بینایی مشروط

• بینایی مشروط، مجموعه‌ای قابل تأمل است. مشروط بر بینایی خواننده، که کوتاهی این اثر را قادر بر سریع خواندن ندانند.

ایمان خداترس

• شعر مازیار چابک فرازهای خوبی دارد، یا فرازهایی، که بویژه از مأنوس غنا می‌گیرد. به همین نسبت، یعنی "عینیت"ی مایه گرفته ازین طنز، تصویرهای شعر نیز بیشتر رنانند، تا - بقولی- سوررئال؛ تجربهٔ خواندنی مفید.

مهراب مازندرانی

• حضور عناصر مأنوس در شعرها خوب نشسته و جاگرفته ب ویژه اینکه استیل ورود این مأنوس ویژه عصر و زبان حوزه شاعر است و ب نحو زیر پوستی هر سطر و سطرها و پاراگرافهای متن حضور می‌یابد، و در نهایت تنیدگی با کمپوزیسیون شعر.

علی‌مسعود هرزرجریبی

• بینایی مشروط، مجموعهٔ شعری‌ست که در نوشتار تجربه‌ست ز زیبایی‌شناسی‌اش در پاره‌ای از گزاره‌ها شهودی، شاعر در خلق شعرش تنهاست، او باید در مثلث ساختاری متن‌اش انتخاب کند و برای آنچه خطابه می‌کند، کشف و شهود، هر انتخاب و یا هر کشف ز شهود، چیزی بیش از این نخواهد بود که بیاد می‌آوریم و به تبع آن چیزی را فراموش می‌کنیم؛ یک جنگ تن به تن.

رحید امینی‌زاده

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۰۴-۵۱۶۵-۳

بینایی مشروط

مجموعه شعر مازیار چابک

{بینایی مشروط}

مازیار چابک

چاپ نخست، زمستان ۱۳۹۶/ شمارگان محدود

اثر روی جلد: عسکر زمانی

طراحی جلد: حسین کلانتری

شابک: ۳-۵۱۶۵-۰۴-۶۰۰-۹۷۸

ناشر: مؤلف

کلیهٔ حقوق چاپ و نشر این متن متعلق است به ناشر

سرشناسه: چابک، مازیار، ۱۳۷۲- **مشخصات نشر**: ساری: مازیار چابک، ۱۳۹۶.

عنوان و پدیدآور: بینایی مشروط: مجموعه شعر/ مازیار چابک

مشخصات ظاهری: چهل + ۵۲ ص. **شابک**: 978-600-04-5165-3:

وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا **موضوع**: شعر فارسی -- قرن ۱۴ **موضوع**: Persian poetry -- 20th century

رده‌بندی کنگره: PIR ۸۳۴۰ ۱۳۹۵ ۹ب۱۴ الف/ **رده‌بندی دیویی**: ۱۸فا۶۲/۱ **شماره کتاب‌شناسی ملی**: ۴۲۵۷۳۸۰

بها: ۳۰ هزار تومان

مولانا گفته:

خرقه نیست قاعدهٔ ما. خرقهٔ من صحبت است و آنچه تو از من حاصل کنی، خرقهٔ من آن است! چون وقت آن آید، من خرقهٔ تو بر سر نهم و تو خرقهٔ من.

«شمسِ تبریز»

فهرست

الف. شعرها از ۱ تا ۳۶

ب. فهرست منابع

ج. لابدهای یک متن-شعر/ علی‌مسعود هزارجریبی

د. پیوست یکم: پیدایی و پنهانی متن/ وحید امینی‌زاده

و. پیوست دوم: ضرورت شعر و اضطراب کلمه/ ایمان خداترس

حداقل زمان خاندن این کتاب، ۳۶ دقیقه و ۲۵ ثانیه است.

ما شعر آزاد می‌گوییم

اما آزاد

شعر نمی‌گوییم

آن جوان شمالی‌ام

جناب خاویار

که مرز دریایی را

از دور می‌بیند

لطفن دستور دهید

پیکرم را آتش بزنند

تا روحم

میان آب‌های آزاد باشد

-۱

بینایی مشروط به عینک

شکستنِ اعتصاب غذا

به اجبار نمردن ست

اگر به مرگ من باشد

فقط

عینکم را بشکنید

-۲

گُل کرد

سیگار دستِ سرباز

شراب درگونهٔ دشمن

آن گل

که از لوله درامد

گلوله شد

-۳

نامم

سر در زمینی دارد

که از درخت

شناسنامه می‌سازند

همین‌طور که پیش رَویم

باید برای جنگل

نامی دست وُ پا کنیم

حمید بیدار آموخت

دریا

همیشه از سنگ‌هایی خورده

که روزی

نمکش را خورده بودند

-۵

پیش از آنکه نگاهت به آفتاب رَود، بشناسش

شاپور جورکش

این قانونِ آب است

که می‌تواند

پرنده را به هواپیما نزدیک

و حرَکت را به سکونْ

وقتی آب از آب تَکان نخورد

وقتی باد

از تنَت

پرچم سفیدی می‌سازد

تا تو را تسلیم نشان دهد...

همهٔ این حرف‌ها از آن‌جایی‌ست

که لیوان‌ها را کنار هم ردیف کرده بودی

و شبیه کودکی که قصد کشتنِ ماهی سرخم را داشت

آفتاب

آب‌هایم را از سرَت گذراند

-٦

هر برگ

که خود را به باد می‌دهد

در گذشته غرق می‌شوم

ازین صدا

اگر موجی هست

به بهار بگویید

می‌خاهم درختانم را

در لباس عروس ببینم

-۷

درخت

به سپیدیِ کاغذ رسید

خط خورد

۸-

اگر دستِ مرگ

نمک داشته باشد

شکر نمک

واجبِ بر شکر نعمت است

تنها دلیل زیستنم دریاست

که با این‌همه دست

شورِش را دراورده است

از آفتاب نیست ترسم

این آبِ روبه‌روشده توان پاکی ندارد

حتا سکوتْ او را به حرف نمی‌آورد

اگر خبر

دوسه متر عقب‌تر افتاده

عمود نشاندم سایه را

همسایه‌ای که بر دیوارش پرچم‌های همیشه مشکی دارد

سکوتْ می‌کنم

هَنگام پاسخ به خیانت

هنگام اعتراف به لودادنِ دوستان

اما ساکت نمی‌نشینم

روی این صندلی

که پای تو را نشانه رفته است

حالا ایستاده‌ام

و سکوتْ باید کرد

مثل یک زندانی که برای آخرین بار

در شهر دُورِش می‌دهند

-۱۱

چگونه سکوتْ را رِعایت کنم

وقتی چکشی چوبی بگوید

اعتراض وارد نیست

اگر جای تو بودم

کشتار درختان را جرم نمی‌خاندم

چوبی که برای چکش ساخته شود

تا عمر دارد

صدای اره‌ها را میخکوب می‌کند

تاکسی

برای مسافر بوق زد

پرنده پرید

۱۳-

دیگر به دریا اعتمادی نیست

وقتی تو را می‌بیند

کف می‌کند

-۱٤

به لطف شما

جانمان زودتر از

نانمانْ به لب می‌آید

جای شکایتی نیست

هنوز لبی خشکیده هست

که دندانْ بگیردش

دندان بگیر لبمان را

دندان بگیر نانمان را

دندان بگیر جانمان را

اما خونِ ما را نریز

دندان‌های زیادی از این خونْ نان می‌خورند

هر تاریکی

پرده‌ای‌ست

که توان دریدنِش نیست

جز با تنِ سربازانی

بازمانده از باکرگی

-۱۶

خورشید

بِسترم را پهن کرد

و تن تو

وطن من شد

می‌توانی فکر کنی مفهوم پرواز را

در ذهن کودکی که روی پل

راه می‌رود

و خیابان را

نگاه می‌کند

حالا که دَرین سرزمینْ خلبانی نیست

تا روی آتشمان گَرد بپاشد

بُگذار

(پرندگان بال‌هایشان را

چون پوزهٔ سگی

بر سرزمین هرزت بِکشند

پرانتز را به ماه بسپار

-۱۷

آنگاه که موهایت را بر شانه، شانه می‌زنی

نشانه‌ای ست

تا دو گنجشک

به در و دیوار خانه بزنند

شب نیز

بی آنکه موها را از شانه‌برداری به شانه‌زنی

شیارِ شانه‌ها را پر می‌کند

مانده دو گنجشک

که یکی شانه می‌شود

دیگری

شانه می‌زند

-۱۸

باد در پریدنی ...

