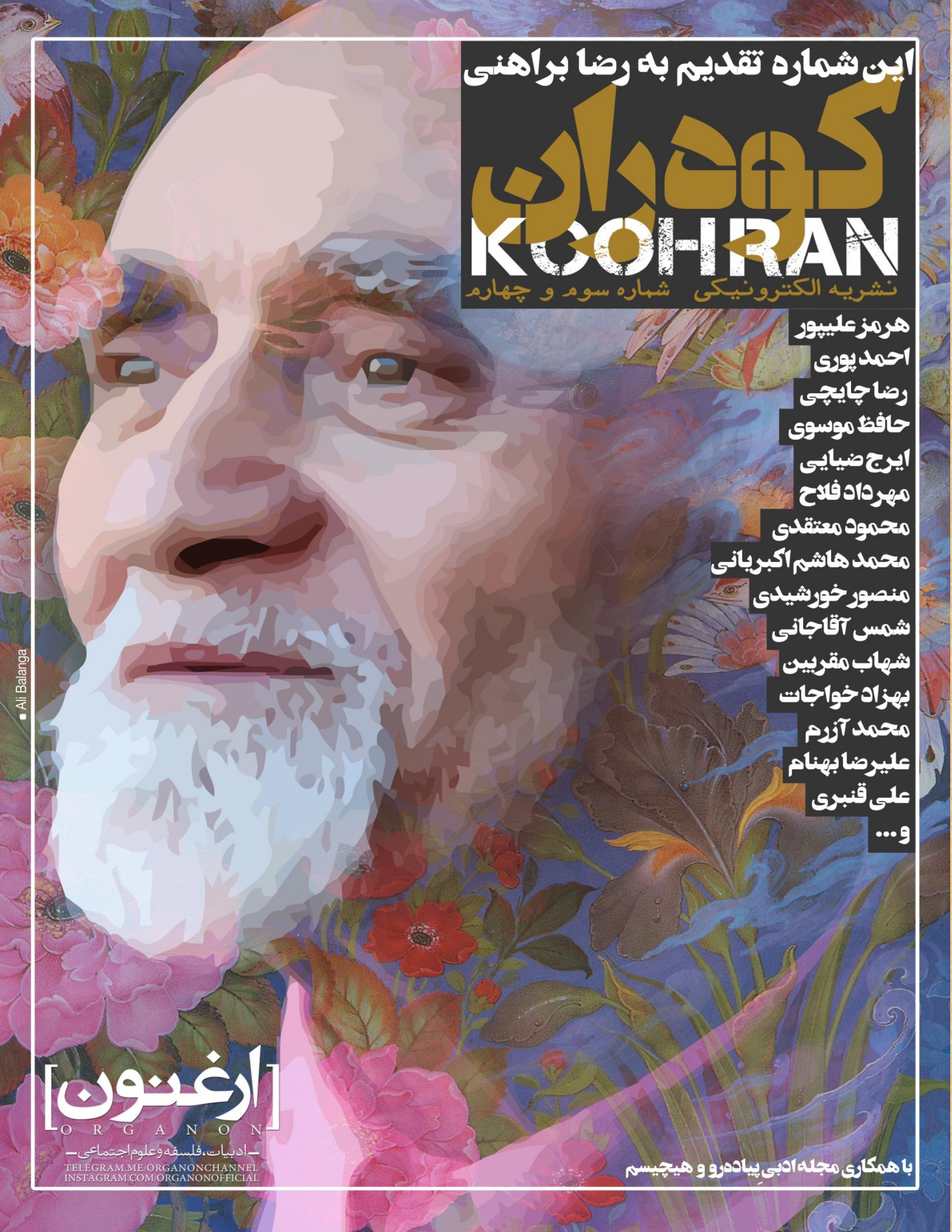


این شماره تقدیم به رضا براهنی

کوهران
KOHRAN

نشریه الکترونیکی شماره سوم و چهارم

هرمز علیپور
احمد پوری
رضا چایچی
حافظ موسوی
ایرج ضیایی
مهرداد فلاح
محمود معتقدی
محمد هاشم اکبریانی
منصور خورشیدی
شمس آقاجانی
شهاب مقربین
بهزاد خواجات
محمد آزرم
علیرضا بهنام
علی قنبری
و...

Ali Balanga

ارغنون
ORGANON
ـ ادبیات، فلسفه و علوم اجتماعی ـ
TELEGRAM.ME/ORGANONCHANNEL
INSTAGRAM.COM/ORGANONOFFICIAL

با همکاری مجله ادبی پیاده‌رو و هیچیسم

فهرست

مقدمه:

(صفحه سه و چهار)

امیرحسین بریمانی و علی عرفانی

گفت‌وگوها:

(صفحه پنج تا چهل‌وشش)

هرمز علیپور – احمد پوری – محمود معتقدی - رضا چایچی- حافظ موسوی – ایرج ضیایی – مهرداد فلاح – محمدهاشم اکبریانی

محمد آزرم – علی قنبری - حمید شریف نیا — لیلی گله داران - اصغر نوری – میلاد کامیابیان

مقالات:

(صفحه چهل‌وهفت تا شصت)

ولادیمیر ناباکوف – نیما صفار – علیرضا بهنام – فریور خراباتی – مسعود ریاحی – افسانه نجومی

شعر:

(صفحه شصت‌ویک تا هفتادوهفت)

بهزاد خواجات – منصور خورشیدی - مظاهر شهامت - سهند آدم عارف- علی‌رضا نوری - محمد آشور – علی اسدالهی – شاهین

شیرزادی – میلاد کامیابیان – میثم ریاحی - هرمز شریفی – قارن سوادکوهی – فرهنگ آدمیت

کتاب نمرده است!

امیرحسین بریمانی

برخلاف تصور عمومی و نانوشته میان چپ‌ها، هژمونیِ نامنسجمِ حمله به‌کتاب، خاستگاهی تمامن روشن‌فکرانه دارد! درواقع درهمین ابتدا قصد دارم یادآوری کنم: این کتاب‌نویسان هستند که‌کتاب را متهم می‌شمارند و نه مخاطبان کتاب! بدین‌تعبیر، حمله به‌کتاب، چیزی جز خودزنیِ رادیکالِ چپ‌های ناامید نیست. یاحتی باکمی اغراق می‌توانیم ضرورتِ حمله به‌کتاب را ضروتی خودخواهانه بدانیم و نه ضرورتی جامعه‌شناختی؛ چراکه جامعه، هیچ نیازی به‌نابودسازی کتاب ندارد و درسطحی شفاف‌تر: مخاطبانِ کتاب، اساسن مشکلی با وضعیت ندارند بلکه به‌شکلی کنجکاوانه آن را دنبال می‌کنند. ازطرفی دیگر باید گفت که‌حتی مخاطبان کتاب نیز کاهش نیافته‌ست بلکه صرفن می‌توان از تقلیل‌یافتگی سلایق مخاطبان سخن به‌میان آورد و آن را به‌مثابه‌ی تنها آسیبِ موجود مطرح کرد. ما پیش‌فرض گرفته‌ایم که کتاب‌خوانی، از دستاوردهای عصر روشنگری بوده و با توجه به‌افزایش سرعت تغییرات در قرن بیستم (که رشد میزان کتاب‌خوانی نیز جزیی ازین تغییرات محسوب می‌شود)، نسبت مطالعه در جهان بالا رفته است. حال با درنظر داشتن این تقلیل‌یافتگی بی‌سابقه سلایق، آیا بازهم می‌توان همان‌طور که ضرب‌المثل‌مان می‌گوید، عطای افزایش نسبت مطالعه را به‌لقایش (تقلیل‌یافتن سلایق) ببخشاییم و هژمونی حمله به‌کتاب را محکوم کنیم؟

میان حمله به‌کتاب و کتک زدن فرزند، این‌همانیِ دقیقی برقرار است: فرزند (کتاب)، آن‌طور که پدر انتظار دارد، پیش نمی‌رود و این باعث بروز نارضایتی و خشونت پدر می‌گردد. نکته اصلی اینجاست که پدر، همچون مدلول عمل می‌کند. ازین‌روی، می‌باید دال خود (فرزند) را متعین ساخته و حدود معناسازی آن را محدود به‌آنچه خود می‌خواهد، سازد. پس هرگونه خروج فرزند از وضعیت دلخواهِ پدر، ناهنجاری شناخته می‌شود و پدر در قبال این ناهنجاری‌ها، احساس مسئولیت می‌کند. اما اگر ما با این استدلال که وجودیتِ هژمونی، راه را برای تغییرخواهی محدود می‌سازد، بخواهیم رابطه ارباب و برده‌ایِ میان پدر و فرزند، و نویسنده و کتاب را باژگونه سازیم، آیا راه به‌تائید ابتذال موجود در محتوای کتاب‌ها نخواهیم برد؟ خیر! دیالکتیکِ میان تائید کردن یا نکردن وقایع معاصر، دیالکتیکی‌ست که روشن‌فکری کمی بیش از اندازه بر عهده‌ی خود احساس می‌کند؛ البته نمی‌توان منکر ضرورت این دیالکتیک شد اما در عصر معاصر، اینکه روشن‌فکر (بخصوص از نوع ماتریالیستیِ آن)، می‌باید در قبال تمامی رخدادها اعلام موضع کند، کمی بیهوده می‌نماید. ناگفته نماند که دراین یادداشتِ کوتاه، هیچ قصد به سلب مسئولیت از نظرورزی نداریم. بحث صرفن بر سر بازداشتنِ مولف از محدودسازی کتاب به‌امررادیکالی‌ست که خودِ چیستیِ این امر رادیکال، مبهم و نامشخص است. دراین برهه‌ی عجیب، شاید به‌همان طریق که فابین تاربی، راجع‌به دلوز می‌گوید، باید کمی "بچه جادوگر" باشیم! بدین‌معنی که به‌شکل اقرارآمیزی، بر نادانی خود اصرار ورزیم و راهِ گشودن (یا برونرفت) از شرایط حاضر را وظیفه‌ی تاریخ (به‌معنی رخدادهای پیش‌بینی ناپذیر) بدانیم و نه‌خود. مرگ کتاب، مرگ ضرورتِ تاریخ، فلسفه، ادبیات و غیره است و هنگامی که یک نظریه‌پرداز در کتابِ خود راجع‌به مرگ کتاب می‌نویسد، معقولانه‌ترین کار، این است که کل پروبلماتیک او را زیر سوال ببریم. یا دست‌کم می‌توانیم بگوییم برای فهم‌پذیر ساختنِ دیالکتیک، فلسفه به‌هیچ‌وجه راه مناسبی نیست. چراکه مولف را در دام یک ناگشودگی رها می‌سازد که برای فراروی از آن، چاره‌ای جز خروج هیستریک از پارادایم ندارد. اما عامل تعیین‌کننده این است که خروج از پارادایم، خروج از کنش‌مندی را نیز (به‌عنوان عنصری زائد) برای مولف ارمغان می‌آورد. حمله به‌کتاب، هردو مولفه‌ی خروج از پارادایم را یعنی هیستریک و متفاوت بودن را دارد اما از سویی دیگر، مولف را به‌سمت انفعال سوق خواهد داد. برای شوک دادن به‌نوشتار، لازم نیست ضرورت آن را انکار کنیم. شعارنویسان آمریکایی، برای احیای یک جریان، به گفتن جمله‌ای تنها با یک متغیر، اکتفا می‌کردند: ایکس، نمرده است! کریستین بوبن در کتاب درخشان خود یعنی "کتاب بیهوده"، سعی دارد راجع‌به ادبیات بگوید، بی‌آنکه حقیقتن راجع‌به ادبیات گفته باشد. به‌عبارتی دیگر، او قصد دارد بگوید که ادبیات (یا در سطحی کلی‌تر: کتاب)، چیزی مختص به‌ادبیات نیست بلکه هیچ مرزی برای تبیین‌های ما وجود ندارد: "ادبیات اگر به‌شادمانی نغمه‌هایی که کودک را به‌خواب میبرد، میرسید، کاری بس بزرگ کرده بود."

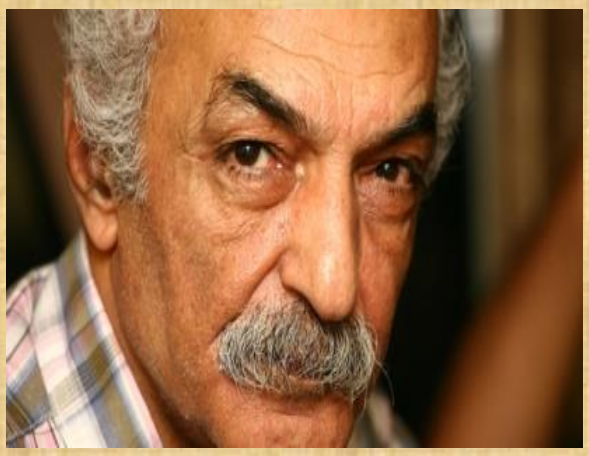
دوربین در فضایِ اجتماعی

علی عرفانی

کارگذاشتِ دوربین ها در مدارس دولتی وظیفه ای امپریالیسمی ست تا وظیفه ای جامعه شناختی! آنگونه که پیش می رود دستگاه قدرت با نفوذ بی وقفه در امور پنهانِ اجتماع قصد عادی سازی دوربین در نسل آینده را دارد، یعنی آن هدفی که عملی کردن آن در نسل حاضر برای آن ها تا امروز دست نیافتنی بوده است، زیرا که آن چیز که مشهود است، دوربین هایِ کارگذاشته شده به مثابه یک تابلویِ ایستِ بازرسی برای آن ها عمل کرده و با مشاهده ی آن ها به لحاظ روان شناختی از مرحله ی ناخودآگاه خود خارج شده و وارد وضعیت خودآگاهی صرف می شوند، یعنی درست آن چیزی که گفتمان قدرت آن را نمی خواهد، قدرتِ مطلق خواستار این است که جامعه ی در روبروی دوربین ها در مرحله ی ناخودآگاه خود به زندگیِ طبیعی و عادی و همگون با فضای آزاد ادامه دهند، و این یعنی شناور بودن در امر نمادینی که لاکان مطرح می کند، اما نسل حاضر نه تنها وارد امر نمادین نخواهد شد، که در یک خوانشِ روانی در مقابل آنچه خواست قدرت است وارد امر خیالی می شود، یعنی چیزی متضاد با آن چه که دستگاه خودکامه طلب می کند، این ایستِ بازرسی در نسل حاضر نشانه ای بزرگ است، که دال بر به منِ مطلوب اندیشیدن است، آن هم در جلوی چشمِ بزرگِ سوم یا همان دوربین، چشمی که در گفتمانِ درون محور و دوگانه ی ما به عنوان یک شهروندِ تنها دخالت می کند، و این دخالت ما را به اندیشیدن به منِ آرزویی که لاکان در امر خیالی مطرح می کند سوق می دهد و ذهنیتی بوجود می آورد که با آن ما با اندیشیدن به منِ مطلوب خود و احساس اینکه هر چه بیشتر یگانه پروری بین خود و این منِ از دست رفته ایجاد کرده باشیم، نمایش پرشکوه تری را به اجرا خواهیم گذاشت، از خواست پایه گذاران این امر یعنی گفتمانِ قدرت فاصله خواهیم گرفت و این یعنی ایجاد پدافندی ذهنی که ما را از وادار شدن به پذیرفتِ قانون، در یک دیکتاتوریِ محض رها کرده و آنچه در تدبیر دستگاه قدرت بوده است را خنثی سازی کرده است، اما با دانستگی این امر از سوی دستگاه و البته با ناامیدی محضی که برنامه خود را یک نسل به عقب انداخته است و زمان سرقت اطلاعات فردی را توسط خود از دست رفته دیده است، ما شاهد امر عادی سازی این چشم های بزرگ شهر و ورود آن ها و از نوع هایِ کوچکترش در ریز ترین مجامع عمومی کودکان و دانش آموزان هستیم، و این یعنی رسیدن به جامعه ای که در آن چشمِ اعظم حضوری توجیه شده در مسیر حرکتِ زیستِ مردم را پیدا خواهد کرد، دستگاه قدرت می داند که از طریق این عادی سازی، دوربینِ مزاحم تبدیل به یک نا دوربینِ توجیه شده در خواهد آمد، نادوربینی که جامعه یِ در حال آماده شدن برای اکت هایِ مدرن، آن را یک باید مطلقِ در آینده خواهند دانست، این حمله ی یگانه و منظم به زیست فکری افراد آنچنان خواهد بود که واقعیت بیش از هر چیزی توسط جامعه ی مطرحه به طورِ واضح به نمایش در خواهد آمد، دوربین نشانه ای خواهد بود که از ابژه ی اختلال برانگیز به سوژه ای موجه در خواهد آمد، درست مانند عملی که امروز در ایالات متحده به عنوان بزرگِ سرمایه داری رخ داده است، دزدی اطلاعات فردی بدون برانگیختن هرگونه تحرکاتِ مدنی، سرقت اطلاعات آنقدر از جانبِ دالِ اعظم (پدراستعاری) عادی سازی شده است که جامعه قبول جایگاه مدلول (فرزند استعاری) را کرده است و در این راستا این امر را امری بدیهی از جانب دولت دانسته و حتا او را برای ایجاد امنیتی پدرانه مستحق چنین کاری می داند. با ادامه ی این روند ما محکوم به اعتراف واقعیات ذهنی بدون اعمال هیچ نوع قدرتِ محسوسی خواهیم بود.

گفتگو با هرمز علیپور

من دیگر شاعر ناب نیستم



هرمز علیپور، اصطلاحا عضوی از پنج ضلعی شعر ناب است که کار جدی در شعر را از سن بیست سالگی با چاپ شعری در مجله فردوسی آغاز کرده است. علیپور فارغ التحصیل رشته کارشناسی ادبیات فارسی است که پس از سی سال اشتغال در آموزش و پرورش بازنشسته گردیده است. از وی کتاب‌های "کودک و کبوتر"، گنرگس فردا"، "الواح شفاهی"،" فاخته هیمالیا"، "ریحان آلفابتگ و "گیاه کهکشان" به چاپ رسیده است .

آن‌چه راجع‌به هرمز علیپور سال‌های اخیر می‌توان گفت، این است که هرمز علیپور در شعر ناب به فردیت خود رسیده است و انگار که نمی‌توان شعر این‌روزهای او را ناب به شمار آورد اما اوضاع راجع‌به شعر نابی‌ها به همین سادگی‌ها هم نیست چراکه این نحله برخلاف دیگر نحله‌ها به بیانیه روی نیاوردند و به تفرد خود از همان ابتدا اهمیت دادند. چیزی که بخصوص در کتاب "نیمرخ آهو"یِ هرمز علیپور به چشم می‌خورد، کارکرد زیباشناختی حرف ربط در آن است! حروف ربط آن از ساخت دستوری مرسوم عدول کرده‌اند و مضامین نیز از عینیات جهان واقعی فاصله گرفته‌اند. شعر، ذاتا حرکت و تلاشی‌ست به سمت جهانی دیگر. باور تغییرناپذیر و عمومی، بنیاد و اساس شعر را بر دیگرجهانی‌بودگی متصور می‌شود؛ شاعر به سمت فراجهان حرکت می کند و ابزار او واژگان است و در این میان زبان به عنوان ماده خام شاعر، در کارکردهای گوناگون ظاهر می‌شود. دو نوع عمده کارکرد زبان بدین صورت است که شعر یا دغدغه زبان دارد و یا از آن برای خلق تصویر و ایماژ استفاده می‌کند. حال اینکه شعریت هرمز علیپور در نیمرخ آهو (یا بهتر است بگویم این روزها)، از هر دو صورت سود جسته و به خلق تصاویر بدیع منجر شده است. او در معادلات زبان و ساخت های دستوری تغییر ایجاد می‌کند و بدین طریق از زبان آشنایی زدایی کرده و جهانی دیگرتر خلق می‌کند. زبان هرمز علیپور در فقدان دستور و چینش مرسوم واژگان، به شعریت رسیده است.

شعر امروز شما به فردیت خاص شما رسیده است و انگار که سبک شخصی خودتان را اتخاذ کرده‌اید. این امر را می‌توان نوعی فاصله‌جوییِ هرمز علیپور از شعر ناب دانست؟

من تا کتاب "کودک کبوتر" که در سال شصت چاپ شد و بعد با فاصله ده سال که کتاب "نرگس فردا "چاپ شد، درواقع شاعری بودم منتصب به جریان ناب. البته قبل از آن هم بوسیله منوچهر آتشی در چهار ویژه نامه‌ی شعر تماشا، در چهارچوب شعر ناب قرار داشتم و در سال‌های 54 تا 57 که آتشی، تماشا را منتشر می کرد، ده سال سابقه‌ی شعری داشتم که بر می گشت به کارگاه شعر نوری اعلاء و آنجا هم جزو چهره‌ها محسوب می‌شدم. که ما پنج نفر (سیدعلی صالحی، یارمحمد اسدپور، آریا آریاپور، سیروس رادمنش و بنده) در مسجد سلیمان به عنوان پنج ضلعی‌ای نامنظم و در عین حال همانند انگشت‌های مشت شده‌ی یک دست، شاکله‌ی شعر ناب را تشکیل می‌دادیم ولی هرکدام با توجه به دانش و سابقه‌ی شعریمان، برجستگی‌های متفاوتی را در شعرمان ایجاد کردیم. بعدها شعر ناب از مسجد سلیمان فراتر رفت و در دیگر شهرها هم هواخواهانی یافت. به عنوان مثال در تهران خانم میزانی و فرامرز سلیمانی و در شمال فرهاد پاک سرشت و به طور کلی در دیگر شهرها افرادی را که آتشی در تماشا جمع آوری کرد و در دایره‌ی ناب قرار داد، به شعر ناب روی آوردند. ایراد منطقی‌ای که می‌شد به شعر ما گرفت و البته من هم به این دریافت رسیده بودم، این بود که ما اگرچه نوع نگاهمان متفاوت بود، اما نوع بیانمان محدود بود و در اکثر اشعارمان واژگان مشخصی به چشم می‌خورد که برگرفته از فرهنگ زیستی قوم بختیاری بود. درواقع کار ما داشت به حالت اشباع می‌رسید و در عین حال شعرمان تاثیرگذار هم بود. ای بسا اگر شعر ناب با دامنه‌ی عوارض انقلاب مواجه نمی‌شد، گستردگی بیشتری هم می یافت. البته بعد از انقلاب هم آتشی دنباله‌ی کار را

گرفت اما عملا به نابی قبل نبود. امتیازی که من برای بچه‌های شعر ناب قائل هستم، این است که در آن زمان، کسانی همچون فروغ و سپهری و شاملو و به‌طور کلی اغلب شاعران، شاعرانی نیمایی بودند و ما از آن فضا گسستیم. البته ناگفته نماند که آن‌ها هم هرکدام به فضای متفاوتی رفتند. یعنی هرکدام کارشان را به شکلی کانالیزه کردند و این باعث شد که شعرشان دوام و قوام پیدا کند. به عنوان مثال سپهری شعرش را معطوف کرد به فرهنگ شرق و در نوع خودش موفق شد. اما در مورد خود من همانطور که بعضی فکر می‌کنند و شاید هم حق داشته باشند، قضیه کمی فرق می‌کند و بنده از شعر ناب تخطی کرده‌ام و فراتر رفته‌ام. من شاید کمی حالت سهل و ممتنع به شعرم دادم و مخاطب عام را هم بدست آوردم؛ علتش هم این است که پس از اینکه ما پنج نفر از هم جدا شدیم و هرکدام از مسجد سلیمان رفتیم، دیگر نتوانستیم شعر ناب را به آن معنا به پیش ببریم. من به شعر ناب قانع نشدم و به طورکلی اندازه و نهایتی برای شعر قائل نیستم و تا زمانی که هستم، تجربه می‌کنم و از همه‌ی انواع تجربیات، استفاده می‌کنم و فکر می‌کنم از اکثر جریان‌ها با خبر بوده‌ام. با اینکه سردبیر رسانه‌ای نبوده‌ام تا بدین طریق شاعران جوان در ارتباط باشم، اما از جریانهای تازه و نسل تازه‌ی شاعران غافل نماندم. عده‌ای هم این امر را برنمی‌تابند و بد تلقی می‌کنند ولی اهمیتی ندارد و من ازین همزیستی با شاعران جدید لذت می‌برم. به قول یکی از دوستان، من شاعر همه دهه‌ها بودم و سعی داشتم پیشنهاداتی به شعر معاصر بدهم که تبیین آنان دیگر وظیفه منتقدان است.

پس جریان شعر ناب را جریانی تمام شده باید بدانیم؟

بله من شخصا از شعر ناب عبور کرده‌ام و شعر من محصول فرآیندی فردی با زیربنای شعر ناب هستم.

حجمی‌ها با مانیفست دادن، خود را محدود کردند که این محدودسازی، ذاتا چیز بدی نیست. اما شعر نابی‌ها از همان ابتدا به فردیت خود احترام گذاشتند و به بیانیه روی نیاوردند. از نظر شما وضعیت شعر ناب را در مقایسه با شعر دیگر و حجم و را چگونه باید تبیین کنیم؟

شاعران حجم در دفترهای زمانه، بیانیه دادند که عده‌ای امضا کردند و پس گرفتند و از طرفی عده ای ایران نبودند و امضا نکردند. و البته حجم منحصر به شعر نبود و در حوزه ی داستان و سینما هم نفوذ پیدا کرد مثل علی‌مراد فدایی‌نیا در داستان‌نویسی. اما بچه‌های شعر دیگر، تفاوت زیادی با حجم داشتند و ما شعر نابی‌ها هم از شعر دیگری‌هایی همچون بهرام اردبیلی، محمود شجاعی، هوشنگ چالنگی و در راس همه‌ی این عزیزان بیژن الهی، بیشتر تاثیر می‌پذیرفتیم تا شعر حجمی‌ها. ناگفته نماند که بیژن الهی را به موازات احمدرضا احمدی می‌توان آغازگر شعر مدرن دانست. البته فریدون رهنما هم فرد سرنوشت‌سازی در شعر بود چراکه اصلا او باعث جدایی شاملو از نیما شد! از همه این‌ها که بگذریم، به نظر من شعر دیگر قوی‌تر و جان‌مندتر است. اما راجع‌به ما شعر نابی و بیانیه ندادنمان باید بگویم که ما در فکر بیانیه هم بودیم اما در نهایت به آن تن ندادیم چراکه هیچ مانیفستی را قانع کننده ندیدیم. من دیدم چیزهایی که در شعر حجم به عنوان مولفه یاد شده است، در شعر کلاسیک ما هم حضور داشته‌اند! کمااینکه من به رویایی هم گفتم قابل پذیرش نیست که افرادی همچون خویی را شما شاعران حجم بدانید. ما به این نتیجه رسیدیم که هر شعر، شناسنامه خودش را دارد و نهایتا از بیانیه پرهیز کردیم.

خاطراتی از فضای دوستانه‌ی شاعران دیگر در محیط مسجد سلیمان برایمان بگویید. و اینکه فاصله‌تان با دیگر جریان‌ها چطور حفظ می‌شد؟

ما بچه‌های ناب واقعا باهم بودیم. به صحراها و گندمزارها می‌رفتیم، شوخی میکردیم، آواز و شعر می‌خواندیم. در بین ما، حمید کریم‌پور خصوصا خیلی شلوغ بود و طنز بالایی داشت. از طرفی سیروس رادمنش خیلی مبادی آداب بود. سیدعلی صالحی اصطلاحا توی خودش بود و یارمحمد اسدپور هم ذاتا آدم آرامی بود. البته این را هم بگویم آن موقع هیچکدام شور سیدعلی را در خواندن نداشتیم. دوران خیلی خوبی بود و آن موقع ما ما شعر دیگری‌ها را خیلی دوست داشتیم. مثلا من هوشنگ چالنگی را خیلی دوست داشتم درصورتیکه اصلا او را ندیده بودم. در میان ما، اسدپور بیشترین ارتباط را با دیگری‌ها داشت. البته من همراه با محمود مومنی، دو شب مهمان بهرام اردبیلی بودم و خیلی از او یاد گرفتم. آقای شجاعی را بعد از انقلاب و در کرج دیدم. درواقع دیدن این دوستان وظیفه ای بود ولی بیشترین دوستی را من با آتشی و شاعران ناب داشتم چون گروه شعر دیگر، دایره‌ی محدودی داشتند و بودن میان آنان، نیازمند اخلاقیاتی بود که حقیقتا به من نمیخورد.

جدا شدن شعر نابی‌ها چگونه بود؟

خب تا زمانی که ما پنج نفر در مسجد سلیمان بودیم، دوستی‌ای داشتیم خالی از دغدغه و حب و بغض. دوستی ما مثل سایر دوستی‌ها نبود که هرکدام می‌خواستند سهم بیشتری داشته باشند و برای این امر، کسی را از جریان خود حذف می‌کردند تا به نوعی نقش قهرمان را در جریان شعری خود ایفا کنند. جدا شدن ما اینطور بود که من به اهواز رفتم، صالحی به تهران، آریا آریاپور به فرانسه رفت و از میان ما فقط اسدپور در مسجد سلیمان ماند. زنده‌یاد رادمنش هم کارش در صحراها و شرکت‌های فنی بود و مدام به شهرهای مختلف مسافرت می‌کرد و همه این‌ها باعث شد که عملا ما کمتر همدیگر را می‌دیدیم و به انزوایی ناخواسته دچار شدیم. البته مهاجرت من به اهواز، این حُسن را داشت که با شاعران اهوازی‌ای همچون بهزاد خواجات آشنا شدم و با این عزیزان به داد و ستد شعری پرداختیم.

قائل به تقسیم بندی‌های دهه‌ای هستید؟ به عنوان مثال شعر دهه‌ی هفتاد را می‌توان نحله‌ای خاص به شمار آورد؟

من در کنار شعر هفتاد و هشتاد هم بوده‌ام و تا جایی که میتوانسته‌ام همگی جریان‌های متاخر را دنبال کرده‌ام، و فکر می‌کنم حداقل حُسن این دهه بندی‌ها،

حرارت دادن به فضای شعر است که نتیجه‌اش قدرتمند کردن شعر خواهد بود. بخصوص من شعر بچه‌های کارگاه براهنی همچون رویا تفتی، شمس آقاجانی را بسیار دوست دارم و همچنین علی قنبری را هم نباید از قلم بیاندازم.

شعر امروز ما اصلا آسیبی دارد؟ اگر دارد نظرتان راجع‌به این آسیب‌ها چیست؟ چون اکثرا می‌گویند که شعر ما آسیب دارد اما به تبیین دلایل آن نمی‌پردازند.

به نظر می‌رسد آسیب دارد چراکه هر گروه و نسلی ازین شرایط می‌نالد. یک مسئله این است که می‌بینیم کتاب اول و دوم شاعران امروزی، خیلی بهتر از کارهای بعدیشان است و به کلی اهمیتی تاریخی هم دارد اما از آن باز می‌مانند! مسئله بعدی این است که جوانانی وارد شعر می‌شوند و میبینند پیشینه شعری آنان افرادی همچون شاملو و اخوان و غیره را در بر می‌گیرد که هرکدام محبوبیتی دوچندان داشته‌اند و با خود میگوید چرا من نباید معروف بشوم؟! درواقع بهتر است اینطور بگویم یکی از آسیب‌های شعر امروز ما این است که شاعران تازه‌کار، عجول‌اند و قائل به سیر و سلوک کردن در شعر نیستند و بعد که می‌بینند همچین چیزی نیست که به سادگی بتوانند به معروفیت دست یابند، دچار افسردگی می‌شوند! البته در دوره ما هم بودند کسانی که سودای معروفیت داشتند، سالی چند کتاب منتشر می‌کردند و عکسشان در همه رسانه‌ها بود اما با خودشان صداقت داشتند و می‌دانستند که با این کارها، عملا کاری را به پیش نمیبرند. ما در مملکتی زندگی می‌کنیم که همه‌ی شاعران تثبیت شده ما با شعر کلاسیک شروع کرده‌اند؛ ما باید اول قواعد را بدانیم تا بعد قیدشان را بزنیم! درواقع می‌توان گفت که جامعه شعری ما شایسته سالاری‌ست: منوچهر آتشی در سن 27 سالگی، "اسب سپید وحشی" را در بوشهر چاپ می‌کند و فروغ به او غبطه میخورد یا همچنین یداله رویایی در جوانی چهره می‌شود و به طور کلی هیچکدام از شاعران ما در فرآیند تاریخی‌ای که طی کرده‌اند، به ناحق بزرگ نشده‌اند. البته متاسفانه بعضی زود قانع شدند و سیر نزولی را طی کردند اما در مقابل بعضی‌ها همچون شاملو تا آخرین لحظه جنگیدند. مشکل اصلی این است که شاعران جدید ازین مسائل خبر ندارند و در توهماتشان سیر می‌کنند؛ البته منکر فسادهایی در نشر و رابطه‌بازی هم نمی‌توان شد اما شاعران ما باید ببینند واقعا چه چیزی برای ارائه در چنته دارند.

شاعر پرکار، الزاما به تکرار روی خواهد آورد؟

راستش راجع‌به من هم چنین چیزی را می‌گفتند. اگر کم کار باشید، می‌گویند چرا کم کارید و اگر پرکار هم باشید که ... اما من فکر می‌کنم شاعری که صاحب سبک شده است، باید شاعر پرکاری باشد. اگر من یک ماه ننویسم، سررشته از دستم میرود. این را از روی فروتنی نمیگویم: من منتظرم شعری بگویم که خودم لذت ببرم و منتظر آن روز هستم.

قصد ندارید مانند دیگر شاعران،گزیده شعر چاپ کنید؟

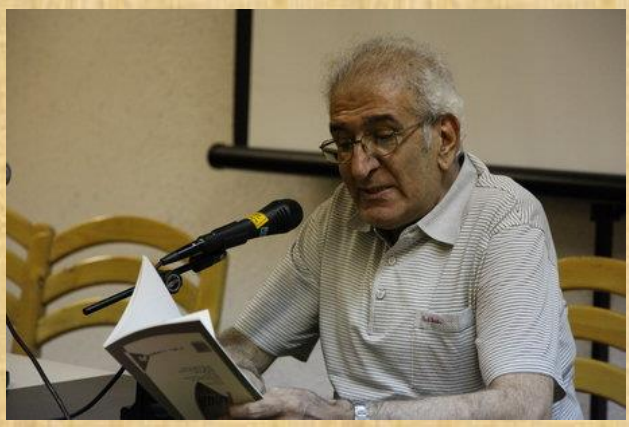
اتفاقا آقای حسن‌زاده از نشر مروارید به من لطف داشتن و از من گزیده شعر خواستند اما من در آن زمان دچار مشکلات متعددی بودم و حقیقت اینکه اصلا وقت نکردم. البته من به این به تعویق افتادن هم خیریت میبینم و بزودی دست به این کار خواهم زد.

نوعی بازگشت به گذشته در میان شاعران نسل جدید به چشم می‌خورد که از نمودهای بجز در شعرشان، در فضای نشر هم می‌شود دنبال کرد. در سری کتاب‌های آذرخشی از جنبش‌های ناگهان، شاعران دهه چهلی گردآوری شده‌اند که کوچه زنبق شما هم در بین آنان به چشم می‌خورد.

بله من هم گکوچه زنبق" را از همین سری کتاب‌ها که گفتید، به‌تازگی منتشر کرده‌ام. من این حرکت حمید شریف‌نیا را دوست دارم. در نمایشگاه کتاب هم خوشبختانه ازین کتاب‌ها بسیار استقبال شد و ازین اتفاق خوشحالم. البته هیچ‌کاری بدون عیب نیست اما چنین دست اتفاقاتی به نتایج بسیار خوبی خواهد رسید و جای این کتاب‌ها واقعا خالی بود چراکه نسل جدید به این شعرها دسترسی نداشتند. البته به شرطی که افرادی داشته باشیم که بدون سهم‌خواهی، شعر معاصر را مورد بررسی قرار دهند .

گفتگو با احمد پوری

نوبل امسال از ادبیات فاصله نگرفته



احمد پوری، مدرک فوق لیسانس خود را نیز از دانشگاه نیوکاسل انگلستان دریافت کرده و پس از آن در سال ۱۳۶۷ به ایران باز گشته است. پوری پس از بازگشت خود به ایران علاوه بر تدریس زبان، فعالیت ادبی را با ترجمه شعرهای عاشقانه شاعران بزرگ جهان ادامه داد و تا به امروز آثار شاعرانی چون آنا آخماتوا، پابلو نرودا، فدریکو گارسیا لورکا، ناظم حکمت، نزار قبانی، یانیس ریتسوس و آن سکستون را ترجمه نموده‌است. وی همچنین رمانی از میخائیل بولگاکف و چند مجموعه داستان دیگر را نیز ترجمه کرده‌است. در این گفتگو با احمد پوری، به تفاوت ها و شباهت ها میان ناظم حکمت و پابلو نرودا و همچنین مارینا تسوتایوا و آنا آخماتوا پرداخته ایم. در پایان نیز کمی راجع به ادبیت ترانه های باب دیلن گپ زده ایم.

شما ترجمه ای از مارینا تسوتایوا را در دست چاپ دارید. با توجه به اینکه تسوتایوا و آنا آخماتوا، هم دوره بوده اند، چه ارتباطی بین این دو وجود داشته؟

این دو، دوست یکدیگر بوده اند. اما مارینا در چهل و چندسالگی خود را دار زد و کمتر از آخماتوا عمر کرد.

شعر این دو چه شباهت ها یا تفاوت هایی با هم دارد؟ چون فکر می کنم تفاوت این دو است که ضرورت ترجمه را مارینا را ایجاد می کند.

ضرورت ترجمه تسوتایوا در این است که او، شاعر شناخته شده ی جهانی ست. شعر تسواتایوا به بیشتر زبان های زنده دنیا ترجمه شده و فکر می کنم که همین موضوع، ضرورت ترجمه شدن او به زبان فارسی را موجه می کند. شعر او، به نوعی نماینده بخشی از شعر شوروی است.

مضامین تسوتایوا را چه چیزهایی در بر می گیرد؟

مضامین او اغلب فردی ست و کمتر به مضامین اجتماعی، سیاسی و حوادث پیرامون خود می پردازد؛ موضوعاتی همچون عشق و عواطف، مضامین او را تشکیل می دهد.

با توجه به شعر آخماتوا و تسوتایوا، می توانیم شعر زنان روسیه در آن برهه زمانی را شعری فردی و عاطفی بدانیم؟

اتفاقا نه. شعرهای آخماتوا فراتر می رود و مضامین اجتماعی را نیز در بر می گیرد. بسیاری از اشعار او جهت گیری سیاسی دارد. به عنوان مثال، منظومه "مرثیه مردگان" او، تماما فصل دردناکی از تاریخ شوروی را تصویر می کند اما تسوتایوا، برداشت های عاطفی و غیرسیاسی خود از جهان را بیان می کند.

