نگاه

تحشیه‌ای بر
«این ساعت شنی که به خواب رفته است...»

عروج معکوس: فرم به‌مثابه محتوا

علی سطوتی‌قلعه

■ کارنامه شعری رزا جمالی سرشت‌نمای آن گرایشی است در شعر فارسی که از پس عروج معکوس نظریه ادبی در دهه ۷۰ و مباحث رضا براهنی به ویژه در موخره «خطاب به پروانه»، سر برآورد و نظریه ادبی را در نقطه کانونی شعر فارسی قرار داد و بدین‌سان، شعر فارسی را متوجه حدود آن کرد. گرچه آن موخره عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» را به خود می‌دید، اما اتفاقا براهنی در آن لحظه‌ای که حدود شعر فارسی را نشانه می‌رفت، به ویژه با آن توضیح مفصل، روشمند و ـ صرفا از این حیث ـ مسوولانه که از این نشانه‌گیری به دست می‌داد، بیش از هر شاعر/نظریه‌پرداز دیگری در زبان فارسی پا جای پای نیما می‌گذاشت و نیمایی‌ترین فیگور ممکن را به خود می‌گرفت؛ با این تفاوت که، اگر حدی که نیما بر شعر فارسی گذاشت، خود به محتوای شعر برخی شاعران بعدی تبدیل شد که آنکه فرم تازه‌ای را می‌طلبید و این امکان درون ماندگارش بود که مدام پس زده شود و عقب و عقب‌تر رود، حد براهنی چندان گشاده‌دستانه اعمال می‌شد که هیچ افقی را در پیش رو نمی‌گشود، چه آنکه خود با خط افق یکی شده و گاه حتی آن را پشت سر گذاشته بود؛ به گونه‌ای که اینک آن خط افق یعنی همان طلب فرم پیش‌بینی‌ناپذیر بود که، به‌رغم همه آن تظاهراتی که با توسل به ایده «زبانیت» برای براندازی معنا و محتوا به راه افتاد، خود از پیش محتوای شعر به حساب می‌آمد، بدون آنکه دیگر واقعا فرم تازه‌ای در پیش باشد. براهنی همان‌گونه که خود به‌درستی تاکید می‌کرد، بحرانی ریشه‌ای را در شعر فارسی تشخیص داده بود، اما به‌جای آنکه این بحران را به تعبیر خودش در «کیمیا و خاک» درونی کند، درصدد رفع آن برآمد؛ چنانکه اگر تا پیش از آن، محتوای شعر فارسی درون آن را می‌انباشت، اینک فرم، جای آنکه محتوا یکی از اجزای آن باشد، خود بر جای محتوا می‌نشست و سوراخ و سنبه‌ها را پر می‌کرد. این همان تاخوردگی محتوایی است که بارها و بارها به میانجی فرم در کارنامه شعری جمالی نیز اتفاق می‌افتد. بحث، دقیقا بر سر کرد و کار رژیم نوشتن در چهار مجموعه شعرِ تاکنون منتشرشده جمالی و نسبتی است که این رژیم با عروج معکوس نظریه‌ادبی در دهه هفتاد دارد. عیار انتقادی این بحث جایی مشخص می‌شود که بیشتر به چهارمین مجموعه جمالی می‌پردازد؛ یعنی همان مجموعه‌ای که بیش‌ترین فاصله را ـ نه صرفا به لحاظ زمانی که ده سال است، که مهم‌تر از آن از حیث بوتیقایی ـ با سه مجموعه پیشین او و به تبع آن، با موخره خطاب به پروانه‌ها دارد، اما دست به کار بازتولید همان منطقی است که آن سه مجموعه و آن موخره بر اساس آن نوشته شده‌اند. در «این ساعت شنی که به خواب رفته است...» نه دیگر باید سراغ سویه‌های آیرونیک «این مرده سیب نیست؛ یا خیار است یا گلابی» را گرفت، نه خبری از توسل «دهن‌کجی به تو» به ایده زبانیت است و نه همچون «برای ادامه این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام» تمنایی پلی‌فونیک و پلی‌ژنریک به چشم می‌آید، بلکه اگر قرار به تشخیص تباری بوتیقایی برای این مجموعه باشد، شاید نظر به آن رویه ناهمگون‌نویسی مسلط بر آنکه گاه به شطح نیز تنه می‌زند، بتوان صحبت از جریان شعر دیگر در دهه ۴۰ به میان آورد. با این همه، همچنان که آیرونی، نحوشکنی، پلی‌فونی و پلی‌ژانر، صرف‌نظر از چند شعر درخشان در مجموعه نخست جمالی، در دیگر شعرهای پیشین او هم‌چون شعرهای دیگر شاعران هم‌نسل‌اش به محتوای اثر تبدیل می‌شدند و امکان رادیکال شدن آن را به تمامی مصرف می‌کردند و بر باد می‌دادند، در این مجموعه آخر نیز ناهمگون‌نویسی همچون محتوا عمل و همه آن پرش‌های تصویری و روایی را در خود منحل می‌کند. این‌گونه است که جمالی هرچه ناهمگون‌تر می‌نویسد، شعرهایش نه‌تنها پیش‌بینی‌ناپذیرتر نمی‌شوند، که فرم توپر و صلب و متعین‌تری به خود می‌گیرند. جهت ناهمگون‌نویسی در بیشتر شعرهای او یکی است و به سمتی می‌چرخد که حاصل این چرخش، تداخل فضاهای شخصی و گفتارهای علمی و رسمی دریکدیگر و در نتیجه ایجاد ناهمگونی حداکثری باشد، اما آنچه بر جای می‌ماند، یک ناهمگونی کنترل‌شده و درواقع، یک همگونی مضاعف است. نه خواست ناهمگون‌نویسی در این مجموعه اخیر جمالی و نه آیرونی، ایده زبانیت، پلی‌فونی و پلی‌ژانر در مجموعه‌های پیشین او، همچون بسیاری از شعرهای هم‌نسلان‌اش ـ از انصاری‌فر گرفته تا آزرم ـ هیچ‌یک به آن لحظه‌ای گشوده نخواهند شد که نوشتن شعر را از اساس به پرسش بگیرند و جملگی در حد پیش‌نهادهای بوتیقایی ـ اصطلاحی باب میل منتقدان دهه هفتادی ـ باقی می‌مانند. سوژه پیشنهاد، نه خودش خطرناک است و نه خطری را متوجه دیگری می‌کند. پیشنهاد، داده می‌شود تا جدی گرفته نشود و این اتفاق همواره در آرامش کامل می‌افتد. این آرامش در آخرین پیشنهادهای جمالی به شعر فارسی، حتی اگر بتوان آنها را پیشنهاد خواند، به حد اعلای خود می‌رسد: جمله‌ها همه صحیح و سالم، نقش‌های دستوری‌شان سر جای خود و بدتر از همه، علایم سجاوندی ـ با همان کارکردهای مستعمل ـ به حد کافی موجود، تا مبادا چیزی جز آن ناهمگونی کنترل‌شده، آن فرم توپر، آن محتوای فرمال به چشم بیاید.

نگاهی به مجموعه داستان «فارسی بخند» نوشته سپیده سیاوشی

باران زبان‌ریز و برف گنگ

مرتضی کربلایی‌لو
نویسنده

برای به دست دادن چشم‌اندازی از مجموعه داستان «فارسی بخند» از سپیده سیاوشی، بسته به تنگی مجال، مروری می‌کنم بر دو داستان هوشمندانه و دقیق «فارسی بخند» و «برف.» «فارسی بخند» با ورود راوی، مدرس زبان‌فارسی در کالجی در هلند به کافه آغاز می‌شود و همزمان باران شروع می‌شود. شیما در کافه است. با هم در مورد دختری به نام جس که هلندی است و ظاهرا شاگرد راوی در آموزش زبان‌فارسی است، گفت‌وگو می‌کنند. موضوع گفت‌وگو نیاز راوی به هم‌خانه‌شدن با جس و احتمال ازدواج، حتی شده موقت با وی برای ماندن در خارج است. شیما ترغیب‌کننده است ولی راوی دل به این قضیه نمی‌دهد. چون به «اوضاع امور» (state of affairs) از نوع فارسی‌اش دلبسته است. به خندیدن، خوابیدن و غر زدن به فارسی نه هر زبان بیگانه. اما در داستان برف یک زن و شوهر در برف‌ریزان شدید از خانه بیرون می‌زنند تا گردشی کنند. زن پیداست از منطقه گرمسیر آمده و با برف غریبه است. مرد سردسیری است و زن را برای گشتن در برف ترغیب می‌کند. بیرون می‌روند اما برف چنان سنگین نشسته و همه‌جا را یکسان سفید کرده که خانه‌شان را در راه برگشت گم می‌کنند.

در عرف ادبیات داستانی فارسی توجه به زبان یک هنجار زیبایی‌شناختی جاافتاده است. کم نشنیده‌ایم از نویسندگان که داستان چیزی جز زبان نیست. شروع داستان مدرن فارسی هم با جمالزاده و داستان «فارسی شکر است» رقم خورده است. اینکه چرا همچو ذوقی در این نزدیک به صد سال شکل گرفته خود جای بررسی دارد و احتمالا یکی از موانع رشد و بالش ادبیات داستانی است. منتها در برخی داستان‌ها توجه به زبان نه صرفا متاثر از این ذوق چیره که اقتضای شخصیت و مضمون خود داستان و تکیه زده بر منطقی درونی است. داستان «فارسی بخند» سپیده سیاوشی از آن جمله است. راوی خود مدرس زبان‌فارسی در یک کشور بیگانه است. مدرس بودن و حضور راوی در کشور بیگانه خود باعث مریی‌شدن زبان مادری می‌شود و از آنجا که رابطه وی با آدم‌ها، دست‌کم در بخشی از زندگی‌اش از مجرای همین آموزش زبان‌فارسی است توقع می‌توان داشت که در درون داستان به زبان‌فارسی توجه اساسی شده باشد. این را مقایسه کنید با داستانی که مثلا یک سرباز را در یک سنگر کوهستانی در منطقه جنگی روایت می‌کند و شخصیت موجود در داستان در آن اوضاع شدید، باز دغدغه زبان دارد! از آن سو در داستان برف نه با ریزش زبان، به‌عنوان چیزی که همه اوضاع امور را رنگ می‌زند، خانه لطیفی برای شخصیت می‌سازد که دقیقا و برعکس با «بند آمدن زبان» مواجهیم. نشستن برف سنگین، زبان را به خاموشی کشانده است. یادمان مانده که در داستان فارسی بخند آنچه از آسمان فرومی‌ریخت باران بود که به قول زن داستان، «صدای باران، هیچ‌کس هم که در خیابان نباشد، دلگرمی است اما حالا انگار همه چیز مرده. چرا برف صدا ندارد؟» «توی خانه هم باشی صدای باران را می‌شنوی. حتی نصفه شب بیدارت می‌کند. نه مثل برف که بی‌صدا همه‌جا می‌نشیند و صبح که می‌بینی زبانت بند می‌آید.»

بدیهی است موضع داستان در مورد برف، شهود دور برف است که در چشم‌اندازش چیزی جز سفیدی و خفه‌کردن صداها دیدار نیست والا با یک نگاه نزدیک می‌توان ستاره‌های برف را به‌عنوان بلورهایی متفاوت با هم دید. در نگاه دور، در نهایت، برف همه‌جا را سفید می‌کند و تمایزها و تشخص‌ها را از بین می‌برد. همین هم باعث گم شدن زن و شوهر در خیابان‌های یکدست از برف می‌شود. هرجا که بنیاد زبان که «تفاوت» deference است برچیده شود زبان بند می‌آید. همین «تفاوت» در داستان فارسی بخند چنان دیواری بلند کشیده بین زبان‌فارسی و دیگر زبان‌ها که راویِ خوگرفته به زبان‌فارسی دیگر راضی به دیدن اشیای بی‌صافیِ آن زبان نیست. برای شخصی که در بوم خود زیست می‌کند، زبان یک موجود نامریی است. به عبارت دیگر واژگان همه آینه‌های شکسته‌اند که کسی به خودشان به‌عنوان یک تکه شیشه نگاه نمی‌کند بلکه نگاه می‌اندازد به چیزی که آن آینه نشانش می‌دهد. این تا زمانی است که شخص در بوم خودش است. چون تفاوتی را شهود نمی‌کند تا بر بنیاد آن واژه‌های زبان خودش برایش مریی شوند. جیوه‌شان بریزد و شیشه شوند. اما وقتی مهاجرت صورت گرفت و زبانی دیگر که در واقع هنوز «زبان» نیست و یک‌مشت صداهایی مثلا پر از «خ» است، به شنوایی راوی هجوم می‌آورد، تازه واژگان فارسی را می‌بیند و تازه به آینه‌بودن فارسی در این همه سال پی می‌برد. ذهن و زبان چنان با هم درتنیده‌اند که گمان می‌رود کنش‌ها با تعبیر فارسی‌شان، فرق دارد با کنش‌ها با تعبیر هلندی‌شان. اینجاست که چیدمان پیشین به هم می‌خورد. تا دیروز واژگان آینه بودند برای اوضاع امور اما اینک اوضاع امور آینه می‌شوند برای واژگان مانده در بوم. جس که صورتش کک‌مکی است نمی‌تواند مصداق «زن» برای راوی باشد. آن خال‌خال‌ها و کک‌مک‌ها مزاحم‌اند و پیوندی تنگاتنگ و هولناک دارند با «خ»های زبان جس که مدام از دهانش می‌ریزد. نوزاد سفید موقرمزی که صورت کک‌مک دارد نمی‌تواند مفهومی مثل «کودک» به‌عنوان یک مفهوم فارسی را ارضا کند. در عوض وقتی راوی با خودش اتل‌متل زمزمه می‌کند، با اینکه خود «اتل‌متل توتوله» عبارتی حاوی معنای روشن نیست، به «زن کردی» که می‌رسد واقعا انگار به زن کردی می‌رسد که فرسنگ‌ها از زن هلندی دور است. چرا چنین است؟ رمز این ماجرا در کجاست؟ چگونه می‌شود با این شخصیت که اینقدر به فارسی به‌عنوان یک جهان‌بینی وابسته است، همدل شد؟ چگونه می‌شود هنگام خندیدن لزوما حواست به این باشد که فارسی بخندی نه هلندی یا انگلیسی؟ اگر خنده خیلی شدید باشد، اگر کسی از خنده بترکد، باز می‌شود او را به فارسی خندیدن توصیه کرد؟ چگونه می‌شود با دیدن برف، آن زبانی را که بند می‌آید فارسی بدانی نه انگلیسی؟ آیا زبان روسی یا ترکی هم که بوم سردسیر و برف‌گیر دارند و زیست جهان‌شان با برف شکل گرفته، موقع بارش برف بند می‌آید؟ مطابق با این منطق، شاید یک سردسیری وقتی ناگهان با کویر مواجه می‌شود زبانش بند بیاید. آیا این بندآمدن به جهت شهود دور برف و کویر و توهم برچیده‌شدن بساط «تفاوت» نیست؟ اما اگر دیرزمانی در برف یا کویر زندگی کند و به شهود نزدیک برسد و غوغای تفاوت در ستاره‌های برف یا دانه‌های ریگ را ببیند چه؟ آیا بار دیگر زبانش باز نمی‌شود؟ هرچه هست ما در این دو داستان به فاصله راوی با اشیا پی می‌بریم. در دست نگه‌داشتن آینه زبان، تنها تا جایی امکان‌پذیر است که دور باشیم. دور از اشیا. یک‌جایی هست که زبان حتی اگر مشتی صدای «خ» از دهان یک چهره کک‌مکی هلندی باشد، نامریی می‌شود. وقتی زندگی اشتداد بیابد زبان، هر زبانی نامریی می‌شود. خوشبختانه راوی این را نیز می‌داند و هوشمندانه بودن داستان از همین‌جا معلوم می‌شود. مادر راوی و جس در تلفن با هم احوالپرسی می‌کنند بی‌آنکه زبان همدیگر را بدانند. راوی به مادر گوشزد می‌کند که جس فارسی نمی‌داند اما مادر به کار خودش ادامه می‌دهد. اینجاست که راوی به ذهنش خطور می‌کند «شاید واقعا زبان منشأ الهی داشته باشد و بی‌آنکه بفهمیم بتوانیم با هم صحبت کنیم.»

مجموعه داستان «فارسی بخند» نوید نویسنده‌ای باهوش را می‌دهد. آرزو دارم نویسنده‌اش، این سپیده سیاوشی نام، آن فاصله‌ای را که به برکت پرده زبان، با اوضاع و احوال و اشیا دارد در هم شکند و از عرصه پوشیده از خرده‌شیشه‌بی‌زخم برداشتن بگذرد و به قلب ماجرا بزند، به همان‌جا که باید بزند.

فارسی‌بخند
سپیده سیاوشی
نشر: قطره
چاپ اول: ۱۳۹۰

درباره مجموعه شعر «این ساعت شنی که به خواب رفته است» نوشته رزا جمالی

هستی ویرانگر زمان

رضا عامری
مترجم

نگاه کن که زمان چه وزنی دارد
و چگونه ماهیان تنم را می‌خورند
چرا مرا همیشه در ته دریا نگه می‌داری؟

فروغ فرخزاد

شعر زنان در زبان فارسی داستان عجیبی دارد، چه اگر فروغِ مدرن آن با شعر «شمس کسمایی» حادث نشد اما فروغ شمس‌اش شد. فروغ حدوث ناب که هرچند زیر سایه سهمگین فرهنگ مذکر و استعاره‌های عمودی آن پیشاپیش له شده بود، ولی توانست از غار کهف چند هزار ساله افلاطونی به زیر آفتاب رود و بدون هراس از اخراج شاعران از شهر، افق شعر شهری/ مدرن ایران را نشان‌دار کند.

هرچند عارضه له‌شدگی، چون میکروب بیماری هزار ساله‌ای توانست تولد دیگرش و جوانی‌اش را در ۳۴سالگی زیر چرخ‌های تقدیر خود له کند و عِقاب طرد خانه و کاشانه را به عتاب غربتی ابدی مبدل کند.

و حالا نسل دیگرش «رزا جمالی» است که درون این غربت ابدی پرتاب شده و می‌خواهد کل ادبیات (ایران و جهان) را در یک اثر به قول بنیامین با انفاسی مسیحاگونه به‌طور همزمان حفظ، نفی و متعالی کند، پس دیگر محاکات و بازنمایی پاسخش نیست و «دلالت» به سبب فقدان موضوعی مشخص پنهان است. پس ناگزیر با نوعی زندگینامه و خاطره‌نویسی رودررو می‌شود که رویارویش هست [و اینک منم زنی تنها – فروغ]. اما نه در زیر آفتاب که در زندگی‌ای که در شب می‌گذرد. (هر آنچه به نور امر نمادین نیاید، ناگزیر به شب امر واقعی داخل می‌شود – لاکان). پس در اینجا ما تنها با نورهای خفیه سروکار داریم و نور جهان هنر هایدگری جای خود را به نور سیاه بلانشوی می‌دهد که از زیر می‌آید تا همه چیز را به سرچشمه اصلی‌اش بازگرداند. «بنشی» که در روی خود بسته است و می‌خواهد خاطرات «سال‌های زندانی این خانه شوم» را بی‌آنکه کسی صدایش را بشنود، بازگو کند. در را روی خود بسته است، تا مبادا کسی صدایش را بشنود و بمیرد. (این همان نفی فضای ادبی است) دیگر اینجا با جهان کلیت یافته شهرزادی – که می‌خواهد صدای خود را به گوش همه برساند و برای شهریار قصه بگوید – سروکار نداریم و شاعر در مغاکی خاموش و ظلمانی با کرم‌های خاکی همزیستی عجیبی پیدا کرده است و می‌خواهد حکایت تسخیر خود را بگوید، حکایت تسخیر زمانه مدرنی که او را به زیرزمین تبعید کرده است.

منفیت و مرگ به او چسبیده‌اند و به این معنا خاطرات با زندگی او یکی نیستند و چاره‌ای ندارد تا با همین نرمی و انعطاف‌پذیری و با خط و شکافی میان گذشته و امروز با جهان رودررو شود. این نرمی و سبُکی: به قول فرهنگ تاج العروس: «انما سمیت انثی من البلد الانیث و الانیث هو اللین» (مونث نامیده شده چون سرزمینی با خاکی نرم و مستعد کشت است)، یعنی کسی که می‌تواند مقابل سختی‌ها و شدت و ذکوریت تاب آورد. به این معنا به قول ابن‌عربی زن مرکز جهان مادی و روحی است و با اوست که عارف می‌تواند به اندماج و اتحاد برسد «کل مکان لایونث لایعول علیه» (هر مکانی که زنانگی نداشته باشد، نمی‌شود به آن تکیه کرد). این نگاه در سوررئالیست‌ها چون «آندره برتون» این‌طور می‌شود: «زمین را دوست نمی‌داریم مگر از خلال زن و زمین هم به نوبه خود ما را دوست می‌دارد.» اما برای شاعر امروز بسان سوژه‌ای خط خورده، این وحدت و باز نمایی «کلیت» امکان‌پذیر نیست یا بگوییم در پرسپکتیو او خطی وجود دارد که جهان را نمی‌تواند به شکل گذشته ببیند، جهانی که بر او متجلی می‌شود هم همین تکه‌شدگی را به شکلی مرموز با خود دارد، این خط باعث ترکی تاریخی می‌شود و تجربه «وحدت» را معکوس می‌کند. شاعر ناچار است از این ترک بیرون آید و چون شبحی سرگردان جهان را نظاره کند. شبحی «بنشی‌وار»، که بر درگاه هر خانه‌ای مویه کند، کسی در آن خواهد مرد، پس با شعری روبه‌رو هستیم که تجربه‌ای معکوس را رقم می‌زند: «حروفی که ما را چونان ساکنان این سرزمین پذیرفتند / و چنان که مجرمی از این خاک گریختند.» آیا این همان به قول بنیامین [اهمیت به قمار گذاردن کل یک زندگی بر سر نقطه به غایت دیالکتیکی گسست در زندگی است] یا تجربه‌ای زبانی که یاد آور دنیای نمادین (زبان) است که حتی وحدت نظام خیالی را هم می‌شکند و انسان را از جهان هماهنگی و وحدت می‌گسلد.

هر چه هست این تنش میان طبیعت و تن (جامعه و تاریخ و زبان) و در اینجا تن (فیزیکی و زبانی – لانگ) نمی‌تواند به صورت تنی واحد مبدل شود. اینجا آغاز تن همان پایان دریاست – و یکی شدن با جهان که مهم‌ترین دستاورد آن حذف راوی یکه بیرونی است - که از تکه‌تکه‌شدگی و شهوات و تحولات را به نحوی در تکه‌تکه‌گی شعر و چندپارگی آن را میان گفتن و سکوت و برهنگی و انقراض و تناهی و نامتناهی‌اش منعکس می‌کند. «منم که در شاخه‌ها دویده‌ام / شبیه موریانه‌ها در تو زیسته‌ام / و به حیات‌وحش پیوسته‌ام» چنین زیستی امکان نمی‌دهد تا شاعر بسان سوژه‌ای شناسا با جهان روبه‌رو شود، چرا که طبیعت همان جبر تاریخی است که در مقابل آزادی می‌ایستد. یا بگوییم فقط آنقدر آزادی دارد تا به‌عنوان شاعر امتدادی از خود را نگاه کند: «ورقه‌هایی که بار گرفته‌اند در تاریکی ادامه یابند.» و این امتداد در ظلمات هم چیزی نیست جز ناممکنی شعر. این نگاه همراه با ته‌نشین شدن امور انضمامی فیگور مدرنیته‌ای اوست تا همیشه تاریخ از اینجا و اکنون آغاز و خوانش شود و به این معنا اثر به شکلی فرمال ارتباط انتقادی خود را با تاریخ و جامعه بازی کند، یعنی تنش میان جان طبیعی و واقعیت بیرونی. تنشی که بر اثر نفی‌ها، تناقضات جهان امروز را در دل خود حمل می‌کند. برای ساختن این کلیت به سوی این هماهنگی (شکل) یورش می‌برد، اما در نهایت به یک تنش درونی دیگر تن می‌دهد و همه چیز را دوباره نفی می‌کند انگار نفی و مرگ همواره با او به سر می‌برند. مرگ، سلطان مطلق است و او تنها می‌تواند به استقبال مرگ رود تا خود را کلیت بخشد.

