

# مکانیسم استوارس

● ابتدا شنید

استوارس و «بیطبقاتی ساختارگرا» از تودوروف، در واقع به دنبال یک چیز هستند: «تأثیرات متقابل اجزای دستگاهی که برای منظور و غرض خاصی بکار رفته است.»

جمله‌ای که آمد، در حقیقت تعریفی است که در فرهنگ واژگان مین در برابر واژه مکانیسم آمده است. دستگاه مد نظر این بخش از گفتمان انتقادی، متن ادبی است و «منظور و غرض» آن، ایجاد یک لنت ادبی، روسی مکانیک-انز به معنای بررسی عناصر فردی اثر در مناسبانشان با یکدیگر است؛ یعنی پذیرش انز به مزله بکار نظام هسته و به خود بستند و تأکید بر چگونگی شکل‌گیری این نظام بدون در نظر گرفتن ارتباط آن با نظام (؟) های دیگر. کشف تأثیرات متقابل اجزای دستگاه، نیازمند تجزیه متن به عناصر تشکیل دهنده آن است. این که هر متن از چه چیزی ساخته شده است؟ «یکی از پرسشهای بنیادین فرمالیسم و ساختارگرایی است که هر دو برای پاسخ به آن به «دسته بندی» توسل می‌شوند. دسته بندی شکل‌های حکایت (یراب) دسته بندی عناصر روایت (زنت) دستور زبان شکل‌های ادبی (پولس) و ...

این گونه دسته بندی تبدیل به قوانینی مقدم بر اثر ادبی می‌شود و فرآیندی به محک این قوانینی تشدید و مکانیسم آن بررسی می‌شود. این گونه بررسی «حکایتی» به آن که از آموزه‌های «سوسور» بسیار سود می‌جوید. اما برخلاف تحلیل سوسوری که مبنی بر «تفاوت» است، از طریق کشف ساختارها و حذف تفاوت‌های بنیادین که بیکسر قوانین دسته بندی را به چالش می‌کشد، نظمی از پیش نمیه شده را راز تحمیل می‌کند. مسلماً آن جا که صحت از نظم به میان می‌آید، خواه ناخواه پای یک نظام پایگام به میان می‌آید و «عناصر غالب»

گفتمان انتقادی در زمانه ما به مرزهایی رسیده است که به ناگه بر بنیادهای پیشین‌اش را یکسر به چالش می‌کشد. امروز ساختار اندیشه نیز چون ساختار زندگی در یک «حدابودگی» مطلق فرو طه و رست. و در این وضعیت هنر که عینیت‌اش «حدابودگی» است، راهی دیگر در پیش گرفته است و آنچه می‌آید، بررسی این نقل مکان اندیشه است از ساختارهای پیشین در چهار چوب چهار مفهوم: مکانیسم، آثارش و حیراوش.

جایگانه متن در گفتمان انتقادی را می‌توان به دو گونه اساسی تقسیم نمود:

## ۱. متن به مثابه مکانیسم

این نوع نگرش به متن که پیامد پرسشهای است چون «متن چیست؟»، «متن چگونه عمل می‌کند؟»، «متن چگونه نوشته می‌شود؟» و «قانون متن چیست؟» سعی در کشف قوانین حاکم بر متن و گردآوری آن در یک دانش نظام یافته دارد. حرکت به سمت استقرار دانش علمی در تمامی عرصه‌های زندگی، مستعدین را بر آن داشت تا برای متن و خصوصاً متن ادبی به یک تعریف جامع و علمی دست یابند. در واقع پایه‌ریزی علم ادبیات و تعیین تفاوت‌های بنیادین و علمی میان متن ادبی و غیرادبی، مهم‌ترین خواسته بخش مهمی از مستعدین ادبی در دوره‌های مختلف مدرنیته بوده است.

فرمالیسم، نقد نوی انگلساگون، نقد نوی امریکایی و بویژه ساختارگرایی کسانی چون بارت در آثار اولیه‌اش، تودوروف، کاتر، زنت و خصوصاً لوی استوارس - همگی بدنبال یافتن قوانین حاکم بر نقد ادبی بوده‌اند. «ریخت شناسی حکایت» یراب، «فلسفه شناسی ساختارگرا» لوی

فرمالیسم نمونه بارز این امر است. تمرکز بر عناصر حسی از متن و ورنه دادن آنها بر عناصر دیگر و بر حسته کردنشان به عنوان عناصر تشکیل دهنده متن به نوعی استقرار یک نظم پایگانی در متن است (مثلاً اصول فرم‌های نقادنی نو).

در نظر گرفتن متن به مثابه مکلیسم، متن را دچار فرایستی می‌کند و خطی از این فراین را با زبانی مجازی می‌داند که به اساس این نظام پیش فرض شده لطمه‌ای بخورد، یعنی قانون شکلی نامرئی مجاز است که از طریق معیارهای قراردادی و یوطیقا نظام و ساختار فعلی دست‌نهدی و در نتیجه فعلی شناخت و ادراک باشد، حتی قانون شکلی هم باید به نیت برسد پس باید فعلی شدن

باند. بررسی مکانیکی، اثر را فاقد هر نوع پویایی و زاپایی و حرکت می‌داند. خوداندیشی متن و موجودیت متن، آن‌جا که مانند یک موجود زنده در اجتماع متون دیگر قرار می‌گیرد، آن‌جا که متفاهی دیگر را فرامی‌خواند و با آنها درمی‌آمیزد، از حوزه این بررسی کنار گذاشته می‌شود. فرمالیسم و ساختارگرایی اگر چه «بنیادیت» را در شکل‌گیری اثر می‌پذیرند، در واقع ارتباط «بنیادیت» را نگاه آنها همان‌طور پیشین‌رادر می‌گردد، یا به‌عبارت‌متن است اما هنگام بررسی اثر به خوانشی «بنیادیت» قائل نیستند. رای مثال نوروف و رابطه میان دو رمان «ترسترام زندگی» و «تازک قدری مسلک» را نتاندر تیسر جانشینی در ساختار جمله‌های این دو رمان می‌داند. وی در کتاب «توطیقای ساختارگرایی» زمایی که از رابطه مضور و غیاب سخن می‌گوید، رابطه «بنیادیت» را صرفاً ارتباط «بنیادیت» می‌داند و از سخن که با آثار گذشته در مکالمه باشد.

به عنوان سخن چندارزشی یاد می‌کند، هم‌بسیار که با هم رابطه متون متنی و «مضور» «بنیادیت» از متفاهی گذشته در متن حاضر است.

نوروف به رابطه متن با متونی که هم‌زمان نوشته شده یا در آینده نوشته می‌شوند، متونی که هیچ‌ارزجایی به آنها در متن وجود ندارد، اما رابطه آنها با این متن در ذهن خواننده شکل می‌گیرد، توجه نمی‌کند. در ارتباط «بنیادیت» خود خواننده با خاطرات، تجربات، ذهنیتها، پیشرفتهای خواننده، هایش، هم‌تواند به عنوان یک متن در نظر گرفته شود که در حال تبادل داده‌ها با متن مورد نظر است.

به تعریف یوطیقا از دیدگاه نوروف توجه کنید:

«این نگرش در چهارچوب عام علم قرار می‌گیرد و غرض از آن، بانی

فرایستی عام است که باین متن فرآورده آن است... اثرانی میان «چیزی» هست و هدف این بررسی دستیابی به این چیزی از طریق یوطیقا است. (10)

در همین تعریف کوتاه برای یوطیقا این تعریف تعریف «بنیادیت» مقدم بر اثر را دیده، فرایستی که نه تنها از دل اثر بیرون نمی‌آید، بلکه از طریق فرمولهای مشخص به اثر تحمیل می‌شوند. شناخت این تعریف با تعریفی که از مکانیسم ارائه کردیم، کلاً متضاد است. از طرفی متن محکوم به هیجان چیزی است؛ در این صورت متنی که فرآورده هناینگری است، از حوزه این فرایستی عام خارج می‌شود. رویکرد مکانیکی به متن، چهارم‌ای جز تعریف فرایستی و ساختارهای تحدیدی و تزیینی آنها به‌عبارتی که از هر فرایستی سرباز می‌زند ندارد؛ و آن‌جا که مرز ژانرها، مرز میان حوزه‌های مختلف ادراک چون اصیلت، علم، فلسفه و... در میان می‌رود.

آن‌جا که استراتژی بر متن غالب نیست، این نگرش با آن‌ها از نادر، هنر خارج می‌کند و باین که سکوت اختیار می‌کند... و این همان هنری است که به قول ایلوناز «به جنگ کلیت‌های رود و آبروی نام را حفظ می‌کند».

## ۲. متن به مثابه ارگانیکسیم

این گونه از تحلیل متن در واقع از روش قیاس ارگانیک (Analogy Organic) بهره می‌برد و ما در نظر گرفتن اثر را همچون یک موجود زنده و دارای قابلیت رشد و تکامل و زاپایی، حرکت و تغییر مدام در آن زامی پذیرد. (تف) بررسی ارگانیک متن در مقابل بررسی مکانیکی، اثر از یک فرآورده نظام‌مند و دارای نظم و قوای عام زایی و ابدي و در هر شرایطی یکسان و غرق‌فعلی تفسیر ناشی‌داند. این نگرش

به متن، به مثابه ارگانیکسیم تکاملی کند که در تمام در حال تغییر است و در شرایط نادر، نظم نازمانی می‌یابد. مکانیسم قابلیت و فن دادن با شرایط جدید را ندارد. چرا که دارای نظامی نامتغیر و به خودمسنده است و توان ایجاد تغییر در الگوی این نظام را ندارد. در واقع اگر نظامی تازه‌جانشین آن شود، متنگاه نازمانی هم پدید آمده است. اما ارگانیکسیم موجود زنده می‌تواند در شرایط جدید، آرایش و نظم جدیدی به خود بگیرد. بدون آن که ماهیتاً تغییر کند. شاید با این پیش‌فرض بتوان رویکرد ساختارگرایی و پس‌ساختارگرایی به مبحث مکاتب و ژانرها و هنر متوجه بود. ساختارگرایی در تقسیم‌بندی هنر به مکاتب و ژانرها، دقیقاً با همین متوجه رویه‌روست؛ چرا که آن‌ها را ارگانیکسیم یا یوطیقای اثر می‌داند، در اصل همان فرایستی است که از قیاس میان اثر و اثر پیش از آن



بدست می آید و از راه روزمره آثاری قرار می دهد که در همان شرایط ویژه و با همان نظام فکلی بررسی باشد. اما زمانی که طویلتر از هر سیستم مدون سخن می گوید، نه تنها نظام از قفل تعیین شده‌ای را مد نظر ندارد، بلکه هیچ اعتقادی به شرایط ویژه و خاصی متلاً تاریخ یا فرهنگ و زمانی ندارد.

... یک اثر تنها هنگامی خرد می شود که اولی پدیدمردن بوده باشد... نویسنده پدیدمردن در جایگاه یک فیلسوف قرار دارد؛ متنی که می نویسد در اصل زیر سلطه قوانین از پیش تعیین شده نیست... به این ترتیب هنر مند بدون قانون کار می کند... به نظر من رساله موتسین (۲) پدیدمردن است. اما آنانیوم (۳) مدون است. (۴)

از سوی دیگر نگارش مکابکی به متن، به منزله یک شش می برگردد و در نتیجه توان آموزش و زایش متن را در می کند. اما نگارش ارگانیک به متن چون موجودی زنده یا توان تولید مثل و آموزش با سایر متون می نگرد. هر متن در سلسله‌ت با هر متن دیگر (چه در گذشته، چه در حال و چه در آینده) به قوانین و مناسبات تاریخی می رسد که از دل این مناسبات متن تاریخی، که می تواند وجود خارج هم نداشته باشد، سر بر می آورد و به نوبه خود، متن های دیگری را پیش می کشد...

در آنچه نگاشته می شود، نه تنها یک قانون منظم وجود ندارد، بلکه یک متن وجود ندارد. هر اثر نظام نوشتاری یا متن های مختلف با خود سیستم های مختلف می شماری شکل می گیرد. هر حقیقت متن به عنوان یک موجود زنده مدام در حال تولید مثل و زایش است.

(به) آناتولی اهرایش در ارگانیکس هنر دروز و امروز  
 زیبایی هنگامی وجود دارد که دشمنه‌ای خاص (بسی از هنری) از

راه احساس و بدون هیچ گونه عین معلومی  
 (بسی از راه حس لذت، جدا از هر گونه حسانی  
 که اثر هنری ممکن است داشته باشد) پیش نهاده  
 شود. (۵)

فرآیند ایجاد لذت در هنر مدون و هنر پس  
 از آن را می توان از راه بررسی ارگانیکس این دو  
 گونه هنری مورد بررسی قرار داد. مدرنیسم چه

در نیمه اول، زمانی که رمانتیسم به متاع هنر مدون طاعری می شود و چه در نیمه دوم که با ظهور «ادگار» می شود سنتی بر تمرکز است. تمرکز بر سوز و اندیشمند و آرهای جهان، در واقع آن چیزی است که توفورف و طبقه هنر را بیان آن می داند همین مرکز سوزگویی است. حال با بیان احساسات درونی این سوز است، چنان که، در رمانتیسم مفهوم دوست با بیان از راه خود بیگانه‌گی و سازش در نام مدرنیته، مرکزیت در هنر مدون همان (مختصر غالب) فرمالیته است. اعتقاد به حضور یک مرکز، همان گونه که «امریکا» می گوید، خود اناخواه حضور یک سامنتر را تداعی می کند. می توان گفت که ارگانیکس هنر مدون، یک ارگانیکس برده است، لغت هنر مدون، نوعی لغتی مرده می باشد. همان طور که می دانیم، لغت جنسی در مرد لغتی منتر است؛ لغت معطوف بر احوال، این بدان معناست که سایر ناهایی مرد در کش جنسی قابلیت تولید لغت ندارند، بلکه به معنایست که قویترین و مهمترین مرکز ایجاد در مرد احوال است و این همان نظام باهنگام ذاتی ارگانیکس مرد و هنر ارگانیکس مردانه می است.

در هنر مدون عنصر غالب سوز است و این یعنی فرو داشتن و حاشیه کردن عناصر دیگر در یک نظام باهنگام (اهرایش).

اما هنر امروز، دیگر این بر مرکزیت را به رسمیت نمی شناسد و شاید از همین رو هنر با اشکار کردن حاشیه هاست اما اساساً هنر امروز موجودیت خود را در تنی هر گونه بر مرکزیت می یابد و این همان آموزه ایست که هست مدرنیسم از بر شدن سر سخته فسیسم از سر تک قدرت مرده اند گرفته است. ارگانیکس هنر امروز یک ارگانیکس برده است. این به معنای جلوگیری از به جانی مردنیست بلکه به معنای جایگزینی بی تشخیصی بی مرکز سیال، سر خوشانه و آوارستی زنده به جانی تمرکز و نظام باهنگام مرده است.

نکته هنر امروز از حسن همان نکته  
 جنسی، جنس و تاریخی و آکد باار مایجولایی  
 زنده است. لغت در هنر معطوف بر یک قطعه  
 خاص نیست، نواهی تولید لغت در هنر، همه به  
 گونه‌ای مسلولی در فرآیند لغت بخشی حضور  
 دارند و آناتولی اهرایش این بررسی می کند.  
 هنر امروز بی سالیاری «اوا» به عنوان یک حقیقت  
 پذیرفته است.



گاه علوم  
 رتال  
 طالبانی

# نظم / آشوب: تغییر زاویه دید

«بنابرین کدام یک را باید انتخاب کرد: سنگینی یا سبکی؟»

پارمیته شش قرن قبل از میلاد این سؤال را از خود کرد. به نظر او جهان به عوامل متضاد تقسیم شده است؛ ناریکی و روشنائی، کلفتی و نازکی، هستی و نیستی. او یک قلب تضاد را مثبت لروشنی، گرمی، نازکی، هستی و دیگری را منفی می پنداشت. تقسیم بندی عالم به قطب های مثبت و منفی، می تواند از فرط سادگی، کودکانه به نظر بیاید، اما این پرسش به هیچ وجه کودکانه نیست؛ سبکی یا سنگینی، کدام مثبت است؟ «میلان کوندرا، بار هستی»

◆ امیر آرین

خصویات غیر قابل تریف، گرم که جمع شوند چیه آشوب را تشکیل می دهد و در برابر نظم می ایستد. آشوب، از درم ریختن مرزهای نظمی پدید می آید و از این رو، آشوب گران از منظر قدرت های حاکم بر ساختار یک جامعه مشغور و آزار دهنده اند. آشوب گر نباید باشد، چون اقتدار نظم را با مشکل مواجه می کند.

دو در دورهای، تونی که از سبک و سیاق نسبتاً منتهی بیروی می کند، به خاطر توانایی های درونی خود متن ها با شرایط اجناسمی - فرهنگی مورد توجه قرار می گیرند. این متن ها خوانده می شوند یا یکدیگر گفت و گو می کنند و کم کم فضای فرهنگی، این جامعه ای که در آن به سر می برند را در دست می گیرند و به قدرت می رسند. بنابراین، دو در دورهای یک مرکز قدرت متن پدید می آید. متن هایی که در این مرکز قدرت مستقر می شوند معیارهای نظم و آنتوپ را بر اساس سلاقی خود تنظیم می کنند، به اجرا می گذارند. هر متنی بر اساس مؤلفه ها و معیارهای زیستناحی متن های مستقر در چیه نظم شکل گرفت، مورد توجه قرار می گیرد (هر قدر هم ضعیف و کم ارزش باشد) و متن فانی که ظرفیت های بالایی خوانده شدن را در خود جمع کرده اند، به جرم تولید صدای شخصی و عبور از خط قرمزهای نظم تعریف شده، وارد عرصه آشوب گران می شوند و مورد توجه قرار نمی گیرند.

در این متن تقابل نظم / آشوب از زاویه دید دیگری مورد بررسی قرار می گیرد، و با ذکر متن هایی که سعی در پشت سر گذاشتن این تقابل، قراردادی

زیرساخت فکری رمان «بار هستی» نوشته میلان کوندرا را در همین چند کلمه صحفحات آغازین رمان می توان یافت. در بازخوانی تقابل سبکی / سنگینی، کوندرا زاویه دید رایج نسبت به این تقابل را کنار می گذارد و با استقرار در موقعیتی هستی شناسانه، اعتبار آن را مورد تردید قرار می دهد. شخصیت های «بار هستی» در طول زندگی شان در حال جدال با این تقابل اند. و زندگی آنها به مجموعه ای از سوالات گوناگون پیرامون سبکی / سنگینی هستی تبدیل می شود.

تقابل های قراردادی از این دست که ریشه در ذهنیت متافیزیکی تاریخ فکری دارند، سرگوب گریبوری از صداهای حاشیه ای بوده اند. صداهایی که خود را در هیچ یک از قطب های تقابل قرار ندهاند و با به هم زدن نظم این قراردادها، استقلال خود را اعلام کرده اند. این صداهای هسته به حاشیه رانده شده اند. حرف شان تشبیه و نوشته هاشان نخوانده ماند و متن ها و صداهای راست به تقابل های فوئی، فرن هاست مهار فکری انسان را در دست گرفته اند. تقابل نظم / آشوب و قرارداد نظم بهتر از آشوب است. «شاید پایه اصلی این توتیت فکری است. چرا که فلسفه وجودی اکثر تقابل ها بر ارجحیت نظم است. در گانه نگری به پدیده ها نوعی نظم بخشیدن به آنها است. تقلیل خصوصیات فر پدیده است به منظور استقرار آن در یکی از تعریف های شناخته شده. از این رو، خصوصیات از هر پدیده که با زاویه دیگری تعریف می برای آن در نظر گرفته شده است بیرونی می گذارند. خود به خود حذف می شوند. همین

از مرزهای فرزادبی داشته اند. اعتبار گزاره نظم بهتر از آشوب است. «زیر سوزانی می رود گنیم که تغلیب نظم / آشوب شاید با به بسیاری از غلغل های دیگر است. از این جهت که نظم و آشوب دو آوازی هستند که در حد و انداز همدلی و سببی به کل می روند. آن چه در زیر می آید تلاشی است در جهت زودن مرزهایی که عتک متناهی یکی بن دو مذهب یک تغلیب بر فرامی می کند. و نشان دادن فضاهایی که در آنها مرزهای قراردادی در هم ریخته شده اند. این کار با بازخوانی تغلیب های رایج در شعر فارسی و نگاه به متن های که سببی در عبور این تغلیب ها داشته اند صورت می گیرد»

## ۱. وزن / سبب / روشنی

مشوق جان به بهار آغشته منی که موهلی حسیات را خدایان بر سینه ام می ریزد و مرا خواب می کشد.

یک روزی که بوی شعله تو خواب می بردم

مشوق جان به بهار آغشته منی. تو شانه ترا

هنگامه من

من دستهای تو را با بوسه هام تک می زددم

من بستهای تو را در چینه نظم مخفی نگاه داشته ام.

خطاب به پروانه دار حرارتنی، شعر از عهوش می «  
دعای وزن و بی وزنی، دعوی تاریخی و از بسیاری جهات دوران سلا شعر فارسی پس از نیما بوده است. در هر دورهای در میان شعر دو گروه را به وضوح می توان یافت: کسانی که شعر بی وزن را شعر نمی دانستند. وزن را از طروحات شعر بی دانستند و متنی را که بر اساس معیارهای عروضی فارسی شکل نگرفته باشد، باز دایره شعر و شاعری بیرون می گذاشتند. این طریقه یکی مختص به مر تعجب و کهن آید. ایشان هر دوره به سطر فداران وزن قطع کسانی بودند که دوستی به میراث غزل و قصیده چسبیده بودند. هر نوع رسک و خطر برای کشف فضاهای تازه در شعر را گنای می دانستند. بلکه شاعران پیشرو و جریان سازی نظیر نیما و فروغ فرزاد نیز در زمره طرفداران پروپاقرص وزن قرار می گیرند. ۲۰ نو شاعری که حرف ها و تئوری هایشان به اندازه شعر هایتان بیانگر حساسیت و حتی تعصب آنها نسبت به وزن است. از آن طرف، در مذهب دیگر این تقابل شاعری مثل احمد شاملو قرار می گیرد و حضور او مرکز قدرت دیگری را در عرصه شعر تولید می کند. شاملو، در مصداق مذهب مالتننت، همه جا وزن را به عنوان یک مانع، یک عقاب بازدارنده تخیل شاعر ۳۲ می کند و آن را با کلی از شعر خود کنار می گذارد. شاملو به جای وزن، برای حفظ هماهنگی کلمات، نوعی موسیقی درونی را پیشنهاد می کند و رستم محصر به فردی به شعر خود می دهد.

این دو گروه دو مذهب تغلیب وزن / بی وزنی، مرکز هائی قدرت شعر فارسی را بناواخر دهه پنجاه تشکیل می دهند. به این ترتیب شاعران نیز به گروه هائی متناوبی تقسیم شدند: نیما، شاملو، ... هر شاعری، برلی حضور فعال در عرصه شعر مجبور به رعایت قوانینی بودند که این دو مرکز قدرت به عنوان نظم شاعرانه برای خود طرح کرده بودند. هر شاعری، با توجه به خواندها و

داسته هایش از متن های که قدرت ای می را در دست داشتند، یکی از دو جناح را انتخاب می کرد و زیر پرچم او می رفت و در این میان شاعرانی که صدای شخصی خود را حفظ کرده و روی مرز حرکت کردند به حاشیه رانده شدند. کسانی که نامرز و نیز شعر آنها نخواننده باقی مانده است: مرگ موثن برای گروهی از شاعران که کم کم دوره آن به پایان می رسد. لرزی نهفته و سرکوب شده متن های که به حاشیه رانده شدند، در عصر ما به صورت های گوناگونی ظاهر می شود که در دوره تغلیب وزن / بی وزنی، جلوه بارز آن را در کتاب «تغلیب به روانه ها» نوشته رضا رضی می توان یافت. شعر رضی به وزن نه به عنوان یک اجبار و نه به عنوان یک مانع، که به عنوان یک وسیله می نگردد. وسیله ای که در بسیاری از جملات لری برای گنوشن گره های متن است و هر جا به آن نیاز نیست می توان آن را کنار گذاشت و به می وزنی روی آورد. در مثال فوق، همه سطر هار اساس ارکان بحر مضارع بصرفه فاعلات مضاعف فاعلن «اعلا می می شوند و این وزن در مذهب سطر شکست می شود. جایی که نیاز به حضور آن زیاد می رود متن به بی وزنی روی می آورد و این ترکیب وزن و بی وزنی موسیقی لری را به شعر پیشقدم می کند. موسیقی ای که بر مرز استاده است و تغلیب وزن / بی وزنی را پشت سر گذاشته است.

## ۲. شعر / نظر

روی سنگ پنج انگشت به شکل برج دعا بر گور، که از شکاف هاشان مدافعانی ترانند و سرزدها در برگوشه پایین قستی از سر که حفزه های چشم آن را چند پر سفید بر کرده اند و بالا در سربلوجه به احد، زایر تو می گوید: -  
حالا تو را بهتر می خوانم.  
- و مرزهای نزدیک، قربانی دورهای بی مرز می شوند. می اندیشد احمد در حاک.

با من نشین  
جمجمه ها بر بلش مهربان ترند.  
در زیر نلی از خواب  
تنها با بل خواب  
هفتاد سنگ قبر... بیبا... رویایی سنگ احمد  
گفتمان سلطت شعر معجز دوران، هیواور یکی از رسالت های مهم خود را نمین بر زبان می باشت می داند. این کار را با تعریف قاعده های شعر و بیان غلظت های آن بر متن انجام می دهد. مؤلفه های پیشهادی از موسی نمین کشته گان مرزهای نظم بود. معمولا در عبارتی نظیر وزن، نظم، تصویر... هستند که در هیچ دورهای قدرت پاسخ گویی به ششانی را که بر اثر این تقسیم بندی به وجود می آید ندارند. برای رفع این مشکل، عبارات های فرسودگی نظیر «هنر شاعرانه» یا «باز به گوش می رسد، که بیروان گفتمان سلطت شعر برای توجه قرار داده ای خود از آن استفاده می کنند. عبارتی که پیش از آن که مشکلی را حل کند، مشکلات دیگری را با توجه به تقاض فانی خود پدید می آورد و خبر از لزوم یافتن مرزهای قراردادی می دهد. شعر، همیشه اثری زبانی را با صرف ساختن دیواری بر گرد خود کرده است؛ دیواری که مرزهای آن را با



پیشگامان انسان و مطالعات فرہنگی  
سال طبع علوم انسانی

دیگر گفتار هاشمخص کند. اما این دیوارها به سرعت تخریب می شوند و فرسوده می گردند و متنی که نام شعر را با خود حمل می کند، روان بقا با گریز از ارتباط با گفتارهای دیگر است. در این میان متن هایی که از جایگاه خود ساخته پایین نمی آیند و ترس از زلزل شان آن ها را از ارتباط با گفتارهای دیگر دور نگه می دارد. محکوم به فنا هستند. چهار نارسایی خود خواست که منجر به حذف آنها از جریان های زنده شعر خواهد شد.

در شعر فارسی، فرو ریختن دیوارهای شعر با ظهور شعر بی وزن وارد مرحله تازه ای شد. اما حضور نثر در ساحت شعر همیشه به عنوان یک امر ناپسند که بیان گر ضعف شاعر است تلقی می شد. شاید همین نثر در هم آمیزی شعر و نثر در شعر فارسی کتاب هفتاد و سنگ قر «بدا... روپای است» کتابی که در آن مرزی میان شعر و نثر وجود ندارد و اعتبار عواملی که همیشه جنا گنده شعر از نثر بوده اند نظیر قطع، تخیل، وزن... زیر سؤال می رود. به این ترتیب هفتاد و سنگ قر «جایی فراتر از تقلیل شعر از نثر را برای خود برمی گرداند روی مرز مستقر می شود».

### ۳. خود آرزو

مرا به دیدن جسمی تو هیچ نیازی نیست

چنان برم من از تو چنان بر که بیشتر شبه خوشی زبانی هستم

و عصر بازنواخته یبانی به خواستگاری ام آمد

و خواستگار جوان و شوق ورق و گل به دست، که من گفتم

شما که ریش مرا دیده اید

خطاب به پروانه ها، رضایه ای، قلمه ۱۱ شکست در...»

گفتی که این شب آخر ای کاش هرگز نبود

گفتم که من همیشه در شب آخر هستم با تو. نزدیک تر یا نزدیک تر!

نزدیک تر از این؟ من زیر تخت سینه تو محضی شدم با ضربه می زنی

نزدیک تر از این؟ آری، نزدیک تر!

آن موبد دو جنسی شرقی در ما حلول کرد تو شدم نزدیک تر

نزدیک تر از این؟

همان شعر دگرگونه محضی»

فروغ فرخ را مهم ترین نماینده شعری است که در ادبیات ما به شعر زنده

معروف شده است. پس از فروغ، بحث هایی نظیر نگاه زنده زبان ریشه شعر و

داستان زنده به شدت رواج پیدا کرد و از این طریق شعرها به دو گروه تقسیم

شدند:

۱- شعرهایی که از نگاه و زبان زنده بر خوددار بودند و آن چه را که نگاه

مردانه نمی توانست درک کند ثبت می کردند. شاعرانی که بر صفت ترین شاعران

همان طوره که گفتیم فروغ فرخ زاد بود.

۲- شعرهایی که نگاه و زبان مردانه داشتند و اکثر شعرهایی با زبان فحیم

و حماسی و کلی گویی های فلسفی بودند که شعرهای اخوان و شملو و از این

گروه می دانستند.

این نگاه تقلیل گرا و احساساتی به شعر و تقسیم بندی های از این دست

مشکلات بسیاری را پدید می آورد. ناقص های که این گونه تقسیم بندی ها بر همان گام اول در جواب دادن به آنها در می مانند، از این منظر شعر در حد تریبونی برای بیان مشکلاتی نظیر مسائل معیشتی ما پایین می آید. کنش های کلامی و عناصر زیباشناختی آن فراموش می شوند و متن تا حد یک معنوی ساده رایی یا اهداف عدالتی تقلیل می یابد. در هیچ یک از دو قطب این تقلیل، معیار دقیقی برای تعریف زبان زنده، نگاه زنده با زبان و نگاه رنده وجود ندارد.

شخصیست که بر اساس کدام معیار زیباشناختی تئوری شده برای زبان یک متن زنده با مردانه است و معیارهایی بر خاسته از سنت های غلط فکری و احساسات سطحی بر جریان جداسازی شعر مردانه از شعر زنده حکومت می کند. معیارهایی نظیر: لطیف بودن، جزئی نگری، بیان زلفتن و لطیف احساسات و معیارهایی از این دست که هیچ یک در حد فراتر از روایتی برای خوانش متن نیستند. مشکل دیگری که پدید می آید، سنگینی سببه مؤلف بر سر متن است. تفکر متناقضی مبتنی بر تقلیل زن امرود پیش از خود متن به سراغ نام مؤلف آن می رود و با توجه به جنسیت مؤلف، معیارهایی از پیش تعریف شده خود را در پدای می کند. به این ترتیب، متن هیچ گاه به عنوان جهشی خوددیننده و مستقل از مؤلف خوانده نمی شود. متن عرصه ای برای حضور یک صدای خاص و مدافع از منافع یک تفکر در برابر تفکر دیگر خواهد بود.

برعکس در «خطاب به پروانه ها» با هر سوال برهن جنسیت راوی در بعضی از شعرهایی این محمود عمادضرب تقلیل زن امرود را زیر سؤال می برد و راوی را، به عنوان یک موجود دو جنسی، بر مرز این تقلیل مستقر می کند. این نگاه

فراجنسی، دو سطح زبان بزره اجرا گذاشته می شود. شعرهای خطاب به

پروانه ها به نام در حال قطع ارتباط با مفردات لغتی تعریف شده زبان و پرورش

خصلت خود را حاصی متر فستند. و به این ترتیب به نوعی جنسیت مستی دست

می یابند. هر شش از آنجا که در خدمت فراتر از این خارج از خود نیست زانو به

درد و نوع نگاه خود را به تنگنای مستقل و با گریز از محتوای ثابت بیان می کند

و با تلاش دروا، اطلاع ارتباط فرادادن دال و تدوین، در برابر نسبت دادن هر

نوع ویژگی از تامل نگاه و زبان مردانه بازنه، مقاومت می کند. به این ترتیب هر

شعر جنسیت خود را تعریف می کند. جنسیتی که در آن شعر مستقل از شعرهایی

دیگر است.

### ۳. جدیدیت / تقلیل

قطب نگار می کنیم به خلدایی که فرار است

و به کوچی که چهره ای شده

خند می کشد از هر جا فقط پیش نمی آید

(سحر گینه آدم های شب زنده دانه را

و می چرخیم آن قدر بین زمین و هوا

و گور فانی خلی را هم می چرخیم آن چنان به دور سرمان

و قافله می خندیم

(هیچ هیچ خنده ندارد)

جهل روز بعد

جز اینکه یکی از ما کم شده  
و یکی یکی از ما کم شده  
ناج گلی را

با چند شامه میخک را بر می داریم از هر جا

و شاد و سرخالی  
با گورهای خالی پشت سرمان  
راه می افتیم پشت سر خودمان  
و می رسم به جایی که بالاخر می رسم.



زو سوزل می برند:

متنی که بر مرز یک نقاب مسطر شده  
است. مبنای خود را بر کنار هم نشاندن  
متناقض هافرا داده است. به این ترتیب متنی  
که بر مرز قرارداد محل حضور دیگر  
من است. محل حضور گفتمان های  
گوناگونی که گاه در تمام متعلق های  
گفتمانی شان با یکدیگر متناقض اند. پس

مبنای این متن بر تفاوت است. بر با رسمیت شناختن تفاوت و استقبال از حضور  
تفاوت ها در کنار یکدیگر به منظور دست یافتن به تفاوتی دیگر. از آنجا که  
تفاوت هیچ گاه تبدیل به متفاوتی یک چیزی به نام چند تفاوت «با» دفتر تفاوت  
همی شود پس متنی که مبنای خود را بر حضور تفاوت قرار داده است هیچ گاه  
اسیر تقابل نخواهد شد.

#### پایان هست ها.

این متن برای بقا، پیش از نیاز انسان به آب، به خواننده شدن نیاز دارد. متنی که خواننده  
نیس شود یک متن مرده است. روایتی است که اینجا بقصد از خواننده شدن نگاه سرسری  
خواننده گلی نیست که شب ها قبل از خواب چند صفحه از کتابی را ورق می زند اینجا  
بند فعال خواننده بد نظر است. خوانشی که در واقع بازتولید متن است و کردن فضای  
خالی متن و اثریست مجدد. این متن ها از این راه است که به حیات خود ادامه می دهند.  
و متنی که ظرفیت خوانشی فعال نداشته باشد یا به هر دلیل خواننده نشود محکوم به مرگ  
است اما مرگ متن ها بر دو نوع است: مرگ دائمی و مرگ موقت. گاه در یک متن ظرفیت  
برای بازتولید، برای نوشتن دوباره متن و احیای آن توسط خواننده وجود ندارد. این گونه  
متن ها محکوم به مرگ دائمی اند. عدت کو تا می معطیان خود را حفظ کنند و پس از آن،  
از آنجا که قدرت انتقالی به این مای میانی گوناگون را ندارند از زمین می روند. می روند.  
اما بعضی از متن ها که متن های با ظرفیت بالا هستند اما به خاطر استوار در مقابل نظم  
من حاشیه رانده شده اند و خواننده نمی خواند، دچار مرگ موقت می شوند یا تغییر شرایط  
و تحول در معیارهای نظم و آشوب یا متن این ها فروری  
سقوط شده خود را آزاد می کنند و خواننده گان،  
چهارای میز تویی به این متن ها و خوانند آنها ندارند.  
در مورد مرگ متن ها در فرصتی دیگر به تفصیل  
خواهیم نوشت.

۱. در مورد تیما برک و دوربار و شعر و شاعری اینجا  
پوشش و انتشارات دفترهای زمانه ۱۳۸۵  
۲. در مورد فروغ در ک و مصاحبه سیروس طاهری با  
فروغ فرخزاد و صفحه آرش و شمار، تهران، دوره دوم  
۳. ک. مصباح احمد شاملو یا چند فرودس و  
فروردین ۲۵

تعلیق غنایم می دهد. علی بابا چاهی، ص ۱۱۰  
هر چند رگه های طنز از قرن های پیش در شعر فارسی به وضوح به چشم  
می خورد اما تقریباً هیچ گاه طنز از موقفه های مهم شعر به حساب نیامده است.  
شاعران جدی، شاعران که مورد تأیید قرار داده می رنج شعر فرار گرفته اند،  
مجلس ها و تزیین های خاص خود را داشته اند و شاعران طنز پرداز را از خود  
جدا کرده اند. به این ترتیب، گروه مستقلی از شاعران تحت عنوان شاعران  
طنز پرداز شناخته شدند و هیچ جمع جدی و حرفه ای از شاعران، کار آنها را  
به رسمیت نمی شناخت. اما پیچیدگی های بی شمار زندگی انسان مدرن و  
تناقض های که در اثر رشد نا همگون جامعه در کشور ما پدید می آید، روز به  
روز شعر جدی و منظم را بیشتر با مشکل مواجه می کند. در این فضای بحرانی زخم  
و متناقض، جدی بودن و طبق نظم عمل کردن به نظر پهلوی می رند. رفتاری  
بناشی از عدم درک موقعیت است که با طر فاصله ای عازد. به این ترتیب، روز  
به روز جایگاه طنز در ادبیات ما محکم تر شد تا اینکه در نیمه دوم دهه هفتاد به  
جایگاه اصلی خود دست یافت.

در این شعر بابا چاهی، به خاطر نگاه منتقد متن به نقاب جدید / طنز، مرگ  
به معنای خنده دار بدل شده است. مرگ که مهم ترین و سیاه ترین واژه هستی  
انسان است. با نگاه بحرانی زده متنی که  
تناقض های زندگی اجتماعی را فر گسودی  
تو حلال توسعه در آتشی قرن بیستم می بیند. به  
مسأله ای خنده دار بدل می شود که موجب  
غریب راوی است.

به این ترتیب، دورترین عناصر نقاب طنز  
جدیدت از یکدیگر، یعنی مرگ و خنده در این  
شعر در هم آمیخته می شوند. هم دیگر را کامل  
می کنند و اختصار تقسیم بندی جدید / طنز را