در دورانی که این دو می زیسته اند، چه اتفاقی در شعر زنان روس در حال پی گیری بود؟

در آن زمان، شعر زنان روس، چهره های کمی داشت. در اواخر عمر آخماتوا (دهه پنجاه میلادی) بود که شاعران زن دیگری ظهور کردند.

شما در ترجمه هایتان، متنوع عمل می کنید. به عنوان مثال در لورکا، ناظم حکمت، نونو ژودیس و غیره را ترجمه کرده اید که هرکدام، از کشور و فرهنگ متفاوتی هستند. برای ترجمه کردن، چه چیزهایی را مد نظر دارید؟

من بیشتر دنبال شاعرانی می روم که مطرح هستند و امتحان خودشان را داده اند. منظورم از امتحان دادن، این است که دنیا، اشعار اینان را خوانده و استقبال کرده است. به عنوان مثال پابلو نرودا، ریتسوس و غیره، همگی شاعرانی هستند که میلیون ها نسخه از کتاب هایشان به فروش رسیده است و ما هم نباید از اشعارشان بی نصیب بمانیم.

با توجه به محبوبیت ناظم حکمت، تا چه اندازه او را تاثیرگذار بر جریانات اجتماعی ترکیه می دانید؟

ناظم حکمت، پرتاثیرترین شاعر ترک است. درواقع اغلب شاعرانی که امروزه به زبان ترکی می نویسند، به نحوی از زیر شنل ناظم حکمت بیرون آمده اند چراکه او پدر شعر مدرن ترکیه محسوب می شود.

ناظم حکمت در برخی از اشعار خود، بسیار از شرایط زندان می گوید. اینکه شاعری راجع به زندان بنویسد، قبل از حکمت نیز سابقه داشته است؟

حکمت زیاد راجع به زندان می گوید چون مدت بسیاری (حدود دوازده سال) را در زندان به سر برد. البته ناگفته نماند که پس از زندان، او دیگر راجع به زندان نمی گوید بلکه به مضامینی همچون عشق، امید و زندان واکنش نشان می دهد. من در کتاب خودم، اشعار حکمت را از سال 1916 تا 1962 (که حکمت فوت کرد) آورده ام و این مسئله، کار را برای تقسیم بندی اشعار او راحت می کند.

چرا حکمت را می توان شاعری مدرن دانست؟ اینکه راجع به زیست روزانه صحبت می کند یا اینکه حکمت، بداعت هایی را در زبان شعر ترک صورت داده است؟

ناظم در چند زمینه توانست راه باز کند. در وهله اول، فرم شعر ترکیه را عوض کرد و در وهله دوم، زبان شعری را دچار تحول کرد. زبان شعری پیش از حکمت، زبان عثمانی بود که حکمت، زبان عامیانه را نیز بدان وارد کرد و شعر ساده تری سرود که مردم بتوانند بفهمند. از لحاظ محتوا، محور شعرهای ناظم، انسان است. او به نیک بختی انسان ها فکر می کند و مثل حافظ، امیدوار است.

هم ناظم حکت و هم پابلو نرودا، در ایران با استقبال خوبی مواجه شده است. دلیل این استقبال را باید در فرم عاشقانه اشعار اینان جست یا مضامین سیاسی شان؟

من فکر نمی کنم ارتباطی به فضای سیاسی اشعارشان داشته باشد چون کتاب هایی که خود من ترجمه کردم، اشعار عاشقانه این دو را در بر می گیرد. اما مسئله این است که حکمت و نرودا، سیاست (مبارزات انسانی) را به شکلی شاعرانه نگاه می کنند و شعر را نوعی مبارزه می دانند. درواقع می خواهم بگویم مضامین عاشقانه و سیاسی این دو شاعر، از هم جدا نیست.

باب دیلن سرانجام واکنشی نسبت به دریافت جایزه نوبل ادبیات نشان داد! به نظر شما چرا باید باب دیلن، جایزه ای ادبیاتی را دریافت کند؟

حالا در موقعیت خوبی این سوال مطرح شده چون بعد ازین همه جنجال، ایشان اعلام آمادگی کردند که نوبل را دریافت خواهد کرد و ازین بابت، ابراز خوشحالی کرده است. اما بحث اینجا نیست! بحث اصلی این است که عده ای تعجب کرده بودند چرا نوبل معیارهای خود را عوض کرده و حالا اینکه این معیارها پایین آمده اند یا بالا رفته اند، بحث دیگری ست. طبق ادعای این افراد، نوبل قرار نبود به یک ترانه سرا اهدا شود بلکه قرار بود این جایزه مختص به نویسندگان و شاعران باشد. برخی نیز ازین مسئله استفاده کرده اند تا باب دیلن را محکوم کنند و بی ارزش جلوه دهند درصورتی که دیلن، واقعا چهره بزرگی ست؛ دیلن هم ترانه های خوبی دارد و هم از لحاظ موسیقایی، حرفی برای گفتن دارد. بنابراین من فکر می کنم ازین دعوایی که درباره جایزه نوبل راه افتاد، عده ای سواستفاده کردند تا به دیلن ضربه بزنند. به نظرم ما حق گله کردن از باب دیلن را نداریم و درنهایت، ما می توانیم نقدمان را متوجه نوبل سازیم. جایزه نوبل کم کم می خواهد نشان دهد که به تحولاتی که در دنیا انجام شده ست، توجه دارد و اکنون می خواهد خود را با آنان منطبق سازد. یعنی درواقع نوبل می خواهد هنر عامه پسند را نیز درنظر داشته باشد و کمی از هنر اشرافی و ادبی، فاصله بگیرد. من عیبی در این موضوع نمی بینم. به عنوان مثال وینستون چرچیل، فاصله بیشتری با ادبیات داشت تا باب دیلن! باب دیلن، دست کم ترانه گفته اما وینستون چرچیل یک خط داستان و یا یک سطر شعر هم ننوشته بود.

پس ما می توانیم ترانه را هم یک فرم ادبی محسوب کنیم؟

نگویید ترانه بلکه بهتر است بگوییم شعرهای ترانه یا همان لیریک (lyric). بله کاملا فرمی ادبی ست. درواقع می توانیم بگوییم شعری ست که به صورت آواز خوانده می شود. می دانیم ترانه های دهه پنجاه ایران، همدوش زیباترین شعرهای اخیر ما هستند. مثلا شعرهای اردلان سرافراز، شهیار قنبری، جنتی عطایی و غیره، شعرهای بسیار قابل توجهی بوده و اصطلاحا ادبیت دارند.

درواقع باید بگوییم ترانه ها در یکی دو دهه اخیر به سمت و سویی غیر ادبی حرکت کرده اند و باید میان اینان تمایز قایل شد؟

بله دقیقا. ترانه ها یک حرکت کلی نیستند و باید تمایز قایل شد. ترانه های این یکی دو دهه به سمت بی معنایی رفته اند؛ بدین معنی که شعر اهمیتی ندارد بلکه ریتم نقش اصلی را ایفا می کند! این ترانه ها، به قول معروف هرچیزی که دم دستشان است می گویند. ما راجع به این ها صحبت نمی کنیم بلکه ترانه هایی را مد نظر داریم که ادبیت دارند.

برای ادبیت این ترانه ها، چه معیارهایی را می توان متصور شد؟

بسیار راحت: موسیقی را ازین ترانه ها بگیرید و ببینید می توانید این ها را شعر بدانید یا خیر. به نظرم همین معیار کافی ست. چون شعر را که نمی توان وزن کرد یا اینکه مثلا ببینیم چند متر است!

ترانه ها اصولا به مردم نزدیک ترند. حال اینکه نوبل ادبیات نیز بخواهد بر اساس سلایق مردمی به کسی همچون باب دیلن اهدا شود، نباید ما را نگران کند؟ درواقع خطر فاصله گیری از ادبیات در جایزه نوبل امسال احساس نمی شود؟

نوبل امسال از ادبیات فاصله نگرفته بلکه به نوع دیگری از ادبیات پرداخته است. همانطور که گفتم، شعرهایی که مثال زدم، از لحاظ شعری، خوب و زیبا هستند. همین طور می توانم به سیمین بهبهانی و فریدون مشیری اشاره کنم که چند ترانه نوشته اند و حتی اشعارشان را نیز در موسیقی ها استفاده کرده اند.

گفتگو با رضا چایچی

هنرمند واقعی، نیاز به یارکشی ندارد!

رضا چایچی، متولد ۱۳۴۱، شاعر و منتقد ادبی است. از او تاکنون مجموعه اشعاری همچون «بی چتر بی چراغ» (مجموعه شعر)، «روزی به خواب می رویم» (مجموعه شعر)، «بر این تپه ی کوچک از صدای هیچ پرنده‌ای خبری نیست» (مجموعه شعر)، «بوی اندام سیب» (مجموعه شعر)، «مه چهره‌هایمان را با خود می برد» (مجموعه شعر)، «باله‌ی ماسه‌ها» (مجموعه شعر)، «سفر قطره» (داستان کودکان)، «بازخوانی اشعار» (نقد ادبی)، «دامی برای صید پاره ابر» (مجموعه‌ی گفت وگوها)، «پس مسافر این کشتی شدم» (شعر بلند)،«گزیده‌ی شعر» و "باله ماسه ها" منتشر شده است. رضا چایچی، فعالیت خود را به صورت رسمی از سال 66 با انتشار شعری در مجله مفید (همراه با مقدمه ای از هوشنگ گلشیری)آغاز کرد. در این گفتگو با رضا چایچی، به مسائلی از قبیل اوضاع نشر، باب دیلن و ارتباط او به ادبیات و مصادره سازی های ادبیاتی پرداخته ایم.

چرا اوضاع نشر خراب است ؟ علت اصلی را باید در تقلیل سلیقه و تعداد مخاطبان جستجو کرد ؟

بی گمان در این سال ها از تعداد مخاطبان ادبیات کاسته شده است . تا آن جا که می دانم این سخن مورد تأیید ناشرانی است که حرفه ای به خصوص در زمینه ی ادبیات کار می کنند. علاوه براین تیراژ کتاب ها نیز بیان کننده چنین وضعی است . در دهه های نه چندان دور ، تیراژ کتاب های شاعران نام آشنا کم تر ازدو هزار نسخه نبود اما در سال های اخیر این تیراژ به هزار و صد و گاه حتی کمتر سقوط کرده است . در باره ی چرایی این امر، باید بررسی های بیش تری انجام گیرد .سیاست گذاری های وزارت ارشاد در ایجاد این وضع بی اثر نبوده .دلیل دیگر شاید دل سردی بسیاری از مخاطبان است و این که دیگر برای یافتن برخی پاسخ ها به ادبیات روی نمی آورند . شاید بسیاری هم به جای خواندن شعر یا داستان با خواندن مطالب پراکنده در شبکه های اجتماعی خود را بی نیاز از خرید کتاب می دانند .اما بی گمان علل دیگری در کاهش مخاطبان ادبیات دخیل است که باید بیشتر به آن پرداخت . باید بیشتر تلاش کنیم تا سطح نقد ادبی را بالاتر ببریم و به این امر رونق بیشتری ببخشیم . در جامعه ای که سطح نقد بالا باشد هر اثر بی بها و بی ارزشی نمی تواند مطرح شود و جایگاهی برای خود دست و پا کند . در دهه های قبل افرادی سر دبیر مجلات ادبی بودند که دانش عمیقی از ادبیات داشتند و چون فیلتر عمل می کردند . هر شعر یا داستانی را در مجله ی ادبی منتشر نمی کردند و همین سختگیری باعث ارتقا ادبیات می شد اما امروزه اوضاع کاملا معکوس است . بسیاری افراد مسئول صفحه های ادبی روزنامه ها و مجلات اند که دانش ادبی لازم را ندارند .

چه دلیلی برای نوبل گرفتن باب دیلن می توان دست و پا کرد . چرا که نوبل ادبیات در دو سال اخیر ثابت کرده است که سعی دارد جدا از معیارهای ادبیاتی به گزینش بپردازد ؟

در تاریخ جایزه ی نوبل همیشه کاستی های وجود داشته است ؛ در برخی موارد کسانی جایزه گرفتند که به گفته بسیاری از صاحب نظران در خور آن نبودند وگاهی هم به کسانی جایزه تعلق نگرفت که به حق در خور برنده شدن بودند . اما این مورد اخیر در تاریخ نوبل بی سابقه است .هر چند که باب دیلن به راستی خواننده ای توانا و صاحب سبک و ترانه سرایی بدعت گذار است . با این همه ترانه همواره به عناصر دیگری نیاز دارد مثل موسیقی یا فردی که ترانه را بخواند و هیچ گاه با شعر که هنری مستقل به شمار می آید هم سنگ نبوده . تا کنون بیشتر افرادی که جایزه نوبل را گرفتند یا داستان نویس بودند یا شاعر یا متفکر یا مورخ بنابراین این گزینشی نو محسوب می شود باید داوران نوبل تعریف خود را از ادبیات تغییر دهند .

ترانه در بهترین حالت می تواند ادبیات محسوب شود یا این که عمیقا در پیوند با موسیقی قرار می گیرد ؟

ترانه هر چند از بهترین نوعش باشد با زبان شعر که هنری مستقل است فاصله ای نجومی دارد . ترانه با شعر تفاوت های بسیاری دارد که اگر بخواهیم به همه ی آنها اشاره کنیم باید صفحه های بسیاری را سیاه کنیم . ترانه بیشتر برای مخاطبان عام خوانده می شود اما شعر ناب برای فرهیختگان جامعه نوشته می شود و کسانی که با ادبیات و تاریخ و ادیان و اسطوره و فلسفه آشنا هستند . همان طور که در پاسخ سوال قبل گفتم ترانه به عناصر دیگری نیاز دارد تا قابل ارائه بشود مثل موسیقی و خواننده و تنظیم کننده .

این که ما می خواهیم ادبیات را منطبق با همان منوال های سابق حفظ کنیم آیا ما را متهم به « مرتجع بودن » نخواهند ساخت ؟

می توان از زوایای گوناگون به این نکته پرداخت . بدیهی است که کار شعر و هنر بدعت و نو آوری است . اگر اثری از شیوه ها ومنوال های سابق چه کلاسیک چه آنچه در عصر مدرن یا فراتر از آن رخ داده باشد، پیروی کند آن اثر، تقلیدی و تکراری به حساب می آید . چه از محتوای شعری تقلید کند یا از ساختار یا فرم آن سود ببرد یا حتی اگر با اندکی تغییر از تصویر شعری استفاده کند همه این ها نشان می دهد که شخصِ مقلد ، فاقد تخیل و خلاقیت است . چنین آثاری خام دستانه محسوب می شود و هیچ بار مثبتی نخواهد داشت . اما هر شاعر بزرگی به سنت های گذشته احترام می گذارد و به نوعی از آنها استفاده می کند . می توان با دخل و تصرف و آشنایی زدایی چیز نویی پدید آورد . نیما با دخل و تصرف بر قافیه و اوزان عروضی به عناصری نو دست یافت . می توان گفت کار شاعران کلاسیک به مراتب از شاعران معاصر سهل تر بود . زیرا تمام تمهیدات برای شعر سرودن شاعران کهن مهیا بود . وزن ها و قوالب و ... حتی مضامینی مثل هجر و فراق و وصال و تنهایی و شیدایی و غیره .حال هر که زیبا تر و غنی ترو با زبانی رساتر و محکمتری به این نوع مضامین می پرداخت ، ماندگارتر می شد مثل سعدی و حافظ . اما شاعران اکنون باید در سرودن شعر به نگاه و زبان فردی و ویژه ی خود دست پیدا کنند . باید به امضا شخصی و سبک خود دست یابند .

اغلب فکر می کنیم این گفتمان قدرت است که به مصادره سازی نظریات و ابداعات ادبی می پردازد . در صورتی که ادبیاتی ها خود در این امر قهارترند . مصادره سازی ابداعات چه آسیب های می تواند داشته باشد ؟

می توان از چند جهت به این سوال پاسخ داد . گفتمان قدرت در صدد مصادره ی نظریاتی است که با آن ها بتواند آرا و باورهای خود را تبلیغ کند و با جنبه های ملی و سنتی تا حدودی بیامیزد . اما اصل همان ایده هایی است که گفتمان قدرت به ظاهر به آن پایبند است . این نگاه باعث می شود طبقه ای از هنرمندان وابسته بوجود بیاید که برای رسیدن به امتیازهایی ، سنگ این نوع نگاه را به سینه می کوبد . اما تا کنون دیده نشده از دل این آثار، اثر ماندگار یا شاهکاری خلق شود . بیشتر این آثار کلیشه ای و همانند هستند ، زیرا از الگوهای معینی پیروی می کنند و از مفاهیم و مضامین مشخصی سود می برند.امروزه ادبیات باید با نو آوری و بدعت همراه باشد تا بر دل خوانندگان و مخاطبان حرفه ای بنشیند . بدیهی است اگر فرد یا افرادی بکوشند دست آورد دیگران را به نفع خود مصادره کنند ، معلوم خواهد شد که آن مقلدان چیزی در چنته ندارند . چرا که امروزه آفرینش آثار ادبی تنها بیان مفاهیم و مضامین نیست، بلکه خلق فرم و تمهیدات نو و تازه است .همه ی این عناصر به هم مربو ط اند . مثلا در شعر ، هم رفتار تازه با زبان مهم است و هم محتوا و فرم و شگردهایی که شاعر برای سرودن و ترسیم نگاه و جهان درونی اش از آنها استفاده می کند .

این حجم تولید محتوای زرد آیا بی سابقه است ؟ علت علاقه ی زیاد عوام به محتوای زرد چیست ؟

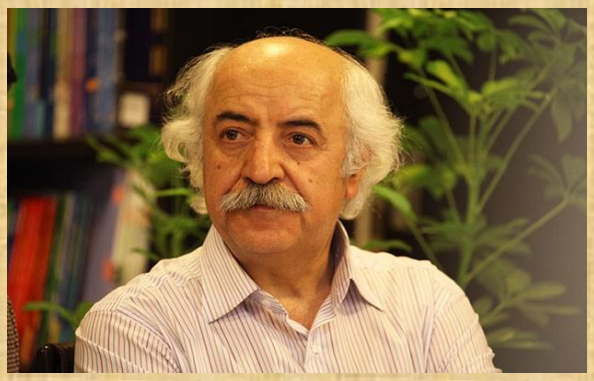
به عقیده من این امر بی سابقه نیست . همیشه در طول تاریخ کسانی بوده اند که چنین آثاری بوجود آورده اندو در اثر گذشت زمان از یاد ها رفته اند . اما علت علاقه ی عوام به این نوع ادبیات ، تنها این است که به راحتی با آن ارتباط بر قرار می کنند .وجود این نوع ادبیات ، همیشه منفی نبوده است . زیرا بسیاری افراد با خواندن آثار سرگرم کننده رفته رفته به آثار غنی تر روی می آورند .بعضی اوقات این نوع ادبیات نقش پلی را ایفا می کند ، پلی که خواننده را به جای بهتری می رساند و باعث ارتقای فهم مخاطب از ادبیات می شود . در نظر بگیرید که خواندن آثار مهم و شاخص ادبیات ایران و جهان دانشی می خواهد که هر فردی به آن مسلط نیست .

نظرتان در باره ی نقدهای دوستانه یا مغرضانه چیست ؟

این گونه داوری ها فقط باعث گمراهی برخی خوانندگان خواهد شد . از طرفی شأن منتقد را که به این گونه داوری ها دل خوش می کند به ما نشان می دهد . در درجه نخست یک منتقد باید از هر گونه پیش داوری مبرا باشد . منتقد علاوه بر دانش ادبی و زبانشناسی و فهم نقد نو با ید انسانی والا باشد و صاحب خلاقیتی که درخور منتقدی تیز هوش است .او باید بکوشد با نقد علمی و به دور از هر شائبه ای سطح شعر و ادبیات را در جامعه ارتقا دهد ، نه این که با نقدهایی آغشته به دوستی یا دشمنی دیگران را گمراه کند . البته خواننده جدی و حرفه ای ادبیات که از سطح تشخیص بالایی برخوردار است فریب این نوشته های بی ارزش را نمی خورد و انگیزه ها را در می یابد . ما در چنین نقدهایی تعاریفی می خوانیم که برخی از منتقدین بزرگ جهان از هنرمندی می کنند که شاهکار آفریده است . نقدهایی سراسر تعریف و تمجید و اغراق آمیز که با کمی تأمل می فهمیم با چه انگیزه ای نوشته شده . خلاصه باید گفت تا کنون هیچ یک از این نوشته ها باعث ماندگاری اثری نشده است . زمان خواهد گذشت و این گونه نوشته ها که با چنین نقدهایی چند وقتی بر سر زبان ها می افتند از گردونه خارج می شوند و یادی از اثر و صاحب اثر نخواهد ماند . گاهی هم هم صدا می شوند تا شاعر با استعدادی را به قول هم بکوبند . شاید با این تصور که جا را برای شان تنگ کرده. این نوشته ها هم ناجوانمردانه و دور از اصالت و حقیقت است . شعر یا هر اثرهنری درخشانی ، دیر یا زود جایگاه خود را پیدا می کند .چه نقد مثبت یا منفی بر آن نوشته شود .کار هنری کار گروهی وتیمی نیست و هنرمند واقعی کار هنری راتلاشی فردی می داند . برخی تیمی به فعالیت ادبی می پردازند و مثل هم شعر می گویند . این گونه چیزها باقی نمی ماند به سنت نقد هم چیزی اضافه نمی کند . تنها به درد این می خورد که ببینیم چه کسانی عضودارو دسته یکدیگرند .

هنرمند واقعی نیاز به این یار کشی ها ندارد زیرا به کارخود ایمان دارد و مهمتر از همه این که راه خود را پیدا کرده است و بی توجه به فضای گمراه کننده ی اطرافش راه خود را ادامه می دهد . شاعر واقعی از شناختی ژرف و نگاهی عمیق برخوردار است و گول این بازی ها را نمی خورد . معیارهای خود را به دست آورده و با بی نیازی به زندگی و خلق آثارش ادامه می دهد .

گفتگو با حافظ موسوی
شعر زنان، رو به بالندگی است



هیئت داوران جایزه شعر احمد شاملو «لشکر شکست خورده کلمات» اثر آیدا عمیدی را به‌عنوان برگزیده اول معرفی کرد. همچنین مجموعه شعر «زمین کره‌ای سیاسی بود» اثر سمیه (شوکا) حسینی و مجموعه شعر «مسافرت از اتاق تا بیرون... و بالعکس» اثر شهریار وقفی پور مشترکا به‌عنوان برگزیدگان دوم معرفی شدند. هیئت داوران مجموعه شعر «اسب را در نیمه دیگرت برمان» اثر عطیه عطارزاده و «هیچ کس مراقب سایه‌ها نیست» اثر الینا نریمان را نیز شایسته تقدیر دانست. بنا بر اعلام، علیرضا بهنام، خسرو پارسا، رویا تیموریان، هوشنگ چالنگی، فرزان سجودی، عنایت سمیعی، محمد صنعتی، علیرضا عباسی و لیلی گلستان، داوری نهایی دومین دوره جایزه شعر احمد شاملو را برعهده داشتند. برگزیدگان این جایزه همزمان با زادروز این شاعر (۲۱ آذرماه) در موسسه بهاران معرفی شدند. در این مراسم، حافظ موسوی (دبیر دومین دوره جایزه شعر احمد شاملو) گفت: ۱۷۱ عنوان کتاب شعر منتشرشده در سال ۹۴ داوری شدند، هرچند تعداد کتاب‌های شعر منتشرشده بیشتر بود. در بخش دیگر نیز لیلی گلستان، از اعضای هیئت داوران، بیانه داوران را خواند و از این‌که زن‌ها در این رقابت درخشیدند، اظهار خوشحالی کرد.

در این گفتگو با حافظ موسوی (دبیر جایزه شعر شاملو)، به جنبه های مختلف این جایزه پرداخته ایم:

چه تحولی در شعر معاصر زنان اتفاق افتاده است؟ بخصوص که از میان سه برنده این دوره از جایزه شاملو، حضور دو زن را شاهد بودیم.

من از چندسال پیش در گفتگوها و مطالبی که در مطبوعات به انتشار رسانده ام، همواره اشاره به بالندگی شعر زنان داشته ام. این امر دلایل مختلفی می تواند داشته باشد از جمله اینکه میزان تحصیلات عالیه در میان زنان افزایش یافته است. در دهه هفتاد نیز اگرچه چند شاعر مهم زن را سراغ داریم اما در این دهه، زنان سهم قابل توجه تری در ادبیات داستانی داشتند و به طورکلی، فکر می کنم هرچه جلوتر برویم، سهم زنان در ادبیات افزایش خواهد یافت.

ظرف یکی دو دهه اخیر، چه تغییر عمده ای در مضامین شعر زنان صورت پذیرفته است؟

یک دوره از شعر زنان، بیشتر مختص به مضامین اعتراضی در باب محدودیت های زنان در جامعه بوده است. در این دوره، زنان به محدود کردن نقش زنان به آشپزخانه ها اعتراض کردند که در زمان خود، اتفاق خوبی بود. اما هرچه به جلوتر می رویم، به نظر من روح زنانه در اشعار زنان پررنگ تر می شود. این روح زنانه، در نحوه استعاره پردازی و زاویه نگاه به موضوع تاثیر می گذارد و به طور کلی می توانیم به شکل گیری نوعی زبان زنانه در اشعار متاخر زنان اشاره کنیم. اگر کسی به طور جدی اشعار این دوره از شعر زنان را دنبال کرده باشد، احتمالا رگه ای تازه را در شعر فارسی تشخیص می دهد.

در میان برندگان این دوره، حضور شاعران نسل جدید، بیشتر از دوره قبل به چشم می خورد و حتی حضور اصطلاحا یک

"کتاب اولی" نیز در میان آنان به چشم می خورد. چه تغییر رویکردی در این دوره لحاظ شده است؟

نه تغییر رویکردی در کار نبوده و حتی در دوره قبل هم اینطور نبوده که ما به سن و سال توجه داشته باشیم. البته بودند بزرگانی از نسل های پیشین که برگزیده جایزه هم شدند اما این مسئله، سرنوشت انتخاب ها را تعیین نکرده است.

اتفاق قابل توجه دیگر نیز حضور افرادی از حوزه های مختلف علوم انسانی در میان داوران بود. این همزیستی حوزه های مختلف علوم انسانی، چه نتیجه مثبتی برای شعر دارد؟

بله ما این سیاست را در دوره اول جایزه هم داشتیم اما در این دوره، این سیاست کمی پررنگ تر بود. هدف ما این بود که شعر فارسی، از طریق جوایزی ازین قبیل، به بیرون از حوزه ادبیات نیز راه بیابد و شاعران بتوانند بازتاب شعر خود را در بیرون از قلمرو ادبیات هم ببینند. حداقل فایده این امر، جلب توجه بزرگان دیگر حوزه ها به سمت شعر است و نکته دیگر اینکه، نوعی تعامل میان حوزه های مختلف علوم اجتماعی ایجاد می شود. در دهه های پیشین، شعر، در مرکز رخدادهای فرهنگی ما بوده اما متاسفانه در بیست سال گذشته، شعر بسیار به حاشیه رانده و حوزه مخاطبان شعر، بسیار محدود شد. یکی از دلایل این امر را می توان در افزایش تعداد شاعران جست؛ سالانه سیصد الی چهارصد عنوان کتاب شعر منتشر می شود و طبیعی ست که در این وضعیت، مخاطب نمی تواند از میان این حجم بالای کتاب، بگردد و شعر خوب را جدا کند. در این وضعیت که فقدان نقد ادبی به شدت احساس می شود، جوایزی ازین قبیل، دست کم وظیفه معرفی شعر خوب را به عهده می گیرند و فاصله میان شاعر و مخاطب را پر می کنند.

حضور بزرگانی از حوزه های مختلف، به طور مشخص چه تاثیری در انتخاب کتاب های این دوره از جایزه شاملو داشته است؟

یکی از ایراداتی که به داوران وارد می کنند، این است که برخی ازین داوران، در حوزه های خود صاحب نظر هستند اما متخصص شعر نیستند و سلیقه ایشان، سلیقه شعر امروز نیست. چنین نگرانی ای، قابل درک است اما از طرفی هم ناگفته نماند که شعر فارسی باید قابلیت جذب طیف های مختلف روشنفکری را داشته باشد. در بیانیه هیئت داوران نیز ذکر شده است که ما به ساز و کار زبانی و فنی شعر توجه داشته ایم و در عین حال، قابلیت ارتباط گیری با مخاطب را نیز در نظر داشته ایم.

بله حضور داورانی از حوزه های مختلف علوم انسانی، در نتیجه نهایی جایزه تاثیر داشته اما در انتخاب های ما، به هیچ وجه اثری از عوام گرایی دیده نمی شود به این دلیل که داوران ما، هرکدام در حوزه زیبایی شناسی صاحب نظر هستند و ازین روی، برآیند انتخاب ها، قابل دفاع است.

کمبود حضور جوایز ادبی مستقل، چه آسیب هایی به ادبیات ما رسانده است؟

جوایز ادبی ای همچون گردون، کارنامه، گلشیری و غیره، هرکدام به سهم خودشان تاثیر به سزایی در معرفی ادبیات دارند اما خب قرار نیست که این جوایز ادبی، همه مشکلات ما را حل کنند. ما احتیاج به بسترهای مناسبی در مطبوعات، نقد ادبی و غیره داریم و جوایز ادبی، به تنهایی نمی توانند تغییر چشمگیری در شرایط ایجاد کنند.

حتی اگر قائل به این باشیم راجع‌به براهنی هنوز هم جای بحث و گفتگو باقی است، اما احمد شاملو را دیگر می‌توانیم در تاریخ شعر معاصر تثبیت شده بدانیم؛ کسی دستاوردهایش را ابدا نمی‌توان انکار کرد. پس بدین تعبیر، وجود جایزه‌ای به نام شاملو شاید مشروعیت بیشتری نسبت به دیگر نام‌ها داشته باشد و نماینده بودگی او برای شعر معاصر، توسط تمام جریانات موجود در تاریخ شعر پسانیمایی به‌رسمیت شناخته شده است. اما از طرفی نقش براهنی در شعر یکی دو دهه‌ی اخیر ما غیرقابل انکار است. شما فکر نمی‌کنید باید از شاملو گذر کنیم؟ یا اینکه بصورتی ناخودآگاه چنین اتفاقی در شعر ما افتاده است؟

ما در جایزه‌ی شاملو، بنا نداریم به کسانی جایزه بدهیم که مثل شاملو شعر می‌گویند! داستان جایزه ازین قرار است که خود شاملو در زمان حیاتش به حمایت کردن از شعر جوان علاقه‌مند بوده است ؛ البته من مستقیما در جریان نبوده‌ام و این را از خانم آیدا سرکیسیان شنیده‌ام. با تاسیس موسسه الف.بامداد، این آرزوی شاملو، بعد از مرگش بوقوع پیوست. اما اگر به‌شکلی نمادین با این قضیه برخورد کنیم، باید بگویم که شاملو، پس از نیما گشاینده‌ی راه تازه‌ای در شعر فارسی بود که از آن به عنوان شعر سپید یا شاملویی و یا شعر منثور نام برده می شود . البته در همان دوران و پیش از آن اشعار منثوری از هوشنگ ایرانی و منوچهر شیبانی نیز داریم اما شاملو کسی بود که با پیگیری و جدیت و از همه مهم‌تر با آوردن نمونه‌های درخشان، شعر منثور را تثبیت کرد. اگر بخواهیم شعر یک قرن اخیر را مرور کنیم باید اینطور شروع کنیم که نیما یک سنت هزارساله را

دچار گسست کرد و شیوه ی کاملا متمایزی را در شعر فارسی آغاز کرد. شاملو، نقطه‌ی بعدی این زنجیره است .البته باید در نظر داشته باشیم که شاملو، ضد نیمایی هم نیست بلکه پتانسیل دیگری از پیشنهاد نیما را آشکار کرد و با پافشاری، آن را به یک سنت در شعر فارسی بدل کرد. نکته ی مهم همین تداوم و یا سنت شدن دستاوردهای شاملو در شعر پس ازاوست.

به‌عنوان یک روشنفکر فکر می‌کنید میتوانیم به اصلاحات اعتماد کنیم که سانسور و به‌طور کلی موانع موجود بر سر راه ادبیات را حذف و یا حداقل کمتر کند؟

من تحول عجیب و غریبی در چشم‌انداز نمی بینم .ازین رو ما مجبوریم به اصلاحات دلخوش کنیم و امیدوار باشیم اوضاع به‌تدریج بهتر شود. من بدبین نیستم و فکر می‌کنم بخشی از حاکمیت به این نتیجه رسیده است که به جای هماهنگ کردن زورکی جامعه با خواست های حاکمیت ، حاکمیت باید خودش را با خواست های مردم و به ویژه نسل جوان هماهنگ کند .اگر این دیدگاه در حاکمیت تقویت شود تحولات خوبی می‌تواند اتفاق بیافتد .همانطور که در همین ده پانزده سال هم (با همه‌ی دست‌اندازهایی که پشت سر گذاشتیم)اوضاع اندکی تغییر کرده است. جامعه یک خواست‌هایی دارد که در هر فرصتی آن ها را یادآوری می‌کند. مثلا در انتخابات اخیر، تهرانی‌ها به افرادی رای دادند که اکثرشان را نمی‌شناختند و بدلیل همین اعتماد نسبی به اصلاحات بود که به آنان رای دادند. تغییرات جدی در نسل جوان صورت گرفته که نمی‌تواند در آینده‌ی ایران تاثیرگذار نباشد!البته موانع بسیار جدی وجود دارد ؛ علی الخصوص وقتی بحث مسائل فرهنگی و آزادی بیان در بین باشد دشواری ها و موانع به مراتب بیشتر از سایر حوزه هاست.

شما در دوره ی دوم احمدی‌نژاد نتوانستید کتابی به چاپ برسانید. ازین تجربه‌ی ناگوار، چه راهکارهای احتمالی‌ای توانستید بدست بیاورید؟ فضای مجازی به‌هرحال آثار مخربی بر ادبیات ما داشته است؛ حال با این وجود می‌توان نشر الکترونیک را راهکاری برای انتشار بی‌دردسر کتاب دانست؟

من شخصا نتوانستم با فضای مجازی کنار بیایم ولی فکر می‌کنم با اینکه فضای مجازی به سطحی‌نگری دامن می‌زند اما سد سانسور را هم می تواند به‌راحتی بشکند . با وجود فضای مجازی، هیچ صدایی خاموش نمی ماند. ازین لحاظ فکر می‌کنم که نکات مثبتی در نشر الکترونیک وجود دارد. اما از طرفی هم فضای مجازی نمی‌تواند رسمیت کتاب کاغذی را پیدا کند.

به این دلیل که شاعران مورد حمایت یک جامعه صنفی نیستند، خیلی راحت در معرض آسیب قرار می‌گیرند. فضای نشر، سانسور و بسیاری موارد دیگر به شعر معاصر تعرض کرده‌اند. حال شعر عملا به کجا می‌تواند اتکا کند؟

اتفاقی که برای خود من در آن چند سال افتاد، تجربه‌ی بسیار تلخی بود و در روند کاری من وقفه ایجاد کرد. من فکر می‌کنم که فضای مجازی نمی‌تواند این مشکل را به‌تمامی حل کند و یا حداقل برای من فضای مجازی راهکار خوبی نبوده است. راجع‌به فضای نشر باید بگویم که انتشارات، نهایتا یک بنگاه اقتصادی‌ست و باید دخل و خرجش بخواند. البته من آرزو می‌کنم که ناشران ما به آن درجه از آگاهی و تعهد رسیده باشند که بخشی از وقت و انرژی خود را صرف ادبیات جدی و همچنین سرمایه‌گذاری بر روی نویسندگان و شاعران جوان کنند. اما نباید نادیده گرفت که اوضاع مالی انتشاراتی‌ها هم خوب نیست و بازدهی مالی خوبی ندارند. اما راجع‌به شاعران جوان من فکر می‌کنم که باید کمی صبوری پیشه کنند؛ در درازمدت حق هیچ‌کسی خورده نمی‌شود! مکانیزم نشر واقعا پیچیده‌تر از این حرفهاست و نمیشود همه بار را به دوش ناشر انداخت.ما چاره ای نداریم جز این که خودمان و کارمان را جدی بگیریم و برای غلبه بر اوضاع مایوس کننده ای که به به آن اشاره کردید مبارزه کنیم.

مشکل اصلی اینجاست که فضای غالب نشر و مطبوعات، در دست افراد ادبیاتی نیست و سردبیری مطبوعات را اکثرا افرادی در دست گرفته‌اند که با نظام کارمندی ترقی کرده‌اند و نه الزاما شایسته‌سالاری. حال این افراد قطعا دلسوزیای هم برای ادبیات نخواهند داشت!

بله . یکی از مشکلات جدی ما نبود مطبوعات تخصصی است. از اواخر دهه‌ی شصت به بعد مجلات قدرتمندی همچون گردون، آدینه، دنیای‌سخن، کارنامه ، عصرپنجشنبه و مفید پا گرفتند که بصورت تخصصی به ادبیات می‌پرداختند. چاپ کردن یک شعر یا داستان در این مجله ها، به اندازه‌ی چند کتاب در معرفی شاعران و نویسندگان جوان تاثیر داشت . در مجلات تخصصی و معتبر معمولا آثار از فیلترهای کارشناسی می گذرند و کیفیت آن ها تا حدودی تضمین می شود ؛ به همین دلیل مخاطب با خیال راحت تری می تواند به آن آثاراعتماد کند . و از طرفی تیراژ مجلات معمولا بیشتر از کتاب‌هاست بخصوص در شهرستان‌ها که یک مجله را یک گروه ده پانزده نفره می‌خوانند. ضربه‌ی اساسی‌ای که به ادبیات نسل شما وارد شد، این بود که عده‌ای بسیج شدند تا مجله های ادبی معتبر را تعطیل کنند! البته امروز هنوز هم مجلاتی وجود دارند و من پایداری آن ها را تحسین می کنم اما متاسفانه جریان‌ساز نیستند. روال کار در آن زمان‌ها اینطور بود که پیش از چاپ کردن کتاب، باید چندین کار در مطبوعات چاپ می‌کردید و اگر می‌دید یدکه آثارتان را چاپ نمی‌کنند، ممکن بود

به این نتیجه برسید که یکجای کار خودتان می لنگد. خود من وقتی نخستین کتابم را چاپ کردم، در جامعه ادبی تا حدودی شناخته شده بودم . همینطور رضا چایچی، بهزاد خواجات ، بهزاد زرین‌پور ، هیوا مسیح هم قبل از انتشار کتاب، در مجلات ادبی معرفی شده بودند. نسل جوان نیاز به پاگرفتن دوباره‌ی مجلات تخصصی دارد تا بتواند خودش را به مخاطبان معرفی کند و هم اینکه نوعی فیلتر کارشناسی برای ادبیات بوجود بیاید؛و این چیزی است که در فضای مجازی وجود ندارد. خدا نیامرزد کسانی را که باعث شدند درِ تمام نشریات ادبی ما تخته شود!