رنگ از پرده پریده است

افسوس

که باد را اشتیاقی نیست

پرده

برآمدنی برگشت

-۱۹

درکدام ترازو

ارث مادری‌ام را تقسیم کردید

خدای دریا

چرا نام کشورم

از دختران‌ست

-۲۰

کسی با ستاره آسْمانی نشد

و معلوم نیست

کبوترانی که آسمان می‌روند

برای جفت‌گیری نباشند

ستاره‌های خاموش را بر دوش خابانده‌ام

و کسانی‌که این ستاره‌ها را

بر دوش می‌کشند

فراموش کرده‌اند

کبوتران به آسمان نزدیک‌ترند

-۲۱

به خیال تخت تو

می‌شود بی‌گدار زد به آب

نشست روی خاک

و دربِ این زندگی را گِل گرفت

به خیال‌تخت تو

اگرچه همیشه یک تخت اضافه داریم

ولی به کسی چیزی نگو

تا نگویند

یک تختهٔ شان کمَ ست

ما در پاییز

تاس‌ها را می‌ریزیم

تو با این خیال تخت

به فکر ماهِ مارس باش

-۲۲

مرگ

از روز نمی‌ترسد

آنگاه که سایْگان

روشنان خویش باشند

ظلماتْ پشتت سایه می‌زند

با همین دو چَشم که می‌بینی

مرگْ روزی‌ست

که سراغ نور ندارد و

به تاریکی عادت کرده ست

سدی

خُفته میان سرزمینی

لبالب از آبی سپید

ببوس

لااقل جزیره‌ای را زیر آب ببر

دو چشم کافی‌ست

تا شخصیتی دهد به آب

غرق کند تن را در آبِ‌تنی خویش

تن لرزیده است

مبادا آب را پیشنِهاد کند

مبادا چشم بسته شود

-۲۵

فکر زیستن در مرگ

با مردن سلول‌هایم زنده می‌شود

این روزها

با پیرتر شدنم

خود را معرَف به حضور می‌دانم

به جرم فرار از خدمتی که سر باززده‌ام

به جرم داشتن دو چشم ضعیف

که توان دیدن نامحرمان را ندارد

مرا به سلولم برگردانید

چشم‌ها را ببند

دست‌ها را ببند

پاها را ببند

بگذار آنقَدْر حبس در انفرادی تنَت بمانم

تا فکر مرگ در زیستن

با زنده‌شدن سلول‌ها بمیرد

با ستاره‌های به فرش آمده

با ماهِ اعدام شده از سقف

اسبان چوبی را چرا می‌بری

می‌ترسم

وقتی به آسمان نگاه کنی

حسِ کبوتری را داشته باشی

که با بال‌های قیچی‌شده

به هواپیما

نگاه می‌کند ...

-۲۷

راه رفتنِ تو در خاب

مرگی را پشت پلک

بیدار می‌کند

شاید این طفلان که در کودکی‌شان مرده‌اند

نام کوچک تو را ندانند

اما همین‌که لبخند بزنی

برای گرفتنت گریه‌کنند

در این خاک

که جایی برای بازی تو نیست

کمی بیشتر بخاب

هنوز نام شهر قبرستان است

-۲۸

مرا ببخش اگر

تاریخ تولدت را فراموش کرده‌ام

هنوز یادم نیست

وقت فوت شمع‌ها

چاقوی کیک

دست چه کسی بوده

تا این چُنین دل‌سنگْ

به سنگِ دل تو بیایم

هنگام برگشتن

شمعی برایت می‌گذارم

تا تاریخ فوت کردنت

فراموش نشود

-۲۹

به مه‌میترا

به آب چشم نزن

اگرچه سنگ به سنگ شود

چشمی که از آب دراید

مروارید است

-۳۰

سنگ در رَجعت خود

از دامان پیامبر

گلْ همچون سنگی بر سنگ نشسته

تا سنگ به سوی گلی می‌رود

لکه‌ای بر دامان پیامبر

-۳۱

مردی باز نشسته

روبرویِ

زنی نشسته باز

زنی نشسته باز

روبرویِ

مردی باز نشسته

دو باز نشسته

روبرویِ

پرواز کبوتران

-۳۲

پشتِ درْ لبی

پشت سیب

پنهان می‌شود

مثل سیبی

پنهان‌شده

در پشت لبخندها

-۳۳

نمی‌شود

با چشمانِ باز گریست

و دید سلسلهٔ اشکانیان را

چیره بر چهره

زمان آن رسیده

تسلسل را باطل کنی

دراین‌میان

عده‌ای که نمی‌جنگند

کور می‌شوند گریه می‌کنند

و عده‌ای چون تو

که چشم دیدن اشک را ندارند

کشته می‌شوند

-۳٤

بُگذر

این شب

تو را به ماه نمی‌رساند

هر قدر که نام تو را بلند بگویند

یعنی از ما دورتری

دورتر از رگِ گردنی که نمی‌تواند

به احترام سکوتْ بلند شود

این گونه بود

رکوع جماعت برگودال

تا این گور به گور

شود

چشم‌ها کور می‌شوند

از شوری چشمی که

قبر پسرش کوچک ست

-۳۵

بوسه ای

بر جای مانده از شکست

وَ

گُلی در خاک به خاب رفته است

-۳۶

فهرست منابع

در استفاده از منابع کمبود شدیدی و در ابطالش، مازاد شدیدتری وجود دارد. ترس از نخاندن و نخانده‌شدن بیشتر از پاره‌کردن و پاره‌شدن است. خوش‌آن کتابی که خانده می‌شود و پاره می‌شود.

برخی از منابع را می‌توان خاند و از آن استفاده‌کرد و برخی از منابع را علی‌رغم خاندن باید پاره‌کرد؛ چون شعری‌که خانده نشود (چه سود!). اما شعرکه منبع قابل‌استفاده‌ای نیست، اگر بود که تا الان پاره می‌شد و بالعکس. شعری‌که در همه‌جا هست، اتفاقن نه خاندنی‌ست و نه پاره‌شدنی. شاعران تنها منابع شعرَند. شاعران را پاره‌کنید اما شعرها را بخانید.

لابدهای یک متن-شعر

علی‌مسعود هزارجریبی

در میان هجومی ک شاعران جوان ما در زمینهٔ آثار متعدد و گونه‌های متکثرشده ب لحاظ گرایش ب زبان یا مفهوم و حتا شعارزدگی و گرایش ب فرم و تأثیرپذیری‌های بسیار از جوانب گوناگون و حرکت ب سمت تجربه‌اندوزی و تجربه‌گرایی و وفور آزمون در شیوهٔ سرایش ایجاد کرده‌اند؛ این هجوم البته در برخی از موارد با شکل تلاطم همراه است.

واقعن خانندهٔ حرفه‌یی شعر جدید ک در جستجوی آثاری از آفرینش‌های شعری است میان این‌همه دفترها و مجموعه‌های کتاب‌شده یا نشده ب همان هجوم و تلاطم ذهنی در انتخاب گرایش و نزدیک‌شدن ب متن‌های شعری ک فراوانند دچار می‌گردد. هر خانندهٔیی از مدخلی ب این عرصه ورود می‌یابد ک شاید کانون این عرصه و تشخیص و درک نهایی آن شعر باشد. شعرِ شعر. ک این دیگر آرمانی و کمال‌گزینی ب نظر می‌رسد. از این ذهنیت ک بگذریم و نسبی ب این عرصه بنگریم و ایجاد رابطه نماییم، شعرهایی ک ب طور

نسبی با دریافت و ادراک ما بیشتر وضعیت انطباق‌پذیری را دارند، حال با این ضرورت و گزیرپذیری با متن ب مجموعه شعر «بینایی مشروط» شاعر جوان مازیار چابک می‌پردازم.

نخستین موردی ک ب ذهنم متبادر می‌گردد این ک شعرها شکل متنوعی از ساخت را دارند. این تنوع، جستجوگری شاعر در یافت شیوه‌های خلق و استقرار در پارامترها و مشی‌های مشخص شعری را نشان دارد و هم‌چنین ب دنبال تجربه‌ای از جریانات متعدد و دیدمان‌هایی گوناگون شعری و پیشنهادهایی است ک در این تحول ب شعر جوان در شاعران جوان ارائه می‌گردد. شاعر در این شعرها بهره‌مند از عنصر تفکر است. بدین معنا بینایی شاعر در جنبهٔ رخدادهای اجتماعی و وضعیت انسان معاصر محسوس می‌باشد. این بینایی جایگاه شاعر را در نصاب معاصریت پا سخت‌تر می‌کند. اگر چ این بینایی هم مشروط است ب عینک... البته عینکی ک نباید بشکند.

در عین حال شاعر غافل از موقعیت انسان در وجه‌های عاطفی و احساسی نیست و حتا ب عنصر عشق و رابطهٔ درونی انسان‌ها اشاره‌های ملموسی دارد. توازن و تعادل نسبی ب لحاظ افادهٔ معنا و ارائهٔ تکنیک‌های نو در ساخت و ساختار و فرم و بیان در اکثر شعرهای این مجموعه آشکار است. حرکت‌های موازی معنا و محتوا و مفهوم و رشته‌های تکنیکی ک سرانجام ب تنیدگی و آمیختگی و تلفیق مناسبی می‌رسند، منتج ب کنجکاوی حواس خواننده می‌گردد

ک همه هوشِ خویش را پیگیر این امر نموده است تا دیگر صِرف خواننده نباشد. بل در عمدهٔ قطعات این مجموعه عنوان مخاطب را حمایل کند. و در همین محور باید اضافه کنم گسترش منظر و نگاه‌های شاعر در زمینهٔ محتوا توأم با گشت‌هایش در پاساژهای درونی و فرمی ذهنیت شاعرانه‌اش می‌باشد. و این تلفیق‌ها و توازن‌های هر دو وجه، قابل‌تفکیک نیستند. چرا ک تنیدگی و چفت و بست درونی و بیرونی متن را ب نوعی تکوین می‌رساند. در واقع شعرهای این مجموعه از تفاوت‌ها و تشابه‌ها با دیگر آثار هم‌نسل خود ب این عناصر ویژه دست می‌یابند.

