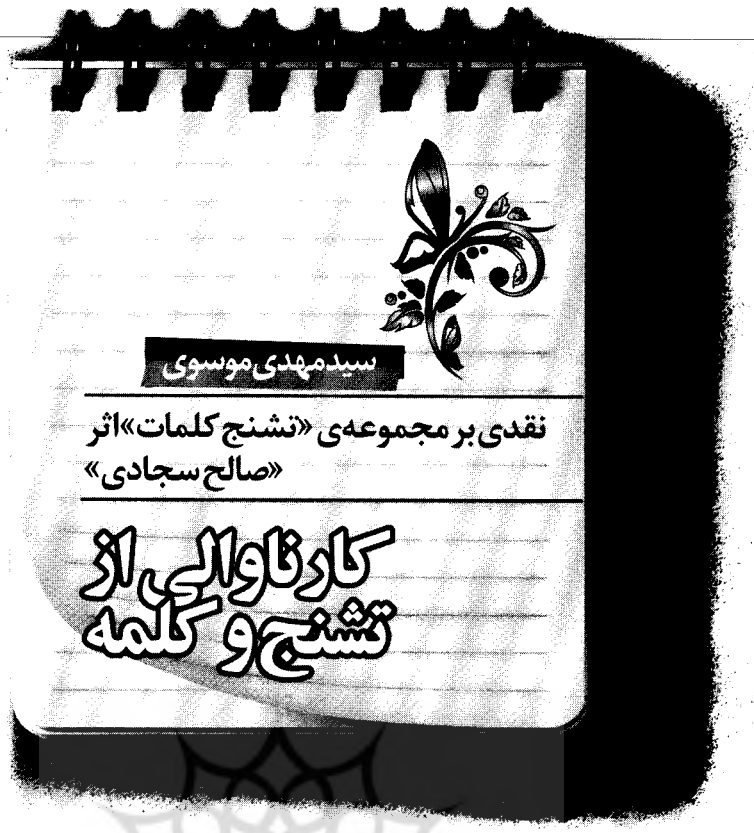


سیدمهدی موسوی

نقدی بر مجموعه‌ی «نشنج کلمات» اثر «صالح سجادی»

کار ناوالی از تشنج و کلمه

مجموعه‌ی «تشنج کلمات» به معنی واقعی یک «مجموعه» است. یعنی شعرهایی که شاید در ذهن مخاطب، سنخیت زیادی با یکدیگر ندارند در کنار هم نشسته اند. خود مؤلف با آگاهی از این قضیه به جای مرتب کردن شعرها به ترتیب تاریخ سرایش یا... آن‌ها را به چند دفتر مجزا تقسیم کرده است. دفترهایی که هرکدام با حال و هوای خاص خود، مخاطبانی را جذب و همراه می‌کنند.

این کار که قبلا نیز در مجموعه‌های دیگری نظیر «یک دریچه آزادی» (سیمین بهبهانی) دیده شده است بیش از آنکه نتیجه‌ی تکامل تدریجی شعرهای «صالح سجادی» باشد حاصل روح متلاطم و جنونی ست که به هر گوشه ای از شعر امروز سرک می‌کشد.

این اتفاق در شاعرانی نظیر او که در دوره‌ی گذار از غزل نئوکلاسیک به جریان‌های امروزین غزل (که با نام هایی نظیر غزل پست مدرن، پیشرو و... نامیده می‌شود) دخیل بوده‌اند بیشتر دیده می‌شود.

دفتر اوّل با شعرهای آیینی شاعر آغاز می‌شود. اما «صالح سجادی» در آنجا هم روند کلی کتاب را دنبال می‌کند.

غزل هایی نئوکلاسیک با کشف‌ها و اتفاقات شاعرانه در بیت و غزل هایی با شکستن فرم و روایت و بازی‌های زبانی، هر دو در این دفتر یافت می‌شوند. از نمونه‌ی اول شاید موفق ترین غزل را بتوان «غزل ۳» کتاب دانست در جایی که با کشف و نگاهی تازه، شاعر می‌گوید:

«سیم آخر را زدم دیگر جنون از حد گذشته ست/ هرچه باداباد آقا! من زنت را دوست دارم!!»

البته تمامی ابیات شعرهای نئوکلاسیک با این قوت و کشف‌های بکر نیست. در واقع شاعر، زمانی موفق به خلق فضاهای تازه می‌شود که پیوندی را بین تکنیک‌های غزل امروز و شعر آیینی برقرار می‌کند. کشف فضاهای مدرن و نقد زندگی امروز در خلال شعر آیینی در غزلی مثل «غزل ۵» که به «موعود» تقدیم شده، دیده می‌شود اما هنوز هم اتفاق عجیبی رخ نداده است.

چون به جز پاره ای اشعار جشنواره ای معاصر که گاهی حتی به صورت بی ادبانه ای به توصیف مدّاحانه‌ی امام زمان مشغولند شعرهای خوبی که با این موضوع سروده شده اکثرا در حال و هوای امروز و با اشارات بیرون متنی اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است.