گفتگو با ایرج ضیایی

اشیا از صاعقه‌ی انگشتانت در امان نیستند

ایرج ضیایی به حق در عنوان شاعر اشیا شناخته شده است؛ چراکه شعریت او با رویکردی زیباشناسانه به اشیا شکل گرفته است. در این گفتگو به تبعاتِ تکیه شعر ضیایی به جهان اشیا پرداخته ایم.

گزیده‌ای از شعر دهه‌ی هفتاد در انتشارات سرزمین اهورایی به انتشار رسیده است که در آن نامی از شما نیاورده است. تا جایی که من می‌دانم و (کمی هم حدس می‌زنم)، ابوالفضل پاشا، سهم عمده‌ی این مقدمه را در اختیار گرفته است که البته او سابقه‌ی درخشانی در مصادره کردن جریانات شعری به نفع خود را دارد! اگر شما شاعر دهه‌ی هفتاد نیستید، پس شاعر چه دهه‌ای هستید؟! بخصوص که سه کتاب مهم شما در دهه‌ی هفتاد منتشر شده و این امر از آن رو اهمیت دارد که شما پنج کتاب شعر دارید؛ یعنی اغلب کتاب‌هایتان در دهه‌ی هفتاد منتشر شده است. یا بهتر است بپرسم شعر دهه‌ی هفتاد یا شاعر دهه‌ی هفتاد؟ اگر قائل به اولی باشیم، یعنی برای هفتادی بودن، شاعر باید مولفه‌هایی خاص را دارا باشد.

کتاب سوم من، «زیر پای همهمه» وقتی در سال 1376 منتشر شد، دوست شاعرمان پاشا جان در نقدی بر نخستین شعر کتاب نوشت (نقل از حافظه، چون نقد را در اختیار ندارم)، با همین یک شعر یعنی شعر آغازین کتاب می‌توان وارد دنیای شعری ضیایی شد. آن نقد در آن زمان در حد خود، نقد قابل تاملی بود و دروازه‌ای بود برای ورود به ساحت تمام شعرهای کتاب. عنوان شعر،کیمیاگر: وقتی در گودیِ دستانت/ هجوم تمام اشیای حاضر و غایب را احساس می‌کنی/ دستانت را/ برابر آفتاب نگه می‌داری/ تمام اشیا ذوب می‌شوند/ تمام اشیا به قطره‌ای جیوه تبدیل می‌شوند/ ناگهان حس می‌کنی/ کیمیاگری هستی که/ طاقت دوریِ اشیا را ندارد.(فروردین 1374). بنابراین، پاشاجان با شعر من به نیکی آشناست. حالا چرا بر اساس تصمیم آن گروه سه نفره، در آن آنتولوژی حضور ندارم، به من ربطی ندارد. من از کلمه مصادره خوشم نمی‌آید. شما نمونه‌ای بیاورید که تاریخ اجازه‌ی تداوم مصادره‌ای را داده باشد، یا از آن چشم پوشی کرده باشد. (البته اگر مصادره‌ای صورت گرفته باشد. من کتاب را ندیده‌ام. در باره‌اش بسیار شنیده و خوانده‌ام). متاسفانه جریان شعر دهه‌ی هفتاد تبدیل به گود زورخانه شده که هر که از راه می‌رسد، می‌گوید لنگش کن. عزیز برادر ورود به زورخانه آدابی دارد. صبوری می‌خواهد. می‌دانید چرا درِ ورودی زورخانه کوتاه است؟ اگر باد در غبغب بیاندازی و با چشمانی تیز و سری از غرور، بالا گرفته باشی، پیشانی‌ات به شدت بر بالای درگاه اصابت خواهد کرد، تا بفهمی کجا داری وارد می‌شوی. من چه در آنتولوژی باشم یا نباشم. شاعر دهه‌ی هفتادی باشم یا شعرم دهه‌ی هفتادی باشد، چه تاثیری در شعر من دارد؟ اصل تاثیر، نو بودگی، و به قول عنایت سمیعی، خانه تکانی در ذهن و زبان شعر معاصر بود که در آن مقطع رخ داد، برایم اهمیت دارد.

شما را به‌عنوان شاعر اشیا می‌شناسیم. حال می‌خواهم چیستی شعر اشیا را از زبان شما بدانم. شعر اشیا، صرفا با رفتار تازه‌ای با اشیا وجودیت می‌یابد؟ درواقع چه عاملی باعث متفاوت تلقی شدنِ رفتار شما با اشیا نسبت به شاعران دیگر می‌گردد؟

در جهانی که انسان با اشیاءش سنجیده می‌شود و کسب اعتبار می‌کند، پدیده‌ی شعر اشیا، در نقطه‌ی مقابل و متضاد آن قرار می‌گیرد. این چیستی اساسی و بنیادین شعر اشیاست. اصل در کنار هم بودن انسان و اشیاست. روبه‌رو قرار گرفتن این دو عنصر، چسبندگی ایجاد می‌کند و به کسب اعتبار می‌انجامد. و این ضایعه‌ی

بزرگی است که جهان امروز در سایه زورمندان بدان دچار شده. ما قادر به تغییر جهان نیستیم، اما شاید با فاصله گذاری و همجواری با اشیا بتوانیم نوری اندک بر اطرافمان بتابانیم جهت ایجاد آرامش، صلح و اندکی آگاهی برای رها شدن از دامی که در آن گرفتار آمده‌ایم. آن چه که به این چیستی جان بخشیده، همان رفتار تازه و متفاوتی است که شما به آن اشاره کرده‌اید. قبل از حضور شعر اشیا، توصیف های موقفی از اشیا در شعر به چشم می خورد، اما پراکنده بود. نگاه صرفا بر روی اشیا متمرکز نبود.

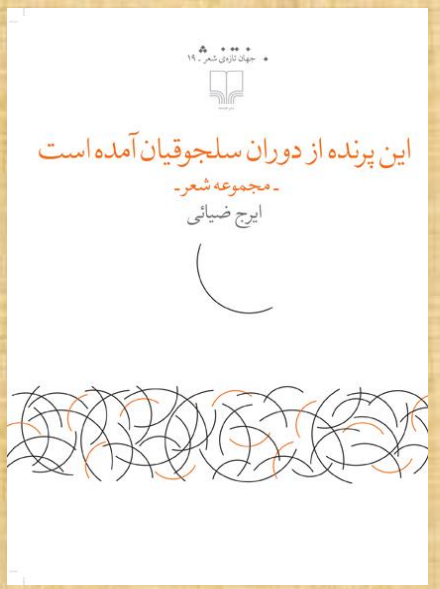
حافظ موسوی در سال 73 در رابطه با کتاب حرکت ناگهانی اشیا به درستی می‌نویسد: ضیایی، احساسات و عواطف خویش را در اشیا به ودیعه نمی‌نهد بلکه بطور مستقیم از خود اشیا سخن می گوید. وی ادامه می‌دهد؛ از دید ضیایی، شیء، فی نفسه مطرح نیست. شیء در ارتباط تنگاتنگ با انسان مطرح می‌شود. حتی آنجا که نامی از انسان برده نمی‌شود، حضور پنهانیِ انسان را در خود دارد.

من بر پیشانی مجموعه ی سومم در سال 76 نوشته بودم ... فقدان تخیل در این دوره از شعرهایم صرفا به دلیل تخیل مستور در خود اشیاست. میدان دادن به تخیل شاعرانه در برابر اشیا، مانع درخشندگیِ حضور مادی آنها می‌شود. از این‌رو من هیچ نوع احساس عاطفی و مخیل در اشیای شعرهایم به ودیعه نگذاشته‌ام....

در سال 1380 علی باباچاهی در کتاب گزاره‌های منفرد با بررسی شعرهای من در بخش شعر عینیت‌گرا در ارتباط با متن بالا در مورد احساس و تخیل نوشت: ... اگر کلمات در برابر وزش تخیل، بینی‌اشان را بگیرند، آیا شاعر کاری جز ردیف کردن اشیا، کهنه و امروزی – فهرست نگاری – کار دیگری انجام داده است.

من تخیل را در برابر اشیا به کار برده بودم، نه در برابر کلمات. از سال 76 تا به امروز بسیاری از منتقدان متوجه این مسئله شده اند. جالب این که علی عبداللهی حدود بیست سال بعد در باره متن من، در فیسبوک نوشت:

در شعر اشیا تخیل باید کاملن مهار شده به کار برود و این از نکات دقیق چنین رویکردی است. غیر از مهار تخیل، در شعر اشیاء احساسات رمانتیک و یا شبه رمانتیک و استعارات کدر جایی ندارند. رعایت همین نکات شعر ضیایی را خواندنی تر کرده است.



در اشعار شما، اشیا کارکردی حادی دارند که رابطه‌ی انسان و اشیا را به‌صورتی اغراق‌آمیز تصویر می‌کند. قصد داشتید واقعیت را بازنمایی کنید یا اینکه شعر اشیا، واقعا اغراق آمیز است؟

نگاهی به دنیای امروزمان بیاندازیم. آفریقا دچار گرسنگی و فقر است. خاورمیانه در آتش می‌سوزد. اروپا بمب سیاسی‌اش منفجر شده. و... در چنین دنیای «حادی» رابطه‌ی انسان با انسان، قوم‌ها با یکدیگر، ملت‌ها با یکدیگر، دولت‌ها و حکومت‌ها با مردم، حادتر از همیشه شده و از حد اغراق فراتر رفته، تبدیل به بختک شده. همه‌ی این‌ها اثرگذار است. کارکرد اشیا هم در شعر می‌تواند این بحران‌ها را تجربه کند. هم به صورت خود ارجاع و هم در شکل بیرونی و عینیت‌گرایانه‌اش. اینها همگی واقعیت دارد، چون واقع شده؛ اما حقیقت ندارد، چون حق انسان‌ها این نبود. شعر اشیا در چنین «موقعیت»ی به توصیف اشیا و رابطه‌ی انسان با اشیا، و اشیا با جهان می‌پردازد، نه به توصیف اندیشه. در واقع این گادامر است که به تبع هایدگر، حقیقت را وصف اشیا می‌داند، نه وصف قضیه یا اندیشه.

شعر اشیا ادامه خواهد یافت یا رویکرد متفاوتی را اتخاذ خواهید کرد؟

– نمی دانم. هیچ چیز مشخص نیست. فقط می دانم که شعر گفتن اتخاذی نیست. من در دهه‌ی 40 -50 و 60 راه‌های زیادی طی کردم، تا به شعر اشیا رسیدم. رسیدنی که خود از آن آگاهی نداشتم. نوعی کشف دنیایی جدید بود. شما و بسیاری از عزیزان از این طی طریق اطلاعی ندارید، به همین خاطر فکر می‌کنند من یکباره میان اشیا افتادم و دارم غلت می‌زنم. به این شعر کوتاه از سال 52 که در جنگ اصفهان ویژه شعر ایران و جهان چاپ شده دقت کنید:

"عریانیِ حنجره / فریادِ بلندِ خنجری‌ست/ در دست بیدار شب/ خنجر/ در قامت شب/غلطی زد/ دستی/ با ارتعاش سرخ انگشتانش/ از ستاره‌ای آویخت/ و یا این شعر چاپ نشده از همان سال‌ها: ایستاده / در آواز تو / صخره‌هایند / کرکسی در کمین آوازی که خش بردارد / در سرزمینی که نمی‌خشکد استخوان‌هاش در باد."

این نوع شعرها را می‌شود با فضا و زبان «شعر اشیا» سنجید؟

شعر اشیا، پتانسیل مبدل شدن به الگویی برای شعر گفتن را دارد؟ البته مراد من الگویی برای کلیت جامعه ادبی است؛ یعنی بهعنوان مثال میتوانیم آن را رویکرد مضمونیِ خاصی قلمداد کنیم که قابل پیروی کردن برای شاعرانی به‌غیر از شما باشد؟

اشیا از صاعقه‌ی انگشتانت در امان نیستند

انرژی یا به گفته شما، پتانسیل موجود در این سطر که شعر آغازین کتاب پنجم من است، و صدها سطر و پاره و شعر، در تمام کتاب‌هایم، حاصل انرژی نهفته و پنهان در اشیاست. شما در مقابل یک قاب خالیِ آویزان بر دیوار بایستید، ناخودآگاه گفت و گویی در سکوت میان شما با قاب ایجاد می‌شود. حالا اگر زاویه شما و یا وضعیت قاب تغییر کند، مثلن قاب کج شود. یک ضلعش بشکند و بیفتد. غبار گرفته باشد. شیشه نداشته باشد یا ترک برداشته باشد، از سوی دیگر نوع عکس یا نقاشی و یا اشیای دیگری در آن جای داده شود، هر کدام از این حالت‌ها، رابطه‌ی خاص خودش را با شما و شما با او، برقرار می‌کنید. و بیشتر از آن، کسانی که با این قاب سال‌ها زیسته‌اند، ارتباط بیشتری خواهند داشت. این قاب پل ارتباطی افراد آن مکان خواهد شد،

بین ذهن‌ها و خاطرات و حال و آینده، و گذشته‌ای که کنار نمی‌رود. حال ببینید در دنیای مصرفی و متکثر چه می‌گذرد، در جهانی که زاده‌ی اشیاست. اما الگو. این واژه برای من رنگ کدری دارد. واژه‌ی تاثیر را بیشتر می پسندم. از ابتدای حضور شعر اشیا، خرد و کلان تا به امروز رویکردی به اشیا پیدا کردند. این، همان تاثیر در کلیت است، حتی در حد مضمونی. این فقط سخن من نیست، بلکه حرفگروهی از منتقدان و مخاطبان جدی شعر است. نگاه و فضا و لحن موجود در «شعر اشیا» تاثیرش را به جا گذاشت، نه زبان من. چون من اهل خانه زبان نیستم، پس همان بهتر که الگو نشود. چنین داعیه‌ای هم ندارد.از سویی فراموش نکنیم که پیش از من شاعرانی بودند و هستند که اشیا در شعرشان وجود داشت و دارد، به ویژه در شعر مسعود احمدی با زبان و سبک فردی و خاص خودش، و رضا چایچی با تنوع نگاه و سوژه، و نزدیک‌تر به شیء، و هر دو با کارکردی متفاوت در نگاه به شیء . اما هیچ یک به صورت مجموع و متمرکزعمل نکردند، و چنین ذهنیتی هم نداشتند. بنابراین، با «حرکت ناگهانی اشیا» بود که برای نخستین بار در شعر پارسی اشیا از پس زمینه به پیش زمینه آمدند.

دلیل کم‌کاری شما چیست؟ یا اصلا چیزی به‌نام کم‌کاری در ادبیات وجود دارد؟ دراین‌صورت کم‌کاری نکته‌ای منفی در کارنامه یک شاعر خواهد بود؟

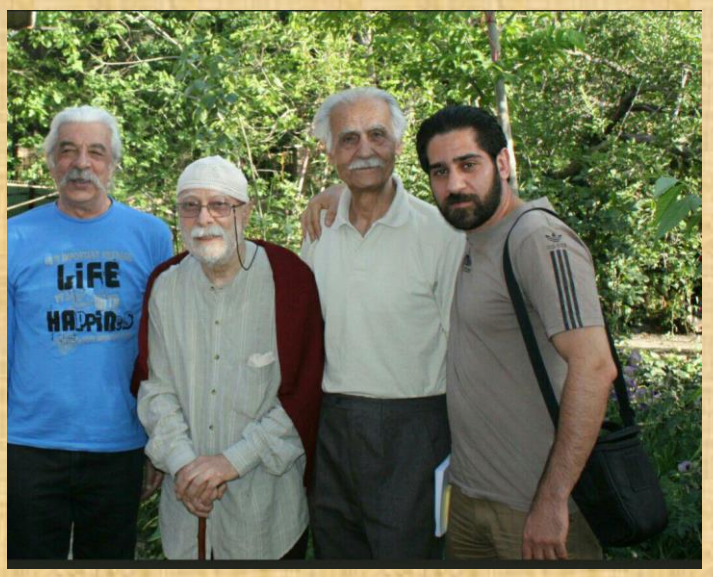
سوی دیگر کم کاری، پرکاری است. مابین این دو، متعادل بودن وجود دارد. کدام یک از این سه مرحله می تواند ملاک ارزشیابی، یا سنجش کیفیت کار یک شاعر قرار گیرد؟ هیچ کدام.

کتابی در دست چاپ دارید؟

«گزینه ی اشعار» از پنج کتاب منتشر شده در دست ناشر است. «جنون دارد این دوچرخه» شامل شعرهای بلند، از دهه ی چهل تا اکنون، آماده چاپ است. تعدادی از این شعرها برای نخستین بار چاپ می‌شود. شعر بلند «مراثی محله های مرده» آماده چاپ است. شعرهای نو یافته‌ی دهه ی چهل و پنجاه در حال تنظیم است. شعرهای دهه‌ی هشتاد در حد دو کتاب در حال آماده‌سازی است. «داستان من و شعرهایم»،که زندگی‌نوشت است همراه با داستان شکل‌گیری پاره‌یی از شعرهایم، که در حال نوشتن هستم.

گفتگو با حمید شریف‌نیا

چرا نمی گذارند "شعر دیگر" دیده شود؟!



کتاب «آذرخشی از جنبش های ناگهان» که به بررسی شعر موج نو، شعر دیگر، شعر حجم و شعر موج ناب در دهه چهل و پنجاه می‌پردازد توسط سید حمید شریف نیا و ابراهیم رئیسی تألیف و گردآوری شد که انتشارات بوتیمار آن را منتشر کرده است. «آذرخشی از جنبش‌های ناگهان» نتیجه بررسی مجلات، مطبوعات، جنگ ها، مصاحبه ها، مقالات دانشگاهی و غیر دانشگاهی و کتب منتشر شده گستره‌ای از شاعرانی است که در دهه 40 و 50 آثاری از آنها منتشر شده است. دراین گفتگو با حمید شریف نیا، به جریان ناشناخته شعر معاصر در دهه چهل و پنجاه پرداخته ایم.

درابتدا کمی راجع به انگیزه هایت برای سراغ شاعران کمتر شناخته شده دهه چهل، شعر دیگر و غیره رفتن، توضیح بده. و اینکه اصلا چرا سراغ این شاعران کمتر شناخته شده رفتی.

سال 78 من دانشگاه علوم پزشکی گرگان قبول شدم. در آن زمان، تب و تاب شعر دهه هفتاد بود و من هم مثل بسیاری دیگر، جریان های شعری هفتاد را دنبال و بررسی می کردم. بعد که رفتم گرگان و درهمان ابتدا، با شعری عجیب و غریب از پرویز اسلامپور آشنا شدم. البته این عجیب و غریب که می گویم، منظورم فضای ذهنی آن دورانم هست وگرنه امروز برایم عجیب نیست و این ارتباطی به ارزش گذاری این اشعار ندارد. شعر بلندی که از اسلامپور خواندم، با شعرِ شاعرانی مطرح هفتاد بسیار متفاوت بود و طبیعی ست که این اولین مواجهه من با نام پرویز اسلامپور بود. هفده سال پیش شما در هیچ جایی نمی توانستید شعری از پرویز اسلامپور بیابید بخصوص که اینترنتی هم درکار نبود. به هرحال این شروع کار من برای بررسی شاعران کمتر شناخته شده دهه چهل بود. البته باید نکته مهم دیگری را نیز اشاره کنم و آن، وجود افراد مهم از شعر دهه چهل در گرگان بود که واقعا به من کمک کردند تا از شاعران رایج دهه چهل (همچون شاملو و فروغ) فراتر بروم. آن زمان به من جزوه شعر دیگر شماره یک و دو را دادند و این باعث شد که سراغ دیگر مجلات آن دوران بروم که واقعا کار مشکلی بود. یعنی مثلا من می رفتم از کتاب فروشی های قدیمی، کتابی از بهرام اردبیلی پیدا کنم و اینان به من می گفتند که "اردبیلی دیگر کیست"! در ابتدا من تصمیم گرفتم منابعی را که دارم به سختی پیدا می کنم، در اختیار دیگران بگذارم؛ بدین طریق که شروع به تایپ این ها کردم و بعد برای دوستان علاقه مند، تکثیر می کردم. تااینکه مرحوم قاسم هاشمی نژاد را پنج سال پیش دیدم و چیزی از اشعار او را برایش بازگو کردم که باعث تعجبش شد و گفت "تو این ها را از کجا می دانی"؟! و من راجع به منابع خودم به ایشان گفتم و هاشمی نژاد به من گفت "چرا این ها را منتشر نمی کنی"؟ و من دلایلم را به او گفتم اما او مخالفت کرد و این جمله را گفت: "اگر خدابیامرز بیژن الهی، حالا زنده بود، تو را تحسین می کرد و از تو همین چیزی را می خواست که من خواستم". و این حرف باعث شد که

من دست به کار شوم. کتاب "آذرخشی از جنبش های ناگهان"، حاصل کارم از سال 78 تا 93 است.

ما تعریف دیگری از شعر دهه چهل داریم که درآن، شاملو، نقش اصلی را ایفا می کند. به نظرت چرا این جریان نادیده گرفته شد؟ خودشان تمایلی به دیده شدن نداشتند یا کسانی مانع آنان شدند.

بررسی های من می گوید که یکی از مسائلی که باعث شد اینان دیده نشوند، سن کمشان بود و نداشتنِ تریبون. برای مثال، در مجله فردوسی، مطلبی چاپ شده است خطاب به یکی از ناشران که گویای همه چیز می باشد:هوتن نجات شعرشان را به شما داده اند و شما ظاهرا کتاب را چاپ نکرده اید. آقای نجات خواهش کرده اند که اگر کتابشان را منتشر نمی کنید، لطفا کتاب را به ایشان برگردانید! یعنی مجله فردوسی به صورت علنی به ناشر گفته که کتاب را به هوتن نجات برگردانید! پس ببینید تریبون های آن زمان تا چه اندازه وابسته به افراد خاص بوده است. یک نمونه بارز دیگر، فروغ فرخزاد است که کتابی به نام شاعران "پس از نیما" را منتشر کرد. فروغ در این کتاب، مثلا هیچ نامی از هوشنگ بادیه نشین برده نمی شود. بعد از آن دوران، کتاب های بسیار زیاد دیگری به اسم و نام آنتولوژی و بررسی شعر دهه های مختلف منتشر می شود که باز هیچ نامی ازین عزیزان برده نشده. به این دلیل، شخصا اعتقاد دارم دلیلِ عمده ای که باعث دیده نشدن اینان شد، مورد بی لطفی قرار گرفتن بود. مرحوم محمود شجاعی به من می گفت: ما نمی خواستیم منزوی شویم، ما را منزوی کردند. یعنی شرایط به گونه ای بود که اینان به دلیل سن پایین و سرعت تند تغییرات، نتوانستند مجالی مناسب برای بروز بیابند و اغلبشان در دنیا گم شدند و یا خودکشی کردند و به هرصورت دیگر ردی ازشان باقی نمانده ست.

به نظرت چرا این شاعران، به کار خود تداوم نبخشیدند؟

وقتی از نظر سیر تاریخی نگاه می کنید، می بینید بخش عمده این عدم تداوم، شرایط نامناسب اجتماعی یا به عبارتی بهتر، سرکوب شدن بود. درواقع می خواهم بگویم که شعر در اینان گم نشد، بلکه صرفا کنار کشیدند و دیگر به فکر انتشار آثارشان نیافتادند. مثلا اسلامپور، وقتی از ایران رفت، باز هم شعر می نوشت. پرویز اسلامپور به فرانسه رفت و روزی که به دلیل عدم پرداخت اجاره، باید از آن خانه می رفت، دفترهای شعر خود را در آن خانه جا گذاشت. البته بهتر است بگویم که صاحبخانه نگذاشت او برخی وسایل خود را که اشعار و اسنادش را نیز شامل می شد، با خود ببرد. یا همچنین باید از شهرام شاهرختاش نام ببرم؛ اغلب فکر می کنند که او تنها سه کتاب منتشر کرده ست درصورتی که چندسال پیش، در نشر ثالث از او کتاب منتشر شده است. همه مشکل اینجاست که عده ای نمی خواهند این افراد ببینند! چندماه پیش، غلامحسین نصیری پور فوت کرد. وقتی نصیری پور فوت کرد، هیچ نامی از او برده نشد و کسی هم به مرگ او اشاره نکرد. شما فکر می کنید کسی این شاعران را نمی شناسد؟ خیر اینطور نیست؛ دوستان به روی خودشان نمی آورند.

می خواهی بگویی همانطور که سپهری را به بهانه اشعار غیر سیاسی اش محکوم کردند، قصد داشتند شعر دیگر را هم حذف کنند؟

دقیقا همینطور است. در اواخر دهه هفتاد (یا شاید هم اوایل هشتاد بود)، کتابی به نام "سه دهه شاعران حرفه ای" را منتشر می کند. در این کتاب، حداقل راجع به صد شاعر می نویسد ولی تقریبا هیچ نامی از آنان نمی برد. آیا علی باباچاهی اینان را نمی شناخته؟ باباچاهی در همان شماره و همان صفحه ای که شهرام شاهرختاش و هوتن نجات در مجله فردوسی شعر منتشر می کرده اند، شعر دارد! یا محمدعلی سپانلو در کتاب "هزار و یک شعر فارسی" که نزدیک سیصد شاعر را پوشش می دهد، یا حتی محمد مختاری در کتاب هفتاد سال عاشقانه فارسی، تنها به یک شعر از بیژن الهی و بهرام اردبیلی در پستوهای کتاب اکتفا می کنند. در کتاب مختاری، شعر "شقیقه سرخ لیلی" از پرویز اسلامپور هست اما فقط پنج سطر آن! در این وضعیت، شما چه انگیزه ای برای تداوم بخشیدن به کار خود دارید؟

نسل جدید، استقبال خوبی نسبت به انتشار کتاب بیژن الهی نشان می دهد. برای این استقبال، چه توجیهی می توان آورد؟ آیا دلیل آن، صرفا منتشر شدن کتاب آنان است یا یک تغییر اساسی در زیباشناسی مخاطبان را داریم تجربه می کنیم؟

به نظرم، دلیل اصلی این امر، تغییر علاقه و سلیقه مخاطب نیست. دلیل اصلی این است که شعر امروز، نتوانست نیازهای مخاطب را برآورده کند. یعنی شعر امروز، در حدی سطح خودش را پایین آورد که خواننده، احساس کرد خودش هم می تواند چنین چیزهایی بنویسد و شاعر خوانده شود! پس از مدتی، اتفاقی که افتاد، این بود که شاعران هم دیگر به کتاب های یکدیگر اعتماد نمی کنند و شعر معاصر را نمی خرند. مخاطب امروز، فوران های بیشتری را از شعر انتظار دارد و بنابراین، به اشعار بیژن الهی پناه آورده ست. بخش اعظم اشعاری که امروز چاپ می شود، به اندازه ده سطر از شعر بیژن الهی هم مخاطب را بر نمی انگیزد. هنگامی که بیژن فوت

کرد، شرایط دیده شدن برایش مساعد شد اما بعد از او محمود شجاعی و قاسم هاشمی نژاد نیز فوت کردند اما اصلا دیده نشدند.

ناگفته نماند که ما نباید زحمت داریوش کیارس را نادیده بگیریم. کیارس در اوایل دهه هشتاد در مجله هنگام، چندین ویژه نامه برای شاعران دیگر منتشر کرد. به عنوان مثال، پس از چهل سال، اولین بار او با محمود شجاعی گفتگو کرد. این ها بود که باعث شد شعر دیگر در اختیار مردم قرار گیرد.

کمی هم راجع به نقش هادی محیط در شناساندن شاعران ناشناخته بگو.

بله نقش ایشان را نیز همچون داریوش کیارس نمی توان نادیده گرفت. این دو نفر، به نظرم لطف بسیاری به بخش مهمی از ادبیات کردند. سال هشتاد دو یا سه که مجله هنگام را این دو نفر منتشر می کردند، واقعا توجه بسیاری به این شاعران ناشناخته جلب شد. باید به سختی این کار اشاره کنیم: در آن زمان که هنوز اینترنت جا نیافتاده بود، منتشر کردن ویژه نامه برای افراد ناشناخته، بسیار کار سختی بود. حداقل کاری که کیارس و محیط کردند، این بود که شاعران مهمی را معرفی کردند. من شخصا خودم را مدیون این افراد می دانم.

یک توضیحاتی هم راجع به اینکه منابعت را از کجا تامین و چگونه به این آثار دسترسی پیدا کردی بگو.

سال هفتاد و هشت که تصمیم قطعی ام را برای دنبال کردن آثار اینان گرفتم، به دنبال رد اشعارشان گشتم و فهمیدم که عمده انتشار آثار اینان، در مجلات بوده است. پس مجبور شدم رفت و آمدهای بسیاری به تهران داشته باشیم؛ به شکلی کلی می توان گفت من در طی پانزده سال، حدود چهل و پنج میلیون خرج کردم تا توانستم این منابع را به دست بیاورم. به عنوان مثال من می گشتم در کتاب فروشی های دست دوم فروش و عمدتا چیزی پیدا نمی کردم. حتی در آن زمان، در کتابخانه مجلس نیز نمی توانستید آثار اینان را بیابید. من آثار اینان را با خریدن آرشیو مجلات به دست آوردم. به عنوان مثال به من خبر می رسید که کسی می خواهد آرشیوش را بفروشد و من دست به کار می شدم.

با انتشار این کتاب ها، تغییری در سلایق به وجود خواهد آورد؟ مثلا علاقه جامعه به شاملو کاسته شود یا اتفاقاتی ازین چنین.

من این سوال را به سختی می توانم پاسخ بگویم. باید اشاره کنم که کپی های بسیاری از روی اشعارِ این شاعران ناشناخته صورت گرفته ست. بهرام اردبیلی در یکی از اشعارش می گوید: "عشق در قبیله من/خنکاری برف است/و شعور ضمنی آب". من عین این شعر را در جنگ اصفهان به نام فردی دیگر پیدا کردم که نمی خواهم نام او را فاش کنم. البته این فرد، تغییری هم در شعر داده که شعر را خراب کرده است! خب احتمالا همین هاست که باعث می شود از دیده شدن این شاعران ناشناخته، جلوگیری شود! من احساس می کنم که ما داریم بازگشتی به جریان شعر نجیبِ ایران (که همین جریان ناشناخته بود) را تجربه می کنیم. آخرین پاراگراف کتاب آذرخشی از جنبش های ناگهان" شعر پارسی، غریب به چند قرن طول کشید تا به دوره بازگشت فکر کرد اما شعر معاصر ما، کمتر از نیم قرن طول کشید تا به بازگشت فکر کند. مسئله شعر معاصر چیست؟ شعر خوب امروز ما، دارد از زبان گذشتگان استفاده می کند!

گفتگو با لیلی گله‌داران

از فضای ادبیات ایران دلخور هستم !

لیلی گله داران از جمله شاعران زن شناخته شده در ایران است ، که در سال 1381 جایزه شعر کارنامه را برای مجموعه " یوسفی که لب نزدم " دریافت کرد و با سیمای حرفه ای تری وارد فضای ادبیات شد . او دانش آموخته ی دانشگاه هنر تهران در فوق لیسانس کارگردانی تئاتر است که تحصیلات آکادمیک خود را در ایتالیا ادامه داد و مدرک فوق لیسانس تخصصی تئاتر مولتی مدیا و دکترای تکنولوژی دیجیتال در هنرهای اجرایی را اخذ کرد .

لیلی گله دارن هم اکنون ساکن ایران و عضو هیأت علمی دانشگاه هنر شیراز است. به دنبال انتشار مصاحبه ای پیرامون شعر اجرایی با علی قنبری ، شاعر و نویسنده ، در روزنامه صبا بحث هایی درباره ی این جریان نوپا شکل گرفت . لیلی گله داران خود را آغازگر جریان شعر عملی در ایران می داند! برای بررسی بیشتر جریان شعر عملی و ادعاهای مطرح شده در مصاحبه ی پیشین با او به گفت و گو نشستیم.

اول از همه لازم است ما تعریف شما از شعر عملی و وجه تمایز آن را با آنچه اخیرا شعر اجرایی خوانده شده است بدانیم . نظریه ی شعر عملی وام دار چه جریاناتی ست و چگونه تعریف می شود ؟

شعر عملی، پرفورمنس پوئتری (شعر اجرایی) نیست زیرا بیش از آنکه به شعر اجرایی نزدیک باشد به ریشه های باستانی و اصیل شعر وابسته است. در شعر اجرایی شاعران به بلند خواندن شعرهایشان در مکان های نامتداول اقدام کردند بنابراین از لحاظ ساختاری شعر دچار تحول بنیادی نشد. یعنی یک: شعر مکتوب با شعر شنیده شده در مطابقت قرار داشت. دو: هیچ آرایه و صنایع نوینی بوجود نیامد. سه: حتا در بهترین نمونه های شعر اجرایی فقط فن بیان شاعر بود که متمایز بود اما همین فن بیان به طور تکنیکی اصول اولیه شعرا را تحت تاثیر قرار نداد چون شاعران "شعر اجرایی" درگیر ریشه شناسی و هستی شناسی خود پدیده ی شعر نبودند بنابراین اجرای شعر در حد فرم باقی ماند. شاید فقط در آثار لوری اندرسن به واسطه ی موسیقی دادن بودنش و اشعار وکال مردیت مونک بتوانیم تفاوت بارزی بین این دو و باقی شاعرانی که شعرهایشان را به میان مردم برند شاهد باشیم. بنابراین شعر عملی گستره ای وسیع تر، عمیق تر و تکنیکی تر از شعر اجرایی است. شعر عملی مبتنی بر شفاهی دانستن ژانر شعر و اجرایی دانستن آن در قبال تحریف نادرست نوشتاری دانستن آن است. از طرفی آیینی دانستن شعر آن را از هنر فردی به هنر جمعی که در زمان و مکان خاص اتفاق می افتد بدل می کند. با این رویکردها پارادایم (گفتمان) شعر و شاعری به کل دگرگون می شود چرا که شعر دیگر هنر حوزه ی کلمات نیست، در این شعر به جز کلمات، صدای شاعر و بدن شاعر، شنیدار و بدن مخاطب و فضا مطرح می شوند. شعر عملی، نوشتن با صدا است و نه با کلمات نوشتاری، شعر عملی به تخیل صوتی و هوش شنیداری شاعر وابسته است و دقیقن هوش شنیداری مخاطب را نشانه می رود. در شعر عملی کلمات در ارتباط با صدا، آوا، بدن و فضا در حضور مخاطب توسعه می یابد و به متن تام بدل می شود که این متن تام را می توان شعر نامید بنابراین متن یا شعر

مکتوب اسکلت اولیه یا پارتیتور محسوب می شود) که البته چیزی از شعر مکتوب یا همان شعر مرسوم کم ندارد(با این اوصاف سرایش شعر یعنی اجرایی نوشتن شعر از بدو امر؛ شاعر همانطور که با ابزار کلمات سرو کار دارد از ابزارهای دیگر مثل صدا، اصوات، آواها، بدن، حرکت و ژست و تمام آنچه که در فضای متصور موجود می باشد از قبیل نور، تصویر، اشیا بهره می گیرد او نه فقط از دال‌ها و نشانگان نوشتاری که از دال های صوتی و تصویری نیز استفاده می کند و نه تنها به این محدود نمی شود بلکه می تواند به دال های ترکیبی دست بیابد. منظور از دال های ترکیبی دال هایی است که از ترکیب کلمه یا بخشی از کلمه با: صدا، آوا، صوت، تنفس، حرکت، ژست، میمیک و لحن، شی و تصویر و با کلمات دیگر زبان ها ساخته می شوند و اینطور است که علاوه بر انقلاب در حوزه ی دال و مدلول در شعر عملی یا نام آواهای جدیدی خلق می شوند. بنابراین شعر عملی، شعری ورا زبانی بدون حذف زبان است که دقیقن در جهت توسعه ی زبان است.

آنچه در نظر اول واضح است دخالت تئاتر در شعر اجرایی ست . نمایش به عنوان یک مدیای پویا و خلاقه بر صحنه ظاهر می شود و این پویایی را به یک میزان ، مدیون بدن و بیان است . تاکید شما بر صدا و به نوعی همان بیان در نمایش گونگی شعر اجرایی از چه روست ؟

اول آنکه بحث ما بر سر تئاتری بودنش نیست هر اثری که سه پارامتر اجراگر، مکان و مخاطب را داشته باشد وارد حوزه ی نمایش می شود. تاکید من بیشتر بر صدا و فن بیان شاعر است ، اما خود فضا هم برای من اهمیت دارد. وقتی بحث زمان و مکان می شود و دیگر مدیا ها ، یک جنبه ی دیداری هم پیدا می کند. بنا بر این نمی توان گفت که بیشتراست یا غالب و تکان دهنده تر باشد . اما مثلا در شعر آکوپالیس ما وجه وکالیته است که بارزتر است، تمام آن تغییر صداها در جهت ساخت یک صدای متکثر است و از طریق تکثر صدا رسیدن به یک بدن متکثر یا قالب یا تن شعر . در هر اجرا ممکن است یک بارزه قوی تر شود. من با تئاتری توصیف کردن نوع شعر عملی مخالفم و آن را رد می کنم . چون تماما شعر است. شعر چیزی است که اتفاق می افتد و ترمین "شعر عملی" دقیقن درست بر مبنای ترمین "پوئین" در زبان یونانی ساخته شده است که ریشه ی لغت "پوئتری" است . در زبان یونانی شعر یا پوئزیز به معنای ساختن و خلق کردن است . شعر اجرایی، شعر خواندن با صدای بلند است و در آن، متن از لحاظ نوشتاری و آنچه که مخاطب می شنود دچار تغییر ساختاری نمی شود . شاعر ، شاعری ست با بدن خودش ، با صدای خودش و با اسم و عنوان و هویت خودش پشت میکروفون می رود. ممکن است گاهی از الحان ، یا لحن گردانی استفاده کند. اما از نظر ساختاری وقتی با نمونه ی مکتوبش مقایسه می شود می بینیم تفاوتی ایجاد نشده است. به طور مثال نسل بیت وقتی که شعرشان را با صدای بلند خواندند در واقع همان شعر مکتوب بود، حتا دیوید انتین وقتی به سمت بداهه سرایی شعر در برابر مخاطب رفت همچنان به همان ساختار نوشتاری شعر پایبند بود. در حالیکه در شعر عملی کلمه دیگر شکل نوشتاری ندارد. بنابراین کلمه برای من تبدیل می شود به صدا ، صوت ، موسیقی، آوا و تنفس و حتا تصویر . چون هنر حضور است بحث بدن به میان می آید: حضور شاعر و حضور مخاطب اما این حضور در واقع غیاب است غیاب خود، چون تعریف بدن دیگر بدن شاعر نیست بلکه بدنی ست که به سمت تجربه ی شی شدگی می رود . در انکار بدن بیولوژیک شاعر می رسد به تن شعر یعنی قالبی که متکثر است . یک بخش از آن تن است . یک بخش آن حیوان است یعنی احضار قالب حیوان یا شی یا جماد در یک تن . آنچه که شاعر در شعر عملی تجربه می کند تجربه ی مردن است . اینکه از انکار بدن خود به بدن ترکیبی (کامپوزیت) برسد. بحث دیگر مخاطب است . شعر عملی شعری برخاسته از بدن است . لحظه ای که سروده می شود به نوعی از بدن بیرون می آید و قرار است که روی بدن مخاطب تاثیر بگذارد. رابطه ی شعرعملی با مخاطب رابطه ی بین دو بدن است تجربه ای که در شعر مکتوب وجود ندارد.

