سمفونی روایتِ قفل شده

سیامک بهرام‌پرور

همیشه معتقد بودهام وقتی در یک مجموعه شعر معاصر، هر مخاطبی بتواند ۵ شعر دلخواه و یک شعر فوق‌العاده پیدا کند، آن مجموعه موفق ارزیابی می‌شود. در این آشفته بازار نشر شعر معاصر، به گمانم این موفقیت تنها نصیب کتاب‌های بسیار محدودی خواهد شد.

سمفونی روایت قفل شده، سروده مریم جعفری یک مجموعه دلپذیر است. چند شعر کم نقص و یک شعر فوق‌العاده:

دنیا پر از سگ است، جهان سر به سر سگی‌ست
غیر از وفا تمام صفات بشر سگی‌ست
لبخند و نان به سفره امشب نمی‌رسد
پایان ماه آمد و خُلق پدر سگی‌ست...

ردیفی دشوار در یک غزل معترض، بسیار خوب عمل کرده است و شاعر بدون شعار دادن، خشمی عینی را در قالب کلام ریخته است. خشمی که زاییده مآل‌اندیشی و روشنفکربازی نیست. یک خشم آتشفشانی و غریزی روح شعر را عصیانی کرده است:

آدم بیا و از سر خط آفریده شو
دیگر لباس تو به تن هر پدرسگی‌ست

این دست اشعار، به مدد ذوق‌مندی و اندیشه‌ورزی و فرم‌گرایی و تکنیک‌های آن چنانی آفریده نمی‌شوند... اینها مثل سیل‌اند که شاعر و مخاطب را با هم می‌برند و تمام! در واقع در این دست اشعار شعر است که شاعر را می‌سراید یا به گفته دیگر، شاعر خود نخستین مخاطب شعری است که از آغاز و انجامش هیچ نمی‌داند!

از این شعر برجسته ـ که به گمانم جای تحلیل واژه به واژه دارد ـ و نیز چند شعر کم نقص مجموعه که بگذریم، نکته دلگرم کننده حضور همیشگی اتفاق‌های شاعرانه در شعر مریم جعفری است. در حقیقت هیچ شعری دراین مجموعه فاقد یک اوج شکوهمند و کشف شاعرانه نیست. حتی وقتی کلیت شعر نمی‌تواند ذائقه مخاطب را به تمامی ارضا کند یک دو بیت درخشان سبب می‌شود که خواندن شعر خالی از لذت نباشد:

زندان خود که باشی، آزادی‌ات محال است
تو خوابی و کنارت دیوار نردبانی

یا:

از بس که در اندیشه‌ی آتش فرو رفت
سلول سلولِ تنم خاکستری شد

که دقت در همراهی «اندیشه» با «سلول خاکستری» و نیز «آتش» با «خاکستر» و تناظرهای اینها با هم سبب می‌شود وجوه مختلف بیت برجسته شوند و معنا شکل چند بعدی بگیرد و شعر در ذهن مخاطب زاده شود.

یا از همان غزل:

نقاش خود بودم ولی نقاشی‌ام سوخت
مرزم قلم، بومم زبان مادری شد

تاکید شاعر بر جدانویسی «ما دری» تنها به سبب ایجاد هر دو گونه خوانش است، هم به شکل نوشته شده و هم به شکل «زبان مادری» که قرین به ذهن‌تر است. در حقیقت شاعر با انتخاب شکل نگارشی مفهوم دورتر در ایهام و جناسش، خواسته است که توجه مخاطب را به کشف شاعرانه اش جلب کند که گمانم موفق نیز بوده است.

طنز تلخ هم به عنوان یک مولفه حضور چشمگیری دارد:

بی سر شدند تن‌ها، ما روی خاک تنها
سر در زمین ما نیست ما سرزمین نداریم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از چلستون بالا تا بیستون پایین
دیگر ستون نمانده ست؟ یا ذره‌بین نداریم ؟...

مولفه‌ی دیگر به خصوص در کارهای متاخر شاعر، بازی‌های زبانی است که در همین چند نمونه‌ی ذکر شده بسامد بالای آن را می‌بینید و البته به گمان من در اکثریت موارد شاعر در استفاده از این تکنیک موفق بوده است و شعر را به عرصه‌ی تکنیک‌ورزی صرف بدل نکرده است.