یکی از بارزترین ویژگی‌های این مجموعه حضور عنصر طنز می‌باشد، ب خصوص هویت این طنز برآمده از ذهن و زبان خود شاعر است و ب نحو زیرپوستی در سطر و سطرها و پاراگراف‌های متن خود را نشان می‌دهد. چرا ک در متن خوب نشسته و جای گرفته است. در نهایت این نوع طنز در برخی از شعرها با کمپوزیسیون شعر تنیدگی می‌یابد و در زمرهٔ اجزای سازنده و پیکره‌بندی کلی شعر محسوب می‌گردد. البته در موقعیت دیگری در شعر ۲۹ و فضای شعری ک در نسبتی با طنز هم آمیخته است، طنزی تلخ را ارائه می‌دهد.

دیگر این‌ک کتاب ب مجموعه بدل شده است. مجموعه‌یی از نگاه شاعر ب واقعیت‌های هستی پیرامونی و گاهی پرسش‌های زیرکانه‌یی از این واقعیت ب مدد چاشنی طنز و بیان جاذب و ضرب‌آهنگ‌های بیرونی و درونی متن و

ریتمی ک طنین آن در جای‌جای شعر ب گوش می‌آید. پس در برخی از موارد و موقعیت شعر غلتی می‌زند و ب شعر سوررئالیسم و در واقع هم نوعی از زبان موج‌نویی و نه بدل‌کاری از آن جریان و نه پشت‌کردن ب آن تجربه. نوعی استقرار ب سمت استقلال و برپایی ویژگی ک این مورد در بسیاری از شعرها دیده می‌شود ک می‌تواند مورد مثال باشد.

در معدودی از شعرها پیچ و خم معبر شعر حجم را با خود نشانه می‌رود. بارزترین مثال شعر ۱۸ است. و دیگر ویژگی این شعرها ایجاز است ک در دوایر تنگ و فشردهٔ بیانی و کلامی همراه با فرم مناسب ب سرایش می‌آید و پرسش‌ها و جهیدن‌ها ک مشخصهٔ ذهنی شاعر است ک در برخی از شعرها امضای شاعر را در بر دارد. مثلن شعر ۵، شعر ۸، شعر ۱۳، شعر ۱۴. تمرکز در شعرهای این مجموعه رابطهٔ نحوی با ایجاد فرم‌های متنوع و درونی دارد، مثلن در این شعرها: شعر ۳، شعر ۱۸، شعر ۳۲، شعر ۳۳. ک این شعرها بازی‌های فرمی یا بازی فرم را هم یادآور می‌شوند.

اگر چ شعرهای این مجموعه شعر سطر نیست شعر کلیت‌هاست ک در آن هارمونی درونی و بیرونی با ظرافت رعایت شده و در واقع نگاه شاعر بیشتر ب وجه کمپوزیسیون متن و قطعه است. در عین حال از سطرها درخشانی نیز بهره‌مند است. مثال شعر ۱۷ (**پرانتز را به ماه بسپار**)، شعر ۲۱ (**کبوتران به آسمان نزدیک‌ترند**)، شعر ۳۶ (**گلی در خاک به خاب رفته است**). استفاده از عناصر ابهام و ایهام. مثلن در شعر ۴ یا کلیت شعر ۱۰. در شعر ۲۰ ک سرشار از

فضای ابهام است. البته ابهام در این قطعه جای تأویل را باز می‌کند. یا در شعر ۹ کلمهٔ «شورِش» ک هوشمندانه رویکردی ب محو ایهام دارد. در شعر ۲۵ فرم و فضای ابهام چ دوایر متناسبی را ترسیم می‌کند. و سرانجام غالب شعرها غافلگیرکننده و گاهی شوک‌آمیز برای ذهن مخاطب است ک خواننده را کنجکاو می‌کند ب نزدیک‌تر شدن با متن. مثلن پاراگرافی از شعر ۱۲:

چوبی که برای چکش ساخته شود
تا عمر دارد
صدای اره‌ها را میخکوب می‌کند.

آن‌چ در آغاز مبحث آمده «شکل متنوعی از ساخت» است ک تحلیلش از نظر من این‌گونه بود.

در نهایت بهره‌وری از عنصر تفکر/ حرکت محسوس ب سمت استقلال‌پذیری و در حوزهٔ شعر/ نوکردن تکنیک‌ها/ نگاهی ب جامعه و انسان و تاریخ و خویشتنِ خویش/ این نوید را ب مخاطب می‌بخشد ک ماندگاری و چشم‌انداز آوانگاردیسم در شعر برای شاعر جوان «مازیار چابک» دور از دسترس نخاهد بود.

پیوست یکم

پیدایی و پنهانی متن

وحید امینی‌زاده

افلاطون در رسالهٔ فیدروس می‌گوید، ثیوت[1] یا هرمس که خالق نوشتار است، ابداع خود را نزد تاموس، فرعون مصر، می‌برَد و وی با دیدن این ابتکار تازه، زبان به تحسین می‌گشاید؛ چرا که بشر را قادر خواهد ساخت که نکات **فراموش‌کردنی** را از این طریق **به‌یاد آورد**، اما خشنودی فرعون، تمام و کمال نیست و به همین دلیل خطاب به هرمس می‌گوید: «ای ثیوت کاردان! حافظه عطیه‌ای گران‌بهاست که با تمرین مداوم باید آن را پویا نگاه داشت ولی با ابداع تو، مردم دیگر رغبتی برای تمرین و تقویت حافظه از خود نشان نخواهند داد. در آن صورت، افراد صرفاً با کمک ابزاری بیرونی، مسائل را به یاد خواهند آورد و نه تلاشی درونی».

1. Thaot

ه) صداقت

هر کلمه، به عنوان جزئی از نظام یک سیستم برتر یعنی زبان، تمام تبار فرهنگی آن زبان را از زمان پیدایش اسطوره‌ای تا حال امروزین خود در بر دارد؛ بخشی را در مدلولِ دال خود مستتر می‌کند و بخشی را عیان. هر کلمه متشکل از دو بخش دال–مدلول است که به زبان ساده‌تر می‌توان همان صورت و معنا در نظر گرفتش. کلمه در طول زمان با طیِ دگردیسیِ درزمانی، دالِ خود را {شما بخوانید صورت} متحول می‌کند و به شکل نهایی خود که گویش‌وَر امروزی آن را می‌شناسد و درک می‌کند، می‌رساند و مدلول آن نیز به تبع فراز و فرودهای جامعهٔ گویش‌وران آن، تجربه‌هایی که از سر می‌گذرانند یا پیامبرگونه‌هایی که ظهور می‌کنند و کلمه را وَرز می‌دهند، متحول می‌گردد و گاه متضاد می‌شود. البته این تضاد دو سر یک افق معنایی‌اند.

رجوعی به یک فرهنگنامه کنیم:

خروس: (خُ)(اِ.) مرغ نر خانگی از راسته ماکیان. ؛~ بی‌محل(عا.) کنایه از: کسی که کارها را بی‌موقع و بیجا انجام می‌دهد. ؛ ~ جنگی الف- خروسی که برای خروس‌بازی تربیت کنند. ب- آدم شرور و دعواطلب.

فرض کنیم ما معنی ماکیان را نمی‌دانیم، با رجوع به فرهنگ لغت معنای آن را می‌یابیم. اگر در تعریف یا توضیح یا معنای آن کلمه دیگری را ندانیم

همین ارجاع دوباره به فرهنگنامهٔ لغات می‌تواند راهگشا باشد. ترکیبات و کنایه‌ها هم همین روش تحلیل را می‌طلبند.

حال برگردیم به ما. ذهن و حافظهٔ ما تمامی این ارجاعات را خودکار، در کسری ناچیز از لحظه انجام می‌دهد تا درک ما از کلمه به محض رؤیت دال به معنای مدلولی آن ختم شود. حال اگر کلمه‌ای ناآشنا مثل «فینیگیان» یا «استسقاء» را انتخاب کنیم چه می‌شود؟ اینجا مکانیزم بیرونی خواهد بود. در اساطیر وقتی تاموس با اختراع هرمس روبه‌رو می‌شود، درک‌ها بی‌واسطه و درونی‌اند و ثبت آنها با حافظه است {تمام آنچه در دنیای امروزین فرهنگ، روان آدمی، ذهن یا هر چیزی غیر از جسم بوده باشد را به حافظه یا درست‌تر به روح و روان نسبت می‌داده‌اند}. پس کلمات در عین این‌که معنا دارند، معنای مشخص و مبرهنی ندارند بل حافظهٔ ماست که با میزان یادآوری ما از تبار آن دال می‌تواند سطوح مختلفی را از مدلول مبرهن کند. این سیستم هایپر {= ابَرسیستم} در دنیای وِب کاملاً به شکلی مرموز بکار گرفته شده است. ارجاع‌ها {= لینک‌ها} از یک متن به متن دیگر وارد می‌شوند و در توضیح و تشریح و گاهی داوری ما دخیل می‌گردند. وِب، حافظهٔ جدید انسان امروزی است که لحظه‌به‌لحظه گسترده می‌شود تا دوباره به یاد آوریم.

د) بهره‌وری

ما چه در مقام مؤلف چه در مقام مخاطب، یک نشانه‌ایم از نظام نشانه‌ای فرهنگِ یک زبان. ما هرچه سعی در به‌یادآوری مدلول یک دال کنیم، بخشی از مدلول را فراموش می‌کنیم. هر یادآوری یک فراموشی را در پی خواهد داشت؛ اصل انتخاب. یادآوری ما ناشی از فرهنگی است که در آن زیسته‌ایم یا به تجربهٔ زیستی خود افزوده‌ایم. دو فرد را فرض کنیم که در خانواده‌ای زیسته‌اند که پدر معتاد است، درآمدی ندارد، تندخوست و فرد مورد نظر را به عنوان کودک خانواده می‌آزارد. حال، پدر و مادر از هم جدا می‌شوند. مادر ازدواج مجدد می‌کند، پدر جدید فرزند را پس می‌زند و به نوعی کودک را می‌آزارد و فرد دیگر پس از جدایی، مادرش ازدواج می‌کند و کودک پذیرفته می‌شود، و فضای مساعد و آرامی برای کودک فراهم می‌شود. آیا مدلولِ دالِ «طلاق» برای این دو نفر یکسان خواهد بود؟

هر دال، یک معنای ایجابی دارد (با) و یک معنای سَلبی (بی) و یک امکان معنایی بیکران (نا). دال یک برچسب مشخص فرهنگنامه‌ای دارد، ولی یک فضایی مدلولی یا فضایی معنایی حول آن برچسب واضح در حال گسترش است. زمینه‌های فرهنگی (متنی) گسترش‌دهندهٔ فضای معنایی‌اند. یک تصویر مه‌آلود را فرض کنیم. جاده‌ای که برای ما آشناست، ما می‌دانیم که این جاده کوهستانی است یا جلگه‌ای یا بیابانی. درختی هست یا نه،

فرعی‌هایی وجود دارد یا نه، به عبارتی ما کمّیت را می‌شناسیم ولی آیا کیفیت هم برای ما واضح است؟ مسلماً خیر. مدلول هر دالی، منظرهٔ آشنای مه‌آلود است. هنر ما به‌یادآوری است، کشف آشناهایی که پنهان‌اند ولی آشنایند؛ و البته فراموش‌نکردنی.

ج) پیچیدگی

یک نظام زبانی، دربرگیرندهٔ کلیه امکاناتی است که از طریق یک زبان طبیعی ارائه می‌شود. یک مجموعهٔ معین و بسته از قواعد دستوری، به گوینده مجال می‌دهد که جملاتی نامحدود را بر زبان آورد و هر مورد زبانی نیز به یاری سایر موارد زبانی و نشانه‌ای تأویل‌پذیر است، یک کلمه با یک تعریف، یک اتفاق با یک مثال، یک حیوان یا یک گل با یک تصویر و الخ. از این قرار، تمامی کتاب‌های قابل‌تصور به واسطهٔ یک فرهنگنامهٔ خوب و یک دستور زبان مناسب خلق شده‌اند. پس با در دست‌داشتن یک فرهنگ لغت دهخدا و یک کتاب دستور زبان فارسی می‌توان «شاهنامه» نوشت!؟ ابلهانه به نظر می‌رسد؛ نه! دستور زبان و فرهنگنامه، نظام محسوب می‌شوند و ما با استفاده از آنها می‌توانیم هر متنی را که می‌خواهیم خلق کنیم. اما خود یک متن نمی‌تواند یک نظام زبانی یا فرهنگنامه‌ای به حساب آید. یک

متن امکانات یک نظام نامحدود و بیکران را تقلیل می‌دهد تا جهانی بسته را بسازد.

یک متن امکانات نامحدود یک نظام را از سَرَند می‌گذراند و نویسنده کسی است که به این امر می‌پردازد. هستی مؤلف یا مخاطب و در نگاهی روشمند و کل‌نگر، تمام هستی ما، برساختهٔ ساختارهاست. در هر فرآیند گسترهٔ هستی، ساختاری حکم‌فرماست که بر اساس آن ساختار، فرآیند به وقوع می‌پیوندند و با تغییر پارامتر، محصول جدیدی حاصل می‌شود، ولی ساختار حکم‌فرماست. تولید محصول اساساً فرآیند است، یعنی ساختارمند است؛ ساده یا پیچیده. ساده‌ترین مثال می‌تواند شکل‌گیری انسان از بدو تولد تا مرگ باشد؛ انعقاد نطفه، رشد جنینی، تولد، کودکی، نوجوانی، جوانی، میان‌سالی، پیری و مرگ. یک ساختار کاملاً آشنا. یک محور هم‌نشینی که مراحل فرآیند در ساختار در کنار هم قرار گرفته‌اند. اما آیا محصول یگانه است؟ جواب هم بله است هم خیر. این فرآیند یک محصول دارد؛ بشر (بله) اما هر انسان یکه است و هیچ دو انسانی همانند نیستند (خیر). چرا در مدلول دالِ بشر تفاوت حاصل می‌شود؟ چون هر یک از ما، مرحله‌های متفاوتی را طی می‌کنیم، کودکی‌های ما با هم، جوانی، پیری و حتا دوران جنینی ما با هم فرق می‌کند. این تفاوت ناشی از جانشینی است که مسیر حیات ما را در طول زندگی میسر می‌کند.

این محور هم‌نشینی (دستور ساختاری) و محور جانشینی (انتخاب‌های ساختاری) حاصل را محصول آن ساختار اما یکه خواهد کرد. این نکته قابل‌اشاره است که به‌طبع شکستن هر ساختار، ساختاری جدید را بنیان خواهد گذاشت و متنِ بستهٔ دیگری را پدید خواهد آورد. جابه‌جایی هر جزء هم‌نشین با جانشین جدید می‌تواند مدلولِ دال متن را متحول یا به سرانجامی دیگر نزدیک کند. هر متن بنا بر انتخاب‌های ساختاری که برای دستورِ ساختاری می‌کند، روایتی را باز می‌کند که در آن دست نمی‌توان برد، اما به واسطهٔ فضای معنایی حول عناصر انتخاب‌شده‌اش، امکان تأویل را بروز می‌دهد. تأویل ساختاری امکان ندارد، اما تأویل در ساحت مدلولی چه در شکل متن یکه یا نشانه‌های جزئی درونِ متن امکان‌پذیر است. هر متن متشکل از بی‌شمار نشانه‌های کنار هم قرار گرفته‌شده است که هر نشانه (دال–مدلول) معنایی دارد که کیفیت آنها در متن واضح است و کمّیت هر نشانه از میان معنا باید به یادآورده شود و کمّیت نشانهٔ دیگر فراموش گردد. هر متن، در عین گشوده‌بودن در برابر تأویل‌های گوناگون {که در طول هم قرار دارند} مخاطب‌هایی دارد نامحدود، در حالی که نسبت مکالمه نسبتی است بسته. متن در مکالمه با مخاطب خود، امکان یک روایت از نشانه‌هایش را (در هر بار خوانش) بر اساس خوانش [انتخاب] خواننده‌اش متبلور می‌کند که این انتخاب نشانه‌ها از نشانه‌های محدود متن بر اساس توان فرهنگی مخاطب خواهد بود. مارسل پروست در رمان «در جستجوی زمان

از دست رفته» بخش «زمان بازیافته» می‌گوید که خواننده هنگامی که کتابی می‌خواند، خوانندهٔ خویشتن است. هر ساختار ساده {خطی یا حلقوی} یا پیچیده، در ساحت متنِ زبانی که فراگرفته یا یادگرفته شده باشد، منتج به خوانش خویشتن نمی‌گردد زیرا گویش‌وَر آن زبان، ساختار را چه در ساحت کلمه یا جمله، چه در ساحت بند یا متن به صورت اتوماتیک در قالب زبان خودکار بکار می‌گیرد. این روند تا حدی پیشرفته است که در آزمون‌های بسیاری، زبان‌شناسان به این نتیجه رسیده‌اند که در قالب زبان خودکار یا نُرم، شخص به صرف دیدن دال (شکل یا صورت) یک ساختار، آن را می‌فهمد و به مدلول می‌رسد. پس نامتعارف‌ساختن ساختار یا به عبارتی، آشنازدایی از ساختارها در هر سطحی از متن، از جزء تا کل، می‌تواند خوانش خویشتن یا به عبارتی به بوتهٔ آزمون درآوردن توان فرهنگی را در پی داشته باشد.