پس ویژگی‌های فردی و خلاقیت شاعر در کجا خودش را نشان می‌دهد؟ در شعری مثل «غزل ۶» که با فرم و نگاهی تازه و کم نظیر نه فقط به «امام رضا(ع)» بلکه به زیبایی و شاعرانگی به زندگی هر هشت امام اوّل می‌پردازد.

این غزل -قصیده از همان ابتدا، زمان و مکان را می‌شکند. با هر حبّه‌ی انگوری که امام در دهان می‌گذارد ما گذاری در دل تاریخ داریم برای شرح مظلومیت امامان. اشارات تاریخی در ابیات با دقتی چیده شده که مانند بسیاری از نمونه‌های مشابه باعث از دست رفتن شاعرانگی و زیبایی شعر نشود.

در انتها نیز فرم دایره ای شعر با شهادت امام تمام نشده و با «فلش فوروارد»ی به قرن‌های آینده پایان بندی خوبی را برای این شعر رقم می‌زند.

اما شعرهای آزاد صالح سجادی از دفتر بعدی آغاز می‌شود. در این دفترها چند رویکرد و تکنیک اصلی می‌بینیم که به صورت جزئی به بررسی هر یک خواهیم پرداخت:

وزن، قافیه و ردیف:

صالح سجادی هرچقدر که از غزل نئوکلاسیک دور می‌شود و سعی در شکستن ساختارها می‌کند وزن شعرش نیز طولانی‌تر می‌شود. استفاده از وزن‌های دُوری، ترفندی است که او برای دیرتر رسیدن به قافیه و باز بودن دستش برای کشف فضاهای تازه به کار می‌برد. به طور مثال آخرین شعر مجموعه که در «بحر متقارب» سروده شده بیت هایی «۱۶ رکنی» یا شعر قبلی اش بیت هایی «۱۲ رکنی» دارد! که این اتفاق، در شعرهای دفترهای آغازین کمتر دیده می‌شود.

همانطور که گفتیم «صالح سجادی» با قافیه، میانه‌ی خوبی ندارد اما به خاطر روایی بودن شعرهایش و ایجاد فضا برای خلق موقعیت‌های تازه، معمولا شعرهایش ابیات زیادی دارد و از اکثر قافیه‌ها کارکرد می‌گیرد. در تعدادی از شعرها برای کنار آمدن با این قضیه از قوافی ساده استفاده می‌کند که اگرچه شاید موسیقی را تا اندازه ای از دست بدهد اما باعث آزادی شاعر در خلق روایت‌ها و شخصیت‌های تازه در غزل امروز می‌شود.

مثلا در «غزل ۲۳ و ۲۴» استفاده از قافیه ای نظیر «پنجره ها» آنهم در بحر «مجتث مثمن محذوف» که با استفاده از اختیار «تسکین» می‌توان کلماتی نظیر «امضا» را نیز قافیه کرد یکی از همین ترفندهاست. همین موضوع را در «غزل ۲۹» با به کارگیری قافیه‌های «بن ماضی» مثل «کشید، دوید و...» می‌بینیم.

در کنار اینگونه قافیه ها، شاعر در بعضی از اشعار، سخت ترین قافیه‌ها را در غزل هایی با ابیات نه چندان کم به کار می‌گیرد! قافیه ای مثل «آتش» در «غزل ۴۳» یا قافیه‌ی «عرق» در «غزل ۳۸» از این دسته هستند. شاید شاعر در اینجا قصد قدرت نمایی دارد زیرا به قافیه‌ی دشوار رضایت نداده و آن را با ردیف‌های چند کلمه ای اسمی یا جمله ای به کار می‌بندد.

شاعر در مبحث ردیف، سه مسیر اصلی را انتخاب می‌کند: یا مانند نمونه هایی که ذکر کردیم از به کار بردن ردیف خودداری کرده و با انتخاب قوافی ساده سعی می‌کند که در این شعرها فضای غزل روایی (غزل فرم) را دنبال کند.

یا با به کارگیری ردیف هایی ساده مثل «است» (غزل ۴)، «اند» (غزل ۱۷) و... به کشف در بیت و خلق فضاهایی نئوکلاسیک دست می‌زند.

و یا در شعرهای متأخر (غزل‌های ساختارشکنش) از ردیف هایی بلند یا دشوارتر استفاده می‌کند نظیر «برعکس» (غزل ۴۲)، «می ریخت چک، چک، چک» (غزل ۳۸)، «پلاسیده» (غزل ۳۲) و... که البته گاهی این غزل‌های دشوار با به کارگیری قافیه و ردیف در جایگاه‌ها و شکل‌های مختلف نظیر «غزل ۴۴» (که ترکیب هایی از «سرداب خشکی» تا «آب، خشکی» تا «دریا به خشکی» تا « تا بخشکی» در قافیه و ردیفش دیده می‌شود) موفق از کار در می‌آیند و به قوّت مجموعه می‌افزایند. و گاهی ردیف دشوار اسمی مانند «غزل ۱۵» مخاطب را آزار می‌دهد و از ردیف «سینه ام» کلافه می‌کند مخصوصا جایی که به ترکیب «قوی سینه ام» می‌رسد! هرچند شاعر در همین غزل هم با پایان بندی مناسب سعی می‌کند شعر را جمع کند و تصویر مدرن «خاموش کردن ته سیگار روی سینه» تا اندازه ای شعر را قابل قبول می‌کند.

یکی از ساختارشکنی هایی که در این مجموعه دیده می‌شود و شاید به مذاق حتی مخاطبانی مثل من هم خوش نیاید عبور از قواعد قافیه بدون هیچ علت خاصی است. مثلا قافیه کردن «توحّش» و «آرش» (غزل ۴۳)، «حس» و «هرس» (غزل ۴۱)، «عِق» و «عرق» (غزل ۳۸) و... است که در اینجور قوافی باید «حرکت توجیه» نیز یکسان باشد که در این مثال‌ها نیست. البته ما این اختیار را داریم که در صورت متحرک بودن «حرف روی»، حرکت‌های «حذو و توجیه» را تغییر دهیم اما در مثال‌های بالا «حرف روی» متحرک نیست.

لازم به ذکر است که در تمامی مثال‌ها شاعر با به کارگیری ردیف طولانی سعی کرده عبور از این قاعده و از دست رفتن موسیقی را جبران کند، که این ترفند گاهی با همراهی «موقوف المعانی» شدن ابیات موفق هم بوده است.

اما در شعری نظیر «غزل ۳۰» که شاعر در تعداد زیادی از ابیات حروفی الحاقی را قافیه محسوب کرده و «می شوند» و «نمی خورند» و «کشیده اند» را با هم قافیه کرده این ردیف طولانی برای جبران موسیقی وجود ندارد و تنها دفاعی که می‌شود بیان کرد عنوان «غزلواره» در بالای این شعر است که آن را از «غزل» و قواعد مرسوم آن جدا می‌کند.

همانطور که در ابتدا گفتیم این نوع ساختارشکنی اگرچه ممکن است در ذهن منِ منتقد پسندیده نباشد اما مطمئنا با فضای ساختارشکن و پست مدرن ذهن «صالح سجادی» و تشنج کلمات در او هماهنگ است و نمی توان گذشتن از این قوانین را بر او خرده گرفت.

اما وقتی «ایطای خفی» در شعرهای «نئوکلاسیک» صالح سجادی بروز پیدا می‌کنند دیگر می‌تواند به عنوان ضعف مطرح شود. مثلا در «غزل ۱۷» وقتی در سه بیت متوالی «سرریزند»، «می ریزند» و «لبریزند» قافیه می‌شوند با توجه به جنس کار، چندان قابل قبول نیست. هرچند بزرگانی همچون «حافظ» هم از اینگونه خطاها و گذر از قوانین دارند:

«در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع/
شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع»

که در اینجا هم سعی شده با استفاده از ردیف طولانی، کمبود موسیقی قوافی شایگانی نظیر «خوبان» و «رندان» جبران شود.

و البته این عبور از قاعده‌ها در شعر «مولوی» بیشتر دیده می‌شود که

در آنجا به خاطر غلبه‌ی «محتوا» بر «قالب» است. چیزی که ظاهرا در شعر «صالح سجادی» نیز دیده می‌شود.

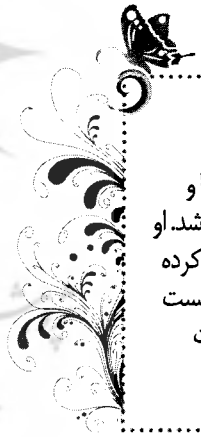
صنایع ادبی:

یکی از ویژگی‌های مثبت آثار سجادی توجه کامل به زیباییها و ظرفیت‌های صنایع ادبی می‌باشد.

او وقتی غزل نئوکلاسیک را رها کرده و وارد فضاهای روایی یا حتی پست مدرن می‌شود باز هم به ادبیات کلاسیک بی توجه نیست. و این باعث رسیدن او به ویژگی هایی کاملا فردی می‌شود که در این کتاب به وضوح قابل مشاهده است.

مثلا وقتی در «غزل ۳۴» قافیه‌های «خیسم»، «می نویسم» و... را به کار می‌گیرد با استفاده از «قافیه‌ی معموله» در بیت چهارم «کاسه ای سم» را هم قافیه می‌کند که هم کشفی زیباست و هم شعر را از یکدستی نجات می‌دهد.

البته نمونه‌ی این کار را در سعدی (مثلا قافیه کردن «یارا» با «تنها را»)، مولوی و...در ادبیات گذشته بسیار شاهد بوده‌ایم. اما همین تکنیک و کشف ساده در آثار بسیاری از دوستان جوان فراموش می‌شود.