دو موردی که در مواجهه با این ژانر مطرح می شوند ، یک مسئله جاودانگی و دوم مسئله کیفیت در روند اجراست . امر نمایشی به ویژه پرفرمنس تکیه زیادی بر هپنینگ دارد و حتی در اجرای تئاتر صحنه ای نیز اثر به تعداد دفعات اجرا بازتولید می شود . و باز در مورد ضبط و ثبت کردن کار اجرایی و بالاخص لحظه ای بحث هایی مبنی بر عدم انتقال فضا و حال موجود در زمان اجرا وجود دارد . ما با این مشکل در شعر کتابت مواجه نیستیم . حیات اثر در غیاب مولف یا مجری آن جریان دارد . با این مسئله در شعر اجرایی چه باید کرد ؟ پس از مرگ مولف چه بر سر این شعر خواهد آمد؟ دوم اینکه اگر شعر اجرا به دلیل توانایی پایین مولف بر صحنه به دست بازیگران و اجرا کنندگان دیگر سپرده شود ، کیفیت متن و لحظه های اجرایی در دست بازیگران دست خوش تغییر نمی شود ؟

شعر عملی به هرحال بخش نوشتاری هم دارد که من آن را متن می دانم این متن کمابیش شبیه تمام شعرهای مکتوب است. در واقع شعرعملی

چیزی از شعر مکتوب کم ندارد بلکه اضافه دارد. قضیه فقط این است که من شعر را ژانر ادبی اجرایی می دانم و نه ژانر ادبی نوشتاری. بنابراین معتقدم که شعر باید برای خواندن و شنیده شدن خلق شود و نه برای نوشتن و مطالعه. هر شعری را بارها و بارها می توان اجرا کرد و از آنجاییکه بداهه پردازی، یکی از ارکان سخت و تعیین کننده ی شعر عملی است باعث می شود هر اجرا، نسخه دیگری از اثر باشد. منظور شما را از هپنینگ درست نگرفتم حدس می زنم بیشتر منظورتان همان بداهه باشد. ثبت و ضبط شعر عملی برای من حکم همان کتابت را دارد، یک جور مستندنگاری است چون فاقد اصل بنیادی شعر عملی یعنی پارامتر حضور است در این نوع شعر، رابطه ی شاعر با مخاطب یک ارتباط متقابل و تن به تن است. شعر در برابر چشمان او و به واسطه ی حضور او خلق می شود و تمام می شود. مخاطب کنش گر، فعال و دخیل در آفرینش است درست مانند تجربه ای که یک تماشاگر تئاتر در طول یک اجرای نمایش دارد؛ در حالیکه در شعر مکتوب مخاطب تاثیری بر اثر ندارد او یک مفعول بیرونی است که تحت تاثیر دیکتاتوری یک متن همواره ثابت یا قرار می گیرد یا نمی گیرد. مخاطب شعر مکتوب همان طور بیرون از شعر قرار می گیرد که بیننده ی یک تابلو نقاشی. فیلم و ضبط صوتی شعر عملی هم دقیقن همین نقص را دارد.

موضع شما درباره ی فعالیت ها و مصاحبه هایی که اخیرا در حوزه ی شعر اجرایی و عملی انجام شده چیست ؟

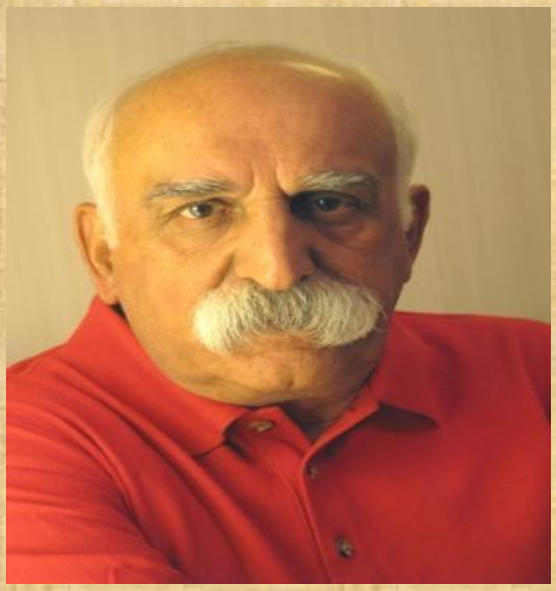
من به نوعی از فضای ادبیات ایران دلخور هستم. وقتی برای اولین بار شعرهایم را اجرا کردم سکوت شد. یک سکوتی ایجاد شد که علتش را دقیقن نمی دانم در خوش بینانه ترین حالت می توانیم بگوییم که چون امر ناشناخته بود چیزی از آن نمی دانستند و نمی توانستند درباره اش حرف بزنند. ظاهرا فعلن خودم هستم که بیشترین اشراف را بر کارم دارم. در بدبینانه ترین حالت این سکوت به منظور ایجاد وقفه زمانی و ورود به عرصه به عنوان مدعی جریان بود. از بابتی خوشحال هستم که شاعران به سمت اجرای شعرهایشان حرکت می کنند هرچند این اجراها به قدری سطحی نگرانه، فاقد کمپوزیسیون و رعایت ابتدایی ترین اصول اجرایی است در کل انچه تا به امروز دیدم بیشتر شبیه ادا است تا حتا یک شعرخوانی موفق از شعرهای مکتوب. آرزو دارم شاعرانی که به شعر عملی ترغیب می شوند اول درگیر فرم ساختاری آن باشند و بعد فرم اجرایی آن، بیشتر به مطالعه و تمرین فن بیان و فنون اجرا بپردازند . خلاصه تر اینکه شعرهایشان را اجرایی بنویسند و بیشتر در گیر صوت و صدا باشند.

آیا کتاب یا اجرای تازه ای در دست دارید ؟

کتاب "تمام راه ها به روم و زنگ صدا، شعر و رساله ی شاعری" را در دست چاپ دارم و نزدیک ترین اجرایی که دارم شعر عملی "توت" است که در یک سالن تئاتر اتفاق می افتد، یک شعرعملی در بینامتنیت با یکی از شعرهای مجموعه ی سینیور. برای مخاطب این سوال پیش می آید که آیا شعر است ؟ پرفورمنس است یا مونولوگ ؟) همه ی این سوالاتی که در طول این سال ها با آن بارها مواجه شدم(، صدای مخاطب و گفتگوی آن ها و احتمالن پچ پچ آن ها در باره ی شعر عملی و شعر اجرایی قبل از اجرا ضبط می شود و گفت و گوهایشان در لحظاتی از اجرا پخش می شود که امیدوارم تا یکی دو ماه آینده آن را اجرا کنم.

گفتگو با محمود معتقدی

دچار بحران فرهنگی هستیم!



محمود معتقدی به روایت محمود معتقدی

من از سال 75 در حوزه نقد ادبی کتاب هایی عرضه کردم و در عرصه مطبوعات، نقد می نویسم. چهار عنوان کتاب در حوزه نقد شعر دارم که در آنها به چهره های شاخصی همچون شاملو، فروغ، اخوان، اسماعیل خویی و غیره پرداخته ام. امسال، چهار کتاب منتشر کرده ام. یکی از آنها، چاپ دوم زندگی و شعر اسماعیل خویی است که در آن، با اسماعیل خویی شاعر کار دارم و نه چهره سیاسی او. یک مجموعه نقد به نام "برگستره شعر امروز" نیز دارم که در آن به بررسی ده شاعر صاحب نام پرداخته ام. یک مجموعه شعر به نام "روزی از روزهای جهان" نیز امسال به همت نشر ادبی الف منتشر کرده ام. به علاوه یک مجموعه شعر نیز با همکاری نشر ابتکار نو منتشر کرده ام که قطعات کوتاه عاشقانه مرا در بر می گیرد. چند عنوان کتاب دیگر نیز در دست چاپ دارم که در یکی از آنان نقد اشعاری از شاعرانی همچون آتشی، سیدعلی صالحی و غیره را شامل می شود. یک مجموعه شعر به نام "جهان جای دوری نیست" با همکاری نشر بوتیمار نیز در دست چاپ دارم.

مطبوعات چه نقشی در ادبیات می تواند داشته باشد؟

به گمان من مهم ترین نقش مطبوعات در ادبیات، ابتدا اطلاع رسانی و در مرحله بعد، طرح مسائل ادبی، داوری و بازتاب وقایع ادبی است. به نظر من، این رسالت می تواند باعث روشنگری و باز شدن عقاید عامه شود و علاقه مندان به حوزه ادبیات را نیز از رخدادهای ادبی با اطلاع سازد. این رسالت تاریخی، متاسفانه در جامعه ما آنطور که شایسته است، انجام نمی شود که البته دلایل مختلفی دارد. یکی ازین دلایل، وجود فضای مجازی است. فضای مجازی، تقریبا همه مسائل را در بر می گیرد و جذابیت بی نظیری دارد که این دو مولفه، باعث می شوند که برد نشریات پایین بیاید. من امیدوارم این نمایشگاه ها (نمایشگاه مطبوعات)، باعث شود تا مردم به رسالت مطبوعات آگاه شوند و از سویی دیگر ناگفته نماند مطبوعات نیز باید عرصه های اجتماعی را پوشش دهند.

به نظر شما نقش مطبوعات را عده ای کمرنگ کردند یا کمرنگ شدن مطبوعات در سال های اخیر، تنها مدیون رشد فضای مجازی بوده است؟

مسائل مختلفی در این امر دست دارند. دسترسی آسان به فضای مجازی، باعث شده تا جوانان علاقه بسیاری بدان نشان دهند. به علاوه اینکه در فضای مجازی، سانسور، اساسا هیچ سهمی نمی تواند داشته باشد. بدین

دلیل مردم، اخبار را بی واسطه رصد می کنند. مطبوعات نیز طبیعتا خط قرمزهایی دارند و با مسائل مختلفی روبرو هستند. پس وقتی جامعه می تواند به راحتی از فضای مجازی استفاده کند، دیگر به سراغ مطبوعات کاغذی نمی رود که این امر، در دراز مدت آسیبی جدی به مطبوعات می رساند کمااینکه همین حالا هم رسانده است. به نظر من اگر فضای مطبوعات بازتر شود، مردم دوباره به سراغ مطبوعات خواهند آمد و به قولی با آن آشتی خواهند کرد.

پس می توانیم علت اصلی علاقه مردم به فضای مجازی را در عدم وجود سانسور در آن خلاصه کنیم؟ یا اینکه در دسترس بودن آن، نقش مهم تری را ایفا می کند؟

نمی توانیم اینطور بگوییم. علت موفقیت فضای مجازی، در هردو اینها خلاصه می شود به علاوه اینکه سرعت انتقال اطلاعات در آن، بسیار بیشتر بوده و جامعه هم مشتاق اخبار است.

در نیمه نخست دهه هشتاد، بسیاری از مجلات و نشریات توقیف و تعطیل شدند و این اتفاق، تقریبا همزمان با مورد اقبال قرار گرفتن فضای مجازی بود. می خواهم بدانم که اگر شرایطی ایده آل (از لحاظ سانسور) بر فضای مطبوعات حاکم گردد، جامعه از فضای مجازی روی خواهد گرداند؟

من فکر نمی کنم این اتفاق بی افتد چون فضای مجازی بسیار به روزتر است و مسائل روز را سریع تر بازتاب می دهد. البته فضای مجازی، عرصه کم تجربه تری نسبت به مطبوعات است اما نهایتا گستردگی آن، مانع از ایجاد رقابتی برابر میان خود و مطبوعات می شود. در مطبوعات امروزه، بیشتر جنبه های سیاسی مطرح است و هنر و ادبیات در پله های بعدی آن قرار گرفته اند. همین امر مانع از اطلاع رسانی بی طرفانه می شود ولی این اتفاق در فضای مجازی نمی افتد چون همه جریان ها در فضای مجازی، صاحب تریبون هستند.

در دسترس بودن فضای مجازی، باعث ترویج سطحی نگری هم شده است و به هرحال، مطبوعات، عرصه جدی تری محسوب می شود. اما از طرفی هم همانطور که گفتید، مطبوعات دچار خط قرمزهای زیادی است. چه راهکاری می توان جست؟

نباید امکان داوری آزاد در فضای مجازی را نادیده بگیریم اما باید بپذیریم که سرعت عمل در این عرصه حرف اول را می زند و ازین روی، صحت و سقم اطلاعات دیگر محل بحث قرار نمی گیرد. هیچ کنترلی بر فضای مجازی انجام نمی شود و این را می توانیم یک ایراد بدانیم. در عرصه مطبوعات کاغذی، به هرحال افراد حرفه ای حضور دارند و روش مندی خاص خود را دارند و ازین جهت، اعتبار بیشتری دارد. مثلا می بینید کسی خبری غلط می گذارد و عده ای هم باور می کنند و ناسزا می گویند!

اگر بخواهیم وجهه خبری را از فضای مجازی سلب کنیم و این مهم را به مطبوعات واگذار کنیم، می توانیم رویکردهای انتقادی را بر عهده فضای مجازی بدانیم؟ در این صورت، فضای مجازی چقدر موفق خواهد بود؟

به نظرم امکانش خیلی بعید است چون نمی توانیم فضای مجازی را به یک حوزه محدود کنیم و اصلا خصیصه اصلی فضای مجازی همین تکثر است. ما باید تصمیم گیری را به مخاطب واگذار کنیم که کدام چیز را در کجا بخواند.

به نظر شما چرا مطبوعات کمتر به ادبیات توجه می کنند؟ واضحا می بینیم که حوزه سینما، بیشتر باب طبع مطبوعات قرار گرفته است اما ادبیات خیر.

ادبیات زیاد مورد توجه عامه قرار نمی گیرد بدین دلیل که زیرساخت های خاصی دارد اما سینما، یک هنر همه گیر است و به همین دلیل هم رسانه ها بیشتر بدان می پردازند. ادبیات، هنری خاص است که همه کس با آن ارتباط برقرار نمی کند. مطبوعات، از حوزه های جدی نقد و نظر می پرهیزد و ادبیات هم به نظرم یک هنر انتقادی و جدی است. باید بپذیریم که ما در حوزه ادبیات، مخاطبان کمتری نسبت به سینما داریم و از طرفی هم کاهش مخاطبان کتاب را داریم؛ خب نتیجتا ادبیات مورد اقبال مطبوعات قرار نمی گیرد. ادبیات از همه سو در معرض آسیب است: ناشران دیگر سرمایه گذاری نمی کنند، پخشی ها کتاب را درست پخش نمی کنند و مطبوعات هم توجهی بدان نشان نمی دهند. ما دچار یک بحران فرهنگی هستیم.

می توانیم یکی از علت های عدم توجه عامه به ادبیات را بی توجهی ادبیاتی ها به مسائل روز بدانیم؟

ما آدم های زیادی نداریم که اطلاعات دقیقی داشته باشند و بخواهند به نقد علمی و ساختاری مسائل بپردازند. بله ما ازین جهت هم دچار فقر هستیم. از یک طرف، فضای دانشگاهی ما منتقد تربیت نمی کند و از طرف دیگر هم جامعه، فاقد بستری علمی است. در نتیجه، یک کاستی عجیبی در عرصه

نقد داریم. خودتان می بینید که این همه کتاب منتشر می شود اما یک خط نقد راجع بهشان نوشته نمی شود. البته بده بستان هایی در میان ناشران و شبه منتقدان هست که منجر به انتشار مطالبی می شود اما نام آن ها را نمی توانیم نقد بگذاریم. پس طبیعی است که بسیاری از کتاب های شایسته، در هاله ای از سکوت قرار می گیرند. وقتی اطلاع رسانی وجود نداشته باشد، کتاب ها دیده نمی شوند.

چرا فضای دانشگاهی ما نمی تواند منتقد تربیت کند؟

دانشگاه ها طبق یک اصول ثابت عمل می کنند و هیچ انعطافی نسبت به مسائل تازه علمی نشان نمی دهند. استادان هم توجهی به مسائل بیرون از دانشگاه ندارند و نمی توانند چیزی به این اصول ثابت بیفزایند. آنچه که دانشگاه ها به ما می آموزد، گذشته گرایی است و همین اندک تحولات هم مدیون فضای بیرون از دانشگاه هاست. غفلت دانشگاه ها غیر قابل بخشش است.

اگر بخواهیم نقد غیر مغرضانه ای نسبت به شفیعی کدکنی داشته باشیم، باید در ابتدا اذعان کنیم که او نمونه موفقی از گذشته گرایی آکادمیک محسوب می شود. اما این گذشته گرایی، چه آسیب های جدی ای به فضای ادبیات معاصر ما وارد کرده است؟

در مورد استاد کدکنی باید گفت که او آدم درخشانی ست و گرچه در سال های اخیر بسیار سکوت کرده اما نهایتا خدمات بسیاری به ادبیات کلاسیک کرده است. اما اینکه چرا فضای آکادمیک به ادبیات معاصر بی توجه است، به این دلیل بوده که اصلا نیازی بدان احساس نمی کند. فضای آموزشی دانشگاه، هیچ ارجاعی به ادبیات معاصر ندارد و به طور کلی می توان گفت که دانشگاه های ما، اصلا تحمل فضاهای متکثر خارج از خود را ندارند و تنها در راستای ساختار گذشته گرای خود عمل می کند و طبعا، افراد درخشانی را نیز تربیت نکرده است.

درواقع می توانیم بگوییم که فرآیند رسمیت دادن به تحولات معاصر توسط گفتمان قدرت، چندین دهه و گاه چندین قرن به طول می انجامد و فضای آکادمیک نیز منطبق با خواست قدرت عمل می کند و بدین دلیل است که دانشگاه ها به تحولات معاصر بی توجهی نشان می دهند؟

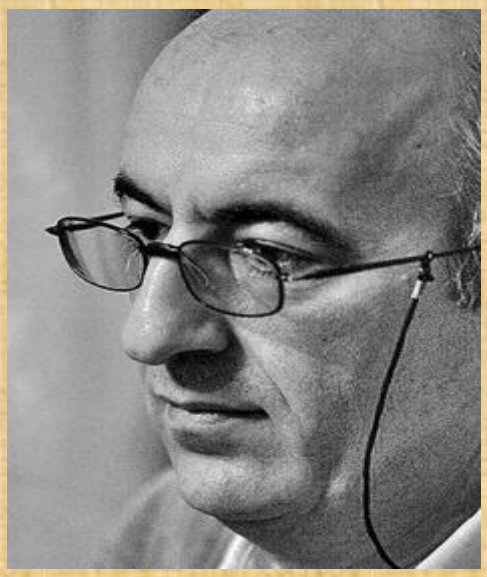
نقد دانشگاهی، نقدی ساختاری و گذشته گراست که هرچیزی را با تعاریف کلاسیک می بیند. مثلا فلان استاد، اطلاعی از آموزه های تازه ندارد و طبعا نقد او نیز نقدی گذشته گرایانه و کلاسیک محسوب می شود. غفلتی که در آموزش مسائل روز وجود دارد، طبعا گریبان استادان آینده را نیز می گیرد. یعنی سیستم دانشگاهی، خودش را عقیم کرده و این ارتباط مستقیمی به گفتمان قدرت ندارد.

پس ممیزی دانشگاه ها، ممیزی ای غیر مستقیم است؟

بله نگاه ارزشی در دانشگاه ها حرف اول را می زند و اساتید نیز از همین فیلتر عبور داده می شوند! این فیلترها قطعا آزادی تفکر را تحت تاثیر خود قرار می دهد پس نقد دانشگاهی، هرگز نقد کارآمدی نیست. چون با انگاره هایی از گذشته عمل می کند.

گفتگو با محمد هاشم اکبریانی

نیما و فروغ، مدرن ترین شاعران ما هستند



محمدهاشم اکبریانی متولد سال 1344، یکی از روزنامه نگاران باسابقه حوزه ادبیات است که با چاپ چند کتاب داستانی در نیمه دوم دهه 80 وجه نویسندگی‌اش را پررنگ‌تر کرد و توانست به کلی از دنیای روزنامه‌نگاری فاصله بگیرد. اکبریانی اخیرا رمان زندگی همین است را منتشر کرده است. این رمان در فضایی فانتزی به سر می برد که در آن، ادغام وضعیت های مختلف، قابل مشاهده است. در این گفتگو با محمد هاشم اکبریانی، به آسیب شناسی ادبیات پست مدرن ایران و همچنین صدمات روشن فکری به ادبیات فانتزی پرداخته ایم.

در کتاب آخرتان به نام "زندگی همین است"، جهانی فانتزی را تصویر کرده اید. ازین روی می خواهم بپرسم که جهان فانتزی، چقدر می تواند با مخاطبان ارتباط گیری داشته باشد؟ درواقع می خواهم بدانم مخاطبان ما هنوز میل دارند بازتاب جهان واقعی را در رمان ببینند یا اینکه با امر فانتزی نیز کنار آمده اند؟

حداقل در مورد رمان خودم می توانم بگویم که جامعه ما رقبتی به کتاب های فانتزی، سورئال و به طورکلی کتاب های غیررئال ندارد و از آن استقبال نمی کند. بدین دلیل که بزرگان ادبیات ما، اکثرا رئال نوشته اند و حتی آن کتاب های اندک سورئال (همچون "بوف کور") نیز نتوانسته اند مخاطب را به همان کیفیت رمان های رئال ، مجذوب کند.

چرا مخاطبان ما از ادبیات فانتزی استقبال نمی کنند؟ با اینکه می بینیم ادبیات پرفروش غرب را اغلب ادبیات فانتزی تشکیل می دهد.

یک دلیل آن بر می گردد به ذهن خواننده ایرانی که به رمان های رئال عادت کرده است. تا آنجایی که من می دانم، اکثریت قریب به اتفاق نویسندگان ایرانی، رئال می نوشته اند و این باعث شده که خواننده ایرانی، به ادبیات رئال خو بگیرد. از طرفی دیگر چون ما دنیای خودمان را دنیایی واقعی می دانیم، با جهان فانتزی ارتباط برقرار نمی کنیم. جامعه ما، مردم را بر طبق آن چیزی که هست می خواهند ببینند و از دنیای فانتزی می ترسند.

اتفاقا سورئالیست های فرانسوی، داعیه حقیقت را داشتند! به نظر شما در جهان فانتزی نمی توان از حقیقت گفت؟

حقیقت را چرا اما واقعیت را به شکلی که یک داستان رئال تصویر می کند، نه نمی توانیم. ما باید بین حقیقت و واقعیت تفاوت بگذاریم. حقیقت چیزی ست که ما دوست داریم باشد اما واقعیت نه. بنابراین سورئالیست ها می توانند دست کم بخشی از حقیقت را بگویند یا حتی رئالیست ها الزاما

نمی توانند همه حقیقت را بگویند. داستان "نادیا" از آندره برتون به ما نشان داده که سورئالیسم نیز می تواند حقیقت را بگوید.

حتی قشر فرهیخته ما نیز از داستان های فانتزی استقبال نمی کند و حتی گاها بدان برچسب "ادبیات زرد" را اهدا می کند!

ببینید طبقه روشن فکر ما، یک برج عاج نشینی برای خود تعریف کرده است! متاسفانه روشن فکری ما این امتیاز را برای خود قائل شده که از دیگران برتر است و موضوعاتی که برای دیگران جذاب است، برای او نباید جذاب باشد! اما تجربه ای که خودم دارم، این است که این کتاب، توسط کسانی که با ادبیات کلاسیک ما ارتباط برقرار کرده اند، جذاب است اما کسانی که ادبیات مدرن و رئال را خوانده اند، با آن کمتر ارتباط برقرار می کنند.

در کتاب "تاریخ شفاهی ادبیات معاصر (جواد مجابی)" که به همت شما منتشر شد، جواد مجابی به همین معضل برج عاج نشینی روشن فکران اشاره کرده است و خصوصا در باب صمد بهرنگی گفته که او بواسطه اینکه داعیه حقیقت را داشت، تاثیری منفی بر ادبیات کودک گذاشت. به نظر شما آسیب کدام یک بیشتر است: دروغ بگوییم یا داعیه حقیقت را نداشته باشیم؟

آسیب دروغ گفتن بیشتر است. ما متاسفانه عادت کردیم که خودمان را آنگونه که هستیم، معرفی نکنیم بلکه آنطور که دیگران دوست دارند، معرفی کنیم. جامعه روشن فکری ما، حتی ایده آل های خودش را هم زیرپا می گذارد تا بتواند نظر دیگران را جلب کند.

به نظر شما این "بیرون" کجاست؟ چون همان بیرون هم می تواند سرچشمه چیزهایی باشد که روشن فکری ما نفی می کند! درواقع روشن فکری ما چگونه جریان دهی می شود که تا این اندازه تناقض در خود دارد؟

البته منظور من از بیرون، افکار عمومی ست. اما به هرحال، بیرون، یک خواسته هایی دارد که اگر آن خواسته ها برآورده شود، یک فرد را می پذیرد و در غیر اینصورت، دست به طرد می زند. روشن فکران احساس می کنند اگر به یک خواست جمعی تن بدهند، قهرمان می شوند! البته ما داشته ایم نخبگانی را که به افکار جمعی توجهی نمی کردند که صادق هدایت، نمونه بارز آن است. به نظر من دلیل گوشه گیری هدایت را باید در همین امر جستجو کنیم که به خواست های بیرونی، توجهی نمی کرد و معیارهایش را بر اساس دیدگاه خود اتخاذ می نمود. درواقع نکته اصلی اینجاست که هدایت، بواسطه نوشتار خود قهرمان شد اما جلال آل احمد با حواشی نوشتار خود قهرمان شد. خب این درسی است که روشن فکری ما از آل احمد گرفته!

در غرب، ادبیات فانتزی، ادبیاتی عامه پسند شناخته می شود اما دراینجا، اغلب رمان های فانتزی ما، رمان هایی رادیکال هستند که نمونه اش را می توانیم در کتاب "زندگی همین است" شما ببینیم. چرا شما این روش را انتخاب کرده اید و تا چه اندازه به این امر توجه داشتید؟

من از ابتدا علاقه به ادبیات کلاسیک داشتم. شما اگر به ادبیات کلاسیک شرق نگاه کنید، نوعی فانتزی در آن می بینید که شکل کلاسیک فانتزی است و من می خواستم مولفه های مدرن را به این ادبیات اضافه کنم. بخشی ازین انتخاب، غیر ارادی بود اما بخشی هم ارادی بود. من احساس می کردم رمان رئال در جامعه ما اشباع شده است و البته منظورم این نیست که نمی توان در این قالب نوآوری کرد اما این نوآوری در میان نویسندگان رئال ما، تقریبا به صفر رسیده است. به همین دلیل من اراده کردم که سبک فانتزی را انتخاب کنم.

البته نوع روایت در رمان شما، فانتزی نیست...

بله من قالب کلاسیک را در جامعه مدرن پیاده کردم. "زندگی همین است"، روایت کلان ندارد و خرده روایت های آن نیز به یک روایت کلان متصل نمی شوند. این یکی از همان نوسازی ادبیات کلاسیک است که اشاره کردم.

ما اغلب می بینیم نویسندگان پست مدرنمان به خرده روایت ها تاکید می کنند و از انسجام و ایده مرکزی پرهیز می کنند. به نظر شما ایده بازگشت به ادبیات کلاسیک، می تواند به مثابه ی یک هسته در ادبیات پست مدرن نقش ایفا کند و نویسندگان را از پراکنده گویی نجات دهد؟

لزوما نه. این بستگی به درک و فهم فرد از پست مدرنیسم دارد. به نظرم مشکل اصلی اینجاست که ما هنوز درک درستی از پست مدرنیسم نداریم. یا حتی در مقیاس جهانی نیز می توانیم بگوییم پست مدرنیسم، هنوز به تعریف واحدی دست نیافته است. جهان پست مدرن، در حال شدن است و

هنوز به نقطه ای که بتواند تصویب بشود، نرسیده است. یا حتی در جامعه ما، مدرنیسم نیز درونی نشده است!

اینکه پست مدرنیسم هنوز به تعریف درستی دست نیافته ست، این پیشبینی را بر می انگیزد که پست مدرنیسم هیچ وقت تعریف نخواهد شد. این سردرگمی تا چه اندازه برای افکار عمومی خطرناک است؟

یکی از خصایص مثبت پست مدرنیسم، همین پویایی و میل به تغییر است. به نظرم اتفاقا اگر ثبات به وجود بیاید، باید احساس خطر کنیم. البته باید بگویم که مفهوم پست مدرنیسم است که هنوز تثبیت نشده وگرنه جهان پست مدرن، تعریف هایی برای خود دارد. پست مدرنیسم، حرکتی بر اساس نقد از درون دارد و این در تضاد با استبداد است که فکر می کنم اتفاق خوبی است چراکه به فروپاشی تمرکزگرایی می انجامد. اینکه پست مدرنیسم، نواقص خود را برطرف می کند، یک نکته مثبت است.

از طرفی می گویند دلیل اینکه پست مدرنیسم در جامعه ما خوب فهمیده نمی شود، این است که سنت در جامعه ما نقش مهمی دارد و از طرفی دیگر هم پست مدرنیسم، خود از سنت بهره کشی می کند! چرا در جامعه ما پست مدرنیسم جا نمی افتد؟

ما نهادها و تفکرات یک جامعه پست مدرن را نداریم. اگر غربی ها از پست مدرنیسم می گویند، به این دلیل است که مدرنیسم را پشت سر گذاشته اند و کاری که مدرنیسم کرد، تخریب سنت ها بوده است. خب ما قطعا نمی توانیم این جهش را انجام بدهیم! ما تلاش می کنیم از سنت ها بهره ببریم اما چون مدرنیسم را تجربه نکرده ایم، برداشت غلطی از سنت داریم.

پس به نظرتان صادق هدایت، احمد محمود، بهرام صادقی و غیره نتوانسته اند مدرنیسم را جا بیاندازند؟

احمد محمود شاید قالبی مدرنیستی داشته باشد اما مضامین آن، مدرن نیست. خب البته که این ها تلاش هایی کرده اند اما دستاوردهایشان، تبدیل به یک جریان ادبی نشد. البته امروزه می توانیم تکاپوهایی برای ایجاد یک جریان را ببینیم اما هنوز برای تصمیم گیری زود است.

تحولات در شعر ما بیشتر بوده است. از نیما یوشیج تا امروز، اتفاقات بسیاری در شعر معاصر ما افتاد. شعر ما چه نقشی در جااندازی تحولات ایفا کرد؟

به نظرم نیما و فروغ، مدرن ترین شاعران ما هستند. اما احمد شاملو، سهراب سپهری و اخوان ثالث شاعران مدرن نبوده اند. ما شاملو را بیشتر به خاطر اشعار ایدئولوژیک اش می شناسیم که اصلا ایدئولوژی، یک عارضه جامعه مدرن است و مدرنیسم، با اقتدارگرایی مبارزه می کرد! یا سهراب سپهری با روی آوردن به طبیعت گرایی، از جهان مدرن گریخت. سهراب، عرفان فردی را انتخاب کرد و از تغییرات، دوری کرد.

گفتگو با محمد آزرم

پست آوانگاردیسم!

محمد آزرم امسال کتاب شعر "هیاکل" را با انتشارات سرزمین اهورایی منتشر کرده است. او پیش از این کتاب "عکس‌های منتشر نشده" (گزیده شعرهای ۷۲ تا ۷۵) ؛ کتاب "اسمش همین است محمد آزرم" (گزیده شعرهای ۷۶ تا ۸۱) ؛ "هوم" (گزیده شعرهای ۸۴ تا ۸۸) و "عطر از نام" را که شعرهای بداهه‌نویسی مشترک آزرم و "ایولیلیث" است؛ در حوزه شعر تجربی منتشر کرده است. از او مقالات متعددی در پانزده سال گذشته در زمینه تئوری ادبی به چاپ رسیده و امسال گزیده ای از این مقالات را در کتابی با نام "الفبای راز" راهی بازار کتاب کرده است. همچنین منتخبی از شعرهای "هوشنگ ایرانی" شاعر آوانگارد دهه سی با مقدمه تحلیلی/ انتقادی او با نام "جیغ بنفش" سال گذشته منتشر شد. به مناسبت حضور او در برنامه "دیدار متن با شاعران پیشرو و تجربه‌گرا" که گروه "دگره" با حمایت مکتب تهران برگزار کرد، با او گفت و گو کرده‌ایم.

چرا ابتدا نام "دیدار متن با شاعران پست آوانگارد" بر این نشست ها نهاده شد؟ و دلیل تغییرش به "دیدار متن با شاعران پیشرو و تجربه گرا" چه بود؟

همان طور که گروه نمایش "دگره" در اولین معرفی خود اعلام کرد؛ اولین تمرکزش برای نزدیک کردن متن ادبی و اجرا بر شعرهای زبان‌محور بود که حاصل گفت‌وگو با شاعران دربارهٔ شعرهایی بود که به نمایش نزدیک می‌شوند و می‌توان در یک نشست کافه‌ای به تماشای خواندنشان نشست. بنابراین اجرای نمایشی پژوهشی دگره به نام "سه‌زبانه"، همراه شد با مرور شعر تجربه‌گرا و زبان‌محور در قالب دیدار با شاعران "پست‌آوانگارد". اما طبق اطلاعیه بعدی "دگره" چون بدون هماهنگی و موافقت گروه دگره، شاعران دعوت شده و موسسه مکتب تهران به عنوان حامی برنامه، اخباری مربوط به لغو نشست منتشر شد؛ و در عین حال چون مفهوم "پست‌آوانگارد" برای تمامی شاعران دعوت شده روشن نبود، نام برنامه با موافقت خود شاعران تغییر کرد. اطلاق این عنوان و بعد تغییر آن فرصت خوبی برای گفت و گو با دوستان و توضیح این مفهوم بود که در جلسه خودم مختصرا به آن پرداختم. به هر حال، همان طور که در معرفی این سری شعرخوانی‌ها ذکر شد، شاعران دعوت شده اشتراکشان در این بود که کار ادبی جدی خود را در دههٔ هفتاد آغاز کرده‌اند و ویژگی‌های پسامدرن در آثارشان دیده می‌شود و با وجود تمایزهای آشکاری که دارند همواره تظاهرات پسامدرن و میل به تجربه‌گرایی در آثارشان مشهود است و هیچ‌گاه به سمت عامه‌پسندشدن نرفته‌اند. تظاهرات پسامدرن و رویکردهای پست‌آوانگارد در آثار شاعرانی که در این برنامه دعوت شده بودند، کاملا مشهود است. مثلا شمس آقاجانی با تلفیق یک خبر از روزنامه و یک پست فیس‌بوک از دوستانش و ترکیب مسیر پنج هزار کیلومتری درناها از سیبری تا خزر با زمان پنج هزار سال قبل " گیل‌گمش" تا امروز به اضافه‌ی چندین متن برای مطالعه‌ی بیشتر، شعری روایی می‌سازد و وانمود

می‌کند درباره زندگی و مرگ یا مهاجرت حرف می‌زند در حالی که حرفی اگر دارد، همین فرمی ست که با آن دارد حواس خواننده را پرت می‌کند.

پست آوانگاردیسم را اساسا چه تعریف می‌کنید و تفاوتش را با آوانگاردیسم چه می‌دانید؟

"پست‌آوانگارد" تعریفی ست که برای امکان دسته‌بندی و طبقه‌بندی، به هنرمندانی اطلاق می‌شود که متمایز از آوانگاردها، به زمان خطی و مسیر پیشرفت باور ندارند؛ بنابراین گذشته و دستاوردهای آن را انکار و ملغی نمی‌کنند بلکه با احضار آنها به موقعیت "حال" و از راه تغییر؛ فرمسازی و برچسب زدن، هرچه را بخواهند از آن خود می‌کنند. پس هنرمند "پست‌آوانگارد" در جابه‌جایی حد و مرزهای هنر لزوما خط شکن و طلایه‌دار نیست، بلکه بیشتر و اساسا "متصرف" است و می‌تواند حدود، زمینه‌ها و گفتمان‌هایی را که هیچ تلقی هنری ندارند با برچسب‌زنی و تمهیدسازی، به نام خود تصرف کند. از این منظر تجربی بودن آن با تجربه زیسته‌ی هنر آوانگارد متفاوت است. آوانگاردهای رادیکال مثل "دادا"، "فتوریست‌ها" و "کانستراکتیویست‌ها" می‌خواستند مرز بین هنر و زندگی را بردارند و به علت ضدیت با گذشته، سنت و ساختارهای حاکم بر فرهنگ، هنر، جامعه و سیاست، رویکرد خودشان را "ضدهنر" می‌نامیدند و خواهان نابودی وضعیت معاصری بودند که میراث گذشته بود. "پست‌آوانگاردها" هم آن میراث هنری گذشته و هم این ضدهنر خنثی شده‌ی آوانگاردهای رادیکال را با تلفیق، ترکیب، التقاط و احضار به زمان حال، مصادره و تسخیر می‌کنند و اساسا همه چیز را "بازی" می‌بینند و با تغییر قواعد بازی هر مرزی را محو می‌کنند. اگر آوانگاردها با انکار و ملغی کردن خلاقیت‌های پیش از خود به دنبال خلق امر نو بودند، در عوض پست‌آوانگاردها خلاقیت را در تلفیق، التقاط، ترکیب و تکثر می‌بینند. آوانگاردها نگاهشان معطوف به آینده بود در حالی که پست‌آوانگاردها فقط زمان حال را می‌شناسند و آینده‌های مطلوب و متکثر خود را در همین زمان می‌سازند. اگر آوانگاردها با هنر جعلی یا ساختگی و فرهنگ مکانیکی در تضاد بودند، پست‌آوانگاردها با تاکید بر هنر جعلی و افراط در آن و دستمایه قرار دادن فرهنگ مکانیکی، از پتانسیل‌های آن به سود خود بهره‌برداری می‌کنند. می‌دانیم آوانگاردها ضد نظام سرمایه‌داری و فرهنگ مصرف‌گرایی بودند اما عاقبت در اواخر دهه هفتاد میلادی با جنبش پاپ‌آرت و "اندی وارهول" افسانه‌ای جذب همین نظام و فرهنگ شدند؛ پست‌آوانگاردها به جای ضدیت با نظام یا فرهنگ خاصی، از پتانسیل‌های آن به نفع خود استفاده می‌کنند.

پست‌آوانگاردیسم را در ادبیات امروز ایران و به ویژه ادبیات دهه‌ی هفتاد چگونه می‌بینید؟

عباس حبیبی با احضار تاریخ به موقعیت امروز و تلفیق آن با وقایع تاریخ معاصر و ساختن فرمی که "رمان شعر" می‌نامد، تاریخی را که هرگز رخ نداده است با منطق حال، بازسازی می‌کند. تاریخ جعلی عباس حبیبی فقط در همین شعر امکان اتفاق دارد ولی مگر تاریخ‌های پذیرفته را قدرت قاهر جعل نکرده است؟ ضمن این که فرم کتاب حبیبی در حال گفت‌وگو با شاهنامه فردوسی هم هست. اگر زمانی شاهنامه هم شعر بود و هم داستان و تاریخ و افسانه را به هم می‌تنید و فرهنگ، جامعه و سیاست حاکم آن را می‌پذیرفت، حالا "شولگی نامه و مومو" پارودی پسامدرن آن است که قالبی منسوخ را به زمان حال احضار می‌کند و فرمی از آن ارائه می‌دهد و به نام خودش برچسب می‌زند.

علی قنبری، در این برنامه "ورسیونی برای کافه" را اجرا کرد که معطوف به تعامل با مخاطبان، شفاهیت و زمان و مکان اجرا ست و با تعریف‌هایی که از شعر به مثابه امر نوشتنی داریم، متمایز است. مسأله جالب توجه در شعر اجرایی، انعطاف‌پذیری آن است که احضار دیگر فرم‌های هنری را در ساختار خود ممکن می‌کند. برای مثال می‌توان فرم‌های موسیقی، کمدی و نمایش را به شعر اجرایی احضار کرد. شعر اجرایی به تعبیر بعضی شاعران و بسیاری از مخاطبان، شگفت‌انگیزترین شکل هنر است. نکته‌ای را هم باید خاطرنشان کرد؛ احضار کهن‌ترین فرم شعر به موقعیت امروز است.

مهرداد فلاح در برنامه دگره شعر نخواند؛ آمد، نشست و اجرای شعرش را دید که حقیقتاً پرفورمنس موفقی بود؛ تعاملی و جذاب. فلاح مدت‌هاست شعرهایی می‌نویسد که به قول خودش قادر نیست مثل شعرهای معمول بخواندشان؛ مثل شعرهای دیداری‌اش و چهارجوابی‌ها که هم وجوه دیداری دارند و هم دارای نوشتار موازی‌اند. اما به یاد داشته باشیم که ظاهر کتاب و مسیر خواندنی که به شعر تحمیل می‌کند، می‌تواند فقط یکی از راه‌های خواندن باشد.

من از کتاب هیاکل به صورت اتفاقی شعر خواندم که اساسا اثری تجربی ست و فرایند شکل گرفتن آن از یک شعر دیداری آغاز شد که حالا روز اول نام دارد و پشت جلد کتاب تنها ردی از آن باقی مانده است. دو تن از هنرمندان گروه دگره، بخشی از شعرهای کتاب هوم را که وانموده‌ای از گفت و گو با زبان آبستره است مثل نمایشنامه‌خوانی اجرا کردند. خواندن من و آنان جاهایی یکدیگر را قطع می‌کرد و ضلع سومی وارد گفت و گو می‌شد. زبان آبستره، زبان تعویق معناها ست و اگر در بخش‌هایی از هوم

وانموده‌ای از گفت و گو شکل می‌گیرد و استمرار می‌یابد باز هم مانع تعویق معناها و تکثر آن‌ها نمی‌شود. این برنامه تجربه جدیدی در شعرخوانی بود، چون مکالمه‌ای که در هوم و بین هوم و هیاکل جریان داشت و کاملاً اتفاقی شکل گرفت، فرمی نزدیک به اجرای نمایش "سه زبانه" داشت که با تلفیق سه تک گویی از "ساموئل بکت" ، "هارولد پینتر و "آنتوان چخوف" شکل گرفته بود و آنچه شاهدش بودیم ساختن داستان و ماجرایی یکسر تازه بود که در اثر همنشینی و تدوین این متون، پدید آمده بود و چون تماشاگر نمایش از پیش به تمایز زبان و جهان‌بینی سبکی هر یک از این نویسندگان آشنا بود و اتفاقاً چون متون انتخابی از سه مترجم مختلف بود، در اجرا به زبان فارسی هم فاصله و تفاوت لحن و زبان کاملا بارز بود.

چرا شاعران با وجود تجربه‌ی گذر ادبیات ایران از جریان های مختلف شعری در دهه ی ٤٠ و ٥٠ و پس از آن، در مقطع کنونی این چنین دچار نوعی نام هراسی و گریز از برچسب خوردن شده‌اند؟

در ناشناخته ترس هست؛ ترس از نامیده شدن و بی‌نام ماندن؛ ترس از برچسب خوردن و نچسب بودن. اگر اشاره شما به اصطلاح پست‌آوانگارد است، می‌گویم جایی برای ترس ندارد؛ آن که در هنر می‌ترسد، قادر به تصرف چیزی از گذشته یا آینده نیست؛ قادر به ساختن منطقی خودبنیان و حالایی نیست و نمی‌تواند چیزی را چنان بنامد که نام‌های قبلی فراموش شوند و هر تصوری برای نام‌های بعدی ناممکن شود. شاعرانی که رویکرد تجربی دارند؛ آنانی که خلاف گفته‌ی "رمبو" مطلقاً مدرن نیستند ولی در کارشان ویژگی‌هایی هست که با برخی از شاخص‌هایی که گفتم تطابق دارد، اتفاقاً با این اصطلاح دقیق‌تر قابل توضیح و رده‌بندی هستند. از طرفی شاید همین تجربه‌های قبلی و نام‌هایی که کار نکردند یا خیلی زود از کار افتادند، باعث نام‌هراسی شده‌اند. علت دیگر، بدبینی نسبت به کار گروهی و حتی کار تحت یک نام مشترک، در هنر شعر است. شعر را هنری فردی می‌دانند و به پتانسیل فرایندهای هنر جمعی و ردی که در فرم شعر از آن به جا می‌ماند، بی‌توجه‌اند. نکته این است که کاربرد اصطلاح‌ها برای امکان دسته‌بندی و رده‌بندی‌ها ست و فرار از این امر در اختیار شاعران نیست، مگر این که شعرشان رفتاری مغایر آن نشان دهد. انتظار این است که جای ترس از ناشناخته، اول آن را بشناسیم و بعد نقدش کنیم، انکار چیزی که هست، بی‌فایده ست.

آیا میل شاعران به همکاری با گروه های اجرایی و حرکت همسو با نمایش در این نشست ها معرف ویژگی های پست آوانگاردیستی ای که اشاره کردید نیست؟

از میل دیگران بی‌خبرم اما چنین رویدادهایی می‌تواند مولد ایده‌های خلق شعر باشد که از آن استقبال می‌کنم و اتفاقاً برنامه گروه دگره و نمایشی هم که اجرا کردند، سرشار از چنین ایده‌هایی بود؛ به قول محمد آزرم: نسبتاً باید پست‌مدرن بود.

گفتگو با علی قنبری

می خواهم مرز های ژانریک را بشکنم

سی ام مهرماه کافه کتاب مکتب تهران میزبان دومین برنامه ی گروه هنری پژوهشی دگره بود. علی قنبری شاعر، نویسنده و مترجم با اجرای "ورسیونی برای کافه" حاضر شد. او از شاعران تجربه گرای دهه 70 است که گرایش‌های پست‌مدرنیستی‌اش، او را در زمره شاعران متفاوت‌نویس قرار داده است . مجموعه اشعار او عبارت‌اند از «نقطه پشت فعل خراب یا فرانتس کافکای پشت جلد»، «نامه (به/از) رؤیا و ضمائم پاره‌وقت»، «یک ساعت سعد با مارک وستندواچ» و «شعر ماهی صیدناشدنی». او آنتولوژی «شعر پست‌مدرن» تألیف پل هوور و «مجموعه اشعار کنستانتین کاوافی» شاعر یونانی را به فارسی ترجمه کرده و رمان «چسب و قیچی در گزارش یک ذهن اجاره‌ای» را نیز به‌تازگی منتشر نموده است. پرفورمنس-پوئتری های «چطور یک کره را مکعب ببینیم»، «آموزش زبان عربی»، «نامه به رؤیا» و «گفتگو با یک داور فوتبال» و نیز کلیپ پوئتری «عبدالحمید» تاکنون توسط وی اجراشده است.به بهانه ی این اجرا با او درباره ی شعر اجرا و ایده هایش گفت و گویی داشته‌ایم.

از چیستی این برنامه ها شروع کنید و قدری درباره شعر اجرایی برایمان بگویید.

من پیرو ایده ی گروه پژوهشی هنری دگره و نمایشی به نام سه زبانه وارد این برنامه شدم. ایده آن ها این است که هنرها را به هم نزدیک کنند. و مرزهای ژانریک را بردارند. نگاهشان هم بیشتر به سوی شعر تجربه گرا یا اکسپریمنتال است. مخصوصا که شعر اجرا که روی صحنه اتفاق می افتد و جنبه های نمایشی هم دارد. شاعرانی که انتخاب کردند هم بیشتر از شاعران دهه ی هفتاد بودند. شاعران هم نسل ما که نگاه آوانگاردی به ادبیات دارند.

علی قنبری به عنوان یک شاعر می خواهد شعر اجرا را به یک جریان تبدیل کند. درست است؟

بله. چون می خواهد از ژانرهای دیگر هم استفاده کند. در کتابت این اتفاق نمی افتد. من در کتابم متن یک گزارش فوتبال به زبان عربی دارم. وقتی خودم با لهجه ی عربی اجرایش می کنم کاملا متفاوت است. دوستانم می گویند تو وقتی خودت رمان هایت را می خوانی فرق دارد.

شعر اجرایی قرار است به بهای نزدیک شدن به جنبه های نمایشی و هنرهای دیگرچقدر از شعر به مفهوم مکتوبش فاصله بگیرد؟

یکی از مسایلی که من در مقدمه ها و ضمن اجراهایم به آن اشاره می کنم این است که تفاوت شعر اجرایی و کتابتی این است که شعر کتابتی در دو صفحه ی کاغذ اتفاق می افتد. اما در اجرا بین من و شما اتفاق می افتد. به هر حال در اجرا تبلیغات ، دراماتیک کردن ، تن صدا، فضا و امبیانس باعث

می شوند که وجه نمایش گون به وجود بیاید. و شعر به حالت شفاهیت نزدیک شود. شفاهیت همان چیزی ست که از دوران کهن وجود داشته است. آدم ها دور هم جمع می شدند و شعر می خواندند. این ویژگی ها در صحنه جنبه بورژوازی هم پیدا خواهند کرد. در شعر مکتوب یک مخاطب است و یک کتاب .اما به سبب اینکه نوع ارایه ی کالا در شعر اجرایی تغییر پیدا کرده به سمت هنر آوانگارد نزدیک می شود. در کتابت شما فرصت مکث کردن یا مرور کردن دارید. اما در اجرا سریع می گذرید. بعضی از شعرها خود به خود در ذهن می مانند مثلا ممکن است پشت یک کامیون بخوانید که گفته بودم که بیایی غم دل با تو بگویم / چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیایی .اما شعر تجربه گرای امروز این چنین نیست. این شعر به نوعی وجه‌ی دموکراتیک هم دارد. چون تکثیر دال ها اتفاق می افتد.

لحن ویژه ی شعرخوانی ای که از آن یاد می کنید امری ست که پیوست هر شعری می شود . شاعرانی مثل یدالله رویایی لحن شعرخوانی شان را به روزنامه خواندن و حرف زدن شبیه می کنند . و به عنوان یک تلاش مدرن به دنبال تطهیر گوش ما از پیش فرض ها هستند. چرا که احتمالا خطر تحت الشعاع قرار گرفتن اصل اثر را حس کرده اند. جنبه های شفاهی و نمایشی ای که اشاره کردید قرار است با بدنه ی اصلی شعر چه کنند؟ و اینکه معنا شدن شخصیت یک شعر در پرفورمنس امکان جاودانگی اش را به عنوان یک مدیای مکتوب سلب نمی کند؟

درباره ی نکته ی اخیری که ذکر کردید امکان ضبط تصویری این پرفورمنس ها وجود دارد و می تواند ماندگار هم بشود . یک تفاوت عمده ای بین این دو وجود دارد .اما من خودم هر گاه که قرار است اجرایی داشته باشم، ممکن است کل شعر را تغییر بدهم. چون اساسا آنچه در شعر شفاهی باید اتفاق بیفتد متفاوت است. البته که کتابت همواره برای من چیز دیگری ست و لذتش بیشتر است. اگر دقت کنید از دهه ی هفتاد میلادی عده ای از شاعران تصمیم به اجرای این چنین پرفورمنس هایی می گیرند. چرا که می خواستند مثل هنرمندان دیگر از طریق حرفه شان درآمد زایی کنند. و فاصله ی بین فرهنگ و مردم را پر کنند. گرچه ما این اجرا ها را مجانی انجام می دهیم. در شعر مدرن و شکل کتابت نوعی والایی و نخبه گرایی ست و به عکس شعر اجرایی می خواهد خودش را با مخاطبش آشتی بدهد. و می خواهد انگار باج بدهد.

این پرفورمنس ها هم به منظور آشتی با شعر اند یا صرفا به این دلیل که از اجرا لذت می برید ؟ می خواهید خودتان را وقف شعر اجرا کنید و در سطح کلان بسطش بدهید؟

من خودم دوست دارم که در پرفورمنس هایم مرزهای ژانریک را بشکنم. مثلا در پرفورمنس اخیرم به نام "چطور یک کره را مکعب ببینیم" از انیمیشن ، تایپوگرافی ، آواز ، شعبده بازی و رقص استفاده کردم. عربی و هندی و انگلیسی خواندم .مرز ها را شکستم اما در وجه شناخت شناسیکی قرارش ندادم و برایش نامی نگذاشتم. شما می توانید اسمش را هر چیزی بگذارید. شعر اجرایی ، Stand up poetry، نمایش حتی. در واقع دیگر این ، آن نیست ! من اسمش را می گذارم شعر چرا که برای من یک وجه هستی شناسی دارد نه شناخت شناسی. شعریت در هر جایی می تواند اتفاق بیفتد . بعد از همین اجرای امروز همه از من می پرسند آیا این شعر بود؟ یک پرسش چیستی شناسیک. تعریف ، عرف ، شناخت شناسی. می پرسند و من می گویم بله شعر بودم. چون آن ها تعریف معینی از شعریت دارند. من نه. اما این صرفا یک اجراست. همین. از این جهت که من شاعرم احتمالا وجه ادبیاتش غالب شده. هر شعرخوانی ای یک اجراست. به همین سادگی. تفاوتش به توانایی در اجرا و جنبه های آرتیستیک بر می گردد.

پس اگر به گفته ی شما مبنا را بر اجرا بودن هر شعرخوانی ای بگذاریم ، ما امروز با پدیده ی عجیبی مواجه نخواهیم بود. صرفا توانایی شما بر صحنه با شعرتان خلط می شود. قرار نیست با جریان جدیدی مواجه باشیم.

ممکن است باشیم! سطح ساده اش همین است. وقتی من از در اجرا می گویم با تکرار فلان کلمه نور را بر من متمرکز کنند از امکانات صحنه استفاده کرده ام.

به هرحال شاعر به عنوان یک خالق که به زیر و بم اثر آشناست با حال و هوای دیگری آن را اجرا می کند. تاکیدها و تأویل های خودش را به ما تفهیم می کند. آیا این استبداد شاعر در اجرا آسیب نیست؟

نه آسیب نیست. همان بحث همیشگی هرمنوتیک است. ما می گوییم متن دچار سوءتفاهم است. حتی در مکالمات روزمره مان هم دچار سوءتفاهم می شویم. چه برسد به شعر که به گونه از قطعیت هم می گریزد. شما رویاها ، خوانده ها و پیشینه ی متفاوتی نسبت به من دارید. همین ها در شکل گیری تأویل ها موثر اند. خود من در شعر به سمت تکثیر دال ها حرکت می کنم. می خواهم شما دچار مفاهمه نشوید. شعر من زبانی ست و

ابژه اش خود زبان است. پس من به عمد طوری می نویسم که برخلاف تصور دیگران که می گویند ما نمی فهمیم که چه می گویی متن مال آن ها باشد. و آن می خواهند بدانند من چه گفته ام. به همین خاطر با یک آموزش می توان وضعیت بهتری ایجاد کرد.

پس شما ادعا می کنید که با وجود همه ی این نکات ما در اجرای شما با استبداد مواجه نخواهیم بود؟

بله مواجه نخواهیم بود. من شروع می کنم و گزاره هایی را پشت هم می گویم و شما تأویل خودتان را می کنید. در اجرای خود من لحن بسیار مهم است. بعضی فکر می کنند که شعر زبان همین است که نحو جمله را به هم بریزند. در حالی که شعر زبان می تواند شامل جملات ساده ای باشد که همنشینی آن ها متکثر است.

گفتگو با اصغر نوری

مترجم نه امضا دارد نه سبک

اصغر نوری مترجم، نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر در مرداد 1355 در تبریز متولد شده است. او کارشناسی خود را در رشته‌ی زبان و ادبیات فرانسه و ارشد خود را در رشته‌ی کارگردانی تئاتر گرفته است. اولین کتاب او را نشر «لوح فکر» در سال 1383 منتشر ساخت: «عشق بی‌پایان» شعرهای امانوئل روبلس. سپس در 1384 نمایشنامه‌ی «پرده‌ی آخر» نوشته‌ی ژیلبر سسبرون و در سال 1386 نمایشنامه‌ی «کافه پولشری» نوشته‌ی الن وتز را توسط نشر نیلا منتشر کرد و با همین نشر نمایشنامه‌ی «ویولون‌هاتان را کوک کنید» نوشته‌ی ویکتور هائیم را در سال 1388 به چاپ رساند. کتاب‌های دیگر او عبارتند از مجموعه داستان «دیوارگذر» نوشته‌ی مارسل امه (نشر ماهی)، رمان «همسر اول» نوشته‌ی فرانسواز شاندرناگور (نشر نگاه) و نمایشنامه‌های «سکوت» نوشته‌ی پل استر و «آن زندگی که من به تو دادم» نوشته‌ی لوییجی پیراندللو (نشر نیلا) و آخرین ترجمه او نیز چند داستان کوتاه از مارسل امه را در بر می گیرد که سال 95 با نام "انتظار" در نشر حکت کلمه به انتشار رسیده است.

بعضا در میان هنرمندان دیده می شود که پس از مدتی به شاخه های هنری دیگر روی آورده و طبع آزمایی می کنند.نخست نظر شما درباره این "چند حرفه بودن " چیست ؟ آیا هنرمند می تواند تضمین کند که در همه ی این زمینه ها تخصصی عمل خواهد کرد؟

به نظرم هر کس که حس کند به زمینه‌ای علاقه دارد، بهتر است در آن طبع‌آزمایی کند. نتیجه‌اش بعدها مشخص می‌شود. یک چیز مسلم است، برای موفق شدن در هر زمینه‌ای باید وقت زیادی صرف یاد گرفتن و تجربه آن کرد. شاید از این روست که توصیه می‌کنند آدم روی یک کار تمرکز کند و هی از این به شاخه به آن شاخه نپرد، چون وقت زندگی محدود است و نمی‌شود در زمینه‌های مختلف به‌طور جدی و تخصصی کار کرد. با این همه، گاهی پیش می‌آید که همزمان چند کار دغدغه آدم می‌شود و نمی‌شود یکی را از بین‌شان انتخاب کرد.

در کارنامه شما فعالیت همزمان در حیطه های ترجمه ، تالیف نمایشنامه ،کارگردانی تاتر و سرایش شعر به چشم می خورد. اول بگویید که انگیزه ی آغاز به کار در هر کدام از این شاخه ها چه زمانی و چگونه آغاز شد و اینکه کدام یک از این حرفه ها برای شما در راس است و ترجیح می دهید با نام آن شناخته شوید؟

از کودکی و نوجوانی، اول شیفته سینما شدم، بعد ادبیات و بعد تئاتر. در دوران دبیرستان آن‌قدر به ادبیات علاقه داشتم و کتاب می‌خواندم که تصمیم گرفتم مترجم شوم. زبانم خوب بود و شغل مترجمی را هم دوست داشتم. آن موقع شعر و داستان هم می‌نوشتم. رفتم دانشگاه زبان فرانسه بخوانم که مترجم شوم. با خودم می‌گفتم سینما را هم کنارش ادامه می‌دهم اما همزمان با ورود به دانشگاه، با تئاتر آشنا شدم و رفتم دوره بازیگری دیدم. بعد نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی را تجربه کردم. چند فیلمنامه کوتاه هم نوشتم که هنوز نتوانستم بسازمشان. از سال 80 که لیسانس زبان و ادبیات فرانسه را گرفتم تا امروز به‌طور حرفه‌ای ترجمه می‌کنم. از سال 78 به این طرف هم نمایشنامه می‌نویسم و کارگردانی می‌کنم. بعدها رفتم دانشگاه تربیت مدرس کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر خواندم و چند سالی است در دانشگاه تئاتر تدریس می‌کنم. نتوانستم بین تئاتر و ادبیات یکی را انتخاب کنم، هر دو به یک اندازه برایم

اهمیت دارند. این‌که دیگران من را بیشتر به عنوان مترجم می‌شناسند یا نویسنده و کارگردان تئاتر، به خودشان بستگی دارد. مسلماً تولید یک مترجم بیشتر از یک نویسنده و کارگردان است. اما من مثل هر آدم دیگری، دوست دارم همه فعالیت‌هایم دیده شوند .

در وبلاگ شما با تعدادی از شعرهایتان برخورد کردم که روح ساده نویسی و شعر ترجمه به وضوح در آن ها دیده می شد. آیا این سبک نوشتن حاصل تنفس در وادی ترجمه است و از نا خودآگاه بر می خیزد یا نمایشگر سلیقه ی ادبی شماست؟

راستش زیاد از این اصطلاح‌ها سر در نمی‌آورم: «شعر ترجمه»، «زبان ترجمه». شعر یا خوب است یا بد. زبان یا درست است یا غلط. ساده‌نویسی را دوست دارم، شاید به شخصیت خودم برمی‌گردد که بیشتر به سادگی و وضوح گرایش دارم تا پیچیدگی و ابهام. موقع ترجمه آثار نویسنده‌هایی که زبانی ساده دارند راحت‌ترم، مثل پاتریک مودیانو و آگوتا کریستوف. ولی نویسنده‌هایی را هم ترجمه کرده‌ام که نثرشان اصلا ساده نبود، مثل فرانسوا موریاک و مارسل امه. فکر می‌کنم رسیدن به سادگی در هنر و ادبیات سخت‌تر از پیچیده‌گویی است. با این‌همه، مترجم همیشه باید روی رد پاهای نویسنده راه برود و کار او را بازتولید کند، نه علاقه شخصی خودش را.

ترجمه ی نمایشنامه نیازمند دانش نمایشی و اشراف بر تئاتر است. از منظر یک مترجم و کارشناس تئاتر اوضاع ترجمه نمایشنامه (و به طور کلی کتب نمایشی) در ایران را چگونه ارزیابی می کنید؟

بین مترجم‌های فعال در حوزه تئاتر، هم مترجمانی را داریم که خودشان دستی در تئاتر دارند و از این‌رو ترجمه‌هاشان قابل قبول و ارزشمند است، و هم مترجمانی که شناختی از تئاتر ندارند و معمولاً ترجمه‌های بدی ارائه می‌دهند. همان طور که شما می‌فرمایید، ترجمه در حوزه تئاتر مستلزم شناخت کامل این حیطه است. مشکل اصلی ترجمه در حوزه تئاتر وضعیت نشر کتاب‌های تئاتری است. کتاب‌های تئاتری اعم از نمایشنامه و کتاب‌های نظری فروش خوبی ندارند. از این‌رو کمتر ناشری حاضر است در این زمینه سرمایه‌گذاری کند.

معمولا بخشی از کتاب ها برای هماهنگ سازی با معیارهای وزارت ارشاد حذف یا دست خوش تغییر می شوند و از طرفی سلیقه ی شخصی مترجم نیز دخل و تصرفاتی را پدید می آورد. با توجه این مسائل آثارترجمه شده ی موجود در بازار کتاب ایران را تا چه اندازه وفادار به مبدا می دانید؟

راجع به این مسئله فقط وقتی می‌شود قضاوت کرد که ترجمه را با کتاب اصلی مطابقت دهیم. در مواردی که این اتفاق افتاده، به پرده از کار ترجمه‌هایی برداشته شده که بخش زیادی از آنها حذف شده‌اند، طوری که به اثر آسیب رسیده است، یا این‌که مترجم بعضی جاها را اشتباه خوانده یا جا انداخته است. همه این‌ها وجود دارد. ولی این‌که تا چه از ترجمه‌های موجود در بازار امروز دچار مشکلاتی از این دست هستند، نمی‌شود به راحتی قضاوت کرد. اما بدون بررسی و مطابقت با کتاب اصلی، با خواندن نثر فارسی برخی از ترجمه‌ها متوجه می‌شویم که مترجم کارش را بلد نیست. متاسفانه روز به روز بر تعداد مترجمان کارنابلد اضافه می‌شود و ظاهراً هر کس که کمی زبان خارجی بلد است، بی‌هیچ پشتوانه و دانشی از زبان فارسی وارد این کار می‌شود.

درباره ی فعالیت های کنونی و آثار در دست چاپتان مقداری توضیح دهید.

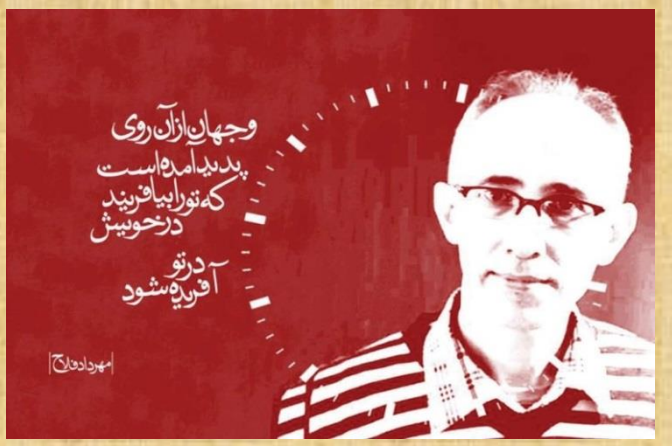
به تازگی کتاب «بی‌سواد و فرقی نمی‌کند» نوشته اگوتا کریستوف با ترجمه من در نشر مروارید منتشر شد. قبلاً چهار رمان از این نویسنده را برای نشر مروارید ترجمه کرده بودم و با انتشار کتاب اخیر که شامل داستان‌های کریستوف است، همه آثار داستانی کریستوف را به فارسی داریم. نمایشنامه «ریچارد سوم اجرا نمی‌شود» اثر ماتئی ویسنی‌یک را در دست چاپ دارم که به‌زودی در مجموعه «دور تا دور دنیا» نشر نی منتشر خواهد شد. تمرین‌های همین نمایشنامه را مدتی است که شروع کرده‌ام و امیدوارم بتوانیم پاییز امسال در سالن مولوی اجراش کنیم.

آیا به امضای مترجم بر پیشانی اثر معتقد هستید؟

مترجم نه امضا دارد نه سبک. در بهترین حالت، کار مترجم بازآفرینی یک اثر در زبانی دیگر است. وقتی صحبت از بازآفرینی می‌شود، یعنی مترجم چیزی را به میل خود نمی‌آفریند، فقط اثر نویسنده را در زبان دیگری اجرا می‌کند، اما خطوط این کارگردانی را نویسنده مشخص کرده است. با کار زیاد روی متن، می‌شود این خطوط را کشف کرد و دنبال راهی گشت برای بازآفرینی آنها در زبانی کاملاً متفاوت با زبان اصلی اثر.

گفتگو با مهرداد فلاح

ساده نویسی بزرگ ترین دروغ شعری است



بسیار شنیده می شود شاعر اساسا نباید هیچ حرفی راجع به شعرش بزند. ؟ این یک بدخوانی فاجعه بار از مرگ مولف بارت است. فرض کنیم مثلا نیما یوشیج یا شاملو از توضیح تئوریک شعرشان باز می ماندند، طبیعتا زیر تیغ منتقد کهنه پرست از بین می رفتند. یا همان طور که بعضا با اشعار شما در دهه هفتاد برخورد شد و حالا هم بسیار تعابیر نادرست و کینه توزانه راجع شعر دهه هفتاد می شنویم. حال از نظر شما امروز هم نیاز به گفتمان میان مولف و منتقد داریم یا خیر؟

آن قدر که شاعران پیشرو، به ویژه در دهه هفتاد، از خودشان مایه گذاشتند برای نوسازی شعر فارسی، منتقدان ما حتا یک دهم این مایه و انرژی و خلاقیت را برای واکاوی تئوریک این شعرها خرج نکردند. همان گونه که به خوبی و با تیزبینی اشاره کردید، اگر نیما مقدمات نظری کاری را که داشت انجام می داد، مدون نمی کرد، چه بسا کهنه پرستان شعرش را سر می بریدند. بر این باورم که شاعر پیشرو، هرگاه به واقع فرم تازه ای در آستین داشته باشد، ناگزیر از سخن گفتن نیز درباره آن خواهد شد. این سخن در حقیقت پنجره را برای تازه بین ها باز می کند. به عبارتی، این منتقدان هستند که می بایست از این پنجره نوگشوده به چشم انداز تازه بنگرند و از آن بنویسند. مبانی نظری کار شاعر خلاق و و نونویس را در هر حال این منتقدان هستند که می بایست تبیین کنند. سخن شاعر در این زمینه، بیشتر برای شکستن سکوت و تشویق و تهییج منتقدان و برانگیختن کنجکاوی آن هاست. اما نکته این است که منتقدان ما که بیش ترشان خودشان شاعرند و یا پیشینه شعرنویسی دارند، معمولا چشم دیدن شاعرانی را ندارند که از ایشان فرسنگ ها پیش افتاده اند. در مملکت ما و در این فضای مسموم ادبی که ما در آن می خوانیم و می نویسیم و نفس می کشیم، سم حسادت پاشیده شده است. منتقدان ما بیش تر می روند سراغ تمجید و تحسین غول های ادبی برون مرزی و از نظریه های استادان نامدار دهه های اخیر مستقیم بر می دارند و خرج کلی بافی هایی می کنند که تکرار مکرر است و بیش تر به کار مرعوب کردن خواننده کم سواد یا بی سواد می آید و نیز برای فضل فروشی هم چیز بدی نیست! این در حالی است که خود آن منتقدان سترگ و برجسته که این دوستان سنگ شان را به سینه می زنند، به گواهی نوشته هاشان، به دور و بر خودشان نگاه می کرده اند و متن هایی را نقد و واکاوی می کرده اند که در فرهنگ و مملکت خودشان در حال نشو و نما بوده است. دریدا نمی آمده هدایت یا نیما را واکاوی و تبیین کند. او از دوستان خودش و دور و بری هایش می نوشته و این درست است . منتقد اگر منتقد راستین باشد، ناچار است از زندگی خودش و دور و برش خرج کند. منتقد باید ریسک کند. او نباید منتظر بنشیند هنرمند تثبیت رسانه ای شود تا بعد دست به کار شود. او باید دخالت کند در زندگی فرهنگی و ادبی دور و برش. باید شجاع باشد و خلاق. باید اضافه کند به آن چه استادان نامدار در عرصه نقد و نظریه تولید کرده اند . نباید فقط برداشت کننده و اهل مصرف باشد.

امروزه ما به شدت با نقدهای محفلی و دوستانه (!) مواجه هستیم. منتقدان برای توجیه آثار دوستان شاعرشان، چنگ به هر نظریه پردازی می اندازند ...

بله، این ها دیگر نقد به معنای حرفه ای و فنی نیست. بیش تر تبلیغ و پروپاگاند است. البته تبلیغ هم لازم است، ولی درست نیست که تبلیغ را با نقد یکی کنیم. نقد مسئولیت دارد. برای نقد و واکاوی یک متن، باید با متن زندگی و در آن شنا کرد. عرصه نقد فنی و حرفه ای، عرصه درک و استدلال است و اگر حکمی داده می شود، مطابق متن باید بوده و از متن بیرون کشیده شده باشد. همین جور کشکی نمی شود حرف زد به بهانه نقد. صرفا ابراز نظر در نقد کافی نیست. باید بتوان خواننده را همراه کرد که منِ منتقد از چه رویکردی در متن مورد نقد، به این برداشت رسیده ام. این است که می گویم نقد مسئولیت دارد و کاری است

دشوار و وقت گیر. در حالی که ابراز نظر و کلی گویی این گونه نیست؛ آسان است و مسئولیت ندارد و وقت هم نمی برد و از این ها مهم تر، به دانش و خلاقیت هم نیازی ندارد. نقد خوب نقدی ست که در گفت و گو با متن مورد نقد شکل بگیرد.

نقدی که امروزه بر شعر دهه هفتاد شما وارد می شود بیشتر یک محوریت مخاطب شناسانه دارد و به طور کلی ارزش ها و مولفه های ارزش گذاری شعری را به خواسته های مخاطب تقلیل داده است. شعر آوانگارد دهه هفتاد تابوشکنی ای بود که بعضا آن را ایجاد ناخواسته یک گسست میان مخاطب و مولف قلمداد کرده اند!و نهایتا می بینیم پدیده نوظهوری که سریعا خود را در جامعه ادبی به تثبیت رسانده، مقوله ساده نویسی ست. ساده نویسی رجعت مولف به خواسته های مخاطب نیست؟

شاعر نونویس دغدغه مخاطب ندارد! نونویس را میل به شهرت و افتخار نیست که بر می انگیزد بلکه نونویسی شاعر به خواست و اراده زندگی است. شاعر نونویس از رسانه ها و روزنامه ها و دولت ها و حتا خوانندگان شعرش دستور نمی گیرد. او درگیر نیروهای مرموزتر و ناشناخته تری است که از زندگی و زبان و اجتماع و تاریخ و غیره سرچشمه می گیرند و نیز از ناخودآگاهی اش و از ناخودآگاهی زبانی که با آن می نویسد و توسط آن نوشته می شود. دیگر آن که وقتی می گوییم "مخاطب" منظورمان چیست؟ آیا مخاطب جایی در بیرون شعر و مثلن در فلان کافه نشسته و یا بر سر داربست بهمان ساختمان ایستاده است؟ به علاوه، همان گونه که وقتی مثلا از "مردم" حرف می زنیم، این مردم از دید من می تواند یک چیز باشد و از دید شما یک چیز دیگر. حتا وقتی از چیزهای ملموس تری مثل "درخت" سخن می گوییم هم سخن دو نفر ارجاع یکسانی ندارد. بر حسب تجربه و محیط زیستِ دو نفر که به ظاهر از چیز یکسانی حرف می زنند، در واقع حرف شان ناهمسان از آب در خواهد آمد. آن ها از دو چیز متفاوت حرف می زنند که از سر اتفاق نام یکسانی دارد. گفته ام پیش تر که از دید من و بنا بر تجربه ام در نوشتن شعر، مخاطب هر شعر، هنگام نوشته شدن آن شعر و در درون همان شعر شکل می گیرد .مخاطب پیشاپیش وجود ندارد. مخاطب را شعر است که می آفریند. سپس این مخاطب خاص، ممکن است در وجود خوانندگان آن شعر خاص، متکثر و عینی بشود یا نشود. این جاست که پای نقد به میان می آید. این جاست که منتقد می تواند فضایی برای شعر باز کند که خوانندگان بیایند داخل آن فضا و با شعر حشر و نشر کنند. در غیاب نقد و منتقد پیشرو خلاق و شجاع بود که ساده نویسی باب شد. ساده نویسی در شعر امروز، رویکردی از هر نظر ارتجاعی و مبتذل است. ساده نویسی تمام تجربه های شعری خلاق و نوآورانه را نادیده می گیردو حتا به نیما هم خیانت می کند. ساده نویسی بزرگ ترین دروغ شعری است که من تاکنون شنیده ام.

تحولات شعری تا چه اندازه موازی با تحولات اجتماعی حرکت کرده اند؟ بدین تعبیر که اقتضاعات اجتماعی مسبب یک تحول شعری شده باشند.

بدون شک چنین است که گفتید؛ البته نه "موازی" بلکه "درهم تنیده" با تحولات اجتماعی و تاریخی است که شعر هم نو می شود. من در همان نیمه دوم دهه هفتاد، در مقاله "جای دوربین ها عوض شده است" که در "کارنامه" گلشیری منتشر شد، به دگرگونی هایی که دراین بسترهای بزرگ اجتماعی و سیاسی و فرهنگی روی داده بود، اشاره هایی کرده بودم و یکی از سرچشمه های نونویسی شاعران پیشرو نسل پنجمی را که خودم هم از جمله آن ها بودم، همین دگرگونی ها دانسته بودم. مهم ترین دگرگونی، شکستن نگاه ایدیدلوژیک بود در عرصه روشنفکری در سطح دنیا. به تبع آن، فروپاشی نگاه ایدیولوژیک در بین روشنفکرهای ایرانی که پیش از آن نود و نه درصدشان ایدیولوژی زده بودند، نقش انکارناپذیری در شکل گیری جریان های نو در شعر فارسی داشت. با شکستن آن تابو بزرگ بود که سیل ترجمه از آثار برجسته نظری به کشور سرازیر شد و به زبان و فکر فارسی رونقی دیگر بخشید. ما همه مدیون آن مترجمان هستیم.