جملهٔ «من به خانه برمی‌گردم» را در نظر داشته باشیم. دستور ساختاری این جمله به این شکل است: «فاعل+ قید مکان+ فعل». از گسترده‌کردن دستور ساختاری پرهیز می‌کنیم، یعنی از هم‌نشین‌کردن یک پارامتر مثل «مفعول» یا «قید زمان» می‌گذریم؛ ولی در محور جانشینی به جایگزین‌های دیگر فکر می‌کنیم:

فاعل + قید مکان + فعل

من + به خانه + برمی‌گردم

مرگ + به خانه + برمی‌گردم

مرگ + به خانه + برمی‌گردد

مرگ + به خانه + می‌ماند

مرگ + به خانه + می‌آموزد

جملهٔ «مرگ به خانه می‌آموزد» گستردهٔ مدلولیِ پیچیده و وسیعی دارد و به اصطلاح افق گسترده‌تری دارد و خوانشِ خویشتن با توجه به توانِ فرهنگی و تجربه‌های شخصی خاصِ هر مخاطب را در خود دارد. هر متن ادبی، با هرچه دورترشدن از نُرم زبان خودکار به افق وسیع‌تری می‌رسد که متنِ بسته را به متنی باز نزدیک می‌کند. در ساحت ساختار یکه، خود به خوانش‌های بسیاری نزدیک می‌شود. این نکته حائز اهمیت است که متن، فضای محدود تأویل‌هاست: فقط یک تأویل وجود ندارد، اما از سوی دیگر، تعداد بی‌پایانی از تأویل‌ها نیز وجود ندارد. متن فضای واریاسیون‌هایی است که محدودیت‌ها و الزام‌های خود را دارند و برای برگزیدن تأویلی متفاوت، ما باید همواره دلیلی بهتر ارائه کنیم.

ب) اقتدار

هر ساختار کاربردی در یک متن، سنت است. ساختارهایی که در یک نظام زبانی بکارگرفته می‌شوند، سنت‌اند ولی سنتی نیستند. اشاره به این گزاره مهم است که سنت، سنتی، و سنت‌گرایی با هم متمایزاند. سنت، ساختاری است که مدام توضیح داده می‌شود، تشریح می‌گردد و داوری می‌شود، یعنی مدام در حال نقدشدن است ولی سنتی، امری است تابووار وُ مقدس، غیرقابل‌نقد است و تغییری در آن شکل نمی‌گیرد. البته سنت‌گرایی امر دیگری است. اگر ما در حال حاضر یعنی در قرن چهاردهم هجری خورشیدی به زبان قرن هفتم، در بخشی یا کل یک متن استفاده کنیم و نگاه خویش را ارائه دهیم، سنت‌گرایی کرده‌ایم نه اینکه سنتی نگاشته باشیم. عدول از سنت‌ها قصد {= نیت} متن را مختل می‌کند که همان ارتباط است. سنت‌گرایی ابزاری است که بکارگرفته می‌شود و سنتی‌بودن عدم تطابق به همراه دارد. متن‌ها بر اساس سنت‌ها پدیدار می‌شوند و درک آنها ناشی از تحلیل نقد متن به سنت ساختاری آن وابسته است. مؤلف متن، باید در ساحت سنت متنش اندیشیده باشد، یعنی پرسش را پاسخ داده باشد، به خودش و به متن، نه اینکه سنت را بداند و بکار برده باشد. بکارگیری سنت بی‌آنکه اندیشیده شده باشد، همان کارکرد زبان خودکار را دارد و حاصل سنتی‌شدن را در بر دارد. سنت که سنتی شود از کار می‌افتد و دیگر کارکرد سُلبی خواهد داشت و امکان تأویل را در خودش می‌کشد. هر

ساختار بسته، تلاش در تبدیل‌شدن به نقیض خود را دارد. در هستی، هر عنصری مدام در حال تلاشی و فروپاشی به نقیض خود است و دوباره مُبدل به نقیضِ نقیض خود که شاید خودش باشد. متنِ بسته می‌خواهد که متنی باز باشد و متن باز در حال محدودکردن خود می‌شود به تأویل‌های بسته؛ این رفت‌وبرگشت یعنی هنر زنده. این فروپاشی از نقد مدام در سنت هر ساختار آغاز می‌شود. ساختارهای نحوی–معنایی، همواره بر پایهٔ «موردِ دیگر» شکل می‌یابند. هر متن بر پایهٔ متنی پیشا–ادراکی به‌وجود می‌آید. نقد مؤلف بر «موردِ دیگر»، همان نقد مدام سنت است، یک داوری مدام از سنت. هر متن، وامدار تمامی متون پیش از خود است، ولی می‌تواند یک سنت باشد، یکه باشد و حتا سنتی جدید باشد. متنی که به‌وجود می‌آید بر اساس سنت است و تا رسیدن به سوی دیگر، این افق یعنی «خلق‌کردن اثر» آن خوانش نقادانه از مؤلف، هستی و فرهنگ انسانی را نیاز دارد. کسی که سنت‌ها را می‌داند و متن را به‌وجود می‌آورد، همانند یک اپراتور ماشین چاپ است، ولی وقتی سنت‌ها را وَرز می‌دهد و صیقل می‌کند؛ به خلق اثر نزدیک و نزدیک‌تر می‌گردد. این وَرز و صیقل، همان گفتمان مؤلف است. می‌دانیم که هر گفتمان از فرضِ هستی خود چون سخن دیگر آغاز می‌شود و بر اساس آن پیش می‌رود، پس نمی‌تواند از این «موردِ دیگر» بگریزد.

الف) اصالت

هر «موردِ دیگر» بنا به تبارشناسی درزمانی–هم‌زمانی که دارد و صیقلی که گفتمان مؤلف، در متن به آن افزون می‌کند، به تأمل و اندیشه نیازمند است. اندیشه به عنوان طرح پرسش و پاسخ درخور مخاطبِ متن، به خوانش و تأویل مخاطب و درکِ متن منجر می‌شود. هر اثر هنری یک جهان را طرح می‌ریزد: این راهی است که ما در گریز از مفهوم رومانتیک ارتباط مستقیم بیناذهنی {ارتباط مستقیم سنتی} برگزیده‌ایم. یک اثر هنری، یک شعر، طرح جهانی را می‌ریزد، اما ما از دنیا و جهان، معنایی کیهان‌شناسانه در نظر نداریم، بل منظورمان معنایی است هستی‌شناسانه.

هایدگر در سال ۱۹۵۱ میلادی، در گردهمایی دارمشتات، سه‌گانه‌ای را معرفی می‌کند، تحت عنوان «اقامت‌گزیدن، مقیم‌شدن و اندیشیدن». ما مقیم جهانیم و جهان اقامتگاه ماست. ما توانایی مقیم‌شدن و مبادلهٔ تجربه‌هایمان را در جهان داریم که به سنت‌ها ختم می‌شود و خانه وُ مأوا می‌سازیم تا دوباره به طرح پرسش برای اندیشیدن بپردازیم. هر یک از این سه‌گانه، به نوعی دوتای دیگر را در خود مستتر دارد؛ ما تا اندیشه نکنیم، چیزی نمی‌سازیم و ساختنِ خانه برای اقامت است، برای مقیم‌شدن. نسبت اقامت، همتا و قرینهٔ خود را در مفهوم جهان می‌یابد و هر اثر هنری، یک جهانِ هستی‌شناسانه برایمان خواهد ساخت. در مفهوم جهان، مفهوم افق نیز

حضور دارد، یعنی چیزی که هرچه نزدیک‌تر می‌شویم به آن، دور می‌شود و از این‌رو، همواره توانایی به پایان نرسیدن دارد. در هر تجربهٔ ما، داده‌هایی وجود دارد اما چیز دیگری هم، فقط همانند توانی، وجود دارد و تمامیِ توان‌هایِ تمامی تجربه‌های ما آن چیزی را می‌سازد که جهانش می‌خوانیم. این جهان متن، ناشی از آن سه‌گانهٔ هایدگر است. ما در نقشِ مؤلفِ متن یا اثر هنری –شعر– باید در سنت ساختار چه معنایی چه نحوی اقامت کنیم، مقیم شویم و خانه بسازیم، به عبارت دیگر اندیشه کنیم. اندیشیدن در «موردِ دیگر» و نشر وُ بسط آن رسوخ دارد و نشتِ حاصل از این وَرز، به خانه‌ای جدیدساختن منتهی خواهد شد و اقامتی جدید. اثر هنری، حاصل گفتمان اندیشه‌ای است که در ساختاری خانه کرده و منِ مؤلف یا بهتر قصد مؤلف در آن مقیم می‌شود که تحت عنوان زیبایی‌شناسی نامیده می‌شود.