یکی از ویژگی های مثبت آثار سجادی توجه کامل به زیباییها و ظرفیت‌های صنایع ادبی می باشد. او وقتی غزل نئوکلاسیک را رها کرده و وارد فضاهای روایی یا حتی پست مدرن می شود باز هم به ادبیات کلاسیک بی توجه نیست.

یا مثلا وقتی در «غزل ۲۱» در عین به کار بردن جناس «خان» و «خوان» اشاره ای زیبا دارد به «هفت خوان» رستم و از ظرفیت‌های این ارجاع بیرون متنی استفاده می‌کند:

«مرگی مقدّس، خان به خان در لوله می‌چرخد/ شش خوان اگر جان کنده ای اینبار می‌رقصی»

هرچند مثلا در «غزل ۱۶» بازی با «حوّا و هوو» به این قوّت از کار درنیامده یا در «غزل ۱۴» از ظرفیت‌های تاریخی و معنایی «میدان حر» می‌شد بیش از اینها استفاده کرد و ارجاع بیرون متنی موفق‌تری باشد.

یک نمونه‌ی موفق دیگر از جمع دو «صنعت ادبی» در کنار یکدیگر «غزل ۱۸» باشد آنجا که شاعر می‌گوید:

«خود را میان سایه‌ی خود جمع کرده ام/
تفریق کرده‌اند مرا اتحادها»

که به کارگیری همزمان «مراعات نظیر» (در کلماتی نظیر جمع و تفریق و اتحاد) و «ایهام» باعث خلق زیبایی شده است.

مخصوصا اینکه در پایان مصرع اول ما تنها شاهد لایه‌ی اول معنایی «جمع کردن» هستیم و با شروع مصرع دوم است که لایه‌ی دوم، ایجاد و باعث لذت و تفکر می‌شود.

یکی از صنایع ادبی که سال‌ها مورد بی اعتنایی واقع شده بود «سحر حلال» است که امروزه با علامت مشهور «اسلش» در اکثر شعرها دیده می‌شود. «سحر حلال» در اصل استفاده‌ی دوگانه از یک کلمه در دو جمله است.

اما در شعر امروز حتی گاهی می‌بینیم که قسمتی از کلمه از بافت اصلی جدا شده و خود، دارای معنایی دیگر با کلمات بعدی می‌شود. مثلا در «غزل ۱۲» شاعر می‌گوید:

«دوچار/پایه‌ی بی پایه» که در واقع دو کلمه‌ی «دچار» و «چارپایه» را به زیبایی در هم ادغام می‌کند.

در «غزل ۲۱» ما شاهد یک آشنایی زدایی موفق هستیم. یعنی شاعر ابتدا می‌گوید که «من عاشقِ آن رقصِ از گردن به پایینم/ وقتی که در چنگ...» تا اینجا ما شاهد تصویرسازی عاشقانه هستیم که حتی ممکن است معنایی اروتیک را به ذهن متبادر کند. اما ناگهان در ادامه‌ی مصرع، شاعر می‌گوید:

«وقتی که در چنگ طناب دار می‌رقصی» ناگهان با رفتن دوربین به عقب و دادن تصویری کامل‌تر از اتفاق، شعر معنایی دیگر می‌یابد که باعث لذت مخاطب می‌شود.

حتی شاعر در غزلی از «ذوقافیتین» هم استفاده می‌کند. مثلا در «غزل ۱۹» در حالی که قافیه «هفت رنگ» است در مصرع دوم با استفاده از جناس، «هفترنگ» (که تقریبا ترجمه‌ی فارسی رقصی آذربایجانی به نام «قایتاغی» است و بهتر بود که برای مخاطبین در پاورقی به آن اشاره می‌شد) را قافیه می‌کند.

اما شاعر به استفاده از «تجنیس» قناعت نکرده و قبل از این کلمات، «سرم» و «به هم» را برای افزایش موسیقی کلام با هم قافیه می‌کند.

البته لازم به ذکر است که صنایع ادبی کلاسیک، گاهی در شعرهای روایی نظیر «غزل ۲۳» کمرنگ شده و تا حدّی از زیبایی آن آثار کاسته می‌شود. البته با توجه به تاریخ زمانی اشعار، این مشکل در شعرهای جدیدتر تقریبا حل شده و «صالح سجادی» به تعادلی بین «تکنیک‌های ادبیات کلاسیک» و «ساختارشکنی‌های غزل امروز» دست پیدا کرده است.

در ادامه‌ی مقاله، صنایع دیگری نظیر «توقیف معانی» را به علت گسترده بودن بحث، به صورت جداگانه مورد بررسی و نقد قرار خواهیم داد.

از «توقیف معانی» تا «فراغزل»:

موقوف المعانی شدن ابیات در گذشته چندان رواج نداشته است و تنها گاهی در شعرهای روایی دیده می‌شود.