گذشته از نقاط قوت بسیار این مجموعه باید به دو نکته مهم اشاره کرد: اول اینکه یکدستی زبانی در این مجموعه پررنگ نیست. برای مثال برخی اشعار لحنی قدمایی و برخی کاملا امروزی دارند. البته گهگاه این دوگانگی در درون یک شعر هم بروز پیدا می‌کند که چندان دلپذیر نیست؛ مثلا در غزل صفحه ۳۶ در کنار عباراتی چون «از سیب سرخ خودش یک عالم آورده است» و نیز «من دل کم آورده ام ؟ یا دل کم آورده است ؟» که به وضوح زبان امروزی دارد و از اصطلاحات گفتاری روزمرّه استفاده می‌کند، این بیت هم آمده است:

ما هر دو لب تشنه‌ایم هر دو لبِ چشمه‌ایم
من کوزه در دست و او جام جم آورده است

که لحن قدمایی آن آشکار است.

نکته دوم، اما مهم‌تر و البته در کلیت شعر معاصر بسیار شایع‌تر است. برخی وقتها شاعر از سخت گیری‌های خود در انتخاب واژه دست بر می‌دارد و به اولین واژه مقرون به ذهنش اجازه بروز می دهد. در حقیقت دچار تسامح می شود! برای نمونه:

زخم در حنجره! بی هلهله ! فریاد نزن
در خم دره، که پژواک صدا گم شده است

گذشته از این که «هلهله» که آواز شادمانی است با «زخم» رابطه مناسبی ندارد، «گم شدن پژواک» هم برای «فریاد نزدن» دلیل خوبی نیست! در حقیقت بیت حسن تعلیل ندارد و ارتباط اجزا آن کمرنگ است. یا مثلا:

ابرهامان چه عقیم‌اند و بارانی نیست
باد در همهمه‌ی دودِ هوا گم شده است

که باز هم ترکیب «دود هوا» خیلی فصیح به نظر نمی‌رسد. در حقیقت کلمه هوا به نظر اضافی است: باد در همهمه دود گم شده است. یا مثلا:

مانند یک عقاب به فکر صعود بود
مردی که امتداد نگاهش عمود بود

فصاحت مصراع دوم به خاطر همان سهل گیری که گفتم مختل است. «عمود بودن» یک مسئله نسبی‌ست...عمود بر چه ؟!...شاعر می‌خواهد بگوید مرد نگاهش به آسمان بود یا رو به اوج، اما ترکیبی که استفاده می‌کند فصاحت لازم را ندارد. مثالی دیگر:

در روح من مادرم حوّا دم آورده است
از سیب سرخ خودش یک عالم آورده است

باز هم مصراع اول فصاحت ندارد، تا حدی که معنا را هم دچار ابهام کرده است.

بی شک خود شاعر این نکات را بهتر از هر کسی می‌داند و نیازی به مثال‌های بیشتر نیست.

در مجموعه سمفونی روایت قفل شده، علاوه بر غزل با چند چارپاره، چند عامیانه و دو سه مثنوی هم روبه روییم. می‌شود گفت تنها چهارپاره ها و نیز برخی ابیات در مثنوی‌ها، تا حدی مولفه های شعری شاعر را در خود، به همان قدرت غزل، باز نمایانده‌اند.

در عامیانه‌ها باز همان سهل‌گیری، شاید به واسطه اینکه کار عامیانه است، سبب شده است که با کارهایی بیشتر متمایل به شعار طرف باشیم. باید به خاطر داشت که عامیانه‌نویسی هر چند بسیار سهل به نظر می‌آید، اما در واقع کاملا ممتنع است !...می شود فولکلورهای شاملو را مرور کرد و صحت این ادعا را موکّداً دریافت.

در چهارپاره ها اما، لحن عاصی شاعر نمود بیشتری دارد و طعم شعر زیر دندان مخاطب حس می‌شود:

بخاری از تپش رود در نمی‌آید
بخواب، کودکِ باران! پدر نمی‌آید
در این کویر درختان سفید می‌رویند
که عمر دیو تبرزن به سر نمی‌آید

کتاب بسته شد و نوبت خدا نرسید
از آسمان تو پیغمبری به ما نرسید
گلوی گله تلف شد در آرزوی علف
صدای ضجه‌ی چوپان به روستا نرسید

...