افق متن، برهم نهاد افق جهان مؤلف است. در برخورد با افق مخاطب، نمایی از زیبایی‌شناسی مستتر را در گفتمان متن بر سنت «موردِ دیگر» نمایان خواهد کرد. حاصل در حد تجربهٔ ماست که دو افق می‌توانند درهم شوند. اثر هنری، در افقش به یادآوریِ تجربه‌های رانده‌شده می‌پردازد و خود به راندن تجربه‌های سنتی‌تر می‌پردازد و فراموشی را رقم خواهد زد، زیرا «موردِ دیگر» را به گسترهٔ افق خود افزوده است و از دو سوی متضاد به‌شدت

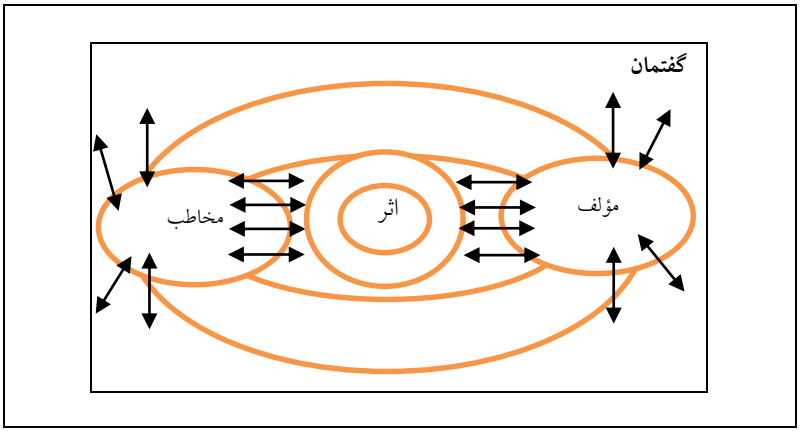
از آن دور می‌شود. مؤلف در خلق اثر هنری، تنهاست. به‌تنهایی در جهان متن اقامت می‌کند و خانه می‌سازد. مخاطبِ الگوی هر متن، در خلق اثر هنری، همانا مؤلف است که در جهان متن اقامت گزیده و خانه ساخته است و حالا به اندیشیدن مشغول است. باید ایمان داشته باشیم، هر اثر هنری _ هنر شاعری_ مؤلفی دارد؛ صاحب گفتمان که برای اندیشیدن به مکالمه با خود نیاز دارد. اما از آنجا که نسبت مکالمه نسبتی است بسته، پای به متن–نوشتار که مخاطب‌هایی دارد، نامحدود می‌گذارد.

ضمایم

۱– نیچه است که می‌گوید: «**شعر خطرناک است**». بله شعر برای کلان‌روایت سنتی که زیبایی‌شناسی مقدس و ساختار نحوی–معناییِ خلل‌ناپذیر را متصور است، خطرناک است. کاربردی تقلیل‌گرایانه از زبان، نشانه‌ها و نمادها و گفتمان زیبایی‌شناسی متن. شعر برای آن تقلیل‌گرایی خطرناک است که بر استفادهٔ از زبان و متأسفانه بر کلام هرروزهٔ معمولی سلطه دارد، که اینجا تقلیل به واژگانی محدود در کار است و فقدان تجلی؛ جادوی شاعرانهٔ واژگان. شاعری ضرورتاً شورشی است علیه استفاده از زبان که در عین حال سوء استفاده است از توان‌های آن. شعر زبان است در خدمت زبان و از این‌رو ناچار بوده که به‌گونه‌ای ژرف، سطح زبان را بکاود تا چیزی بیابد، تا جانِ تازه‌ای به زبان بخشد. شعر مدرن یا پیشرو

به یک معنا باید دشوار باشد، چرا که در بیشتر موارد باید نحو (ساختار) را باز آفریند، حتا گاه واژه بسازد، واژگان را به معنای تبارشناسانهٔ آنها بازگرداند یا نوعی تبار خیالی برای آنها بیافریند. شعر پیشرو به‌طور اخص و شعر به‌طور کلی، در مورد ظرفیت‌های کامل زبان است، وقتی به بیان نسبت انسان با جهان، انسان با خودش و انسان با دیگری می‌پردازد. هایدگر و هوسرل، یادآور می‌شوند که ما با کمبود واژگان دچاریم و شاعر آن کسی است که واژگان را انباشت می‌کند و حتا معنای آنها را گسترش می‌دهد. شعر این توانمندی را دارد تا توانِ معنایی زبان را غنی‌تر، افزون‌تر و بهینه‌تر کند. رسالت شعر آن است که واژگان، بیشترین معناها را بیابند و نه کمترین معانی را. شاید در خود شعر، گونه‌ای جنگ در جریان باشد؛ تلاشی برای یافتن بیان درست که ناشی از دوگانگی سازنده‌ای درون شعر است. از یک‌سو، به بیان درآوردن لایه‌های از یادرفتهٔ تجربه و از سوی دیگر، آزاد کردن زبان از نسبتی که با چیزهای و با واقعیت دارد؛ حتا علم.

۲- اما آیا هر نوشته‌ای تحت عنوان شعر، مؤید موارد ذکرشده هست؟ هر اثر هنری شاملِ هستی پیچیده‌ای است که در بستر جامعهٔ فرهنگی حیات می‌یابد. یک مؤلفِ انسانی دارد با تمام پیچیدگی‌های روح و روانش. با همین خصیصه، مخاطبی دارد که در کارکرد خلق اثر، مخاطب الگویی است که برشی از مؤلف است و بعد از آن در زمان، مخاطب دیگری است که توان فرهنگی یکه‌ای دارد و اصالت شعر در پیام یا گفتمان متجلی آن است که بروز می‌یابد.



۳- بن نایبرگ[1] به عنوان یک منتقد ادبی در کتاب "یک راه برای داستان کوتاه نوشتن" خیلی موجز به مراتب پنج‌گانهٔ داستان [به عنوان اثر هنری] اشاره دارد: "باید از مرحلهٔ صداقت عبور کنید [صداقت]، صداقت و بهره‌وری به شما نمرهٔ C می‌دهد [بهره‌وری]. پیچیدگی که اضافه شود B می‌گیرید [پیچیدگی] و باید اقتدار هم اضافه شود تا A بگیرید [اقتدار] و با اضافه‌شدن اصالت نمرهٔ استثنایی A+ خواهید گرفت [اصالت]."

صداقت و بهره‌وری به مؤلف–مخاطب وابسته است که چقدر جامعهٔ فرهنگیِ نظام زبانی خود را که سعی در خلق اثر–خوانش اثر، در آن دارد، می‌شناسد و سنت‌های آن را می‌داند (دانستن، مرتبه‌ای علمی است یعنی که شناخت است و

1. Ben Nyberg

پرسشی ندارد. نوعی اعتماد نظری می‌خواهد و مهارتی که با تمرین و تکرار در ساحت زبان به‌دست می‌آید). پیچیدگی در مؤلف–مخاطب شکل می‌گیرد که حاصل شک و پرسش است ولی بروزش در اثر هنری خواهد بود (پیچیدگی، شک وُ پرسش، هم در ساختار نحوی و هم در ساختار معنایی و هم در گفتمان اثر، بروز و ظهور دارد). اما اقتدار و اصالت، کاملاً به گفتمان اثر وابسته است؛ آنچه زیبایی‌شناسی آثار هنری تعریف شده است. پاسخ مؤلف–مخاطب به شک‌ها و پرسش‌هایش، نسبت این پاسخ با «موردِ دیگر» که از توانِ فرهنگیِ منتج از جامعهٔ فرهنگی نشخوار می‌کند، می‌تواند یک اثر هنری منحصر به فرد را رقم بزند؛ اثر یکه و یکه‌تاز.

۴– این متن اصلاً سعی نمی‌کند، متنی علمی باشد زیرا متون علمی سعی در تقلیل معنا به یک تناظر یک به یک دارند و از هر کلمه فقط یک معنا را می‌خواهند که با ذات کلمه در تناقض است. تعریف و توضیح کلمه‌های کلیدی و بسترسازی‌های علمی برای کاهش معناست و ادبیات برعکس ساحت گسترش معناست. با این اوصاف هر کلمه یا جمله یا بندی که در این متن می‌بینید، وامدار «موردِ دیگر»یست در جایی دیگر؛ پس اصلاً شک نکنید.

پیوست دوم

ضرورت شعر و اضطراب کلمه

ایمان خداترس

«گفتن جان کندن است و شنیدن جان پروردن است».

این جملهٔ ساده، اما عمیق شمسِ تبریز، نکته‌های زیادی برای اندیشیدن دارد. وقتی قرار بر ارتباط باشد، با توجه به اینکه بر اساس نظریهٔ بارت، هیچ‌چیز خارج از دایرهٔ زبان اتفاق نمی‌افتد، موضوع جالب‌تر می‌شود. گفتن از چه؟ چگونه گفتن؟ برای که گفتن؟ برای چه گفتن؟ این سؤالاتی است که جدا از اینکه دغدغهٔ ذهنی یک شاعر یا یک نویسنده هست، می‌تواند مسئلهٔ ذهنی هر انسانی باشد که به عنوان یک فاعل‌شناسا، به زیست و هستی خود و پیرامون خود می‌نگرد و با خویش وارد غور و بررسی می‌شود.

مسئلهٔ اصلی ما در حال حاضر ورود به تمامی شاخه‌های زبانی نیست، زیرا مسلماً منظور بارت، صِرف زبان به شکل خط و الفبا نبوده است. وقتی از ارتباط صحبت می‌کنیم، هر نشانه‌ای که معنا و مفهومی را انتقال می‌دهد، در

دایرهٔ زبان قرار می‌گیرد. در اینجا با شکل خاصی از شاخهٔ زبان به شکل مرسومش یعنی زبان نوشتار و گفتار سروکار داریم که در این جستار قرار است به عالی‌ترین شکل زبان که متجلی در سخت‌ترین و مهجورترینِ هنرهاست، پرداخته شود: شعر.

ادبیات به مثابهٔ ادبیات، صرفاً مجموعه‌ای از صرف و نحو و دستور زبانی خاص یک ملت یا جمعی از شاعران و نویسندگان و پژوهشگران نیست. در واقع، ادبیات آینهٔ تمام نمای سیر تاریخی، فرهنگی، آداب و رسومیِ یک ملت است که در خط و زبانی خاص از یک مملکت می‌تواند تحول و تطور انسانی یک قوم را به ما نشان دهد. شعر بخشی از ادبیات است که حتا گاهی جداافتاده و مهجور از خودِ ادبیات، قلب تپندهٔ یک فرهنگ است. به‌راستی شعر معاصر جهان در چه حالی است؟ شعر معاصر کشور عزیزمان چطور؟ اصلاً شعر در دوران ما چه ضرورتی دارد؟ آیا باید به نظر آدورنو برگردیم و بپذیریم که شعر پس از آشوویتس بیهوده است و معنای خود را از دست داده؟ یا از قول یک فرانکفورتی دیگر، والتر بنیامین: «**به جای سؤال کلیشه‌ای رابطهٔ بین فرم و محتوا، به رابطهٔ گرایش و کیفیت در ادبیات بازگردیم؟**».

قدری حوصله کنیم. وقتی از حوصله حرف می‌زنیم، باید به مسئلهٔ محتوم و جبری زمان نظری بیاندازیم. به‌خصوص در زیست معاصر ما که همه‌چیز به‌سرعت در حالت دگردیسی و به سوی فشردگی پیش می‌رود. زمان به

شکل کاملاً کمّی آن، سلطهٔ همه‌جانبه‌اش را حتا در خصوصی‌ترین و شخصی‌ترین قسمت وجود آدمی اِعمال می‌کند. در چنین شرایطی هنر، به‌ویژه شعر آیا یک فرصت است؟ یا یک فرصت‌آفرین؟ آیا می‌توان هنر را به یک مُسکِّن ساده تقلیل داد یا می‌توان در هنر مَسکن کرد. در شعر که نمونهٔ متعالی زبان است، مسئله‌ای پیش می‌آید به نام روبه‌رو شدن زبان با زمان. و اینکه ادبیات به گفتهٔ بارت، راهِ دور زدن در برابر سلطهٔ زبانی است. زبان که حتا زمان را شاید که در دایرهٔ همه‌گیر خود محیط کرده، و زمان این سلطه‌گر ازلی- ابدی را نیز در محیط خویش مورد عنایت قرار داده است. زیرا زمان خود نوعی زبان است.

در جهان امروز که تکنولوژی و مدرنیزاسیون که نه‌تنها جزئی از خانوادهٔ ما، بل خانوادهٔ ما و حتا بدتر از آن، هویت ما خود ما و صاحب ما شده، این هنر بیش از آنکه یک فرصت یا پناهگاه باشد، نوعی مبارزه است و هنرمند مبارزی است که لای چرخ‌دنده‌های مدرنیزاسیون، چوب یا میله‌ای می‌گذارد تا از له‌شدگی بیشتر جلوگیری کند. اما شعر مهجور، در وطن ما وظیفه‌ای سخت‌تر بر دوش دارد. مهجور از آن‌رو که ما با هجمهٔ بی‌شماری از مجموعه‌های شعر مواجهیم که یک شکل و یک صدا هستند. با تیراژی پایین که هر فردی را می‌تواند به این اندیشهٔ خام بیاندازد که با یک قلم و یک کاغذ می‌شود شاعر شد. هر دلنوشته یا جملهٔ قشنگی با کمی آرایهٔ ادبی

می‌تواند شعر باشد. همچون آرایش ناشیانهٔ دوشیزه‌ای که خیال زنانگی می‌پروراند. در جهانی که دیگر هر چیز استعاره از خودش است و نه استعاره از چیزی دیگر، و هرمنوتیک به غلط‌ترین شیوهٔ آن به تأویل و برداشت شخصی تقلیل پیدا کرده، انتظاری بیش از این بیهوده است. مسئلهٔ استعاره‌بودن هر چیز از خودش، نه‌تنها بد نیست بل بسیار اگزیستانسیالیستی و مفید است. اینکه ما در عصر استراتژی به‌سر می‌بریم و به هر پدیده آن‌گونه که می‌بینیم، می‌اندیشیم و نگاه می‌کنیم نه آن‌گونه که بخواهیم پدیده‌ای را از نظر مفهومی، خرج بیان پدیده‌ای دیگر کنیم. اما تعریف غلط و تقلیل هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی به سلیقه و خوراک ذهنی، که به ذائقهٔ افراد خوش بیاید، کار را به جایی رسانده که شعر از مفهوم شعر تهی شده و به دمِ‌دستی‌ترین حالت ممکن‌اش، به نوعی خوراک ذهنیِ سهل‌الوصول تبدیل شده که قرار است با فهمیدنی یکسان از سوی مخاطبان، شعر شناخته شود؛ نه با تأویل‌های متعدد و مکثر.

این‌جاست که فرق تولیدکنندهٔ اثر هنری با یک خالق اثر هنری مشخص می‌شود. این‌جاست که ما به نظر والتر بنیامین بازمی‌گردیم که مؤلف را یک تولیدکننده می‌داند. یک اثر هنری در واقع باید ظرفیت بازخوانی و بازتولید داشته باشد. متأسفانه امروز، شعر در وضعیتی به‌سر می‌برد که قفسه‌های کتاب شعر معاصر در هر قالب و سبکی تعداد و تنوع‌شان از جمعیت

کشورمان بیشتر است. و جمع کثیر دفترهای شعر به اصطلاح آزاد، بی‌امضا و بی‌هویت شعری هستند. به‌گونه‌ای که با کلاژ سطرهای مختلف از دفاتر شعری، بی‌ذکر نام و اشاره‌ای ایجاد می‌شود و حالتی را به‌وجود می‌آورد که انگار یک شاعر همهٔ این شعرها را ساخته. اصولاً افرادی از این دست، شعر را دست‌یافتنی می‌دانند، چه در جایگاه شاعر، چه در جایگاه مخاطب و خوانندهٔ شعر.

ریلکه می‌گوید:

«**هرگز به خیال کس نخواهد گذشت که یک طناب‌ساز، یک مبل‌ساز یا یک کفاش را از حرفهٔ خویش بازدارد و به میان معرکهٔ زندگی اندازد به این امید که او طناب‌سازی بهتر، مبل‌سازی بهتر و کفاشی بهتر از کار درآید. همچنین یک موسیقی‌دان، یک نقاش و یک پیکرتراش را می‌گذارند که سرگرم کار خویش باشد. فقط در مورد آن کسی که دست به قلم دارد هنر چندان آسان و دست‌یاب است**».

این طنز تلخ ریلکه، عین واقعیت است. در واقع وقتی که بیان می‌شود، طنز جلوه می‌کند. ولی در حقیقت این نوع نگاه در میان افراد جامعهٔ ما زیاد به چشم می‌خورد. به قول نیمای بزرگ «**مردم دیدن نمی‌دانند. نگاه می‌کنند اما نمی‌بینند**».

بی‌جهت نیست که نیما یوشیج از یک میدان دید تازه صحبت می‌کرد. کسی که خود معتقد است میدان دیدی در شعر معاصر ایجاد کرده. نیما، این

دیده‌بان شعر مدرن ایران، به حتم در غبار دوردست کلمات، صاعقه‌هایی را یا سیاهه‌های سوارانی را می‌دیده است، و برای همین دیدن، خود را آغازگر می‌دانسته است. سارتر در کتاب بسیار ارزشمند خود «ادبیات چیست» می‌گوید: «**مردم تند و بد می‌خوانند و پیش از آنکه بفهمند داوری می‌کنند**». از این‌رو، لزوماً آگاهی منوط به مطالعه یا حتا نوشتن و اثر خلق‌کردن نمی‌شود! اینکه چه بخوانی و چرا بخوانی! اینکه فهم تا داوری چه مسیری را باید طی کند و ادراک ما از چه منظری باشد تا نوشتهٔ ما نه‌تنها برای زمان و مکان خویش، بل برای زمان‌ها و مکان‌های دیگر نیز پیامی داشته باشد و پیامی بماند. به گفتهٔ عزرا پاوند: نوشتهٔ خوب، خبری است که خبر می‌ماند. و البته منظور تازگی پیام آن اثر است که دائم نهیب‌زننده و هشداردهنده و غنابخش اندیشهٔ مخاطبان و خوانندگان باشد.

محتوای شعر امروز ما چیست؟ مسئلهٔ شاعر در شعر چیست؟ دیده‌شدن؟ خوانده‌شدن؟ شنیده‌شدن؟ اصلاً قرار است که شعر بگوییم و بخوانیم که چه شود؟

ریلکه در پاسخ به شاعری جوان در خصوص شعرهایش این‌گونه می‌گوید: «**همهٔ امور برخلاف آنچه می‌گویند، دریافتنی و گفتنی نیست. آنچه روی می‌دهد بیان‌ناپذیر است و در عالمی می‌گذرد که هرگز پای سخن بدان‌جا نرسیده است. بیان‌ناپذیرتر از همه‌چیز آثار هنری است. این وجودهای نهانی که عمر جاودان دارند و زندگانی‌شان با عمر گذران ما تماسی می‌یابد. بر این گفتار چیزی نمی‌افزایم جز**

اینکه در شعرهاتان چندان نشانی از خود شما نیست... . توجه شما به خارج متوجه شده و همین نکته است که به‌خصوص باید از آن بپرهیزید. هیچ‌کس نمی‌تواند شما را پند دهد یا راهنمایی کند. هیچ‌کس. برای رسیدن به مقصود یک راه بیش نیست. در خود فرو روید و احتیاجی را که موجب نوشتن شماست جست‌وجو کنید. ببینید که آیا این احتیاج در ژرفی‌های دل شما ریشه دارد؟ از تهِ دل پیش خود اعتراف کنید که اگر شما را از نوشتن بازمی‌داشتند، می‌مردید؟ خاصه این نکته را در آرام‌ترین ساعت شب از خود بپرسید که آیا راستی من از نوشتن ناگزیرم؟ در دل خود بکاوید و صمیمانه‌ترین پاسخ را از آن بجویید».