مثلا در «شاهنامه‌ی فردوسی» چندین مورد ابیات، موقوف المعانی شده‌اند یا قطعه‌ی معروفی از «مسعود سعد سلمان». در کل، گذشتگان، آن را از زیرمجموعه‌های «تضمین» (در معنای عروضی اش) می‌دانسته‌اند و چون به استقلال معانی ابیات اعتقاد راسخ داشته‌اند آن را گاهی جزء عیوب شعری محسوب می‌کرده اند.

البته امروزه دیگر چنان این تکنیک رواج پیدا کرده که نمی توان عیبی برای آن برشمرد.

بسیاری از شاعران جوان، بیت‌های موقوف المعانی را با «فلش رو به پایین» یا «خط فاصله» نشان می‌دهند اما «صالح سجادی» با آوردن مصرع‌ها و ابیات موقوف المعانی به دنبال هم، در واقع در بسیاری از جاها شکل ظاهری قالب غزل را زیر پا می‌گذارد.

و حتی مثلا در «غزل ۳۲» ۵ سطر متوالی داریم که در ظاهر به صورت نثر نوشته شده‌اند اما در باطن هم موزون و هم مقفا هستند. این اتفاق در اشعاری روایی او و شاعران هم دوره اش بسیار رخ داده است.

موقوف المعانی شدن ابیات در ابتدا از آن جهت رواج پیدا کرد که با وارد شدن روایت در غزل دهه‌ی هفتاد، شاعران جوان، بیت را محمل مناسبی برای بازگویی روایت نمی دانستند و خود را ملزم به کوتاه یا بلند کردن جملات می‌دانستند. آمدن سه نقطه‌ها در میان مصرع و از آن طرف موقوف المعانی شدن ابیات، حاصل همین تفکر می‌باشد.

البته بعدها شاعرانی نظیر «بیژن ارژن»، «هادی خوانساری» و... بحثی را به نام «فراغزل» مطرح کردند که در واقع غزل به صورت پاره هایی نامساوی نوشته می‌شد.

و با استفاده از قطع شدن جمله‌ها در محلی به جز پایان بیت و همچنین استفاده از قوافی مثل «الف» شعر ظاهری شبیه شعر نیمایی پیدا می‌کرد. بعدها شاعران جوان دیگری با استفاده از «اختیارات گسترده‌ی وزنی» سعی کردند که حتی این اشعار از لحاظ وزنی نیز خود را از غزل دور کرده و شعر، ظاهری کاملا مشابه شعر آزاد پیدا کند. البته از این تغییرات استقبالی به عمل نیامد و به زودی فراموش شد.

زیرا اگر ما می‌خواهیم که فقط خودمان بفهمیم که قالب شعر غزل است و مخاطب اصلا وزن و قافیه را حس نکند چه نیازی به اینهمه زحمت و ریختن اندیشه‌های پسامدرن و مدرن در قالب غزل است؟! آیا بهتر نیست که در قالب هایی مثل شعر نیمایی یا سپید شعر بگوییم؟

در مجموعه‌ی «تشنج کلمات» با این زیاده روی‌ها روبرو نیستیم. و حتی جز سه دفتر آخر مجموعه، شاعر به موقوف المعانی شدن ابیات تن نمی دهد. و البته در دو دفتر نیز ما تنها به «دو بیت»های به هم متصل شده برمی خوریم که همانطور که گفتیم در ادبیات گذشته نیز رواج داشته است و چندان گوش آزار نیست. تنها شعر کتاب که این تکنیک در آن به وفور مورد استفاده قرار گرفته «غزل ۳۲» است که آن هم در خدمت محتوا بوده و دقیقا در قسمت هایی از شعر است که دارد روایت و قصه ای بازگو می‌شود. هرچند باز هم شاعر در شعرهایی مثل شعر پایانی مجموعه، بدون استفاده از این تکنیک‌ها و بازی‌ها توانسته با حفظ قالب غزل (و حتی شکل ظاهری و دیداری آن) به آنچه می‌خواسته دست یابد.

شاید تنها مورد قابل نقد «غزل ۳۴» باشد که بدون توجیه محتوایی قسمتی از کلمه‌ی «سمتِ» یعنی «سم» به عنوان قافیه‌ی بیت بالایی محسوب شده و ادامه‌ی کلمه در بیت پایین آمده است. این مورد از «تضمین» البته در شعر «سوزنی» هم سابقه داشته است اما نه در اشعار جدّی!

البته اگر این اتفاق برای اجرای محتوا بر روی قالب، اتفاق بیفتد قابل پذیرش است. مثلا وقتی شاعری با قافیه‌ی «دن» و یک «فلش رو به پایین» بیتش را به پایان می‌برد و در بیت بعد می‌گوید «ده‌های آینه‌ها خرد شد... زمین خوردم!» این «تضمین قافیه» در خدمت «محتوا» و اجرای خرد شدن بر روی زبان است که اتفاقا به زیبایی شعر هم کمک می‌کند. چیزی که در شعرهای دیگر «صالح سجادی» به چشم می‌خورد که در ادامه به آن اشاره خواهم کرد.