پس پاسخ شاعر – شکل‌های مختلف حل نشدن مفهوم - با قدرت ویرانگر زمان گره می‌خورد و جهانی که چنان تکه‌تکه شده که هیچ چیز را نمی‌توان به یک کلیت تبدیل کرد و در جایی که ساعت شنی به خواب رفته، وضع از این هم تراژیک‌تر است. پس باید خود را به حرکت ارادی و غیرارادی حافظه سپرد، به زبانی که می‌خواهد سوژه‌ای را در پروسه شکل‌گیری خود تعریف کند (بیرون از آنچه تعریفش کرده‌اند). نوشتار کنش سوژه (خود) زبانی است، ... تا بتواند نوشتاری را بدون سلطه، تجربه کند، اما به سلطه تن خود برمی‌خورد، تنی که تناهی دارد و می‌میرد، پس قدرت مرگ را نمی‌تواند حذف کند و در مرگ است که به دیگری نقب می‌زند به مرگ نظام شهیدی و همین جاست که به ضعف خود در مقابل مرگ اقرار می‌کند. مرگی که کنده نمی‌شود یا در همان حال دیگری است که هنوز او به او چسبیده است – همانی که کتاب به او تقدیم شده است «نظام شهیدی»-. پس او ناچار در فضایی زنده / مرده [نازنده] قلم می‌زند و به این خاطر نمی‌تواند از طبیعت و توحش کنده شود تا تبدیل به سوژه‌ای شود... با اقرار به این شکست، سعی می‌کند این سوژه (بدن) را در طول تاریخ و مکان جابه‌جا کند، به عقب می‌برد و به آینده بسپارد. پس نومید نمی‌شود ردپاها و قدم‌های خود را در خرابه‌های تاریخ پی می‌گیرد. حرکت از کنده شدن از تاریخ، او را به سوی نوعی تاریخی‌گری فرامی‌خواند. رفتن به سوی یک شعر ناب و فراتاریخی که خودش نوعی تاریخ‌گرایی است. در حقیقت تاریخ در کار او به شکلی بنیامینی ته‌نشین شده است و او زنده و مرده «بر آب می‌رود.»

رزا جمالی در «دهن‌کجی به من» و «این مرده سیب نیست» در دهه ۷۰ با پتانسیل بالایی شعر خود را در چارچوب جریانی به نام «زبانیت» آغاز کرد و بعد با دوری‌گزینی از «شعر زبان» براهنی – که خود یکی از شاگردانش بود – عدول از براهنی را با نقد بر محدودیت این‌گونه شعر مطرح کرد و به سوی نوعی «روایت شعری» رفت و «ماجرای این داستان پلیسی» را در سال ۱۳۸۰ منتشر کرد که بیشتر تجربه‌ای روایی و دراماتیزه بود و فاقد آن پتانسیل تا او را وادارد از مخمصه بحران دهه ۸۰ شعر به سلامت بیرون آید و حالا در «این ساعت شنی به خواب رفته است...»

این‌گونه شعر را تجربه می‌کند، تا خلاءها و شکاف‌ها را از پرسپکتیو دیگری نظاره کند با نوعی مقاومت و به شکلی انضمامی، بی‌آنکه خود را از نگاه خیره ابژه‌ها محافظه‌کارانه یا مدرسانه کنار بکشد. او از اینجای مکان / بی‌مکانی (آب) با نوعی «حیات‌گرایی» برگسونی کلنجار رفته تا بگوید این غیاب یک دهه‌ای‌اش از سر استیصالی بوده که در برخورد با ناممکن‌ها داشته، ناممکن‌هایی که به او اجازه داده‌اند بسان استثنایی در شعر نفس بکشد.

این ساعت شنی که به خواب رفته است
رزا جمالی
نشر: چشمه
چاپ اول: ۱۳۹۰

نگاهی به مجموعه شعر «تقویم عقربه‌دار ماه‌های بهار» پژمان الماسی‌نیا

شعر کوتاه و دید

آرش نصرت‌اللهی

نیما در جواب پرسش «روح و جوهر شعر چیست؟» پاسخ می‌دهد: «به نظر من شعر دیدی است (و من تعبیری بهتر از این ندارم) که اندیشه ما را با قوت و لطف بیشتر ادا می‌کند. شک نیست این دید در مقام قوت و قدرت خود باید شناخته شود و با دید مردم به‌طور عادی فرق دارد. چه‌بسا که احساسات هست و شعر نیست (زیرا برانگیخته شدن هیجان از خصایص موجود زنده است.)، چه‌بسا شعر هست و عاری از احساسات و چه‌بسا شعر و احساسات هر دو به ملازمت هم نموده می‌شوند.» نیما سه حالت را بیان می‌کند و سومین حالت که تلفیقی از احساس و شعر در امتداد یکدیگر قرار بگیرند، می‌تواند شرایط بهتری را برای متنی که قرار است شعر باشد، فراهم آورد. الماسی‌نیا و هر مولف دیگری بایستی توجه جدی‌تری به مساله «دید» که نیما مطرح کرده است، داشته باشد و درواقع اثر خودش را روی این «دید» بگذارد و چیزی به‌وجود آورد. متوجه این باشیم که دید شاعرانه با دید مردم عادی تفاوت دارد. اهمیت این مساله جایی آشکار می‌شود که نیما با آن‌همه تجربه، شعر را فقط به‌عنوان یک «دید» مطرح می‌کند. تحت عناوین «دوربین‌گذاری» و «آن شاعرانه» به بررسی این مجموعه می‌پردازم.

دوربین‌گذاری

با نظر به آنچه از نیما نقل کردم، تصور من این است که گرایش الماسی‌نیا به ساختن تصویر در متن شعرهایش، مساله دید شاعرانه و دوربین‌گذاری را به‌طور جدی‌تری پیش می‌کشد. از آنجا که شعرهای این مجموعه بسیار کوتاه‌هستند، دوربین‌گذاری وضعیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. در واقع تعداد عناصری که می‌شود از لحاظ کمیتی دوربین را به آنها نزدیک و لنز دوربین را روی‌شان تنظیم کرد، محدود هستند. در مورد دوربین‌گذاری، اگر قرار است تصویری از یک رودخانه به خصوص در یک کار کوتاه ارایه دهیم، تصویر آغازین دوربین‌گذاری‌مان می‌تواند از سنگی باشد که جلوی رودخانه ایستاده و مقاومت می‌کند یا اینکه می‌توانیم به‌طور افقی دوربین را روی سطح آب حرکت دهیم یا اینکه می‌توان با دوربین از زیر آب یا از بالا به‌صورت عمودی تصویر گرفت و... به‌گونه‌های متفاوتی در نقطه ابتدای شعر می‌شود دوربین‌گذاری و کار را آغاز کرد. ص۱۶: (ماه در آغوش ستاره‌ها/ تنهاست.) اینجا فقط تصویری ارایه شده که مردم عادی هم ـحالا به‌فرض به‌سختی و نه به‌آسانی الماسی‌نیاـ می‌توانند ببینند و «دید»شان را ارایه دهند! یا ص۱۷: (از شقایق/ سرخ،/ چمنزارهای سرسبز تابستانی.) کنش و واکنشی بین عناصر.

آن شاعرانه

ما بایستی در زمان پیش از سرایش، خودآگاهی‌مان را به‌شکلی تربیت کنیم که در زمان سرایش به‌طور ناخودآگاه عمل کند و آن‌وقت است که می‌شود به تجربه «آن» در شعر بها داد. ص۹۷: (گیسوانت/ رودخانه‌های آرام شب.) نمونه‌ای از انتخاب درست کلمات. تبدیل شدن گیسوان به رودخانه -علاوه بر تلاطمی که در هر دو دیده می‌شود- هم‌زمان دو صفت به رودخانه داده، یکی آرام بودن و دیگری شب بودن. با اضافه شدن آرام و شب به رودخانه، رابطه ارگانیکی با گیسوان برقرار شده است. شب توانسته رابطه‌ای ارگانیک با گیسوان برقرار کند درحالی‌که شب به رودخانه اضافه شده است و پیش از آن، گیسوان هم به رودخانه تشبیه شده است. این رابطه تسلسلی که در چهار کلمه شعر دیده می‌شود جز تجربه آنی شاعر نمی‌تواند باشد.

تقویم‌عقربه‌دار ماه‌های بهار
پژمان الماسی‌نیا
انتشارات: فرهنگ ایلیا
چاپ اول: ۱۳۹۰

راه پنجم

حاشیه‌نویسی بر
«این ساعت شنی که به خواب رفته است»

اصلِ بدونِ اصالت

حسین ایمانیان

■ ۱ ـ در تاریخ شعر مدرن فارسی دهه ۷۰، دهه عجیبی است؛ چاپ کتاب «خطاب به پروانه‌ها»، به‌خصوص موخره آن تحت عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟» در میانه دهه ۷۰ زلزله‌ای در شعر فارسی ایجاد کرد که همه شاعران و منتقدان شعر را در وضعیتی «پسا-موخره‌ای» قرار داد: هرآن‌که قصد داشت شعر خویش یا هم‌محفلی‌هایش را توضیح دهد مجبور بود «خطاب» براهنی را مد نظر داشته باشد و حتی اگر محتوای بحث‌اش هیچ ارتباطی به کار نظری براهنی نداشت، باز شعر مورد تاکیدش را در تقابل با بحث‌های موخره صورت‌بندی می‌کرد. به این ترتیب همه بحث‌های پیرامون شعر در نیمه دوم آن دهه یا در جبهه «موخره» بود یا در جبهه مقابل؛ و همه اینها هیچ ارتباطی با شعرهایی که هر دو گروه پیش می‌گذاشتند نداشت: شاعران و منتقدان تنها با ترم‌ها و مفاهیمی که «موخره» پیش گذاشته بود حرف می‌زدند، بی‌آنکه آن دستگاه ترمینولوژیک هیچ ارتباطی با ماهیت کارهاشان داشته باشد. مساله آنقدر حاد بود که داعیه‌داران آوانگاردیسم، حتی آنهایی که منتقد شعر براهنی بودند و خود را پیشروتر از او می‌دانستند، باز با همان ترم‌ها و همان مفاهیم بحث می‌کردند. چندصدایی، چندمرکزی، سفیدخوانی، معنازدایی و... همه اینها تحت دال توخالی «شعر پسامدرن» عرضه می‌شد و همه سعی داشتند چنین مفاهیمی را به شعر خویش الصاق کنند و سهم بیشتری از آن دال توخالی کسب کنند و به این ترتیب «شاعری پسامدرن‌تر» باشند.

۲ ـ حد نهایی این بحران در کار شاعرانی قابل ردیابی است که در کارگاه شعر براهنی حضور می‌یافتند و گروهی نمادین را تشکیل می‌دادند؛ همه ایشان بی‌کم‌وکاست همان بحث‌های براهنی را مکرر می‌کردند و عجبا که در عمل شعرهای کاملا متفاوتی می‌نوشتند. جز چند شعری که در همان دوران از هوشیار انصاری‌فر در مطبوعات چاپ شد و یکی، دو شعر از عباس حبیبی بدرآبادی و بعدتر شعرهایی از علیرضا بهنام، کار هیچ‌کدام از «شاعران کارگاه» هیچ ارتباطی با نظریه زبانیت نداشت و آنچه در «موخره» برای آینده شعر فارسی در نظر گرفته شده بود، تنها در شعرهای «براهنی» ادامه می‌یافت؛ در شعرهای بعد از «خطاب...» که هنوز در قالب مجموعه منتشر نشده است. (این شعرها که بیش از «خطاب...» درگیر عینیت‌بخشی نظریه زبانیت‌اند، شعرهایی مثل «خواهر بتهوون»، «رثای غزاله» و... در کتاب منتشرنشده «باده‌پیمایی با اژدها در تموز» گرد آمده‌اند.) یکی از شاعران کارگاه براهنی که شعری دیگر می‌نوشت اما با همان اپیستمه دوران شعر خود را توضیح می‌داد، رزا جمالی بود. او در طول چهار سال، سه مجموعه‌شعر و انبوهی یادداشت درباره شعر منتشر کرد و یکی از چهره‌های شعر نیمه دوم دهه ۷۰ بود. آنچه در نوشته‌های جمالی عرضه می‌شد، چیزی جز تکرار بحث‌های براهنی نبود. او همه هویت شعری‌اش را ذیل گفتمانی که «موخره» ایجاد کرده بود جست‌وجو می‌کرد، در حالی که شعرش هیچ ربطی به آن گفتمان نداشت و اتفاقا در ضدیت با آن قرار داشت. اگر طرح براهنی گذر از «فاروایت دستور زبان» و به این ترتیب کنارگذاشتن بیانگری بود، شعر جمالی در کتاب‌های «این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی» و «دهن‌کجی به تو»، سخت درگیر بیانگری بود؛ بافت شعرهای جمالی در آن کتاب‌ها تماما مبتنی بر دستور زبان متداول است؛ آنچه از اتمسفر نظری آن دوره در شعرجمالی نفوذ کرده بود، در از هم‌گسیختگی ساختاری شعرها یا به بیانی دیگر، در فروپاشی مصنوعی منطق عمودی شعرها نمایان بود؛ همان چیزی که شعرهای او را شبه‌دادابیستی ساخته و شکل‌وشمایلی هذیان‌گونه به آن بخشیده بود. همه غریبگی شعرهای او و آنچه نام کتاب‌های او را سر زبان‌ها آورده بود، در همین هذیان‌گونگی و شمایل دادابیستی شعرها خ