کانت انگیزش اولیه پدیدار ساختن اثر هنری را "الهام" می داند و سپس" نبوغ" را وارد جریان فرآیند خلاقه می کند. این تقدم الهام و یک نیروی ناشناخته که بر ناخودآگاه هنرمند ظاهر می شود، تقابلی با فضای تئوریک شعر دهه هفتاد ندارد؟ شخص شما چگونه شعر می نویسید؟ منتظر یک جرقه ای که شاملو از آن نام می برد، می مانید یا ... ؟

برای من شعر یک جور آفرینش و تولید دسته جمعی است و نه تک نفره. برای همین هم نمی توانم با سخن کانت در این باره موافق یا مخالف باشم. من سخن کانت را به شیوه و از نگاه خودم و بر اساس تجربیاتم بازخوانی می کنم. مثلا ممکن است الهام را نهیب زندگی بنامم و نبوغ را نهیب جان و روان. من مخالف "قدسی" کردن شعرم. ارجاع من و شعرم، هماره به زندگی من بوده و به عصر و دورانی که در آن زیسته ام. درست است که ناشناختگی و نابیوسانی،از ویژگی های هر شعر خلاقی است، متافیزیکی کردن و قدسی دانستن شعر، پرتاب کردن آن به ورطه پیش فرض ها و کلیشه های رایج و به روال است. من معمولا شعر را وقتی می نویسم که ناچار از نوشتن باشم. چیزی که می تواند هر چیزی باشد، از دیدن صحنه ای در خیابان یا تجربه ای در درون یا فکری محال یا خیالی علمی یا حسی عمیق یا خواندن شعری و داستانی مبتکرانه یا دیدن فیلمی تکان دهنده یا گوش دادن به یک موسیقی جسورانه یا دیدن یک تابلو نقاشی سرشار از بازیگوشی و ... انگیزش نخستین را سبب می شود و بعد، تازه عرق ریزی آغاز می شود. گاهی می شود رد این بهانه ها را در شعری که سرانجام شکل می گیرد، دید و گاه هم نه. معمولن به جایی ناشناخته تر کشیده می شوم. عادت ندارم به جاهای آشنا برگردم در شعر. گفتم که شعر را چند نفر با هم می نویسند . منظور از به کارگیری واژه "نفر" در این جا به تسامح است . برای مثال، می بایست عامل "زبان" را یک "نفر" به حساب آوریم یا تاریخ انسانی را به طور کلی و تاریخ

شعر را هم در ذیل آن و بسیار عامل دیگر که در نوشتن و تولید شعر دست دارند.

دهه هفتادی ها پس از دهه هفتاد چه نقشی در ادبیات آوانگارد توانستند ایفا کنند؟ علی عبدالرضایی به گفته خودش به شعر جهانی می اندیشد.شعری که قابل ترجمه باشد و به نوعی پتانسیل معرفی شعر ایران در جهان را داشته باشد. حال رویکرد عبدالرضایی دهه نود به شعر، از دید شما تا چه اندازه قابل قبول است و می تواند حائز اهمیت باشد؟

من چند دهه هفتادی می شناسم که هنوز هم نونویسی در کارشان دم و دنباله ای دارد. عباس حبیبی بدرآبادی،علی قنبری، محمد آزرم و ... بیش تر دوستان مدت هاست که نونویسی را کنار گذاشته و مشغول تکرار خودشانند. برخی هم رسمن مرتجع و و یا دلال ادبی شده اند. "جهان" کجاست و "جهانی" چیست؟ این مرا یاد همان بحث مان درباره "مخاطب" می اندازد. تازگی فیلمی دیده ام از رخشان بنی اعتماد به نام "قصه ها" که به معنای واقعی کلمه تکانم داده و اشکم را درآورده است. خب این فیلم یک فیلم ایرانی و در عین حال جهانی است. درست است که هنوز جایزه ای جهانی نگرفته و شاید در آینده هم نگیرد، اما از دید من از بهترین فیلم هایی است که دیده ام. درواقع این منم که ارزش گذاری می کنم. منتظر نمی نشینم نهادی مثل اسکار یا کن (و در مورد ادبیات نوبل) به کار هنرمندی جایزه بدهد و بعد تحسینش کنم. من عقل و هوش و ذوق و سلیقه و شناخت خودم را دارم و همین برای من کافی است. یاد سخن شاملو در مورد ساعدی می افتم که گفته بود اگر در فلان دانشگاه یا نهاد ادبی بین المللی ، کسی ساعدی و عزاداران بیل او را نخوانده است و نمی شناسد، باید به حال آن نهاد و آن شخص تاسف خورد و نه به حال غلام حسین ساعدی.

غربی ها به خواندیدنی های شما می گویند شعر تجسمی. منظور از "خواندیدنی" نوعی بومی سازی شعر تجسمی ست یا منظور دیگری دارید؟ به کل چه معیار و مولفه هایی برای اعتبارسنجی اشعار خواندیدنی می توانیم به کار ببندیم.

اگر به شما بر نخورد، باید اعتراف کنم که اصطلاح "بومی سازی" در شعر برایم عجیب و مضحک می آید. من دنبال هیچ نوع بومی سازی نیستم. شعر می نویسم که خودم و سرشتم و به تبع آن تجربه هایم را در جایگاه یک ایرانی قرن بیست و یکمی معنایی کرده باشم. رسیدن به "خواندیدنی"، تقدیر شعر من بوده است.

گفتگو با میلاد کامیابیان

هر شاعری شعرِ خاصی را اولین شعرِ خود می‌داند، و تأثیرِ شخص یا شعرِ خاصی را در آن محسوس می‌داند، یعنی آن‌ها را مؤثرترین در کار یا فکرِ خود به حساب می‌آورد. مایلید کمی در این باره صحبت کنید؟

تازه یکی‌دو سال بود دبستان می‌رفتم و کم‌کمک می‌توانستم کتاب‌هایی را که، خلافِ باقیِ کتاب‌ها، در کشوِ کمدی جا داده بودندشان دست بگیرم و خودم بخوانم. نام‌ها آشنا بودند: نیما یوشیج، احمد شاملو، اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، نصرت رحمانی، نادر نادرپور. از کودکی در خانه‌ی ما حرفِ این‌ها بود، آن‌قدر که انگار خویش‌وقوم باشند، یا آشنایی خانوادگی که مدتی‌ست رفته سفر و سرانجام باز می‌آید. انگاری عموها، خاله‌های نادیده. شوق داشتم که خودم نوشته‌هاشان را بخوانم حالا که «باسواد» شده بودم. و آن میان کتابی بود با جلد سلفون، و بر آن طرحی چشم‌نواز، با نامی عجیب: *باغِ آینه*. ورقش می‌زدم و جسته‌گریخته می‌خواندم و چیزی چندان دستگیرم نمی‌شد. با این حال، جذابیتی داشت برایم که نمی‌دانم از کجا می‌آمد. تهِ آن کتاب شعری بود آهنگین: «قصه‌ی دخترای ننه‌دریا». این‌یکی را راحت‌تر می‌خواندم، و به خیالم می‌فهمیدم. چند سالی طول کشید تا واقعاً بفهممش، با وجودِ این می‌دانم که شعر همان‌جا بود که برایم «ممکن» شد، با آن مَتَلِ مدرن که ابتدا با صدای مادرم شنیده بودم و بعدتر با زبانِ خودم خواندم.

فکر می‌کنید ادبیاتِ امروزِ ایران رو به انحطاط رفته؟ اگر آری، دلیلش چیست و چه راهکاری برای برون‌رفت از این اوضاع ممکن است مؤثر باشد؟

تا «امروز» را کِی بدانیم و کجا. باری، «امروزِ» من صدوچند سال پیش شروع شده. وقتی ایلچی‌ها از ایرانِ قجری به فرنگ می‌رفتند و «حیرت‌نامه» سوغات می‌آوردند. زمانی که مستشارانِ فرنگی در گوشه‌کنارِ ممالکِ محروسه کنسولگری برپا می‌کردند. امروزِ من از زمانی شروع شده که منورالفکران ازکارافتادگیِ شعرِ کهن را دریافتند، اما تمامِ توقعی را که از تجدد داشتند بر دوشِ شعرِ نو گذاشتند، شعری که «می‌آمد». در این امروزِ کشدار، میرزاده‌ی عشقی گلوله خورده، نیما یوشیج «ریرا» نوشته، فروغ فرخزاد سوار بر جیپش تصادف کرده، اخوان ثالث از «زمستان» به دامنِ غزل و قصیده برگشته، رضا براهنی «اسماعیل» را وانهاده و «مؤخره» نوشته، بیژن الهی از این دنیا رفته و در خاطرات و خیالات زندگیِ دوباره یافته. این امروز از روزنامه‌های ایامِ مشروطه تا وبلاگ‌ها و شبکه‌های مجازی امتداد یافته. انحطاط؟ گمان نمی‌کنم. آنچه ممکن است سرانجامِ این سیر را تلخ رقم بزند آرمان‌باختگی‌ست، وادادگی‌ست، فقرِ جهان‌بینی‌ست. ولی مگر می‌شود فرهنگی که ایلغارِ مغول و روزگارِ فترتِ بعد از فروپاشیِ دولتِ صفوی را تاب آورده از پسِ چند دهه سلطه‌ی غربِ قاهر برنیاید؟ خوشبینم.

به نظرِ شما اوجِ کارِ یک شاعر کجاست و آیا اصلاً می‌توان چنین اوجی متصور شد؟

چرا نشود؟ دست‌کم در ایرانِ ما، و در خاورمیانه، شده و حتماً از این پس نیز خواهد شد. راه یافتن به حافظه‌ی جمعیِ ملت همان اوج است. یک نشانه‌اش این‌که تربتِ شاعر «زیارتگهِ رندانِ جهان» شده باشد، آن‌سان که مزارِ رودکی، فردوسی، خیام، سعدی، حافظ، مولانای بلخی، نیما یوشیج، احمد شاملو و چند شاعرِ دیگر شده. اما البته همان خانه کردن در حافظه‌ی مردمْ اولی‌ست. و این نشانه‌ی دومِ دستیابی به اوجِ شاعری‌ست: در ذهنِ مردم خانه کردن، آن‌طور که اشعارت را از بر کرده باشند و به‌مناسبتْ بر زبان جاری کنند، به آن کردار که دیوانت را کنارِ سفره‌ی هفت‌سین بنشانند. در کدام فرهنگ شاعران این‌چنین قدر دیده‌اند و بر صدر نشسته‌اند؟ و نیز می‌توان پرسید در کدام فرهنگ شاعران این‌چنین قهر دیده‌اند و به خون کشیده شده‌اند؟ چهره‌ی گشاده‌ی حافظِ شیراز را که در مینیاتورها می‌بینم، بلافاصله، لبانِ دوخته‌ی فرخی یزدی را نیز پیش چشم می‌آرم که مزارش نامعلوم است. خونِ جوانِ میرزاده‌ی عشقی را بر سنگفرش‌ها می‌بینم هنگامی که نصایحِ شیخِ اجل را می‌خوانم. این و آن با هم‌اند: رنجی که شاعرانِ فارسی‌سرا برده‌اند، و ارجی که، در زمانِ حیات یا بعدِ آن، یافته‌اند. آن ستایش، از جانبِ مردم، و این نکوهش، از سوی حکام، نشانه‌ی اوجِ کارِ شاعری‌ست. دستیابی به این اوج در ایرانی که همواره شاعرانش برومندترین فرزندانِ فرهنگ بوده‌اند بسیار بسیار دشوار است، ولی نشدنی نیست. شرافت لازم دارد و شعور. و هم آن «آنی» که «نه به کوشش دهند.»

زمانی که به تاریخِ ادبیات به‌خصوص شعرِ فارسی نگاه می‌کنیم، مشخص می‌شود که شعر در دوران‌های مختلف توانسته زندگی ببخشد، توانسته انقلاب و آشوب به پا کند یا آتشِ هر نوع جریانی را خاموش کند. با توجه به کاهشِ مخاطبِ شعوری در دهه‌های اخیر به نظرِ شما تأثیرِ حیرت‌انگیزِ شعر هنوز باقی‌ست؟

اثرگذاریِ شعرِ فارسی در ادوارِ گوناگون بی‌گمان حیرت‌آور بوده. با وجودِ این، نباید درباره‌ی شدتِ این اثرگذاری مبالغه کنیم. شعر هرگز به‌تنهایی انقلاب و آشوب به پا نکرده و نخواهد کرد. نیز، شعر قادر نیست یک‌تنه آتشِ هر جریانی را خاموش کند. علت و معلول را جای هم نگیریم. شعر زبانِ گویای جامعه است: اگر روزگارْ روزگارِ امید و تکاپو باشد، شعر هم در قالب خود نخواهد گنجید. مضامینِ نو، صورت‌های جدید جان خواهند گرفت. اگر زمانه زمانه‌ی پژمردگی باشد، شعر هم فروغی نخواهد داشت. ولی این همه‌ی ماجرا نیست. شاعر، و در ترازِ کلی: هنرمند، می‌تواند در ایامِ رکود بر رکود بشورد. می‌تواند در روزهای خوشی شامِ تاری را که از راه خواهد رسید ببیند. این‌جاست که شعر تأثیرِ حیرت‌آورش را نمایان می‌کند. شعر پیشگویانه می‌شود و انگیزنده، و شاعر پیامبرانه واقعیت را نقد خواهد کرد و حقیقت را بشارت خواهد داد. آن‌جا که انسان، انسانِ محدود به زمان و زنجیرشده به زمین، از این محدوده‌ها فراتر می‌رود تا افق‌های پیشِ رو را، بسیار پیش از آن‌که در دیدرسِ سیاستمداران و دانشمندان قرار گیرند، ببیند و پیامی از «آن‌جا» و «آن‌وقت» برای همگان بیاورد شعر هم به اوج می‌رسد و هم حیرت‌زا خواهد شد.

چرا در روزگارِ ما چنین نیست؟ به هزارویک دلیل. مهم‌ترینش از نظرِ من این است که ما در روزگارِ سرسام زندگی می‌کنیم، سرسامِ رسانه‌ای. چند دهه پیش، اندی وارهول، آرتیستِ فرنگی، از آمدنِ روزی خبر داده بود که هر کسی می‌توانست شهره باشد، اما برای یک دقیقه. رسانه‌های جدید پیش‌بینیِ او را فراتر از این برده‌اند: حالا هر کسی می‌تواند شهره باشد، برای یک دقیقه، و برای دسته‌ی کم‌شماری از «فالوورها»، «فرندها». به قولِ قدما، شهر شلوغ شده و، تا منتقد و مخاطبِ شعوری —به قولِ شما— بخواهند بجنبند، چندصد شاعر و آرتیستِ جدید پا به عرصه، که یعنی این یا آن شبکه‌ی مجازی، گذاشته‌اند. در درازمدت این بد نیست. یکی‌دو دهه‌ی اخیر را فقط نبینیم که در آن تشخیصِ سره از ناسره دشوار، اگر نگوییم ناممکن، شده. تاریخْ مقیاسِ دیگری دارد: پنجاه سالِ بعد که کودکانِ امروز و نازادگان به شعرهایی رجوع کنند که بعضی شاعرانِ ایرانیِ زاده‌ی دهه‌ی 1360 در دهه‌های 1380 و 1390 نوشته‌اند، نظرِ من را تصدیق خواهند کرد که تأثیرِ حیرت‌آورِ شعر برجا بوده. منتها، این تأثیر را تنها آیندگان می‌توانند دریابند، چون آنچه شاعران، شاعرانِ راستین، امروز می‌بینند نمایی از فرداست، و صدالبته که در فردا هم محقق خواهد شد.

به نظرِ شما شعرِ خوب چیست و چگونه می‌توان به آن رسید؟

شعرِ خوب شعری‌ست که شرح دادنِ اسباب و عللِ خوب بودنش ساده نیست. نشدنی‌ست. همین که ساده فراچنگ آمدنی نباشد، آسان نشود روی میزِ تشریح گذاشتش و با ابزار و ادواتِ نقادانه شرحه‌شرحه‌اش کرد به هوای جُستنِ روح، یعنی که خوب شعری‌ست. این‌طور شعرها چموش‌اند. رام نمی‌شوند. نسبت با راز دارند؛ رازی که نه با تحلیلِ پسافلان‌گرایانه به سبکِ بهمان روانکاوِ فرنگی می‌شودش از تاروپودِ متن بیرون کشید، و نه با روخوانی از متونِ مغلوطِ علمای «فلسفه‌فرانسوی» (به سیاقِ «فیلمفارسی») می‌شودش در تاروپودِ اثر تنید. شعرِ خوب را شاعرِ خوب می‌نویسد؛ شاعری که سرِ سفره‌ی پدرومادرش بزرگ شده، که یعنی فرهنگِ ملتش آبشخورش بوده.

و از این است که این شعرها «کار» می‌کنند: ابیاتِ فردوسی که فرهنگِ ملتی را از حمله‌ی فراموشی می‌رهانند، غزلیاتِ سعدی که آدابِ دلدادگی و دلبری به سبکِ مشرقی را می‌آموزند، شعرهای حافظِ شیراز که عصاره‌ی بینشِ انسانِ ایرانی را در مفهومِ «رند» تعبیه می‌کنند، اشعارِ نیما یوشیج که مسئله‌ی تجدد را در جان و صورت پیش

می‌کشند، سروده‌های شاملو که ارزش‌های ایرانیِ متجدد را نمایندگی می‌کنند. پس، خلاصه کنم، شعرِ خوب را شعری می‌دانم که از فرهنگِ قوم یا ملتی برآید، با راز رابطه داشته باشد، و زاده‌ی ضرورت‌های زمانه‌ی خود باشد. چطور می‌شودش نوشت؟ با خطر کردن: عمرت را می‌گذاری وسط. تا چه شود.

هنر ترجمه، درباره ی خطاهای ترجمه

ولادیمیر ناباکوف

ترجمه‌ی آرسام شمسی

(قسمت اول)

سه درجه از شرارت برای دنیای عجیب و غریب تناسخ واژگان می توان قائل شد. اولین شرارت که به نسبت خوشایندتر است، شامل اشکالات واضح ناشی از نادانی یا اطلاعات غلط می باشد که این را می توان ضعفی انسانی و جزئی دانست و به همین دلیل بخشودنی تر. شرارت دوم توسط مترجمی صورت می گیرد که آگاهانه و به عمد کلمات و متونی را که تلاشی برای فهمشان انجام نداده است و یا به نظر خواننده ی احتمالیش نامفهوم و غیر قابل قبول می آید، نادیده می گیرد و پذیرای آن نگاه بی اعتنایی می شود که فرهنگ لغتش به او نشان می دهد و یا این که آن را می گذارد به حساب نوشته ی استادانه ی خالق اثر. او همان قدر حاضر است کم تر بداند که فکر می کند صلاح متن را بهتر از نویسنده می داند. سومین و بدترین درجه ی شرارت زمانی رخ می دهد که یک شاهکار ادبی صیقل داده و ظریف کاری شده شکلی زیبا به خود بگیرد تا رضایت تفکر و تعصب جماعتی خاص را تغذیه کند. این یک جرم است و باید آن مترجم را مانند سارقان ادبی دوران کفش سگک دار (قرن هفدهم) به فلک بست. اشتباهات فاحشی را که در دسته ی اول قرار می گیرند، می توان به دو گروه تقسیم کرد. دانش ناکافی از زبان مبدأ ممکن است یک اصطلاح عامیانه را به یک بیانیه ی قابل توجه بدل کند که در واقع اصلاً قصد نویسنده نبوده است. اصطلاح *"Bien être general"* به معنی رفاه عمومی تبدیل می شود به عبارت مردسالارانه ی " ژنرال بودن خوب است" ، انگار مترجم متن فرانسوی هملت قصد داشته هندوانه زیر بغل ژنرالی بگذارد. همچنین در نسخه ی آلمانی یکی از آثار چخوف، معلم به محض ورود به کلاس شروع می کند به خواندن روزنامه که از دید منتقدی نمایانگر شرایط تأسف برانگیز کلاس های درس در زمان شوروی سابق شده است. در صورتی که در متن اصلی چخوف، معلم در واقع دفتر حضور و غیاب در دست داشته است. و از طرفی دیگر کلماتی بی گناه در رمانی انگلیسی مثل "شب اول" و " مسافرخانه" در ترجمه ی روسی تبدیل شده اند به "شب عروسی" و "روسپی خانه" . همین مثال های ساده کافی است. این موارد مضحک و نامناسب می باشند، اما نه حامل قصد و غرضی فاجعه بار و در اغب موارد همین جملات آشفته تا حدی از پس رساندن مفهوم حقیقی برمی آیند. گروه دیگری از اشتباهات که در دسته ی اول قرار می گیرند، شامل نوع پیچیده تری از سوء تفاهم می شوند که گاهی به دلیل حمله ی دالتونیزم (کور رنگی زبانی) رخ می دهد و منجر می شود که مترجم ناگهان کور شود و به سمت استعاره ای دور از ذهن کشیده شود در حالی که معنی اصلی مبرهن بوده است. و یا ناخودآگاه اساس ترجمه اش را مفاهیم غلطی شکل می دهند که طی مطالعات متداوم قبلی بر ذهنش نقش بسته اند. بدین ترتیب او به طور شگفت انگیز و غیر منتظره ای ساده ترین کلمات و پیش پا افتاده ترین استعاره ها را تحریف می کند. من شاعر متعهدی را می شناختم که با ترجمه ی اثری تحریف شده کلنجار می رفت. او جمله ی "*مریض احوال می نماید با افکاری رنگ باخته*" (در هملت) را طوری ترجمه کرده بود که حس رنگ پریدگی مهتاب در چهره اش منتقل می شد و او این کار را با در نظر گرفتن معنی داس برای واژه ی "sickle" و شباهت آن با شکل ماه نو انجام داده بود. و همچنین یک حس شوخ طبعی ملّی برای کلمات روسی "خم" و "پیاز" وجود دارد که موجب شده بود پروفسوری آلمانی "خم ساحل" (در داستانی خیالی از پوشکین) را "دریای پیاز" ترجمه کند. دومین شرارت که خیلی جدی تر است، چشم پوشی از بخش های ماهرانه ی متن می باشد که وقتی خود مترجم در ترجمه ی آن ها گیج شده باشد قابل بخشش است؛ اما چه خوار و حقیر است آن فرد کوته نظری که خود متوجه ی منظور متن شده، اما از این بیم دارد که مبادا انسان کودن و بی شعوری را دستپاچه و گیج کند و یا شاه پسری را به هرزگی بکشاند! در حالی که می تواند در آغوش نویسنده ی محترمش سربلند و آسوده آرام بگیرد، نگران خرده خوانندگانی است که در کنجی از دنیا مرتکب عمل ناپاک و خطرناکی شوند. شاید جذاب ترین نمونه ی عفت ترجمه ی ویکتوریایی که سر راه من قرار گرفته یکی از اولین ترجمه های انگلیسی " آنا کارنینا" بود؛ ورونسکی از آنا می پرسد که مشکلش چیست و آنا در جواب میگوید " من برمنا هستم" (مترجم این را به صورت ایتالیک نوشته بود)، پاسخ آنا باعث میشد خواننده ی خارجی فکر کند که این بیماری وخیم و عجیب شرقی چه بوده است. فقط به این دلیل که مترجم فکر می کرد " من حامله هستم" ممکن است باعث دستپاچه شدن برجی شود، پس بهتر است همان واژه ی روسی آن جا بماند.

1)"is sicklied o'er with the pale cast of thought"

نگاهی به دفتر گزارش ناگزیری سروده شمس آقاجانی

علیرضا بهنام

همیشه شاعران کمی هستند که با شعرهایشان پیشنهاد می دهند و شاعران بسیاری که در شعرهایشان آن پیشنهادها را به کار می بندند یا نمی بندند. در هر دو حالت پیشنهاد دهنده موسس است و دیگران مصرف کننده. و البته یادآوری این نکته لازم است که باید این نام گذاری ها را دور از ارزش گذاری خواند چرا که الزاما هر موسسی بهترین نیست و هر مصرف کننده ای را هم نمی توان مقلد نامید.

باری در موضوع مقاله حاضر یعنی کتابی که شمس آقاجانی درست بعد از گذشت یک دهه از کتاب تحسین شده مخاطب اجباری منتشر کرده است یک بار خواندن کتاب تردیدی باقی نمی گذارد که شعر به شاعری پیشنهاد دهنده تعلق دارد. کتاب از منظومه بلند گزارش سفر و چند شعر کوتاه تر تشکیل شده که همین موضوع بحث ما را به لحاظ بوطیقایی به دو بخش تقسیم می کند. شعر نخست را باید از منظر بوطیقای منظومه خواند و آن دیگران را با بوطیقای قطعه. مشخصه کلی شعرها که آنها را در یک مجموعه گرد آورده است نیز جدای از مولف مشترک به فضای مبهمی باز می گردد که درتمامی آنها وجود دارد و پیشنهاد اصلی آقاجانی به شعر فارسی از گذشته تا کنون را نیز تشکیل می دهد. تفاوت عمده در این است که این فضای مبهم در شعر بلند به گونه ای اجرا می شود و در قطعه به گونه ای دیگر.

در شعر بلند آغازین روایت شعر حاوی خرده روایت هایی متداخل است که با تکرار اسم های خاص اماکن و اشخاص به هم مربوط می شوند. در نگاه نخست هر کدام از این خرده روایت ها دارند فضایی خاص خود را به وجود می آورند مانند قطعه زیر که آشکارا در کار ساختن فضایی تغزلی است

نمی‌شود با تو سخت گرفت
اما اما
این چه حرکتی بود!
همین که در خَمِشی چنین تماشایی
معنی از منحنی تراشیدی
آن شب که زبان‌مان طول کشید
و در خلال حرف‌ها
و دست خودت نبود
همان شب پشت همان در عاشقات شدم
که دست خودم نبود
من زبان شما را بلد نبودم
این چه حرکتی بود!
ای زیباتر از زنان متعدد
ای قشنگ‌تر از پرده‌های کشیده
رها کن مرا

با این همه بدیهی است که در شعر بلند مدرنیستی حتا با تعریفی که الیوت از آن ارائه می دهد لازم است این خرده روایت ها به انسجامی ساختاری و استعاری برسند و در نهایت کلی واحد را نشکیل دهند. اینجاست که فراروی شاعر از بوطیقای ژانر آغاز شده و شعر را به مسیری دیگر می برد که پیشنهاد دهنده است. در شگل گیری فضای روایی مبهم پیش گفته در این شعر عاملی برجسته تر به نظر می رسد. این عامل استفاده شاعر از تداعی واژگانی و معنایی به طور همزمان است مثلا در پاره نخست شعر استفاده از تداعی های گوناگون واژه شیر در زبان فارسی با تاکیدی که شاعر بر برجسته شدن این تداعی ها می کند فضایی در هم تنیده به وجود می آورد از عناصری که معمولا هر کدام به کار ساختن فضاهایی جداگانه می آیند. این تاکید بر تداعی معنایی و آوایی به طور همزمان شکل دهنده اختلاطی است که جایگزین استعاره کلی در شعر بلند مدرنیستی می شود و حود در جایگاه نظم نوین منظومه می نشیند. در خلال شعر حضور لجظه ای چنین عناصری به وضوح دیدنی است:

در این راه طولانی انگار ساکن بودم
و آدم‌ها به من می‌خوردند
و زبان‌ها و لهجه‌ها به من می‌خوردند

به این ترتیب آقاجانی موفق می شود فضایی مبهم بیافریند که در آن همه چیز گفته می شود اما با منطقی که انگار قرار است چیزی گفته نشود. روایتی با زبان گزارشی در جریان است که انگار از گزارش کردن هر چیز طفره می رود و با این طفره رفتن ردپاهایی از خود به جا می گذارد تا گزارش این منظومه به تعداد خوانندگان آن تکثیر شود.

همین ویژگی ها که ساختار شعر بلند را به چالش گرفته اند در قطعه های کوتاه کتاب به نقاط عطف شعر بدل می شوند برای مثال در این شعر که با زبان اداری بازی می کند ایجاد ابهام در فضا با استفاده از عامل تداعی ها

در اینجا فضای کوتاه قطعه را که به ساختن استعاره گرایش بیشتری دارد دچار چالش می کند و منجر به برجسته سازی زبان در قیاس با دیگر عناصر روایت ساز می شود

قرار نبود هی همچنان بخشکی
در این فضای پر از قصه‌های پر زحمت
که تا آخرشان را بارها به چشم دیده‌ام
کجایی تو! از کجای تنم می‌آیی؟
نه، تجربه کافی نیست
من بچه‌ی زرنگ تاریخم
تأیید نمی‌کنم آنچه را که مکتوب نباشد
بنویس، بنویس فدای توام
من دستور اقدام می‌دهم

به تصویب چشم‌های تو رسیدنم اتفاقی بود
به دست‌های بی طرفت،
به رغم این همه روزهای یک طرفه
ـ اگرچه کتبی بود ـ
اخراجت می‌کنم به فضای دو بعدی
قرار نبود
بازی چند رنگ صورت و ابرو!
قرار نبود که هی همچنان بخشکی

به این ترتیب آقاجانی در این شعرها موفق می شود به رغم اتخاذ موضعی روایتگر از روایت کردن عبور کند و شعری را بیافریند که به جای روایت کردن چیزها آنها را همان طور که هستند به ساختار خویش فرا می خواند و با منطق تداعی به هم ربط می دهد. به این معنی شعر او گزارش طفره رفتن از گزارش کردن است و این در روزگاری که به مستند بودن گزارش ها از هیچ سو اطمینانی نیست امتیازی برای آن محسوب می شود.

بدیهی است این بررسی به دفتر گزارش ناگزیری که بازگشت دوباره آقاجانی به انتشار شعر را رقم زد محدود شده است و بررسی آثار دیگر شاعر که پس از این دفتر منتشر شده اند از موضوع آن خارج است.

به رفتار برهوت

افسانه نجومی

بازخوانی شعر51 برگرفته از مجموعه شعر " میان دو فنجان سرد می‌شویم"، سروده‌ی نازنین نظام شهیدی، 1391.

اما بر بال‌های این بلندی ایستادم
و شهر تهی بود
حال که از غار برگشته‌ام با چند درهم از آن سیصد سال پیش
که نان و شرابی که این همه قرن گرسنه را بنوشاند
با سکه‌های از یاد رفته
و شهر تهی
و ما که گرسنگانی جاودان بودیم
برکه‌ای یا خنجر
و طرح ورم کرده‌ی ما در آب....
یا در بستر
به هیأت زنی برفی که در افق مرده است
روی انحنای کوهستان و زیر غلظت ابر
تا بادها به یادش بیاورند
وقتی نبوده است!
اعماق دریا،
ریشه‌های مواج،
اعماق آسمان،
بادهای کیهانی،
و این حرکت ابریشمین ما
که پیچانیم
چه کسی سکان را به دست داشت؟
دریای فینیقیه سرخ می‌نمود!
ما گم شدیم؟
به راستی این برهوت کشتی ما را رهبری می‌کرد؟
دریا تمام شده است!
و کشتی برحاست!
در قفسی از گرده‌ها و انحنای استخوان‌های نمک‌سود
تجارت می‌کردیم
ابریشم را برابر بانو بردیم
و سیصد سال ماندیم در خوابی که دانشی به شما می‌بود
قطب نما مرگ را نشان می‌داد
شما زیبایید
و من می‌خواهم یک بار دیگر برای عشق جان بدهم
روی عرشه‌ی کشتی که روبه خط لرزان مرگ پا می‌کشد
و امواج آرام است
و امواج طلا گون است
و امواج از جنس ماسه‌های کهنسال است
مرگ خواهد بود اما شما زیبا خواهید بود
اکنون آب‌ها و گردش زنبق‌گون و اطلس رفتارشان
با آه‌هایی سرد، با دستمالی برای تکان دادن
هیچ‌گاه نیستید
کشتی به ماسه نشسته
قطب نما ایستاده است
و سمت موعود همین جاست

بهره‌گرفتن از متون کلاسیک و نظیره‌نویسی از اساطیر دینی، حماسی و تاریخی، که ریشه در جهان‌بینی و باورداشت بشریت دارند، همچنان که به درک مخاطب از وقایع جهان پیرامون کمک می‌کنند، عکس‌العمل‌های عاطفی شاعر را از منظری اجتماعی سامان می‌دهند و چون زاییده‌ی نیروی تخیل جمعی آدمیان‌اند، از سویی جزء عناصر تصویرساز به شمارمی‌آیند، و از سوی دیگر ظرفیت تأویل‌پذیری شعر را دو چندان نموده، هر بار با انطباق صورت مثالی با موقعیت‌های اجتماعی به آیینه‌ای تمام نما برای بازسازی رخدادهای زمانه بدل می‌شوند و مکالمه‌ای جدی را با سنت‌ها آغاز می‌نمایند، تا مخاطب به یاری برداشت‌های تداعی‌گرایانه‌ی خود از فضای استعاریِ سمبل‌ها و نمادهایِ به کارگرفته شده در شعر به بازسازی معناهایی بپردازد،که قادرند هربار او را با زوایای تازه‌ای با رویدادهایِ جهان پیرامون آشنا کنند. فضایی چندوجهی که مدیون بیان کنایی،

استعاره‌پردازی، تصاویر و نمادهای اسطوره‌ای، تاریخی، دینی شعرند و با رویکردی کهن‌الگویی در بافتار و شمایل یک روایت ظاهر می‌شوند، تا برشی از وقایع اجتماعی را نشان داده، ارجاعات متنیِ گستره‌یِ نوشتار را با درکی هستی‌شناسانه برجسته نمایند. بن‌مایه‌هایی که در ناخودآگاه و رؤیاهای جمعی بشر رسوب کرده و پیشینه‌ای کهن‌الگویی را به خود اختصاص داده‌اند. این شعر با نگرشی کشف و شهودی، پس از بدل شدن به سیر و سلوکی آفاقی - انفسی در جهان هستی، با احضار کهن‌الگوی اصحاب کهف و ارتباط بینامتنی سطرها با کلان روایت منتشر شده در نوشتار، بیانی روایت‌گونه را در سیالیت نگارشی منقطع دنبال می‌نماید و ضمن برجسته‌نمایی حرکت سطرهای معناگرا، تفکر جهان‌شمولی نوشتار را به مثابه هسته‌ی اصلی و مرکزی به نمود می‌گیرد. گویی شاعر سالکی است که با طی طریق در جهان هستی می‌خواهد با درکی هستی‌شناسانه از وقایع زیستی، رخدادها را دنبال کرده، به تجزیه و تحلیل کنش‌ها و واکنش‌های آدمی در جهان هستی بپردازد. سیروسلوکی جهان‌شمول که با چرخش حول محور کلان پیرنگ منتشر شده در نوشتار، اندیشه‌ها و عواطف شاعرانه را نسبت به زندگی در جهان هستی سامان داده، سبب می‌شود تا هر سطر ضمن حرکت در مسیر سویه‌های روایی مفاهیم، با تغییر در گرانیگاه و ایجاد تعلیق در برش‌های روایی، موضوعیت دوباره بیابد. با این همه شعر با زنجیره‌ای از تصاویر متوازی و متقارن با فضای روحی شاعر، به تداعی‌های سیال در شعر دامن زده، هر بار طرح و رنگ تازه‌ای از تجارب زیستی متفاوت‌تری را در بافتارمنقطع خود تجربه می‌کند، اگرچه همین بافتار منقطع با چینش مدور برش‌ها دور مرکز ثقل نوشتار به شبکه‌ای از معناهای عینی و محسوس، در اجزاء شعر فرصت عرض‌اندام می‌دهد که با جهت‌گیری‌های فکری – عاطفی شاعر از وقایع اجتماعی هم‌سو و هم‌جهت‌اند. تصویرپردازی اما شِمایی باشکوه و پرطنطنه را در هیئتی کهن‌الگویی به رخ می‌کشد تا همجنان که به ابهام آفرینی و عمق بخشی در مسیر دریافت فهم مخاطب، دامن می‌زند، انتقال کشف و شهودهای شاعرانه را تصویر به تصویر در نوشتار رخنمون نماید. کاربرد استعاره و رمز اما در این شعر با یک‌سو شدن با ضمایر منفصل منتشر شده در سطرها، صورتی مثالی و جمعی را در گستره‌ی نوشتار سامان داده، به صورت عینی‌ترین رشته‌ی همخوان و هماهنگ با جو ذهنی و عاطفی شاعر، پس از مرتبط شدن با تمامی اعیان جهان هستی، کثرت حضور آدمیان را از ازل تا ابد به رخ می‌کشد. ضمایری که گاه با حضور در قالب ضمیر اول شخص مفرد: "من" مثالی، رؤیت می‌یابند و گاه با جلوه یافتن در ضمیر اول شخص جمع:" ما" شمول جمعی و پیوندهای تصویری را سامان می‌دهند و بار دیگر با بهره‌گرفتن از ضمیر دوم شخص جمع "شما" گستردگی و شمول تداعی‌ها را در ذهن مخاطب طراحی می‌کنند، تا بدین ترتیب کاربرد ضمایر نیز در کنار رمز و تمثیل‌های استعاری، انتقال عواطف و اندیشه‌های شاعرانه را در نوشتار به عهده بگیرند. بند اول شعر با ضمیر" من " یا " من مثالی" مفهومی گسترده را در اولین سطر به نمود می‌گیرد و می‌کوشد تا به یاری پیوندهای تصویرسازانه‌ی موتیف‌های محوری و نقش استعاری زبان شعر، همبستگی میان متن و جهان پیرامون را هرچه آشکارتر به نمود بگیرد. تا رخدادهای متنی، تصویر به تصویر و پا به پای شاعر – سالک حرکت در مسیر وادی‌هایِ نقش‌بسته بر سر راه آدمی در جهانِ هستی را به نمود بگیرند. شعر با اولین گزاره مخاطب را به سمت فضایی وهمی سوق می‌دهد تا در رازناکی فضایِ نوشتار، حرکتِ آدمی را در وادیِ‌های این جهانی دنبال نموده، سیر طولی و عرضی مفاهیم را در چرخه‌ی معناگرای سطرها رخنمون کند.

اما بر بال‌های این بلندی ایستادم

شعر با نقش‌نمای "اما" آغاز می‌شود و با پراکنش معناهای استدراکی و بازیافتی "ولی"، "لیک" و "ولیکن"، پیوند میان گذشته و اکنون را در روایت به نمود می‌گیرد. گویی شاعر – سالک بر بلندای بالی ایستاده است که ثمره‌ی تجارب زیستی او در زندگی هستی است و شاعرتنها با ایستادن بر ارتفاع آن بال می‌تواند رخدادهای جهان هستی را بار دیگر با نگاهی تازه محک بزند. با این حال شاعر که خود یکی از اصحاب کهف است و پس از بیداری از خوابی سیصد ساله با سکه‌های از یاد رفته در دست برای خرید نان و شراب به شهر می‌رود، اما شهر را خالی از دوستان و آشنایان خود می‌بیند، با مردمانی غریبه که نه بیادش می‌آورند و نه بیادشان می‌آورد. بیداری دوباره اما برای شاعر خالی از ماجراهای تازه نیست، چرا که اکنون به سالکی بدل شده است که مرحله به مرحله می‌بایست، هفت وادی عرفان را با درکی دیگر از زندگی در جهان هستی طی کند و قصد آن دارد تا با برخورد دوباره با طبیعت و پدیده‌ها، رازناکی مجهولات جهان هستی را دریابد. وادی‌هایی که اگرچه پهلو به پهلوی هفت وادی عرفان عطار ایستاده‌اند، اما گاه با دور شدن از آن وادی‌ها خود به وادی‌های دیگری بدل می‌شوند تا برجسته‌نمای مراحل طی طریقی باشند که شاعر – سالک برای رسیدن به آن‌ها در کوشش و تلاش ایستاده است. اگر چه در پایان سفر، مرگ، بازی دیگری را با او می‌آغازد.

و شهر تهی بود

با این همه اما ایستادن "من" جمعی شاعر، بر بلندای کوه یا تپه‌ای مرتفع برای رصدکردن وضعیت شهر است و چون آشنایی نمی‌بینند، در می‌یابد شهر از دوستان و همگنان خالی است.

حال که از غار برگشته‌ام با چند درهم از آن سیصد سال پیش

که نان و شرابی که این همه قرن گرسنه را بنوشاند
با سکه‌هایی از یاد رفته

گویی شاعر – سالک پس از بیدار شدن از خوابی سیصد ساله، بیداری ذوق جستجو و طلب را در خود و همگنان خود حس کرده است. برخاستن از خوابی سیصدساله، برگشتن از غار، داشتن چند درهم سکه‌ی از یاد رفته، خرید نان و شراب که قرار است گرسنگان چند قرنی را سیر کند، از پیوندهایی هستند که شاعر زنجیروار در امتداد هم می‌آورد تا در فضای مملو از تصاویر ازلی، با توجه به ناخودآگاه جمعی، به بازآفرینی وقایعی بپردازد که پیش رو دارد.

و شهر تهی

نظام شهیدی اما با تأکید بر خالی بودن شهر و تکرار دوباره‌ی این گزاره‌ی عاطفی در سطر شش، می‌خواهد تا اعماق عواطف و احساسات مخاطب را با عظمت واقعه رو در رو کند و فضای ابهام‌آمیز نوشتار را برجسته‌تر به نمود بگیرد. شاعر- سالک اما با تفکری هستی‌نگر، پرداختی مدرن از روایت اسطوره‌ای – دینی را مد نظرقرار داده تا مخاطب را به سمت و سوی مکانی این جهانی سوق دهد که ریشه در باورها و جهان‌نگری‌های او- مخاطب- دارد و با رویکردی محوری به استعاره و رمز و ترکیب آن‌ها با نماد و اسطوره، فضاهای مصور شعر خود را در تبیینی هستی‌شناسانه شکل می‌دهد. به عبارت دیگر بهره‌گرفتن از استعاره در این شعر به مثابه ابزاری است که شاعر به یاری آن رازناکی رخدادها را در فضای ابهام‌آمیز متن سامان داده، نقشی جهان‌شمول از تقابل دوگانه‌ی تفکری هستی‌نگر را با نقش‌مایه‌های زندگی و دلهره و هراس زیستن و دل‌سپردن به مرگ را برای آدمی نقش دوباره می‌زند. واژه‌هایی چون: غار، برکه، خنجر، بستر، افق، ابر، مرده، برف، دریا، امواج، کیهان، آسمان، برهوت، کشتی، قفس، قطب‌نما، عرشه، خواب، مرگ، ماسه، موعود، که فضایی رمزی - سمبلیک را در شعر منتشر می‌کنند و ذهن مخاطب را پس از تداعی‌های متنوع به سمت معناهای مورد نظر شاعر سوق می‌دهند در این میان مثال زدنی است.

در سطر هفتم اما شاعر با بهره‌گرفتن از ضمیر "ما" در مفهوم" ما مثالی" دریافتی شهودی از حقیقت را در گذر زمان به نمود می‌گیرد و با تلنگر زدن به ناخودآگاه جمعی - ازلی که در رازناکی مفاهیم آیینی- اسطوره‌ای پنهان مانده‌اند، بار دیگر به درک و شناختی تازه از هستی جان تازه می‌دهد.

و ما که گرسنگانی جاودان بودیم

وادی دیگر اما برجسته‌نمایی و ترسیم عشق است و دوست داشتن زندگی. شعر با تأکید بر خالی بودن شهر از همگنان و آشنایان، زمینه‌ی مناسبی را برای جهت‌دادن ذهنیت مخاطبان خود طراحی می‌کند. شهری تهی که در آن گرسنگان جاودان – کنایه از ولع سیری ناپذیر آدمی برای شناخت و معرفت نسبت به پدیده‌های جهان هستی و اشاره‌ی تمثیلی به اصحاب کهف- به دنبال رد پایی از زیستن خود در جهان هستی‌اند. معناهایی که در بافت استعاری خود مبین آدمیانی است که شوق و اشتیاقی ازلی و وصف ناپذیر برای فهم و درک اتفاقات جهان‌هستی نشان می‌دهند و همواره در پی یافتن و شناخت علت‌العلل‌اند. پس آدمی گرسنه‌ی جاویدان است و همواره برای دانستن در انتظاری سیری ناپذیر، همچنان برای رفع گرسنگی ناشی از ندانستن در کنار برکه‌ای یا خنجری تا ابد منتظر شناختن می‌ماند. چرا که به نظر شاعر آدمی برای رسیدن به شناخت و معرفت، ناگزیر از تحمل درد و رنجی ابدی است.

برکه‌ای یا خنجر

برکه تالاب یا حوضی است که در آن آب جمع می‌شود و در این شعر نمادی از رسیدن آدمی به آب که یکی از عناصر اربعه است و مظهر زندگی، تازگی و طراوت، روشنی و معرفت به شمار می‌آید. عنصر آب در کهن الگوها منشأ همه مخلوقات است و راز خلقت، و همچنان که تولد و باروری را تداعی می‌کند، مرگ و رستاخیز را نیز در دل خود می‌پرورد. خنجر اما می‌تواند کنایه از خشونتی باشد که آدمی از ازل با آن روبرو بوده و هست و از آن گریزی ندارد و هم می‌تواند نمادی از تحمل درد و رنج و بیان حالات روحی و عاطفی آدمیان در برابر رنج‌های ناشی از دست یافتن به آگاهی و معرفت باشد.

و طرح ورم کرده‌ی ما در آب....

یا در بستر

آب در این گزاره نیز رمز تازگی و حیات دوباره است و هم دست‌یابی آدمی به چشمه‌ی دانایی و آگاهی. اجساد مرده‌ای که تا پیش از این زنده نبودند، اما اکنون و در رستاخیزی دیگر، زندگی و حیات تازه یافته‌اند. اگرچه همچنان بر بستری از بی‌خبری از دنیای بیرون، در غار تنهایی‌های خود آرمیده‌اند.

به هیأت زنی برفی که در افق مرده است

زن در این شعر می‌تواند خود زندگی و نمادی از زایندگی و شور زیستن در جهان هستی باشد. زایندگی و شور زندگی‌ای که حتا پس از قرن‌ها، زنده شدن دوباره را چون مرگی می‌یابد که آدمی هوشیارانه به درک آن نشسته است. شاعر اما شکل گرفتن هوشیاری آدمی را با ترکیبات اضافه و به صورت تصاویر فشرده‌ی "انحنای کوهستان" و "غلظت ابر" در شعر به نمود می‌گیرد، تا حجم عاطفی وقایع را متناسب و هماهنگ با فضای اساطیری شعر هرچه صریح‌تر رخنمون نماید.

روی انحنای کوهستان و زیر غلظت ابر

کاربرد "انحنای کوهستان" به صورت اضافه‌ی استعاری در این شعر می‌تواند کنایه از مرکز جهان و مظهر قلمرو عقل مطلق باشد. با این حال کوه نماد پایداری، ابدیت، استحام و سکون است، اما کوهستان به شکل دایره ترسیم شده است و نماد حرکت است و زمان بدون آغاز و انجام، و همچنین می‌تواند کنایه از فناناپذیری و ابدیت زندگی نیز باشد. و ترکیب اضافه‌ی "غلظت ابر" را نیز می‌توان کنایه‌ای از فشردگی درد و رنجی دانست، که آدمی با زندگی در جهان هستی ناگزیر به تحمل آن است.

تا بادها به یادش بیاورند

وقتی نبوده است!

گویی باد که رمز آگاهی است، - باد در این جا می‌تواند نشانه‌ای از بی‌ثباتی و ناپایداری نیز باشد- با بهره‌گرفتن از صنعت تشخیص در هیئت موجودی انسانی در آمده و روبه روی آدمی ایستاده است و با تداعی و زنده کردن خاطرات گذشته به آدمی یادآوری می‌کند که از قرن‌های پیش مرده بوده است. و بدین ترتیب شعر با تصاویر زنجیر واره، ضمن توضیح تصاویر پیشین خود، و پیوند عاطفی و ارتباط دقیق با مفهوم استعاری "گرسنگان جاویدان"، مفاهیم آرکی‌تایپی خود را با شبکه‌ای از تقابل‌های دو گانه‌ی زندگی و مرگ، چنان به فضایی اساطیری منتشر شده در شعر می‌آمیزد تا مخاطب شناور بودن معناها را در سایه‌ی رمز و کنایه دریابد و حال و هوای فضای وهمی – رمزواره‌ی شعر را بهتر درک نماید. فضایی وهمی که اگرچه به دلیل غیرمحسوس بودن، در دایره‌ی حواس ما نمی‌گنجد، اما بخشی وسیع از تصویرپردازی شعر را به خود اختصاص داده، نمای پررنگی از مفاهیم متنی را در حوزه‌ی شمول خود گرفته است. طرح ورم‌کرده‌ی ما در آب، به هیأت زنی برفی، قفسی از گرده‌ها، انحنای استخوان‌های نمک‌سود، خط لرزان مرگ، از فضاهای وهمی است که در این شعر می‌توان برای مثال ذکر نمود. از سوی دیگر نظام شهیدی در این شعر با بهره‌گرفتن از توان ترکیب‌پذیری لغات، تناسب و هماهنگی درونی خاصی را میان اجزاء و تصاویر شعر بوجودآورده است. تا همچنان که تأویل‌ها و تداعی‌های متفاوت شعرش را با زمینه‌ی عاطفی منتشر شده در نوشتار سامان می‌دهد، تشکلی درونی و منسجم را نیز در محور عمودی شعر پراکنده نماید. انحنای کوهستان، غلظت ابر، ریشه‌های مواج، حرکت ابریشمین، ماسه‌های کهنسال، استخوان‌های نمک‌سود، که متأثر از تخیل شاعرانه‌اند و در ساختمان شعر، فضایی متناسب و هماهنگ را بوجود آورده‌اند. نظام‌شهیدی اما با گذر از معناهای اساطیری با درکی هستی‌شناسانه، بازنمای چهره‌ی رازآلود وقایع در متن است. و بدین ترتیب شاعر – سالک با پای نهادن در وادی دیگر به دنبال رسیدن به معرفتی است برای یافتن حقایق زندگی، اگرچه می‌داند که نمی‌تواند راز جهان هستی را دریابد، اما همچنان در پی شناخت رمز و رازهاست و پاسخی برای مجهولات. گویی شعر با پوست‌اندازی در کلان روایت صورت‌های مثالی و برداشت حهان‌شمول و کهن‌الگویی، نگاه مخاطب را از سطح روایت به عمق معناهایی می‌کشاند که متن در پی بازیافت آن‌ها، چینش سطرهای متوازی و متقارن نوشتار را برجسته نموده است. هراس از مرگ و کشمکش و تکاپوی آدمی برای زندگی و زیستن، دلهره‌ای هستی‌مدارانه را در شعر پراکنده است و نقشی تقابلی را دو روی سکه‌ای قرار داده که در دستان آدمی‌است تا سرگردانی او را در جهان هستی به نمود بگیرد. سرگردانی‌ایی که آرزوی جاودانگی را هربار در نقشی متفاوت در ذهن و نگاه او بازنمایی می‌کند.

اعماق دریا،

ریشه‌های مواج،

اعماق آسمان،

بادهای کیهانی،

دریا که رمز ناخودآگاه است و آدمی را گاه تا اعماق بیکرانگی هستی غرق می‌کند تا وقایعی را بیادش بیاورد که در زندگی در جهان هستی از یاد برده بود، وقایعی که می‌بایست در کشاکش روزگار دریابد. ریشه‌های مواج کنایه‌ای است از شتاب و اضطراب، که در این جا می‌تواند نماد علل فراز و فرودهایی باشد که آدمی را در جهان گرفتار درد و رنج‌ها و دور و تسلسل دایره‌وار مصائب این جهانی کرده است و او را تا اعماق آسمان- که در این جا می‌تواند نمادی از معنویت و حقیقت باشد – بکشاند و بادهای کیهانی- کنایه از بادهای طوفانی، وصفی از بادهای حیرت آور- که هر بار با آگاهی دادن به آدمی، هوشیاری و حیرت‌اش را به آزمون می‌گیرند. به بیان دیگر زندگی آدمی در این جهان وجهه‌ای پیچاپیچ و رنگ دررنگ دارد. زندگی‌ایی که گاه مملو از شور و زندگی‌است و گاه از همان ابتدا دستخوش فراز و فرود و خلجان‌های مضاعف است. خلجان‌هایی که شاعر از آن‌ها با ترکیب اضافی "حرکت ابریشمین" یاد می‌کند.

و این حرکت ابریشمین ما

که پیچانیم

چه کسی سکان را به دست داشت؟

اما پرسشی هستی‌شمول و جهان‌نگر که ذهن شاعر را به خود مشغول داشته، این است که اداره‌ی جهان هستی به دست کیست؟! چه کسی مسئول این همه درد و رنج و مصائب آدمی در زندگی است؟! پرسشی که تا اعماق هستی را می‌کاود اگر چه شاعر می‌داند که پاسخ درخوری برای آن یافت نمی‌شود. و بدین ترتیب شعر در بازتابی پارادوکس‌واره و با طراحی

هماهنگ پرسش‌های هستی‌مدارنه با زمینه‌ی عاطفی متن، فضای چند وجهی و سیال خود را متناسب با درک و فهم مخاطب آغاز می‌کند. پرسش‌هایی که هر بار آدمی در مواجهه با رخدادهای جهان هستی از خود پرسیده و می‌پرسد. فضایی استعاری که شاعر – سالک را از وادی چهارم –استغنا- عبور می‌دهد تا چهره‌ی رازناک جهان هستی را بار دیگر به او نشان دهد. در این میان مفاهیم شعر گاه با پرتاب شدن به سمت کلان روایت و ترکیب شدن در بن‌مایه‌های اسطوره‌ای نوشتار و گاه با فاصله‌گیری از آن، فضایی خوف و رجایی را در متن می‌پراکند و با چرخش حول کانون نوشتار، فراگردی از مفاهیم هستی‌مدارانه را به شبکه‌ی عینی – ذهنی تصاویر تلفیق می‌نماید، تا مخاطب با همراه شدن با نیروی تخیل شاعر و برداشت استعاری از فضای روایت، به مفاهیم اجتماعی پنهان شده‌ای در نوشتار دست بیابد که نظام شهیدی برای بازیافت همان مفاهیم، لایه‌های پنهان معناها را شکل داده است. اما شاعر برای آن که فضای سمبلیک و استعاری شعرش را بیشتر به نمود بگیرد، با نگرشی ازلی، تفکرات جهان‌شمول منتشر شده در سطرها را دنبال می‌نماید.

دریای فینیقیه سرخ می‌نمود!

و بدین ترتیب شاعر – سالک با نگرشی ازلی – ابدی به رخدادهای جهان پیرامون و نقش جهان‌شمولی این نگاه به وقایع، رازناکی آن‌ها را در بطن دریایی می‌جوید که رمز ناخودآگاه است و درگم بودگی آدمی شریک بوده و هست. دریای فینیقیه که به سرخی می‌گراید به همان میزان که می‌تواند نماد شجاعت و فداکاری آدمی در جهان هستی تلقی شود، می‌تواند نشانه‌ای باشد برای هشدار دادن آدمی، تا طوفانی بودن فضای وهمی جهان‌پیرامون را رخنمون کند، با این حال به نظر می‌رسد در این شعر سرخی دریای فینیقیه کنایه از مصائب و دشواری‌ها و ترس و هراس از سردرگمی ازلیِ آدمی در جهان هستی است. هشداری که سرانجام شاعر را وا می‌دارد تا با طراحی پرسش هستی‌شمول دیگری، باردیگر مخاطب را رو در روی رازناکی جهان هستی قرار دهد.

ما گم شدیم؟

گویی شعر با طرح این پرسش که آدمی در جهان هستی گم شده است؟ ذهن مخاطب را با تناقضی درگیر می‌کند که ریشه در زندگی او در جهان هستی دارد. پرسشی جهان‌شمول که در گزاره‌ی بعدی تکثیر و گسترش می‌یابد تا به هراس آدمی از زیستن در جهان هستی محسوسیتی عینی و ملموس ببخشد و تا اعماق جان او نفوذ کند.

به راستی این برهوت کشتی ما را رهبری می‌کرد؟!

زیستن در جهانی که شاعر از آن به برهوت یاد می‌کند. بیابانی خشک و بی آب و علف، مراد از کشتی، وسیله‌ای که با آن به سفر ناخودآگاه می‌رویم، گویی شاعر- سالک در ادامه‌ی پرسش‌های هستی‌شمول گزاره‌های پیشین به طرح دوباره‌ی آن‌ها در متن سامان می‌دهد تا مخاطب را با درکی هستی‌گرایانه از وقایع جهان، رو در رو نماید. آدمی که در برهوت جهان هستی جاودانه گرفتار مانده است و می‌داند نقش این برهوت یعنی همان رازناکی زندگی درجهان هستی همچنان پابرجاست.

دریا تمام شده است!

و کشتی برجاست!

دریا در این گزاره اما به مجاز جزء به کل می‌تواند نمادی از جهان هستی باشد و هم می‌تواند کنایه از عمر آدمی تلقی شود که شاعر- سالک با درک آن و در میان گذاردن با مخاطب، بار دیگر وضعیت آدمی در جهان هستی را که در برهوت زندگی این جهان گرفتار مانده است، به او یادآوری می‌کند. گویی شاعر با تأکید بر این گزاره " دریا تمام شده است" به پایان رسیدن عمر آدمی در جهان هستی، و رسیدن به بیکرانگیِ ابدیت مرگ و تولدی دوباره را به نمود می‌گیرد. اگرچه کشتی که آدمیان را به سوی مرگ هدایت می‌کند، پا برجاست. کشتی‌ای که تا جهان هستی باقی است همچنان هست و خواهد بود.

در قفسی از گرده‌ها و انحنای استخوان‌های نمک‌سود

تجارت می‌کردیم

ابریشم را برابر بانو بردیم

اما ناگهان شاعر با فلش بک زدن به گذشته، بار دیگر به مرور زندگی رنج‌آور آدمی در جهان هستی می‌پردازد. تا با رویکردی کهن‌الگویی به واکاوی رخدادها بپردازد و از انسانی بگوید که در اسارت دیرپای قفس این جهانی همواره به کار واداشته شده است و هر بار کسانی با سوار شدن بر گُرده‌اش از او به سود خویش بهره‌گرفته‌اند. آدمیانی که با گرفتار شدن در بیابان تهی، همچنان در قفس تنگ و تاریک زندگی در جهان هستی گرفتاراند و در تجارتی سخت پوچ و زیان‌آور با تجارت ابریشم و زنان، خود را دلمشغول اباطیل زندگی نموده‌اند و شاعر در این گزاره با کاربرد ترکیب اضافی " انحنای استخوان‌های نمک‌سود" به زیبایی گرفتار شدن آدمی را در دور و تسلسل بطالت زندگی، در هیئتی کهن الگویی به رخ می‌کشد.

و سیصد سال ماندیم در خوابی که دانشی به شما بود

با این حال شاعر با انگشت نهادن بر این مونولوگ، به هسته‌ی مرکزی مفاهیمی نقب می‌زند که در روایت اصحاب کهف، نقشی نهادینه دارد. خوابی که سیصد سال به طول کشید و پایانش با بیداری و تولد دوباره همراه بود. زندگی آدمی را در جهان هستی به خوابی تشبیه می‌کند که حتا اگر طولانی هم باشد اما تنها خوابی است که آدمی را فرا گرفته است.

همچنان که سیصدسال اصحاب کهف را فرا گرفته بود. خوابی که اصحاب کهف به آن آگاه شدند و آدمی نتوانست بر آن واقف شود.

قطب نما مرگ را نشان می‌داد

قطب‌نما نمادی از زمان است و پایان عمر آدمی را به نمایش گرفته است، زمانی که مرگ آدمی فرا برسد. زمان مرگ گویی آدمی به مثابه اصحاب کهف و به ناگهان از خواب عمیق زندگی برمی‌خیزد، و تولد دوباره می‌یابد، تا بار دیگر زیبایی جهان هستی را با تمام وجود حس و درک کند، تولدی دوباره که سبب می‌شود تا حس زیبایی را که آدمی در طول زیستن در دنیای مادی از دست داده بود، شاید که دوباره به دست بیاورد. زیبایی همان چیزی است که آدمی به آن عشق می‌ورزد و در ذات اوست و می‌خواهد بار دیگر در معرض آن قرار بگیرد و تجربه‌اش کند. حتا اگر مجبور باشد مصائب سنگین دردآور و رنج زیستن در جهان هستی را بار دیگر از سر بگیرد و هربار برای رسیدن به عشق در معرض چشیدن مرگ قرار بگیرد. و بدین ترتیب شاعر – سالک با برداشتن مرز میان مرگ و زندگی و یکی دانستن هر دوی آن‌ها، این اعتقاد را با مخاطب در میان می‌گذارد که بین مرگ و زندگی فاصله‌ای نیست، چراکه مرگ ادامه‌ی زندگی است و درذات خود زیبایی را متکثر می‌کند. پس زیباست و رمز زیبایی، جاودانگی آدمی است.

شما زیبایید

و من می‌خواهم یک بار دیگر برای عشق جان بدهم

مرگ تقدیر آدمی‌است، اما زیبایی کمال است و در ذات زندگی در جهان هستی نهفته است. با این همه به نظر شاعر – سالک مرگ در راه عشق خود زندگی است و رسیدن به جاودانگی و زندگی جاودانه را برای عاشق مهیا می‌کند. پس می‌خواهد تا آدمی خود را جزئی از زیبایی جهان هستی بداند. زیبایی‌ای که کمال آدمی را در گرو فنا شدن در راه معشوق می‌داند.

روی عرشه‌ی کشتی که رو به خط لرزان مرگ پا می‌کشد

آدمی از همان آغاز تولد با هر نفسی که می‌کشد به سمت مرگ قدمی برمی‌دارد. "پا کشیدن" در این شعر هم می‌تواندکنایه از گریختن و ترس از روبه رو شدن با مرگ باشد و هم نمودی از توقف و به مقصد رسیدن را در متن به ذهن متبادر کند. گویی آدمی با مرگ‌آگاهی خاصِ خود که در ضمیر ناخودآگاه او جاری است، در طول زندگی کوتاهش همواره با ترس از روبه رو شدن با مرگ، زندگی کرده و می‌کند و اگر چه از آن می‌گریزد اما می‌داند که رهایی از آن ممکن نیست. در این شعر خط لرزان مرگ کنایه از ترس آدمی در رویارویی از مرگ است. چرا که مرگ از نادانسته‌های بشری است و چون آدمی از آن آگاهی ندارد پس هراسی کهن‌الگویی را خودآگاه و ناخودآگاه در ضمیر جمعی خود پرورانده است. با این همه شاعر مرگ را زیبا با امواجی طلاگون می‌داند، مرگی که عمری به پهنای زندگی دارد و با امواج آرام و پرتلالؤش از ازل تا ابد نرم و سبکبال به دنبال آدمی است.

و امواج آرام است

و امواج طلاگون است

و امواج از جنس ماسه‌های کهنسال است

آگاهی هستی‌شمولی که شاعر با سیرو سلوک در وادی زندگی برآن وافق شده است و اکنون در سفری آفاق و انفسی هرآن چه که یافته است را با مخاطب در میان می‌گذارد. درک هستی‌شناسانه‌ی مرگ، تقدیری که زندگی به مثابه دری به روی آدمی گشوده است، تا به سوی شدن او را راهی کند. مرگی که همچنان آرام و سبکبال اما با عظمت و شکوه با امواج طلاگون‌اش آدمی را در بر می‌گیرد. امواجی که ازلی و ابدی‌اند و آدمی را از آن‌ها گریزی نیست.

مرگ خواهد بود اما شما زیبا خواهید بود

مرگی که سرانجام آدمیانی است که عشق به زیستن و میل به زندگی در جهان هستی، آنان را زیبا کرده است. گویی زیبایی به زعم شاعر عشق به هستی و حس کردن زندگی است. زیبایی که انسان با درک آن به حیرت می‌رسد. اکنون شاعر – سالک به آخرین وادی سیر و سلوکش رسیده است. سفری که برای شاعر همانند اصحاب کهف پس از بیداری از خوابی چند قرنی آغاز شد و تا رسیدن به موعود برای او ادامه می‌یابد. مرگ آگاهی و طرح گسترده‌ی کهن‌الگویی آن در شعر، سبب شده تا مفاهیم در چرخشی موازی با تجارب زیستی شاعر، دیدی تازه از رویدادهای هستی‌شمول را به مخاطب عرضه کنند. مرگ نیز با گرفتن چهره‌ای انسانی، با وقار و آرامشی ابدی به سراغ آدمی می‌آید.

اکنون آب‌ها و گردش زنبق‌گون و اطلس رفتارشان

گویی آب که راز خلقت را در خود می‌پرورد و تولد و مرگ و رستاخیز را به ذهن متبادر می‌کند، با بهره‌گرفتن از صنعت تشخیص، به هیئت انسانی رقصنده در می‌آید، خیاگری که با چرخشی نرم به سان زنبق‌های خوشبو و ملاحت رفتاری لطیف و اطلس وار، رو به روی آدمی می‌ایستد تا به فرمان آدمی به حرکت در آید.

با آه‌هایی سرد، با دستمالی برای تکان دادن

اما آدمی با دریغ و افسوس و آه سرد کشیدن رو به روی مرگ می‌ایستد و با تحسر از جهان هستی دل می‌کند. "آه‌سرد" کنایه از درحسرت بودن آدمی است. صدایی که از اعماق وجود آدمی برمی‌خیزد و ناخودآگاه به بیرون پرتاب می‌شود. گویی "آه‌سرد" همان صدای آرکی‌تایپی صورت مثالی است که از ناخودآگاه جمعی شخص یا اشخاصی بلند می‌شود،

تمامی هستی را فرا می‌گیرد تا بر حسرت‌ها و درد و رنج‌های بشری در طول اقامت کوتاهش در جهان هستی صحه بگذارد. "دستمال تکان" دادن نیز کنایه از خداحافظی و ترک کردن زندگی است. گویی آدمی با آگاهی از زمان مرگ با حسرت و دریغا از زندگی دل می‌کَند و با اندوه به پیشواز آن می‌رود. اکنون که هنگام بازگشت به سوی مرگ فرا رسیده و زمان ایستاده است و کشتی عمر آدمی بر ماسه‌های نرم فرود آمده، تا بار دیگر نشان دهد که آدمی گویی هیچ گاه در دنیا نبوده و نزیسته است. تفکری خیام‌واره که در گوش زمان زمزمه می‌کند:

فردا که از این دیر فنا در گذریم با هفت هزار سالگان سر به سریم

مرگ آخرین مرحله از زندگی در جهان هستی، سمتی که رسیدن به موعود را به آدمی گوشزد می‌کند. گویی آدمی پس از وارد شدن به جهان مرگ گویی هیچ‌گاه در دنیا نزیسته و نبوده است.

هیچ‌گاه نیستید

کشتی به ماسه نشسته

قطب نما ایستاده است

عمر آدمی به پایان رسیده است. و زمان که با واژه‌ی قطب‌نما نشان به نمود گرفته شده، از حرکت باز مانده است. زندگی در جهان پس از مرگ، وعده‌ای که همواره به آدمی در طول زندگی در دنیا داده شده بود، اکنون با توقف قطب نما، به انجام رسیده است.

و سمت موعود همین جاست.

ایراداتی به تدریج

نیما صفار

بلافاصله می گویند "کار که یه شبه درست نمی شه!" "باید امور به مرور اصلاح بشه" و ... و با ایجاد این وضعیّت تقابلی، وادار می شوی بگویی "خب من انتظار ندارم کارا یه شبه درست بشه" و انگار نه انگار بیش از قرنی گذشته از مشروطه و هنوز آرزوی محال‌مان مشروط شدنِ قدرتِ فراقانونی‌ست.

اصولاً این شکل طرح مسأله که وضعیّتی حدّی و حدّاکثری پیش بکشی و در تقابلش راهکار خود را بی بدیل بنمایانی، از ته به سر نوشتن تحلیل است و شکل دم‌دستی‌ی سوأل‌سازی از جواب. راحت بگو: "قبول دارم این سیاه نیست. ولی الزاماً سفیدم نیست؛ خاکستریم نه. باز سبزی، سرخی بگی، یه چیزی!"

حال ببینیم باور داشتن به این که "امور را باید به تدریج و در پروسه‌ای طولانی اصلاح کرد" در چه دام‌هایی می‌اندازدمان و ببینیم که باور نداشتن به این عبارت الزاماً منجر به تندروی، رادیکالیسم و انقلابی‌گری نمی‌شود.

نخستین ایراد این نگرش انتقال حالت از فعل به فاعل است. مسلّماً از عبارتِ "امور به تدریج اصلاح می‌شوند" نمی‌شود نتیجه گرفت "امور را باید به تدریج اصلاح کرد". اگر در تدریج، نوعی ناگزیری‌ست و یادآوری‌ش جنبه‌ی تسکین و تسلّی به تغییرخواهان دارد، از انتقال این تسلّی به کنش و منش فاعل چه گیرمان می‌آید؟ جز انفعال در چاره‌جویی و از پیش باختگی‌ی روانی؟ بله: خیلی از بازی‌ها صفر-صفر تمام می‌شوند ولی هر دو تیم در لحظه به لحظه‌ی بازی مترصّد گل زدن به هم‌اند. وقتی دو کشتی‌گیر قفل شده در سرشاخ را داریم، معنی‌ش رضایت و قناعت هر دو به این حالت نیست. در مغز و عضلات هر دو انبوهی فنّ و بدل کمین کرده که به محض غفلت آن یک بزنند. هنگامی می‌توانیم بگوییم مجموعه نیروهای داخلِ یک جامعه، "هستند" و تأثیری دارند که هر کدام نهایتِ تلاش را برای تحقق خواسته‌های‌شان بکنند. این که در نهایت مجموعه شرایطی نگذارند ماشینی بازدهی حدّاکثر داشته باشد، به معنی‌ی متوقف کردنِ تلاش برای بهره‌وری‌ی بیشتر نیست. می‌پرسم: همین باور به تدریج، نه به عنوانِ چیزی ناگزیر در عمل که چون رویّه‌ای راهبردی، خود به این فضای راکد، مرده و بیمار دامن نزده؟ بامزه‌تر این که دوستانی معتقدند اصولاً بسیاری از اصلاحات وقتی مقبول می‌افتند که در پی‌ی پروسه‌ای طولانی و نامحسوس به سمت‌شان برویم و همیشه در ویترینِ آتیه‌ای درخشان و آمدنِ بهار برای بزک محتضر نگاه شوند. یاد دوستانی می‌افتادم که خرداد یک‌ضرب رفوزه می‌شدند و می‌گفتند "عیبی نداره. پایه‌مون قوی می‌شه".

دوّمین ایرادی که به تدریج‌خواهان می‌شود گرفت، تماشای همه‌ی مسائل در پروسه‌ای رو به بهبود است. زیستِ فکری‌ی ما توی ایران نودوپنج هنوز اساطیری‌ست. هنوز آینده را آبستنِ تباهی یا نجات می‌بینیم. نمی‌بینیم مسائل معمولاً سینوسی و خوب و بد قاطی پیش می‌روند و حتی اگر در نمونه‌هایی مانند سوریه‌ی این سال‌ها با تباهی‌ی مطلق مواجه می‌شویم، نیروی عادت می‌گذراند ماجرا را. حال احتمال دچاری به سندرومِ رو به بهبود دیدنِ مسائل و بی‌وقفه شنیدنِ بوی بهبود از اوضاع جهان و نزدیکی‌ی سحر به شرط صبر اندک را چندان اندک نمی‌توان دید. وقتی بر این باور باشی که "در مجموع اوضاع رو به بهبوده" دیگر چندان مشکل نیست یافتنِ شاهد مثال‌ها. چون همه‌ی دیتاهای ناهمساز با این نظر را یا حذف می‌کنی یا توجیه و همسازها را برجسته و درخشان (اگر چیزی مانده باشد) و مسائل عینی و ملموس با تمام پیچیدگی‌ها و تناقض‌ها، در فاصله از ما می‌افتند و سوای این، وقتی که اوضاع در مجموع رو به بهبود باشد، چرا تلاش و هزینه کنیم برای برخاستن؛ آن هم ما سایه‌خواب‌ها که تا تیغِ آفتاب نرسد به استخوان‌مان، نیم‌غلت نمی‌زنیم، آن هم وقتی یک اظهار نظر کوتاه، می‌تواند منجر به عقوبتی هولناک شود؟

ببینیم کجاییم: از در جا زدنِ صدوده ساله از فرمانِ مشروطه بگذریم. ببینیم بعد از گذشتِ دو دهه از پروژه‌ی اصلاحات کجای کاریم: نیروهای تحوّل‌خواه یا حتی تغییرطلبِ داخلِ حاکمیّت کاملاً از بدنه‌ی قدرت اخراج شده‌اند و اگر تک و توکی در حاشیه نک و نالی می‌کنند، به حذف تمام عیارِ چهره‌های اصلی‌شان در، نشان به این نشان که اعتدالیون که بناست چون نسخه ژنریک اصلاحات جلوه کنند، در جغرافیای سیاسی‌ی دو دهه پیش دست راستی محسوب می‌شدند و اگر راست آنقدر پیش آمده که آنها هم این‌وری به حساب بیایند، نشانِ هر چیزی می‌تواند باشد جز بهبود. نیروهای تحوّل‌خواه سطح جامعه نیز، از فعّال مدنی بگیر تا شاعر و روزنامه‌نگار و ... به مراتب تضعیف‌شده‌تر و پایین‌دست‌تر از بیست سال پیش هستند. تیترهای نشریّات دوّم خردادی را با فعلی‌ها مقایسه کنیم. حتی با مقایسه‌ی نشریّه‌ی محافظه‌کاری مثل "گل آقا" با ستون‌های طنز فعلی‌ی نشریّات می‌بینیم در این دو دهه چندین دهه عقب رفته‌ایم. از آن طرف، توان نیروهای بازدارنده در ابعاد و جنبه‌های مختلف چندین و چند برابر شده است. یک مثالش همین اقتصاد که چنان قبضه‌اش کرده‌اند که "روحانی" چنین آچمس شده. حالا یأس و بی‌تفاوتی‌ی دامنگیر فعلی را هم بگذار کنار فضای پر نشاط و امید آن سال‌ها. حتی در دهه‌ی شصت با آن همه خشونت، جامعه، جامعه‌ی زنده‌تر و امیدوارتری بود. شکستن کمر طبقه‌ی متوسّط طیّ این بیست سال، رشد بی‌توقفِ ضریب جیمی، رشد حبس‌های فعّالین مدنی از سه ماه و شش ماه به ده سال و بیست سال، رشد اعدام‌ها و ... باز هم می‌شود گفت "در مجموع اوضاع بهتر شده"؟

اتفاق مثبتی نیافتاده؟ به یمنِ ماهواره و اینترنت اتصال گروه‌های مختلف مردم با هم و با دنیا عمق و وسعت گرفته. با آمدنِ هر نرم‌افزار جدید، گروه‌هایی دیگر از مردم وارد شبکه‌ی بده بستان‌های دلبخواه و فارغ از تحکّمات قدرت می‌شوند؛ یک نمونه همین تلگرام بخشی از طبقه متوسّط که فیس‌بوک‌باز نبودند را وارد معقولات کرده و ... ولی جز این چه؟ جز تبعات ناگزیرِ رشد تکنولوژی و

سرریزش به این ورِ مرز چه؟ امیدوارم دوستان نگویند "جامعه تجاربی را پشت سر گذاشته". مفهوم تجربه در جامعه‌ی نانهادمند و توده‌واری چون ما، بسیار انتزاعی و هوایی‌ست. تجربه وقتی حمل می‌شود که شکلی ابتدایی از ارگانیسم میان باشد. و الّا این که هر بلایی سرمان بیاورند بگوییم "عیبی نداره، تجربه س" که ... بر شیطون لعنت! اگر هم روشنفکر و دغدغه‌مندِ ما تجربه‌ای را حمل کرده باشد، تجربه ی "شکست" و "نتوانستن" است. این تجربه، نبودنش به. یک لحظه فکر کنیم: نسل‌های "ناآگاه"ی که این "تجربه"ها منتقل به‌اشان نشده، احتمال بیشتری برای تحوّل ندارند؟

سوّمین ایراد به دوستان تدریجی، دیدن مسائل در یک کلیّت است. دو نکته:

1–این زاویه را من صرفاً با دوستانِ تدریجی ندارم. اگر این دوستان نگاه پروسه‌ای دارند، پروژه‌محوران هم فارغ از این ماجرا نیستند. **2**–طبعاً معنی‌ی جزءانگاری، ندیدنِ افق‌ها و ارتباطاتِ محتملِ مسائل با یک‌دیگر نیست. کوتاه می‌کنم چون مفصّل است: این کلّی دیدن‌ها امکانِ پی‌گیری‌ی خواست‌های مشخص را تحلیل نمی‌برد؟

تکمله: طبعاً لزومی ندارد از آن‌چه آمد ناشکیبایی و بی‌حوصلگی را نتیجه کنیم. کم نبودند دوستانی که درد این جامعه داشتند و همین ناشکیبایی از کارشان انداخت. شاید در روالِ عملی آن‌چه تدریجیّون می کنند، اگر نه کافی، ولی لازم باشد. نگاهی دیگر بکنیم‌مان: شاید هرگز در تاریخ معاصر، جامعه‌ی مدنی و طبقه ی متوسّط ما تا این حد ضعیف و شکننده نبوده باشد. دیگر نه تنها نهاد که حتی خواست نهادمندی مجرمانه از سوی قدرت تلقی می‌شود. معمولاً بعد در ریل افتادنِ خواسته‌هاست که خطر کم‌انگیزگی محتمل می‌شود. ولی اینجا انباشت‌شان بی روزنه و امید بر کول ما ناشهروندان زمین گیرمان کرده. اگر مثلا در دوران "خاتمی" نشاط و انرژی‌ی مثبت و آماجِ ایجابی رونقی ایجاد می کرد و در دوره‌ی "احمدی‌نژاد" انرژی‌ی منفی و فصول مشترک سلبی و دردی که مشترک می‌شد، حالا عملا با از دست رفتن هر دو حالت، بلاتکلیفی، یأس و بی‌تفاوتی‌ست که حکمفرماست و این فرض که لابد عملگراها آن بالا لابی‌هایی در جهتِ مفهومِ محافظه کارانه‌ی منافع ملّی خواهند کرد. غرضم از این اشارات این که: مایی که خود را دگراندیش، روشنفکر، فعال مدنی و ... می‌دانیم هرگز تا این حد بی‌تأثیر و برکنار از ماجرا نبوده‌ایم. افکار عمومی و نظر مردم هرگز تا این حد بلاموضوع نبوده. در نهایت کشاکشِ اصلی این است که آیا نیروهای فرادست حاضر به دست کشیدن از سلطه‌ی بی حدّ و حصر و ورود سرمایه‌ی خارجی که پیش‌شرط معیشت حدّاقلی‌ست می‌شوند یا نه؟ البته علی‌رغم این همه، هنوز صندوق‌ها کاملاً تشریفاتی نیستند. تلاش برای بدتر نشدن اوضاع یا حتی کم‌تر کردنِ شیب وخامت، شاید تلاشِ شیکی نباشد. ولی به مراتب ضروری تر و واقعی‌تر از رفتن پی‌ی افق‌های خیال‌انگیز است. پیش‌تر امّا اشاره کرده بودم که توجّه به این اضطرارها معمولاً چندان برانگیزاننده نیست.

بعدالتحریر: رفتم از عزیزی سه بید مجنون بخرم. این دوست که صاحب‌نظر سیاسی–اجتماعی و پرورش‌دهنده‌ی برتر کاکتوس است، پی‌ی بحث‌هایی نظیر همین، با اشاره به کاکتوس‌هایی که سالی کم‌تر از یک میلی‌متر رشد می کنند. گفت "پرورش کاکتوس خیلی حوصله می‌خواد نیما. باید به رشد بطئی عادت کنی" باشه. رشد می کنیم.

شباهت های طنز سفارشی با مدیحه سرایی!

فریور خراباتی

طنز(در انگلیسی Satire) از زمانی که بشر با کاغذ و قلم آشنا شد، به دلیل نوع متفاوت شیوه بیان به عنوان یک سبک در میان انسان ها جا پیدا کرد. طنز تفکر برانگیز است و ماهیتی پیچیده و چند لایه دارد. گرچه طبیعتش بر خنده استوار است، اما خنده را تنها وسیله ای می داند برای نیل به هدفی برتر و آگاه کردن انسان به عمق رذالت ها.گرچه در ظاهر می خنداند، اما در پس این خنده واقعیتی تلخ و وحشتناک وجود دارد که در عمق وجود، خنده را می خشکاند و انسان را به تفکر وا می دارد.در کتیبه هایی که در ایران، یونان، مصر و روم باستان کشف شده اند، نوشتارهایی به زبان طنز(البته متفاوت با آن چیزی که ما امروز نام آن را«طنز» می گذاریم» به دست آمده است.طنز در تاریخ بیهقی و دیگر آثار قدیم زبان فارسی به کار رفته،بزرگانی چون مولوی، سعدی و حافظ در اشعار خود از طنز استفاده کرده اند اما استعمال وسیعی به معنای satire اروپایی نداشته است و خصوصا در دوره سلجوقیان بیشتر از هزل و هجو استفاده شده است.

در ادبیات جهان نویسندگانی بزرگی همچون«ویلیام لاگلند»، «سروانتس»، «ویجی پولچی»، «ژوزف آدیسون»، «مارک تواین» و جرج اورول از آثار خود از طنز استفاده کرده اند.همچنین در دوران معاصر نویسندگانی مانند استفانو بنی(خصوصا در کتاب کافه زیر دریا)، جان کندی تول(در تنها کتاب ماندگار خود به نام«اتحادیه ابلهان» که به دلیل عدم انتشار کتاب دست به خودکشی زد و پس از مرگ او کتاب منتشر شد!)، آرتور بوخوالد آثار ماندگاری در زمینه طنز منتشر کردند.

در ادبیات طنز به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده دار به چالش می کشد. در ایران از مرحوم علی اکبردهخدا، صادق هدایت، محمدعلی جمالزاده، ایرج پزشکزاد، ایرج میرزا به عنوان مشهورترین طنزپردازان یاد می شود اما بدون تردید آنچه امروز به نام«طنز» می شناسیم را مدیون«عبید زاکانی» هستیم. رخداد مشروطه نقطه عطفی در تاریخ طنز ایران است که آن را هم از نظر ساختار و هم محتوا با تحولی بنیانی مواجه می سازد.طنز دوران مشروطه متناسب با حرکت تجددطلبی، کارکرد اجتماعی و سیاسی می‌یابد و رسانه‌ای می‌شود و هم‌گام با ایجاد تحولات سیاسی و فکری در جامعه، از نظر صورت و محتوا، دچار دگرگونی می شود، به گونه‌ای که شناخت طنز امروز بدون رویکرد به این تحولات ممکن نیست. برخی پژوهش گران انتشار نشریه‌های فکاهی را سرآغاز طنزنویسی در مطبوعات ایران می‌دانند، در صورتی که فرید قاسمی در کتاب تاریخ روزنامه نگاری ایران معتقد است؛ طنزنویسی و آن‌چه در این قلمرو می گنجد در مطبوعات ایران پیشینه‌ای دیرینه‌تر از انتشار مطبوعات طنز دارد.وی می‌نویسد با تورق نشریه‌های سال‌های آغازین روزنامه‌نگاری به این نتیجه رسیدم که مقوله‌ی طنز با درج زندگی‌نامه‌ی «شاعران بذله گو» و چاپ نمونه آثار آنان به مطبوعات ایران راه یافت.در دوران ناصر الدین شاه روزنامه‌نگاران در روزنامه‌های دولتی فعالیت می کردند و آن‌چه در پایتخت انتشار می یافت زیر نظر شخص ناصرالدین شاه بود.در آن دوره طنزپردازان چون زمینه‌ای برای فعالیت در جراید نداشتند، به شب‌نامه‌نگاری روی آوردند و نخستین طنزنامه های ایران با چاپ ژلاتینی به طور مخفی و زیرزمینی و با عنوان هایی هم‌چون «اعلان ملتی» و... به دست مردم رسید.در واقع در دوران مشروطه بود که با افزایش روزنامه ها و هفته نامه ها، طنز توانست آرام آرام وارد عرصه جدی در فضای مطبوعات شود.در فضای سیاسی و اجتماعی آن دوران روزنامه نگاران و نویسندگانی چون عبدالرحیم طالبوف،سیدمحمد شبستری ابوالضیاء، علی اکبر دهخدا با امضای «دخو»، میرزا اشرف‌الدین گیلانی، میرزاده عشقی، ملک‌الشعرای بهار در جرایدی چون نسیم شمال، توفیق، باباشمل، صوراسرافیل، قرن بیستم، کاریکاتور، کشکیات و... آثار خود را به زبان طنز و به صورت ساده نویسی منتشر می کنند که در نهایت از میان آنها نشریه«توفیق» باقی می ماند که در نهایت«توفیق» هم در سال 1350«توقیف می شود و جراید طنز باقی مانده نیز با پیروی از جبهه شبه روشنفکری زمان به سمت ابتذال حرکت کرده و به صورت کلی چهره طنز را در میان مردم جامعه مخدوش می کنند.پس از پیروزی انقلاب اسلامی مجله«بهلول»با شعار عدم وابستگی به جریان های سیاسی منتشر شده و در سال 1360 بنابر علل نامعلومی تعطیل می شود.در اواسط دهه شصت ستون «دو کلمه حرف حساب» به قلم کیومرث صابری فومنی (گل‌آقا) در روزنامه‌ی اطلاعات آغاز می‌شود، مشخصه‌های نوینی را برای طنز سیاسی در کشورمان رقم می زند..آغاز به کار مجله »گل آقا» در پاییز ۱۳۶۹ جدای از پرداختن به بعد تصویری کار می توان مکمل این حرکت نوین در طنز سیاسی کشورمان به شمار آورد.

بِرندِ تجاری به مثابه مادرِ با ثبات

مسعود ریاحی

یادداشت حاضر سعی دارد، با استفاده از گفتمانِ روانکاوی، بخشی از میلِ مصرف کنندگان به نشانه‌های تجاری را تبیین کند و همچنین نشان دهد که کمپانی‌های مختلف، چگونه به وسیله ساخت این نشانه‌ها، میل به مصرف و خریدِ کالاهای جدید را در مصرف‌کنندگان تحریک می‌کنند. در ابتدای متن، به ریشه برخی اضطراب ها اشاره شده است که در بخش دوم یادداشت، برای فهمِ ساز و کارِ برندهای تجاری کاربرد پیدا خواهند کرد.

با تولد است که آدمی، از محیطِ امن و قابل اعتماد و قابل پیشبینی تنِ مادر به جهانی تنش‌زا پرتاب می‌شود و خود و جهانِ پیرامون را نا امن می‌یابد، که فروید آن را ضربه تولد می‌نامد. در این هنگام است که فرد خود را در کشمکش میان اعتماد و بی‌اعتمادی به این جهان می‌یابد،گویی تنشِ دایمی در او وجود دارد که به این جهان می‌توان اعتماد نمود یا خیر؟ به این جهت است که همواره در تغییر وضعیت‌ها و نو شدن‌ها، مقادیری از تنش و اضطراب یافت می‌شود که برخاسته از واکنشِ ناخودآگاهانه به آن وضعیت است، واکنشی که در کودکی، همگان با آن برخورد کرده‌اند. از سویی دیگر، تجربه‌ی امر جدید، به سببِ اینکه هنوز تجربه نشده است، در مقایسه با وضعیتِ فعلی که حاوی شناختِ ما نسبت به آن است، می‌تواند تنش‌زا باشد.

خرید کالای نو و جدید را می‌توان به این سبب که در وضعیتِ ما تغییر و تحول به‌وجود می‌آورد، تنش‌زا و اضطراب‌زا استدلال نمود. از سویی دیگر، خرید و مصرف و ایجادِ مالکیتِ بر ابژه‌های بیرونی و سپس درون‌فکنی‌شان در خود، در گفتمانِ روانکاوانه، معنایی جنسی دارد و همچنین، کالای نو، تصویرِ ذهنی‌ای ایجاد می‌کند که گویی تمثیلی است از یک ابژه بدونِ عیب؛ از این سو، کالای نو، تصویری ذهنی است، برخاسته از میلِ به خودشیفتگی که فرد، تلاش دارد با خرید آن، و همجواری با کالا، تصویری همگون از خود با کالای بی عیب بسازد. بَری ریچاردز در مقاله «روانکاوی،مصرف کالا و بازار سنجی» در بابِ میلِ به کالایِ جدید چنین می‌گوید: «مسرّت ناشی از کالاهای جدید، پدیده‌ای حاکی از خودشیفتگی است. از راه تملک یا به‌کارگیریِ شیء یا اُبژه جدید، می‌توان احساس کمال مطلوب بودنِ نَفْس را اعاده یا تأیید کرد. وقتی به کالای بکر و جدید چشم می‌دوزیم یا آن را در ذهن مجسم می‌کنیم، تصاویر خودمان از یکپارچگی و ناب بودن را به آن فرامی‌افکنیم. بدین‌ترتیب، آن تصاویر را با عمل خرید، که مبتنی بر بی‌عیب و نقص بودنِ کالاست به طور صحیح و سالم نگه می‌داریم و متعاقباً در فرآیند ابتیاع و تملک و استفاده از کالا، آن تصاویر را مجدداً به نَفْسِ خود درون‌فکنی می‌کنیم.» در چنین وضعیتی است که می‌توان استدلال نمود، میانِ میلِ به خرید کالای جدید و ماندن در وضعیتِ پیش از خرید، تنش و اضطراب وجود دارد. نشان‌های تجاری، اضطرابِ ناشی از تجربه وضعیتِ جدید را، با ایجادِ تصویرِ ذهنیِ با ثبات از آن محصول و کمپانی خود، کاهش می-دهند. این ثبات و پایداری را می‌توان هم در فرم ظاهری محصولات مشاهده کرد و هم در ثباتِ کیفیت و حتی، ثبات در شکلِ ارایه محصول و ظاهر فروشگاهی که آن کالا را می‌فروشد. به نوعی این نشانه‌های تجاری، کشمکش میان اعتماد و بی‌اعتمادی را، با پیش‌بینی پذیر کردنِ خود و محصولاتِ تولید شده‌شان، تعدیل می‌کنند و امکانی فراهم می‌کنند تا میل‌هایی که نمی‌توانستند ارضا شوند، حال در وضعیتی ایمن، بروز پیدا کنند. آن تصویرِ ذهنی‌ای که مصرف‌کننده از ثبات و پایداری و ایمن بودن، در جست‌وجویش است، همانِ تصویرِ مادری است که از او جدا شده است. کمپانی‌ها تلاش می‌کنند تا به هر طریقی، تصویرِ خود را به‌شکلی مادرگون، به مصرف‌کننده ارایه دهند.

ریچاردز همچنین عنوان می‌کند که هویتِ شرکت‌ها می‌تواند موجد تخیلاتی درباره والدینِ دلسوز باشد، به گونه‌ای که خریدار ممکن است یک شرکت عمده را «ولیٍّ» شرکت‌های تابعه آن یا محصولاتش، و همچنین «ولیٍّ» مصرف‌کنندگانِ کالاهایش تلقی کند. کسی که چنین نگرشی دارد، در گام بعدی تصور خواهد کرد که در دنیای تولیدات آن شرکت، نوعی اصالت خانوادگی و شباهت خویشاوندی وجود دارد. بدین ترتیب، وفاداری به محصولات یک شرکت خاص را می‌توان نوعی صحه گذاشتن بر احساس خویشاوندی، بین مصرف‌کننده و تولیدکننده، یا تأکید بر دلبستگی خریدار با پدرسالاری قدرتمدار و سخاوتمند دانست.

از سویی دیگر، این شبه‌مادران یا شبه‌والدین، برای تثبیت هرچه بیشتر خود و از میان بردنِ دیگر مکانیسم‌های دفاعی‌ای که احتمالا مانع از خریدِ کالای جدید می‌شوند، فرآیندِ «پیش‌بینی‌پذیری و باثباتی» خود را با ایجادِ اتصال میان حال و گذشته، به نمایش می‌گذارند و در تبلیغات خود، از قدمت داشتن و ریشه در گذشته داشتن صحبت به میان می‌آورند. به این ترتیب است که مکانیسم‌دفاعی «بازگشت» را، قبل از فعال شدن‌اش، خنثی می‌کنند.با استفاده از این مکانیسم، فرد در هنگامِ مواجهه با موقعیتِ اضطراب‌زا، ناخودآگاهانه، به مرحله پیشین، و یا مرحله‌ای نمادین از کودکی‌اش، برای کاهش اضطراب، گام برمی‌دارد. حال با ایجاد اتصال میان حال و گذشته، توسط این نشان‌ها، اضطرابِ مصرف‌کنندگان نیز، تعدیل خواهد شد.

بهزاد خواجات

که ناگهان بر خلاف همیشه
تصویر " کلودینا کاردیناله "
بر من خیره شد
جزئیات را نمی گویم
که پخشِ فرمالیسمی بی دلیل نشود ذهن تان ؛
اما کوه که نترسد
و خروج کند
از مخفی گاهِ صورتی اش ،
با تو خواهم گفت
که " رونتگن " ، با چه حقه ای
با ایکس بازی و این حرف ها
از داخلِ ما عکس گرفت
تا دلِ سیری بخندد .
دیر کرده ام ، نمی آیم .
در انتظار خود ،
بلدرچینی مثل من بود
و چنان پشت می کرد به اعصار
که پا به زاییِ رودابه
رستم های نیمه کاره را
سخت ، بی خیال شد .
این طور حساب کن
که من تعجیلی ندارم برای زندگی
و با خمیازه های یک روح
دودهای اشاره می فرستم
به سمتِ رازیانه های بی راز .
تا دیر نشده نگاهم کنید
که بادهای جنوبی
از هیچ سمتی نمی وزند ،
تا عکسی از آن ها لو نرود
و معلوم نباشد
چه ساعتی است از شب .
این گونه بود که در عالمِ زَر
مُغبچه ای خیره به من بود
و ایده ی من این که :
هی نگویید باران ، باران ، باران ...
تا شاید این لعنتی ببارد .
ای اربابِ فرم ها !
چیزی داری اگر ، رو کن
صورتِ خوشی ندارد
پریانی این قدر پخش و پلا
که ناگهان کلودینا کاردیناله
تردستانه با چشم هایش
از تصویر خود گریخت
و دیگر به هیچ قِسمی
من را کسی نمی بیند .

منصور خورشیدی

"رسم پرواز"

در آسمان گریز
دل می‌سپاری
به سرود سینه
در گشت‌های دلپذیر

وقتی افسون بال و
طلسم پرواز
که می‌شوی
آبشار بلند پَر
رسم پرواز می کند
روی تفکر باد

"امیر کودکی کوه"

سایه به سایه
مصیبت معصوم
با کثرت دهان‌های درد
به فواره‌های جوان
کمال می‌بخشد

آن گاه
امیر کودکی کوه
روی پروانه‌های سنگ
لیلای دیگری
مرده بردار می کند

مظاهر شهامت

این بید مجنون
فرق می کند با همه کاج های دیگر
ریشه هایش را به میهمانی می برد
در هر شب که دیر بشود تاریکی
و ماه روشن شود از کلمه آخر
شاخ کوتاهش در فنجان قهوه می چرخد
و آن بلند
خم می شود به شکاف های آسمان
فرق می کند با همه کاج های دیگر
سر خم می کند به اندوه آدمها
و برگ هایش
هر شب
نهانگاه اسرار همسایه را می جوید
می لرزد گاهی
روی کلماتی با بوی آبستن شدن واقعه در خیابانی طولانی
روی کلماتی در نئشگی تبر پشت میکروفون های با گردن دراز
روی کلماتی با هوس کشتن و اگر نشد و نبود با کیفوری کشته شدن
روی کلماتی با منظور تظاهرات خیابانی به خاطر شدن در قدهای بلند
می لرزد گاهی
زیر سطور نوشتن
نوشته شدن
این درخت فرق می کند با درخت شدن
با درخت شدنی در قاموس حدود
می لرزد به جهت یادآوری لکه های خون در وسعت متنی حیله گر
به جهت پنهانیتی با میل آشکارگی در اذهان پیچیده
پرنده را می راند
پرنده را می تابد
پرنده را می تاباند
پرنده را می میراند
این درخت بید مجنون
جنون دارد به دست هایی که رها شدگی را از تن نمی گیرد
جنون دارد به دستهایی که به شب می روند بازنمی گردند
جنون دارد به بید شدن دست ها و پرنده ها و جنون داشتن قصه ها
فرق می کند با همه کاج های دیگر
و عاشق می شود به همه حرف هایی که درباره اش گفته می شود

سهند آدم‌عارف

چند اسم را از سمت بالای باغ
امتحان کرد
فردی از مراحل مفهوم میزد ــ زن و مرد درهمه
خطکش فاصله خمیده
رطب با آرمیده
رنج نمی‌ماند ببوسدش
از لبه‌ی یک شیب ساده
لبه‌های شیب طبیعی
مناسبِ مناصبِ غروب عشق
او دستور می‌دهد مناسبِ جادو
دستور می‌دهد وب شرمنده گفت جادو
عین اینکه
کلبه‌خانم محوش را محکم با میخ بکوبد
به آسمان یا شیب!
ای شیب این بار بی جسمِ باجسم
میگویم می‌گویم
تجسم دوازده درجه‌ای از شیب
شرمنده گفت میگویم
شرمنده نیست که گفتم جادو
دریغ!
من فقط یک مشت به دریا کوبیدم و بودم
چند موج مانده به ساحل آن سال
آنجا که محل رویش اموال پیچیده ی اهدایی است یعنی دل
تاریخ
چکش در یک جهت فقط در جهت آسمان نه شیب به
دنیا شد

با این همه علم و بزرگراه مرغِ ماهی‌خارش پنداشتند.
پایان کل ماجرا
همین یکی بود که یه چی هم بود
ــ شرمنده گفت شرمنده نیستم و بودم
ماجرا اجی مجی «نیز» هم بود
اینجا فقط دل تاریخ است
ــــــــ وقتِ نام‌های هوایی‌ست که آخر شده این روزهای
زلفــمصنوعی
درون موهای لاجوردی سرگردانید اگر موقت است
و بودم

تاریخ نوشتن: مهر 89
ویراست دوم: آبان 95
از مجموعه‌شعری همچنان در دست انتشار

علی اسدالهی

مرا بشارتی بفرست
به یاد دارم آسمانی چنان آبی را
که مرا بشارتی بفرست
آسمان
اندود که می‌شود از دود نیز
هر آن و هر زمان
مرا بشارتی بفرست
به یادم آر:
جایی آن‌سوی کوه‌ها
آنسوی آب‌ها و اجساد کباب
غریبِ غریب
در بکارَتِ چینه‌دانِ سینه‌سرخ
یا باز و بسته شدنِ دهانِ کوچکِ یک خرگوش
رو به رو
چندان زیبا بودی
که سبز می‌چکید از برگ‌هات
و تنم
گاهِ وداع
رهاتر از دانه‌های شِن از میانِ انگشتانِ باریکت اگر می‌ریخت،
بشارتی بفرست
دهان بگشا و بگو:
عشق چیز دیگری‌ست
ساقه را نشان بده،
خزه را
بر پولک‌های مار، برقصان و بِلَغز
زبانه می‌کشی و می‌پرسی:
ما را چه رفته است؟

می‌بوسمَت: بخوابیم و بُگذَریم!
و تو آیا آنگونه عاشق‌ای که بُگذاری و بُگذریم؟
که گردنم را به آرواره‌های محکمت نشکافی؟
آن صبح
آن صبح را یادت هست؟
خانه‌ها،
آن‌سوی پنجره سوخته‌اند
مزرعه‌ها، خاکستر؛
هیچ صدایی نیست
برابر، سیاه
برابر، سرخ
جهان، چنان صامت که صبحِ یک روزِ برفیِ سنگین
باد،
از شکافِ صورت‌ها خواهد گذشت
مرا بشارتی بفرست
زیبای من
زیباتر از ملکوتِ ماده‌روباهی در زمستانی استخوان‌سوز
-پستان گذاشته دهانِ طفلانِ چشم‌بسته-
روباه را کشتند
و تکان چشم‌های مادر -در آخرین نگاه به کودکان-، خود
مرثیه‌ای می‌خواست
شعر کم داشتیم
شعری از مردمکان روباه
شعری در تشبیه لبخند تو، به آب قنات
قنات، آن قنات که می‌دانی:
-قنات باکر
پای نخلی باکر-

بر حلقوم مسمومَش کسی اگر گریست:

"دریغا!

رزقِ خضر بود بود این آب؛

آبِ حیوان بود این آب"؛ بشارتی بفرست

شعری برای بالِ معدومِ درناها

بالی به غرور دو متر

گشوده در ابدیتی سنجابی

آخرین دُرنا

رهای رها

رها رها

بالِ چپ! بال چپ گلوله خورده است

شعری برای سقوط

با چند هزار سرنشینِ هراسیده

ما را چه رفته است؟

سنگر ببند در آغوشم

مرا برَهان به خواب

بخوابیم و آنگاه که از غار خود برخاستیم؛ آتش نیست

و بمب چنین می‌ریخت

و بمب چنان می‌ریخت

و ما ناخن‌ها

و ما گوشت یکدیگر را می‌خوردیم

تو هم دهانت پُر بود؛ یادت هست؟

زیبای من

مرواریدِ دندان‌هات،

کم می‌کند از درد گوسفندی که برّه‌اش را دریده‌ای در بشقاب؟

با هر بوسه‌ات از سیگار

جایی در مزارع تنباکو تیر می‌کشد

آیا

مرا نیز خواهی جوید؟

بایست،

چون سَرو که می‌سوزد سبز

و شعله‌های صادقش در برهوت پیداست

به یادم آر

که رفتگانِ توأم

پر کشیده در نسیمی ابرآلود

آن صبح

که بی‌اشک، بی‌لبخند، بی‌خشم، بی‌امید، بی‌یأس

چشم می‌گشایی و می‌پرسی: چه رفته است؟

خاکستر

نشسته بر آیِنه‌ها

سوختگان در هوا معلق‌اند

مرا ببین!

ببین چگونه تاب می‌خورم در باد

رها

رها

بلا می‌ریخت و زندگان

از سوراخی به سوراخ دیگر می‌جهیدند

بلا می‌ریخت و آنکه می‌خواست آنکه را که بلا ریخته، رام

کند؛ بلا می‌ریخت

بلا می‌ریخت و ما می‌سوختیم و مشغولِ جویدن هم بودیم

استکانی نفت بریز برای من

استکانی خون

بریز آنچه را که باید ریخت و به یاد آورد:

جرعه‌ای نمک،

در گلوی دریاچه

مدادی نوتَراش، در ماهیچه‌ی چنار

کمی سُرب برای ببر

کمی جنبیدنِ ماهی بر خاک

غوک‌ها

سنجاقک

عقاب

ناروَن

دشت

دَمی رود و دَمی صحرا

جویدن!

رو به رو تا بی‌نهایت، ضجّه‌ی دریا

شعری برای نوزاد

نوزاد بعد

نوزادانِ بعد:

جوندگان

غزلی در احتضارِ بدنی گِرد و آبی

حجیم

حاد

اشباع از رشد دیوانه‌وار میکروب‌ها

شعری برای پایانِ منابع غذایی در بدنِ بیمار

شعری برای میکروب‌های گرسنه

میکروب‌های رو به سقوط

نثری برای نقاهت،

نظمی

برای

بعد

بخوابیم و بگذریم

شاهین شیرزادی

گذشته بودی و با چشم‌های چندینت
دیدی
بی‌فایده است
آن ها که می دویدی و می دیدی
رویای دشت‌ها که می وزیدی و می رفتی
آن جلگه‌های هوا
آن باغ ها که گذشتی
پرهای تو که از هوا نگار بردارند
دیگر نمی‌بینی
می‌بینمت چگونه می‌روی بالا
خواب می‌بینی که خوابیده در کندو
دوباره خواب می‌بینی
می‌بینمت چگونه هوا برمی داری
اما
وقتی که بال می‌زنی، حالا
هرلحظه در میان هوا هیچی
کمرنگ می‌شوی و ابر می‌خوردَت
سیاه می‌شوی و سایه می برَدَت
و در میانِ هوا، به خواب می‌روی انگار
زنبورِ طلاییِ بالا
این است سهم تو از آبی
بَردار.

***

بوهای سرگردان در اقصای هوا،
باریک های بلند، به ساقه‌های پر از خونِ سبز
ورجیدنِ همیشه‌ی بی آغاز
گلی که اینهمه راه
تا به اندامِ تو گز کرده بود و نمی‌دانست
بویی که کنجِ دهانت به سرگیجه ای نفس می کشید و نمی مرد
تینابی که در دهانِ تو می پرسید:
چرا به خانه بر نمی گردیم؟

***

می خواندمت به نام کوچک و می دیدی
می بافتند، فرشِ عسل، برای نشستن
بوی عسل برای چشیدن
خطِّ عسل برای کتابتِ ماندن
دیدی که این جهان و هرچه در او بود
لرزید، تهران باغ های سلسله، لرزید
خون شد، مکیده‌ی گل شد
و در میان هوا، یک ابر ناگهان
چرخید دور خودش، پل شد

***

پرهیبِ یک عبور
تا باغ های فراموشی
این بود سهمِ تو از آبی
کندوی جاودانه‌ی خاموشی.

«پاییز نود و پنج»

علی‌رضا نوری

گاهی آدم باید بگذارد
حیوانات درون تکه پاره اش کنند
بگذارد حیوانات او را بخورند
با مدفوع به طبیعت پس دهند
گاهی آدم دریاچه ی نمک می شود
می سوزد
می سوزد
ولی طناب از همه شاعرتر است
لباس زیر زنانه هم عوضی است
بخشی از زن همیشه دست نخورده باقی می ماند
برهوت زن
اینجا خاورمیانه است
شرح پوست تو بر دیوار غارها
بر نوک مَرمی
بر جداره ی خنجر
کسی باید در تو دست برده برده باشد
کسی باید حیوانات درون تو را برده باشد میدان مال فروشان
به گاوهای تو خیانت کرده باشد
بیرون از تو سگ های زیادی می خواهند تو را به تن کنند
ولی تو آدمی
دریاچه ی نمک
آقای بالای دار
زن / مردی که شکل تجاوز از دهانش پیداست
قبلا آدم ها این شکلی نبودند که
چهار بال داشتند
شب ها از تن در می آوردند
می گذاشتند گوشه ی طاقچه

اول صبح هرکس زودتر بیدار می شد بال ها را تنش می کرد
مثل الان نبود آدم بخواهد از مقابل وارد کسی شود
بغل بود
عقب بود
دهانِ جر خورده تا گوش بود
زمان باید به شکل حفره ای خوابیده باشد کنار حیوانات درون
شراب برای همین وقت ها است
آدم از دست هاش بخار می شود
یک زمان می بینی از تو فقط کفش مانده است
صدای بریدن می آید
گوش تا گوش
نوادگان شیخ صفی آمده اند
دریاچه ی نمک
آقای بالای دار
زن / مرد خوابیده در عرفان فلات
وقتی حیوانات با مدفوع به طبیعت پس ات دادند
وقتی در اشراق برگ ها
گنجشکی از دهان بیرون آمد و رفت در زمان
آیا رنگین ترین رگ ها بالای دار سرد شدند؟
بخشی از زن دست نخورده
تا می شوی
خیلی تا می شوی
شراب برای همین وقت ها است
پروانه ای از لای دکمه هات می زند بیرون
رنگ چشم هایت به وقت جماع
صدا را می شنوی
عشق بازی دو کبوتر نیست

صدای جر خوردن در نهاوند است

رنگ چشم های توست

که محمود از فتح سومنات آورده است

مدتی زیر برف های سبلان

نوادگان صفی نیزه هایشان را با چشم های تو تیز می کردند

حیوانات درونت کو

طناب از همه شاعرتر است

نقش آسفالت در صدات

مَرمیِ گیر کرده در صدات

دریاچه ی نمک

بسوز

بسوز

محمد آشور

کارش از خنده گذشته

ریسه می‌شود

و می‌آویزد به هرچه چنگ می‌زند می‌آویزد

حتا به رشته‌ی هر تسبیح از هسته‌های خرما چنگ می‌زند

حتا به قطره‌های باران وُ شبنم وُ «مروارید بر چشم‌های خرما» تشبیه می‌شود و می‌آویزد

استعاره می‌شود و می‌آویزد

حتا به تاب می‌آویزد

می‌خورد و می‌آویزد

بر تاب، خرما می‌خورد و می‌آ...

بر شاخه‌های نخل تاب می‌خورد و می‌آ...

حتا بیاویزد!

اصلا بیا و بیاویز!

دست‌های این دعا را بگیر و بالا برو!

بگیر و بیا... بگیر و بیآویز.. ویز... ویز!

(شاید اقتضا کند این شعر، این‌جا ویزا بیاید و بی مناسبت نباشد هم که سری به عتبات بزند عالیات!... اما نمی‌آید!

شاید پشت این ویز ویز، سر و کله‌ی زنبوری بتواند پیدا شود و نیشش را باز کند یا فرو توی هسته‌ی خرما کند، که اجازه ندارد!)

پس همان‌طور که تاب می‌خورد و خرما، فاتحه‌ای هم بخواند برای رشته‌ی گسسته‌ی هسته‌های ریخته پای این یک نفر نخلِ تنهای ساکتِ مغموم که استعاره‌ی چیزی نیست جز رشته‌ی گسسته‌ی هسته‌های ریخته پای این یک نفر نخلِ تنهای ساکتِ مغموم که جز خودش استعاره‌ی چیزی نیست!

میلاد کامیابیان

نمی‌شدش پوشاند
حفره‌ایّ و دیگر هیچ:
یک پوست، تنها پوست
با ردِّ چند تَرک؛
کجا گذاشته رفته بود؟

بر کرت‌ها
گوجه‌ها رسیده‌اند
سوروسات مهیّاست
و حشراتِ پرسه‌زن آرواره‌هاشان را
در مقیاسی میکروسکوپی
تقویت می کنند:
ما نمی‌روییم،
جویده می‌شویم.

و دمی بعد
باران که ببارد
هوا را از آه‌های مانده
و بوسه‌های بی‌صاحب‌مان
خواهد شست.

نمی‌شدنش پوشاند.
رفته بود حلزون.

هرمز شریفی

وقتی مرگ

با خطوطی از دایره های ناتمام

و حس های سفید

در سنگ فرو می رود

وزیدن بادی

که موهای تو را فراموش کرده است

غمناک است

وقتی تنت

تورا به یاد نمی آورد

روح مضطربی از جا بلند می شود

می دود

و در سراشیبیِ اولین خیابان شلوغ

چشم های تو را

به میان جمعیت پرتاب می کند

و یک نفر

با چشم های تو

به آدم ها نگاه می کند

تا چهره ها

در بدنش فرو روند

آنوقت

از زخم های تنِ او

هوا تاریک می شود

با شبگرد های مرموز

حس های سفید

و دایره ها یی که تمام نمی شوند

حتی

در صبح روزِ بعد

قارن سوادکوهی

در ساعت بی‌نهایت ایستاده‌ام
دقیقه‌ها، سورتمه می‌روند
زمان در حال ایستادن است
و یل داده بر آشیان عقاب.
عبارت‌های طولانی از راه می‌رسند
سمج شده‌ام به ساعت‌ها
و عادتی
که لبریز عادت‌هاست
اتفاق ناممکنی قرار نیست که بیافتد
تنها
انتظار شب
در بطن بیقرار افق
تلوتلو می‌خورد
و با خود می‌برد
هر آنچه بارقه‌یی نمناک دارد و
نمایشی از خواب.
با خودم گفتم
اقرار مهار نشده‌یی دارد در پیشامدم صبر می‌کند
با خودم گفتم
کاش لابه‌لای تو صبر می‌کردم
هرگز نمی‌شود
دوباره نوشت
سه‌باره خط زد
و چهار باره پهلو داد
به زمهریری که طاقت زمستانی‌اش را از دست داده است

احترام بعیدی دارد این حرف ها اما!
امکان از دست دادنم را از دست داده‌ام
و همیشه همین را دارم بگویم
بغضی که سالیان دراز است
دست از سرم بر نمی‌دارد
و نمی گذارد بیان کنم
تمام آن تفاوت‌هایی را که راحتم نمی‌گذارند آدم‌ها
این
ربطی به هیچکس ندارد
تنها
داروی اختلالی که حل نمی‌شود خوب است.

شهریار بهروز

پدرم تمام
پدرم تمام و کمال
و کمال هم می‌تواند نامِ او باشد
که بیشترینِ هر چیز را دارد
انار دارد
سیب دارد.

به سیب که سه نقطه دارد
به خواهرم که قاره می‌گریزد و فرار دارد
قرار ندارد که قدم بر آب دارد
و من که رکیک‌تر از فحشم
مثل بوی تن در روزی تابستانی کش می‌آیم
صفتی سه نقطه دارم

مادر بیاید بنشیند اول این سطر
سطری که وقت ندارد
به مادر که نقطه ندارد
شروع نمی‌شود
و پایان ندارد
نمی‌نشیند اول این سطر, می‌دانم
که خانواده کلمه‌ای‌ست که سوراخ دارد
مریمی‌ست که از عیسا می‌گریزد
به سنگ می‌رود
و بر دست‌هاش
جای میخ دارد

به نگاه برادر که سه نقطه دارد
و طبیعتا ادامه دارد

می‌آید
می‌پیچد
گردِ گلویِ من
و بغض که سه نقطه دارد
شروع می‌شود
و پایان ندارد

مادر که از ماه پایین نمی‌آید
خواهر که از باد
برادر که انقطاع دارد
و پدر که پِای‌ست در دار
دری بسته رو به خودش
و پدر که تمام!
قصه‌ای‌ست که پایانش
سه نقطه دارد.

از عکس‌ها بریده‌ام
و بُرید
سه نقطه دارد
پس خون ادامه دارد
از ریشه بریده‌ام
و بُرید
فعلی‌ست
که برگشت ندارد.

میثم ریاحی

قفل است دهان آینه
و چشمِ باز
منی که در درخت
چنان ایستاده ام
که برج ها به چشمانم
تکیه کرده اند
نه می روم در کوه
نه می آیم با بادی که مضمون یخ
یخی که مضمون مهتابی سوخته است
کجا بروم ای نور سرگردان
که این پاییز پنهان را
خالکوبی تنم کردند
تنی که با لهجه ای سیاه می وزد
و موسیقی خواب هاش
در هیچ صفحه ای
معنای ماه نمی دهد
کجا بروم در این چله ی پرت
که نور دیگر به عطسه ام نمی اندازد و

هیچ وقت
قرار نیست کسی کُت اَش را
در من بتکاند و
منظره ای از
یک گرامافون ژرف باشد
یک چراغ که با شرط آب بسوزد
من
با نمِ شب و گرمای آتشی که به هوا می کشم
و سیگار
اندوه فاخته ای که در تاریکی فنجان قهوه می خواند
و برگی که البته نیست
می کشم
آسمان را به گلویم
و چشمِ باز
جایی که نتوانند
در گُل
راه بروند و
به زن شلیک کنند
و راحت از پوست آهو بگذرند ...

وحید نجفی قاضی

*"دلبرکان غمگین" زیادی دیده ام
که تن شان
پر از عابر پیاده است
و خطوط چشم شان
شب را نشانه می رود.

چه میشود کرد؟

*"دوقرن سکوت" هم کافی نیست.
باید
بلند شوم
خیابان یکطرفه شب را واژگون بروم ،
در خودم بپیچم .
باید چیزی از آستینم بیرون بزند.
چیزی شبیه قلم
شبیه چشمم
که بر این سطرها بخزد.
پله های دفترم را یکی یکی بالا برود
بالا
بالا
بالا
کنار اولین کلمه
جایی که هیچ وقت شروع خوبی نبود.

***پ.ن:** «دلبرکان غمگین من» اثر گابریل گارسیا مارکز و «دو قرن سکوت » اثری از عبدالحسین زرین کوب*