تعامل فرم و محتوا

در غزل امروز حرکت از معنا به بیرون رواج بسیاری پیدا کرده است. شکل‌های بیرونی نظیر فرم، معمولا تحت تأثیر مستقیم معنا هستند. چیزی که البته قبل از آن در شعر نیمایی و آزاد تجربه شده بود. مثلا به کارگیری فرم «دایره ای» و «شبه دایره ای» برای بیان وضعیت تکرار یا پوچی... در همین حین با گسترده شدن به کارگیری ترفندهای زبانی سعی شد که بازی‌های زبانی نه مانند «طرزی افشار» برای ایجاد شکلی تازه از زبان، بلکه برای ایجاد موقعیت‌های تازه و بیان کنش هایی باشد که قبل از این در زبان معیار وجود نداشته است. همچنین محدودیت‌های غزل باعث شد که برای پیاده کردن محتوای عصیانگر و ساختارشکن بر روی قالب، گاهی حتی علیه قالب نیز عصیان شود و شاعر آن را در خدمت محتوا بشکنند.

«صالح سجادی» در اکثر موارد در شکل کلمات و نحو تا جای ممکن دست نمی برد.

کلمه سازی به شیوه‌های مرسوم ساختن «مصدر جعلی» از اسامی و خروج از نحو با تکنیک‌های ساده ای مثل «به کار بردن مفعول برای افعال لازم» کمتر در آثار او به چشم می‌خورد. اما او نیز به واژه سازی در تعامل با محتوا بی تفاوت نیست.

مثلا در «غزل ۱۲» با ترکیب دو کلمه به واژه‌ی تازه‌ی «ولچرخ» می‌رسد که اگرچه در ادبیات گذشته سابقه ندارد اما حسّ و معنایش برای مخاطب کاملا قابل درک است. یا در «غزل ۳۰» از شکل

عامیانه‌ی کلمه‌ی «نشئه» یعنی «نئشه» استفاده می‌کند و با نوشتن آن به شکل «نعشه» از آن معنای «جنازه و جسد» را نیز می‌گیرد.
شاعر برای اجرای محتوا بر روی قالب گاهی نیاز به دست بردن در آن نمی بیند. مثلا در «غزل ۲۳» شعر با مصرع «که دست یخ زده ام قدرتی ندارد تا...» پایان می‌پذیرد.
سه نقطه‌ی پایانی و ناتمام ماندن جمله دقیقا اجرای یخزدن دست و ناتوانی مؤلف از نوشتن است اما هیچ تغییری در قالب سنتی غزل داده نشده است. اما مثلا در «غزل ۱۲» شعر با بیت تمام نشده و با مصرعی فرد پایان می‌پذیرد: «و من که قهوه‌ی چشمانت دوباره یخ زده در دستم...» اینگونه فراروی‌ها از قالب (که در چندین شعر از مجموعه به چشم می‌خورند) اگرچه در تعامل با محتوا و در زمان سرایش تازه و بکر بوده است اما به علت تکرار بیش از اندازه و رونویسی‌های همه گیر در ده سال اخیر (چه در «غزل روایی» و چه در «غزل پست مدرن») دیگر جذابیتی برای مخاطب حرفه ای غزل امروز ندارد.
اما پاره ای از اجراها هنوز هم تازگی و لطف خود را حفظ کرده اند. مثلا در همان «غزل ۱۲» خطوط منقطع قهوه دقیقا به صورت منقطع اجرا شده‌اند که شاید در ظاهر چیز تازه ای نباشد. اما در طول غزل بعدها از همین مقطّع نویسی تعلیق‌های معنایی بسیار زیبایی ایجاد می‌شود نظیر:
«بکش به فحش خیابان را، به هرچه قح/وه تعرّض کن»
یا در مصرعی دیگر:
«دو صندلی پلاس/
تی/
کی، دوچار/
پایه‌ی بی پایه»
که از دل همین انقطاع، کلماتی زاده می‌شوند که در لایه‌های معنایی اثر نقش کلیدی دارند.
اینگونه کشف‌ها و اتفاق‌های زبانی، اثر را از آن معنای تک ساحتی دور کرده و به شعریت آن کمک شایانی می‌کند.
یا وقتی در «غزل ۹» شاعر می‌گوید:
«عبور کردی و «هم» در دهان من گم شد/
عبور کردی و گفتم: فقط تو را می‌خوا...»
در اینجا به هیچ وجه با حذف «هم» از قافیه به علت تنگنای وزن یا قافیه روبرو نیستیم.
حتی شاعر به یک بازی سطحی و اجرای «عبور کردن» مخاطب و طبیعتا ناتمام شنیده یا گفته شدن جمله بسنده نکرده است. در اینجا شاعر از معنای «هم» نیز کارکرد گرفته است. مطمئنا بیشتر این نوع ترفندها به غزل امروز کمک شایانی می‌کنند.
لحن، راوی و چندصدایی
مطمئنا وقتی با غزل امروز روبرو هستیم با روایت هم سر و کار داریم. حتی غزل‌های پست مدرن که ادعای شکستن روایت، زمان و مکان را دارند در اصل با یک یا چند روایت مواجه هستند (که ممکن است ساختاری دیگرگونه داشته باشند) وقتی که ما به راوی اشاره می‌کنیم پس در واقع برعکس ادبیات کلاسیک، فاصله ای بین «مؤلف» و «راوی» ایجاد کرده‌ایم.
پس دیگر «منِ» آفریننده‌ی اثر همان «من» موجود در اثر نیست و این راه را برای بسیاری از نقدها می‌بندد. مطمئنا هر راوی خلق شده به «لحن» و «زاویه دید» مخصوص به خود نیاز دارد. چیزی که متأسفانه در غزل پیشروی ایران کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد و ما با خیل آثاری روبرو هستیم که انگار همه‌ی «راوی»هاشان یک نفر است و با یک لحن و یک اندیشه سخن می‌گوید.
در این مجموعه، شاعر در بعضی از آثار سعی در ایجاد لحن و فاصله گذاری بین زبان راوی و شخصیت‌ها داشته است. مثلا در «غزل ۲۶» راوی با زبان معیار و حتی کمی آرکائیک سخن می‌گوید: «اسف بر این فلک پست فطرت فحّاش» که می‌بینیم حتی در موقع فحاشی نیز لحنی کلاسیک دارد و گفتارش به زبان امروز نزدیک نیست.
اما در همین شعر وقتی شخصیت «آذری» دارد با سایه اش حرف می‌زند می‌گوید: «فیزیم من اولسم اوتور کولگه لر له بیر آغلاش» اینگونه توجه‌ها به ویژگی‌های روایت می‌تواند غزل‌های امروز را از تکرار و یکدستی نجات دهد.
اما در «غزل ۳۹» ما این توفیق را دوباره نمی بینیم. لحن راوی و شکل گفتاری او تا انتهای شعر برای مخاطب روشن نشده و به او نزدیک نمی شود. مثلا در بیتی که می‌گوید: «سکوت بود و هیاهوی جیرجیرک‌ها به این سکوت تب آلوده معترض بودند» ناگهان آمدن کلمه ای مثل «نهان» باعث دوگانگی در زبان شعر شده و مخاطب را آزار می‌دهد.
البته این دوگانگی زبانی در اکثر شاعرانی که در نسل اوّل و دوم نوآوری‌های دو دهه‌ی اخیر غزل معاصر قرار دارند طبیعی بوده و حاصل نوعی امتزاج زبانی شعر کلاسیک و زبان معیار امروز می‌باشد. ایرادی که شاید حتی بر بزرگانی مثل «سیمین بهبهانی» نیز وارد باشد.
شاعر، با آوردن صدای شخصیت‌های داخل متن و کم کردن از اقتدار راوی سعی دارد متن را به وضعیت پلی فونیک رسانده و کمک کند صداهای خاموش در آن به گوش برسد.
«چندصدایی» در واقع اصطلاحی بود که از موسیقی به ادبیات وارد شد و «میخائیل باختین» با بررسی آثار «داستایوفسکی» آن را در ادبیات تبیین کرد. تنوّع و تعدّد فرهنگی، بازتاب صداهای سرکوب شده و تعدّد و تنوّع زاویه‌ی دید از ویژگی‌های آثار چندصدایی هستند. در واقع هرجا که صداها اجازه می‌یابند از دیدگاه خود با زاویه ای برابر سخن بگویند بی آنکه موضع گیری ایدئولوژیک مؤلف مشخص باشد آن اثر به یک اثر پلی فونیک بدل شده است.
در «غزل ۲۸» ما شاهد دیالوگ راوی با خودش می‌باشیم:

«آهای... «من؟!» نه! ببخشید با خودم بودم»
اما این دیالوگ اثر را به حیطه‌ی چندصدایی بودن وارد نمی کند. اما در غزل ۳۳ در حالی که راوی تمام قصّه را روایت می‌کند ناگهان در انتهای شعر «زن» وارد شعر می‌شود و به عنوان صدای خاموش قرن‌ها ادبیات فارسی نه تنها از خود می‌گوید، بلکه درباره‌ی همان شعری که راوی برای ما تعریف کرده و خود زن قهرمانش بوده حرف می‌زند. سپس شعر تمام شده و بدون هیچ قضاوتی مخاطب را در معرض دو دیدگاه و اندیشه باقی می‌گذارد:
«زن گفت:
شعر حاصل وحشت هاست عصیان دردهای غرورانگیز
شیطان کوچکی ست که می‌رقصد در ذهن واژه‌های پلاسیده»

بررسی جزءنگر

کتاب در بررسی جزءنگرانه فراز و فرودهای بسیاری دارد که در این متن مجال پرداختن به همه‌ی آنها نیست. تنها می‌توان به تذکر چند نمونه‌ی کوچک بسنده کرد و این نقد را به پایان رساند.
شعرها جز تعدادی که به تعمّد از زبان معیار خارج شده‌اند زبان سالم و کم نقصی دارند اما گاهی مواردی مثل حذف «رای مفعولی» در «غزل ۶» به چشم می‌آید که از روانی کلام می‌کاهد:
«چکمه‌های خلیفه لیسیدند تا به آن جمع، استخوان بدهد»
یا در همین راستا تتابع اضافات در «غزل ۱۰»:
«که از بهشتِ خدا سیبِ سرخِ گلچینی» یا «همیشه منشاءِ تکثیرِ حسّ تحسینی»
یادمان باشد که وقتی مثلا «سعدی» می‌گوید «خوابِ نوشینِ بامداد رحیل/ بازدارد پیاده را ز سبیل» در واقع تتابع اضافات را در خدمت تعامل تکنیک و محتوا به کار می‌بندد.
تتابع کلمات و حروف مکسور، حسّ خواب آلودگی و خستگی را به مخاطب منتقل می‌کند و بعد از مکث بین دو مصرع، حرف «ب» و پس از آن صدای کشیده‌ی «ا» این چرت و خواب آلودگی را پاره می‌کند. اما دو مصرع مثال زده شده حداقل چنین توجیه محتوایی را به مخاطب منتقل نمی کنند.
یا همینطور است تغییر تلفظ «ذات الرّیه» از شکل اصلی خوانش کلمه به خاطر وزن در «غزل ۲۶». البته این موضوع در ادبیات کلاسیک سابقه‌ی زیادی دارد اما در غزل امروز چندان پسندیده و مطبوع نیست و بهتر است از تغییر خوانش کلمه به خاطر وزن، دوری شود.
اما در کنار اینها همانطور که در قسمت بررسی اشعار آیینی گفتیم علاوه بر اتفاقاتی که در طول غزل «صالح سجادی» می‌افتد ما شاهد ابیاتی درخشان هستیم که به شیوه‌ی ادبیات کلاسیک در آنها کشفی فارغ از ساختار کلی غزل نهفته است.
ابیاتی که قابلیت جدا شدن از غزل و به خاطر سپرده شدن را دارند و می‌توانند در جذب مخاطبان بیشتر به شعر او و در مرحله‌ی بعد نمایش ساختار کلی غزل‌ها و لایه‌های متنی کمک شایانی کنند. به طور مثال در «غزل ۳۷» در طنزی تلخ شاعر می‌گوید:
«امشب خدا به حال من و بندگان خویش/
ما هم به حال و روز خدا گریه می‌کنیم»
یا در جای دیگر با تلمیحی زیبا می‌گوید:
«دستی که طرح چهره‌ی یوسف کشیده بود/
انگار از وجود زلیخا خبر نداشت»
البته نباید گمان کرد که این کشف‌ها و اتفاقات، منحصر به غزل‌های نئوکلاسیک شاعر است. همانطور که قبلا اشاره کردیم در کارهای ساختارشکن او نوع کشف‌ها و اتفاق‌ها کمی متفاوت است و البته لذت بردن از آنها در اکثر اوقات منوط به خواندن کلّ شعر می‌باشد.
امّا باز هم در بعضی سطرها شاعر با تصویرسازی‌های بکر سعی می‌کند مخاطب را با خود همراه کرده و تا انتهای شعر بکشاند. به طور مثال در «غزل ۳۴» می‌گوید:
«شعر قی می‌کنم در دهانت، لخته لخته تو را می‌نویسم»
که تصویری سوررئال را ترسیم می‌کند که مخاطب قبلا با آن برخورد نداشته و او را تا انتهای شعر با غزل همراه می‌کند.

در کل، مجموعه‌ی «تشنج کلمات» با تمام ضعف‌ها و قوّت ها، کتاب موفقی است و هر مخاطبی را وادار می‌کند در آینده شعرهای «صالح سجادی» را دنبال کرده و منتظر شعرهایی از این زیباتر نیز باشد.

در کل، مجموعه ی «تشنج کلمات» با تمام ضعف ها و قوّت ها، کتاب موفقی است و هر مخاطبی را وادار می کند در آینده شعرهای «صالح سجادی» را دنبال کرده و منتظر شعرهایی از این زیباتر نیز باشد.

البته با توجه به تاریخ تعداد زیادی از اشعار می‌توان افسوس خورد که بسیاری از شعرهای این مجموعه چرا چند سال قبل به چاپ نرسیده است.
این درنگ و تعلل باعث گردیده به علت حرکت سریع غزل امروز بعضی از کارها که در زمان خود بسیار پیشرو بوده‌اند در نزد مخاطب به جایگاه واقعی خود دست پیدا نکنند.
امیدوارم مجموعه‌ی بعدی صالح سجادی با فاصله‌ی کوتاهی از این مجموعه به چاپ رسیده و بتواند همین مسیر رو به تعالی را ادامه دهد.