این تلخیص از نامهٔ ریلکه اشارات جالبی در خود دارد. اینکه هنر به‌ویژه شعر، عرصهٔ ناگفتنی‌هاست. آن‌گونه که یک شاعر به زبانی که ملتی با آن سخن می‌گویند، شعری می‌نویسد تا زبان ملتش باشد. زبان دل و چشم و کالبدش را به شعر درآورد که خوانندگانش شخصی‌ترین درونیات خودشان را در اشعارش بیابند و ببینند. تفکر کنند و زیست کنند. تأکید ریلکه بر خودبودگی که مسلماً در طول زمان باید به آن رسید چیزی است که در شعر امروز ما به‌ندرت دیده می‌شود. امروزه ما درست نمی‌شنویم و درست نمی‌بینیم. و شاعران امروز ما کمتر صدای خودشان را می‌شنوند. صدای شعر امروز به هیاهویی خارج از شاعر و شعر بدل گشته. صدای شاعر امروز از تهِ چاه می‌آید.

برانگیختن خواننده زمانی رقم می‌خورد که دست‌کم خود شاعر از شعرش برانگیخته شود. شاعر نباید هر سطر زاییدهٔ ذهنش را شاهکار ادبی بداند، حتا اگر آن سطر شاهکاری ادبی باشد. میرایی و نامیرایی را زمان و حقیقت دیده‌شده تعیین می‌کند. هرچند که مرز بین وهم و واقعیت به مویی بند باشد. رسانه‌ای‌شدن ما در فضاهای مجازی که خود تکرار مضاعفی است بر اینکه شعر یا داستان‌مان را مجله‌ای یا روزنامه‌ای به تأیید برساند، نمی‌تواند چراغ درستی در عرصهٔ نوشتن به دست شاعر دهد. و این نکته همان اشارهٔ ریلکه به توجه شاعر به خارج است. انتشار یک اثر هنری، برای تأیید برای شهرت برای فرافکنی صرف، جز یک عقده‌گشایی ساده و سرگرمی متفرعنانه چیز دیگر نمی‌تواند باشد.

پل والری در مقاله‌ای درخشان می‌نویسد: «**وظیفهٔ شاعر_ از این تعبیر شگفت‌زده نشوید_ تجربه‌کردن حالت شعری نیست؛ این مسئله، مسئله‌ای خصوصی است. وظیفهٔ او به‌وجودآوردن این حالت شعری در دیگران است. شاعر با این واقعیت ساده شناخته می‌شود یا حداقل هر کسی شاعر خود را بدین‌گونه باز می‌شناسد که باعث می‌شود خواننده دچار الهام شود. خواننده در ما شاعران شایستگی‌های متعالی فضایل و محسناتی را می‌بیند که در درون خود او متحول شده است. او در ما شاعران در پی یافتن علت شگفت‌انگیزِ شگفت‌انگیزی خود است**».

سهم خواندن نسبت به سهم نوشتن یا بهتر است بگویم سهم اندیشیدن و اندیشه‌شدن، بسیار ناچیزتر است از هجمهٔ متونی که به اسم شعر، داستان، مقاله و پژوهش در جامعهٔ ما انتشارشان خودنمایی می‌کند. در اینجا لازم است که به فضای ارتباط و انتشار گریزی زده شود. صادق هدایت در داستان بوف کور سطری دارد که می‌گوید: «**من فقط برای سایهٔ خودم می‌نویسم که جلوی چراغ به دیوار افتاده است، باید خودم را بِهش معرفی کنم**». دردناکی زمانی است که نویسنده در زمانهٔ خودش آن‌گونه که باید شناخته نشود، نه اینکه صرفاً دیده شود، بل آن‌گونه که باید اندیشیده نشود. حتا شخصی مثل هدایت نیز به انتشار و ارتباط فکر می‌کرده است. لااقل خودش را به سایهٔ خودش معرفی می‌کند. سایه‌ای که شاید دلیل اصلی خلق بوف کورش شده است. هنرمندان زودتر از بقیهٔ مردم می‌بینند و می‌شنوند. زودتر از بقیه لمس می‌کنند و دقیق‌تر از بقیه در موضوعات غور می‌کنند. اما مسئلهٔ امروز ما بیشتر از خود شاعر، به شعر معطوف است. به نظر من، شعر طردشده‌تر از شاعرش است. کلمه در روزگار و عصر ما به حقیرترین زمان خودش رسیده. دیگر صحبتی از محتوا و مضمون نیست. دیگر صحبتی از نگاه و زاویهٔ دید نیست. دیگر حتا خبری از زیستِ شاعرانه نیست. شاید که اصحاب کلمه به غار خود بازگشته باشند تا دوباره سایه‌های روی دیوار را با طلوع خورشید بازشناسی کنند.

همه می‌دانیم که نوشتن عزلت می‌خواهد اما این عزلت با جمع‌گریزی و عدم ارتباط مغایر است. به قول مارگریت دوراس در کتاب نوشتن همین و تمام: «**بین کسی که کتاب می‌نویسد و اطرافیان او همیشه باید نوعی جدایی باشد. عزلت همین است. عزلت نویسنده. عزلت نوشته... . عزلت یافتنی نیست، می‌سازیمش، ساخته می‌شود. وقتی متقاعد شدم که باید تنها باشم، که تنها بمانم تا کتاب بنویسم، ساختمش**». و شاعران و نویسندگان برخلاف دیگر مردم برای تولید آثارشان باید عزلتی مضاعف داشته باشند. لازمهٔ ساختن شعر و داستان با مصالح کلمات، ساختن عزلت است. با سکوت و تنهایی در جمع و فراق در هنگام کوچ نوشتن. ویلیام باتلر ییتس اما نظری دربارهٔ شاعر دارد: «**یک شاعر، به حکم قاطع ماهیت اشیا، کسی است که با صمیمیت تمام زندگی می‌کند؛ به عبارتی دیگر، حیات او هرچه صمیمی‌تر، شعر او ناب‌تر**». درست است. اما اگر ضرورت شعر از جامعه‌ای برداشته شود چطور؟ در امروز ما نه اینکه شعر کارکرد خود را از دست داده بل کارکردش فراموش شده است. شعر به بیانیه‌های تبلیغاتی و تکرار عاشقانه‌هایی تبدیل شده و کلمه همان کلمهٔ توسری‌خوردهٔ خارج از شعر است.

«**اول کس که در عالم شعر گفت آدم بود. و سبب آن بود که هابیل مظلوم را قابیل مشئوم بکشت. و آدم را داغ غربت و ندامت تازه شد و در مذمت دنیا و مرثیهٔ فرزند شعر گفت**». این گفته از تذکرةالشعرای دولتشاه سمرقندی، اشاره‌ای اسطوره‌ای به شعر است و خود می‌دانیم که در نهاد دل چه جگرسوزی‌هایی

دارد معماری کلام. آن نیز پس از اتمام تازه می‌شود خانهٔ احزان. اما این خانه باید در و پنجره‌ای به نور داشته باشد، به بیرون به دیدن به شنیدن نه به همهمه و هیاهو!

سورن کی‌یرکگور در تعریف شاعر می‌گوید: «**وجودی ناشاد که رنج‌های نهانی، قلب او را صد پاره کرده است. ولی لبانش را چنان ساخته‌اند که هرگاه آهی یا ناله‌ای از آنها برمی‌خیزد، چنان است که گویی نوای دل‌انگیز موسیقی به گوش می‌رسد**». این آه و ناله‌هایی که جدا از رنج شاعر، رنج مردم را نشانه دارد، چرا به گوش مردم نمی‌رسد یا چرا مردم دلیلی برای شنیدنش نمی‌بینند. مگر نه آنکه «ملتی که زبان و ادبیات خود را فراموش کند ملت آدمکان و بردگان است[1]». و به این‌گونه جهان به سمتی پیش می‌رود که آدمی از سوژه‌شدن به ابژه‌شدن تقلیل پیدا کرده و دیگر آن فاعل‌شناسا از قدرت شناسایی یا دقت شناسایی برخوردار نیست. اما باید به نوشتن ادامه داد.

«یگانه وطنم نوشته است، کلمه است
و می‌نویسم، پس نمی‌میرم

می‌نویسم
از تن بی‌جان جهان می‌نویسم

---

۱. اوژن یونسکو

از هیروشیما

از تن بی‌جان عشق، از آشوویتس
نوشته منم... منم آن کلام مکتوب
آنکه می‌نویسد، همراه تمام جهان می‌نویسد، نه به‌تنهایی»

مارگریت دوراس