و نهایتا در سه مثنوی، مثنوی سوم و متاخرترین شان، ویژگی‌های اندیشه و زبان شاعر را به همراه دارد، البته اگر از برخی ابیات بگذریم... ابیاتی مانند این که شاعر تنها قصد حرف زدن و مانیفست دادن و اندیشه ورزی دارد نه شعرسرایی:

فرمانروای بی‌سوار و بی‌هیاهو
در سرزمین مادری امنیتت کو

یاوه نویسان حرمت ما را شکستند
بر پستِ دنیای مدرن ما نشستند

با ماه‌نامه هفته‌نامه نشریه جنگ
هر روز طرحی تازه بدمعنی شده گنگ

تا کید شاعر بر جدانویسی «مادری» تنها به سبب ایجاد هم دو گونه خوانش است، هم به شکل نوشته شده و هم به شکل «زبان مادری» که قرین به ذهن‌تر است.

متن پریشانی به پیوستِ مدرنیسم
اجراگرانِ پُستِ دربستِ مدرنیسم...
و البته لحظاتی شاعرانه با همین اندیشه، درست بعد از این ابیات:
حاشیه‌ای بی متن مثل یال بی شیر
خر- گوش‌ها آماده‌ی تحسین و تکبیر

خیاط‌های کوکی بی‌سوزن و نخ
با حرف‌های کشکی تولید مطبخ...
همین دوبیت گمانم کافی ست برای اینکه دریابیم هر گاه شاعر پا به ساحت شعر می‌گذارد ابزار را به خوبی به کار می‌گیرد: از تشبیه موثر مصراع اول که قابلیت تاویل زیادی پیدا می کند تا نحوه اجرای مصراع دوم که باز بر عمق شاعرانگی کار می افزاید و نیز رابطه «خیاط» با «کوک» و «کشک» با «مطبخ » که ظرافت‌های طنّازانه کار را می‌افزاید...
خلاصه کلام آن که، جعفری در این مجموعه نشان می‌دهد که اندیشه را به عنوان بستر شعر به رسمیت می‌شناسد و هرگاه توانسته است خیالمندی شاعرانه را دوشادوش اندیشه به حرکت درآورد، نتیجه کار رقص دلنشینی واژگان بر صحنه ذهن مخاطب بوده است. به عبارت دیگر، شاعر حرف‌های بسیاری برای گفتن دارد، آن چنان که گه‌گاه تزاحم این حرف‌ها سبب شده است شاعرانگی بر باد رود، اما به واسطه همین دردمندی اندیشمندانه هیچ سخنی در این مجموعه باری به هر جهت نیست و این مشخصه در این زمانه‌ی «جنجال‌های بسیار برای هیچ » کم موهبتی نیست!

یکدستی زبانی در این مجموعه پررنگ نیست. برای مثال برخی اشعار لحنی قدمایی و برخی کاملاامروزی دارند. البته گهگاه این دوگانگی در درون یک شعر هم بروز پیدا می کند که چندان دلپذیر نیست.

گیتار زدن با «پیانو»ی کاغذی

بررسی انتقادی مجموعه ی پیانو اثر مریم جعفری آذرمانی

با اشاره‌هایی به جریان پست مدرنیزم

محمود طیّب

پیرو جریان‌ها و خرده جریان‌هایی که هر از گاه در ادبیات جهان اتفاق میافتد، گستره‌ی ادبیات ایران نیز یکی دو دهه‌ای است دستخوش جریانها و اندیشه‌های دگراندیش و بعضاً شالوده شکن (در حوزه ی غزل) شده است. جدای از جریان‌های مربوط به شعر آزاد (شعر نیمایی، شعر سپید، شعر سیاه، شعرخاکستری، جیغ بنفش، شعر پلاستیک، شعر حجم ...) که به اوایل دهه‌ی سی بر می‌گردد؛ غزل به گونه‌های مستقیم یا غیر مستقیم از جریان‌های شعر آزاد تأثیر پذیرفته است.
غزل نوکلاسیک، غزل نو، غزل فرم(مینی‌مال، غزل داستان، غزل روایی و...)، غزل خودکار، غزل نیمایی و نهایتاً جریان غزل پست‌مدرن، مهم‌ترین جریان‌های معاصر در حوزه‌ی غزل فارسی هستند. پیشرو(آوانگارد)ترین و افراطی‌ترین اندیشه‌ی نوگرا در غزل معاصر، جریان پست‌مدرنیزم است که به تأثیر از اشاعه و اتمام! این جریان در غرب و ترجمه‌ی دیدگاه ها و نقدهای آن به زبان فارسی شکل گرفته است و با ارایه‌ی اشکال مختلف در فرم و محتوای غزل، به ایجاد چالش هایی در ساختار همه سویه‌ی این قالب پرداخته است.
Shoot the Piano Player: