مجله‌ی شعرپژوهی *(بوستان ادب)* دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی- پژوهشی
سال پانزدهم، شماره‌ی چهارم، زمستان۱۴۰۲، پیاپی۵۸، صص ۱۳۹-۱۶۲
DOI: 10.22099/JBA.2023.44569.4279

رده‌شناسی پادمتن سیاه

فرخ لطیف‌نژاد رودسری*

چکیده

پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی به نقد و بررسی یک نمونه از متن‌های سیاه می‌پردازد که هم‌عرض با فیلم سینمایی «رقص در غبار» سروده شده و از خلال آن به این پرسش پاسخ می‌دهد که متن سیاه مهدی خبّازی کناری را می‌توان جزو کدام‌یک از جریان‌ها و گونه‌های شعری معاصر درنظر گرفت. بنیادهای فلسفی متن سیاه ریشه در اگزیستانسیالیسم و پساساخت‌گرایی دارد و چنان‌که می‌دانیم، پست‌مدرنیسم تحت‌تأثیر پساساخت‌گرایی دریدا شکل گرفته؛ پس فرض اوّلیّه بر آن است که متن سیاه جزو جریان شعر پست‌مدرن باشد؛ چون در چنین متن‌هایی بین رویدادهای روایی شعر حذف و شکاف یا ناپیوستگی ایجاد و پیوستگی بیناجمله‌ای مختل می‌شود و ناپیوستگی کاهش متنیّت و تولید پادمتن را به‌دنبال دارد؛ به همین دلیل بهترست به‌جای متن سیاه از اصطلاح پادمتن سیاه استفاده شود. روایات موازی، تکثّر معنایی، چندصدایی، تعیّن‌ناپذیری و تلاش برای دستیابی به زبان ناخودآگاه، پادمتن سیاه را به شعر زبان که یکی از گونه‌های شعر پست‌مدرن است، نزدیک می‌کند و کاربرد نمادها فرمی معمّاگونه به شعر می‌دهد که حاکی از پنهان‌سازی آگاهانه‌ی واقعیّت است. این ویژگی‌ها از مختصّات شعر هرمسی است که مبانی اگزیستانسیالیستی دارد؛ بنابراین پادمتن سیاه، گونه‌ای جدید با دغدغه‌های

* دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی farre.latif@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۴۰۱/۱۱/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۴۰۲/۴/۷

فلسفی است که ویژگی‌های شعر زبان و هرمسی را دربردارد و بیانگر تجربه‌های زیسته‌ی شاعر در مواجهه با سؤالات هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی است و سیاهی آن بر ابهام در شناخت دلالت دارد.

واژه‌های کلیدی: اگزیستانسیالیسم، پادمتن، پساساخت‌گرایی، شعر پست‌مدرن، شعر زبان، شعر هرمسی، متن سیاه، مهدی خبّازی‌کناری.

۱. مقدّمه

در دیدگاه نقش‌گرایانه‌ی بوگراند- درسلر (beaugrande_Dressler) هرمتن برای متنیّت یافتن دارای معیارهای هفت‌گانه‌ی انسجام، پیوستگی، هدف‌مندی، قابلیّت پذیرش، آگاهی‌بخشی، موقعیّت‌مندی و بینامتنیّت است. پیوستگی را می‌توان مهم‌ترین معیار متنیّت (Textuality) محسوب کرد. می‌سن و هاتیم (Mason & Hatim) پیوستگی را به‌منزله‌ی معنای هدفمند در نظرگرفته‌اند که خود دربردارنده‌ی ارتباط مفهومی بین جملات و ارتباط موضوعی کلّ متن است و در آن نه‌تنها ازطریق روابط منطقی بین جملات پیوستگی موضوعی (topic) ایجاد می‌شود؛ بلکه از راه ارتباط بینافردی در هنگام خوانش و دریافت متن نوعی پیوستگی بین‌الاذهانی نیز برقرار می‌شود (رک. لطیف‌نژاد، ۱۳۹۶: ۵۲-۱۱۱). بارزترین ویژگی «متن سیاه»، برهم‌زدن آگاهانه‌ی این نوع پیوستگی است که با ایجاد حذف و گسست (شکاف) (Gap) در رویدادها در فرم روایی شعر صورت می‌گیرد و خواننده را برای برقراری ارتباط با متن دچار چالش و وادار به تفکّر و استنباط (Inference) می‌کند. چنین نوشته‌هایی از دیدگاه انگلوساکسونی بوگراند- درسلر نامتن (Non text)، نامفهوم (Nonsential) و غیرارتباطی (Noncomunicative) هستند (Beaugrande_Dressler, 2002 :8)؛ امّا در دیدگاه‌های پساساخت‌گرایانه، پادمتن (Counter text) محسوب می‌شوند و نوع جدیدی از متنیّت را به نمایش می‌گذارند که به تفکّر و تلاش بیشتر خوانشگر برای درک و دریافت و برقراری پیوستگی نیاز دارد؛ ازاین‌رو در نقد حاضر «متن سیاه» به‌عنوان یک پادمتن در نظر گرفته شده و اصطلاح «پادمتن سیاه» (Dark Counter text) برای آن به‌کار رفته؛ امّا هرجا نقل‌قولی از نویسنده

آمده همان عنوان متن سیاه به کار رفته است. پادمتن‌ها، پادفرهنگ را رواج می‌دهند و هدف آن‌ها مبارزه با معیارهای مرسوم نحو و بلاغت، شیوه‌های معمول تفکّر و سنّت‌های حاکم بر فرهنگ و ایجاد تغییر در ساختارهای فکری، زبانی و اجتماعی یک کشور است.

نقد فیلم‌هایی که در قالب پادمتن سیاه تولید شده‌اند، اغلب علاوه بر رویکرد انتقادی نسبت به فیلم، مطرح‌کننده‌ی تجربه‌های زیسته‌ی متن‌پرداز در مواجهه با سؤالات هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی وی هستند که در برخورد با تناقض‌ها شکل می‌گیرند و پس از عبور از مرحله‌ی واماندگی و حیرت، مولّد نوعی آگاهی و باور نسبتاً پایدار در وجود او می‌شوند. دیلتای (۱۳۹۴: ۱۰۳) هنر را تجربه‌ای از واقعیّت می‌داند که با امکانات زبانی متناسب با رسانه‌اش، کشف خود را از زیست و جهان به ما منتقل می‌کند. مفهوم حقیقت در شعر منطبق با واقعیّت سنجیده و از راه مطابقت کلمات و سوژه‌های شعر با واقعیّت حاصل می‌شود؛ بنابراین زیربنای هر شعری نوعی تجربه‌ی زیسته است.

با توجّه به مقدّمات یادشده پرسش پژوهش حاضر این است که:

– متن سیاه جزو کدام‌یک از جریان‌های شعری معاصر است؟

پاسخ پیشنهادی به‌صورت فرضیّه‌ی زیر مطرح می‌شود:

– به‌نظر می‌رسد متن سیاه یکی از گونه‌های نوپدید جریان شعر پست‌مدرن باشد.

۱. ۱. پیشینه و تعریف متن سیاه

اوّلین نمونه‌های متن سیاه در کتاب *این کتاب اسم ندارد* با مقدّمه‌ی «دریدا یا پدرم در مه گم شده بود» در دو دفتر با عناوین «که نیست» و «را است»، در سال‌های ۱۳۷۸ و ۱۳۷۹ در نشر قصیده‌سرا منتشر شد و پس از آن مجموعه‌شعرهای دیگری از این نوع با عناوین *گویا آفتاب برآمده، مرگ برایم پدری می‌کرد، یک کلمه به من بدهید، من این کلمات را نساختم، از این که دارند می‌آیند* و... به چاپ رسید. در سال ۱۴۰۱، نشر سیاهرود آخرین کتاب درباره‌ی پشتوانه‌های نظری و نمونه‌های این گونه‌ی شعری را باعنوان *متن سیاه* اثر صفا سبطی منتشر کرد. متن سیاه متأثّر از تحقیقات و تألیفات مهدی خبّازی‌کناری، دانشیار

فلسفه‌ی دانشگاه مازندران، در زمینه‌ی فلسفه‌ی غرب، پدیدارشناسی (Phenomenology)، هرمنوتیک (Hermeneutics)، پساساخت‌گرایی (Poststructuralism) و اگزیستانسیالیسم (Existentialism) است و در اثر تعارضاتی ظهور کرده که متن‌پرداز در مواجهه با سنّت و فلسفه‌ی غرب بدان گرفتار شده و سعی دارد آن‌ها را حلّ و سنّت را بازتولید کند؛ بنابراین متن سیاه امری آنتولوژیک (Ontologic) و معرفت‌شناسانه است که چگونگی نگاه شاعر به انسان و جهان و زیست خود را نشان می‌دهد و به شاعر کمک می‌کند جهان- زیست خود را در افقی فلسفی ادامه دهد. سیاهی در متن سیاه ازنظر فلسفی به تاریکی و ابهام هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی دلالت دارد که درنتیجه‌ی شکّاکیّت و تردیدگونگی دائمی سوژه تولید می‌شود؛ ازاین‌رو متن سیاه بر ناتوانی بازنمایی سوژه، متن و شناخت از دید فلاسفه دلالت دارد و ازطریق شکاف‌های زبانی و مفهومی و بازاندیشی پتانسیل‌های زبانی، ظرفیّت‌های زبانی و معنایی را کشف و از امکانات آن برای تحقّق فلسفه استفاده می‌کند. متن سیاه ازلحاظ زبانی در جدال همیشگی خودآگاه و ناخودآگاه به سر می‌برد (رک. خبّازی‌کناری، ۱۴۰۰) و در لحظه‌ی تولید اید به ایگو بر زبان می‌آید (رک. همان، ۱۴۰۲). صفت سیاه ازنظر زبانی به عدم‌تعیّن همیشگی زبان اشاره دارد و دربرابر هرگونه تلقّی روشن و شفّافی از زبان و گفتار قرار می‌گیرد. متن سیاه ازنظر تاریخی درمقابل شعر سپید است و ازلحاظ ماهوی بر شناخت‌ناپذیری، صیرورت مدام و ردهای بی‌انتها دلالت دارد و منکر هرگونه خاستگاه و غایتی برای زبان است و در تقابل با هر نوع تلقّی ذات‌گرایانه و طبیعی‌محورانه از زبان قرار می‌گیرد. متن سیاه یک استراتژی فلسفی است که با ادبیّات هم‌حضوری و هم‌بودی دارد و گفت‌وگوی بین این دو باعث می‌شود تا امکان‌های بی‌اندازه‌شان تقرّر یابد. در این رویکرد زبان درحال مرگ و زندگی به سر می‌برد و به خود ارجاع می‌دهد تا ماهیّت ناکارآمد خود را برملا کند. متن سیاه رخدادی زبانی است که درحال عینیّت‌یافتن است (رک. خبّازی‌کناری و سبطی، ۱۴۰۲ ب: ۱۲-۱۴). واژه‌ها در متن سیاه لوکال و منطقه‌ای هستند و قلمرو مستقل، امّا موقّت خود را دارند؛ از همین رو به‌سادگی با واژه‌های دیگر همراه و همدست نمی‌شوند، معنایی

مشترک نمی‌آفرینند و جهانی مثالین و مجازی برنمی‌سازند. متن سیاه از این طریق، خود طبیعت باقی می‌ماند، خود واقعیّت. (نا) همنشینی موقّت واژه‌ها، در متن سیاه ازسویی ناممکن بودن بیانِ واقعیّت و اندیشیدن به آن را می‌گوید و ازسویی‌دیگر باعث می‌شود متن عصیانگر و شورشگر باشد. متن سیاه در تکاپوی خود همواره به چیزی هجوم می‌برد؛ اما به‌تعبیر خبّازی، هجوم به چیزی که نیست. در و با متن سیاه، عالم احساس یا فهمیده نمی‌شود؛ بلکه فقط نوشته می‌شود (رک. کمالی، ۱۴۰۰).

فرم و محتوا در متن سیاه یگانه می‌شوند و امر ابژکتیو (Objective) به سوبژکتیو (Subjective) و برعکس استحاله پیدا می‌کند. متن سیاه ضدّشعر و نثر است؛ چون می‌خواهد از بنیادهای متافیزیکی و قواعد دست‌وپاگیر نحو و بلاغت و زبان عبور (رک. خبّازی کناری و سبطی، ۱۴۰۲ب: ۱۲-۱۴) و مشخّص کند تصویر یکپارچه‌ای را که یک متن ارائه می‌دهد، درواقع تکّه‌هایی از آینه‌ی شکسته‌ای است که تصویر گنگی از خود و مفاهیمش دارد. این زبان پاره‌پاره وضعیّت هر روزه‌ی زیستن ماست، وضعیّت ایگو و هویّت تکّه‌تکّه‌ی ما و نسبت آشفته‌ی ما با خود و جهان (رک. همان: ۱۷-۱۸). متن سیاه پیوسته درحال زایش و تغییر موضع است و به‌محض اینکه حس کند فکری درحال شکل‌گیری است، آن را پس می‌زند. هدف از این کار برملا کردن ماهیّت بحران‌های موجود در سنّت‌هاست و نتیجه‌ی آن تولید من گسترده و متکثّر در نوشتاری متکثّر است که در رابطه‌ی دیالکتیک شاعر و نوشتار به‌وجود می‌آید (رک. خبّازی‌کناری، ۱۴۰۰).

۲. مبانی نظری

۲. ۱. رده‌شناسی پادمتن سیاه

متن‌پرداز سعی می‌کند ویژگی‌های متون پساساخت‌گرا مانند شکست تقابل‌های دوگانه و چند راویه‌کردن (چندشاعره‌کردن) را در پادمتن سیاه به‌کار برد و در این زمینه ازنظر برقراری روابط زبانی جدید برای ایجاد چندصدایی استعداد خاصّی دارد. تعدّد روایات در برخی نمونه‌ها مشاهده می‌شود و سیر زمانی، مکانی و توالی رویدادها در آن به‌شیوه‌ی

روایات پست‌مدرن مختل می‌شود؛ امّا معمولاً روایات برخلاف روایات پست‌مدرن که پایان باز دارند، به سرانجام می‌رسد.

با توجّه به توضیحات یادشده ازنظر ژانر (Genre) شعری می‌توان پادمتن سیاه را زیرمجموعه‌ی شعر پست‌مدرن آمریکایی محسوب کرد که از گونه‌های مختلف شعر پست‌مدرن با شعر زبان قرابت بیشتری دارد. شعر زبان در دهه‌ی هفتاد شکل گرفت (رک. هوور، ۱۳۹۴: ۴۷) و در دهه‌ی هشتاد به یکی از وجوه مسلّط شعر پست‌مدرن تبدیل شد. شعر زبان مبتنی بر متنیّت و تئوری با گرایش‌های مارکسیستی (Marxist) و فمنیستی (femenist) است و به خواننده‌ی آگاه نیاز دارد. این نوع شعر ازنظر دشواری، اشعار پاوند (E.w.M. Pound) و الیوت (Th.S.Eliot) را به‌خاطر می‌آورد و جمله و پاراگراف در آن به‌جای سطر یک واحد معنایی محسوب می‌شوند. تأکید بر جمله و پاراگراف به‌جای استفاده از روایت در شعر زبان، نشانه‌ی به‌چالش‌کشیدن سلسله‌مراتب مردمحوری، از اصول فمنیسم، است. هجینیان به نقل از مارکس (K.H.Marx)، زبان فمنیست‌ها را به‌مثابه‌ی راهی برای رسیدن به ناخودآگاه و بیان تمایلات سرکوب‌شده می‌داند و می‌افزاید متن کامل، متنی است که همه‌چیز در آن وجود داشته باشد (رک. همان: ۴۹-۵۲).

۲. ۲. ویژگی‌های شعر زبان

– از دید شاعر، شعر زبان تغزّل تنها وسیله‌ی بیان احساس نیست؛ بلکه در مضمون ناب آن به‌مثابه‌ی استفاده‌ی موسیقایی از کلمات در نظر گرفته می‌شود؛

– شاعر زبان را چون پنجره‌ی شفّافی رو به تجربه‌ی زیستی به کار نمی‌برد؛ بلکه به مصالح طبیعی کلمات دقّت می‌کند. شعر زبان به‌دلیل ناپیوستگی و انشقاق ممکن است در نگاه اوّل نوشتار اتوماتیک به نظر برسد؛ درحالی‌که این وضعیّت نوعی بازنگری برای رسیدن به نسبت مناسبی از مصالح است، به‌طوری‌که اگر شعر را به یک ماشین تشبیه کنیم، هیچ‌کدام از اجزای آن زاید نیستند؛ بنابراین شعر زبان دارای ایجاز است و با توجّه

به آزادی و جامع‌نگریی که در فرم شعر منثور وجود دارد، شعر زبان یک ساختار موزاییکی از جملات به‌ظاهر بی‌ربط و تک‌جمله‌ها به نظر می‌رسد. این سیر روایت‌گری بی‌ارتباط اگرچه خواننده را از زمان خطّی مأیوس می‌کند، جهان کامل‌تری از ارجاع را می‌گشاید؛

– در شعر زبان تأکید روی تولید و خلاصی از مفهوم است تا فرم بسته‌ای که دارای آغاز، میانه و پایان باشد. گرترود استاین (G. stein) شعر زبان را نوعی کمپوزیسیون می‌داند که همه‌ی بخش‌های آن به یک اندازه اهمّیّت دارند و هریک جزئی از کل هستند. شاعر در شعر زبان، من فردی را که باعث اقتدار او می‌شود، وامی‌نهد و با توزیع قدرت در فرم کلمات اقتدار مطمئن‌تری پیدا می‌کند. کلماتی که این‌چنین آزادانه وارد شعر شده‌اند، ممکن است پراکنده و سازمان‌دهی‌نشده تلقّی شوند؛ به همین دلیل خواننده فعّالانه در فرایند تولید معنا شرکت می‌کند. به‌قول چارلز برنستاین (Ch. Bernstien) در این نوع شعر متن خواننده را فرامی‌خواند تا در فرایند تشکیل معنای موردنظرش سهیم شود و فرایند پاسخ/ تأویل را پیچیده می‌کند تا خواننده را به‌مثابه‌ی تولیدکننده‌ای که مصرف‌کننده‌ی معناست، مطرح کند (رک. هوور، ۱۳۹۴: ۵۳–۵۵)

– شعر زبان درباره‌ی چیزی نیست. یک روایت قابل‌بازگویی، یک همبافته یا تم سمبولیک نیست؛ بلکه واقعیّت کلمات است. مقاومت دربرابر تمامیّت و یکپارچگی ممکن است که ماندگارترین تأثیر را داشته باشد و مرزهای مفهوم طبیعی یا ارگانیک شعر را آشکار کند (رک. همان: ۵۶)؛

– نکته‌ی مهمّ دیگر اینکه در شعر زبان، رسانه پیام است؛ یعنی کلمات پوسترهای شفّافی برای حفظ و انتقال حقیقتی والاتر نیستند؛ بلکه مصالحی هستند که آن را شکل داده‌اند و برای القای حسّی کنار هم قرار گرفته‌اند. هر واژه‌ای وزن و حجم خود را دارد و از دیدگاهی هنری برای بازتولید خود ایجاد می‌شود. چنین نگاهی از بار متافیزیکی زبان می‌کاهد و آن را به حوزه‌ی فیزیکی استفاده‌ی روزمرّه سوق می‌دهد (رک. همان: ۵۸–۵۶)؛

– شاعران زبان این مفهوم را که شعر دارای عمق و التزام است، درهم شکستند و آن را امری اختیاری و اتّفاقی دانستند (رک. همان: ۵۸)؛

– شاعران زبان شعر را بیشتر دارای فرم نوشتاری مؤلّف‌محور می‌دانند تا فرم شفاهی مخاطب‌محور، فرم نوشتاری که تمایل به غیاب همه‌ی نشانه‌ها دارد (رک. همان: ۵۸ – ۵۹).

به‌طورخلاصه مواردی مانند انکار ورود معنا از بیرون به زبان، باور به شکل‌گیری معنا در داخل زبان، تأکید بر «اجرا» در شعر، تردید در اسلوب رایج، نارواییت‌گری و ضدّروایت‌گری، ارتباط متقابل ساختار زبان و ساختار جامعه را می‌توان از ویژگی‌های بارز جنبش شعر زبان دانست (رک. عبّاسی زهان و سجودی، ۱۳۹۲: ۱۹۶). براهنی موفّق‌ترین پایه‌گذار شعر زبان در ایران است که علاوه بر به‌کارگیری نکات یادشده در ایجاد سمفونی کلام و تولید نحو خلّاق در هنگام سکر زبانی، خلّاقیّت‌های بی‌نظیری دارد. از دیگر شاعران شعر زبان در ایران می‌توان به محمّد آزرم (شعر متفاوط)، علی قنبری، احسان مهدیان (شعر ارتعاش)، مهدی خبّازی‌کناری (متن سیاه)، فرزاد میراحمدی (شعر فراسپید)، حبیب پیام و علیرضا بهنام اشاره کرد که هریک گونه‌ی جداگانه‌ای از شعر زبان را به نمایش گذاشته‌اند.

تصویرسازی‌های پادمتن سیاه ناشی از دانش وسیع متن‌پرداز در به‌کاربردن نمادهایی است که بستر زایش ایهام و ابهام، چندمعنایی و چندصدایی قرار می‌گیرند و همراه استعارات، حذف‌های لفظی و معنوی و مجازهای خلّاقانه بر ناپیوستگی متن و پادمتنیّت دامن می‌زنند. پادمتن سیاه ازنظر کاربرد حرفه‌ای نمادها در دسته‌بندی دیگری از شعر به نام «شعر هرمسی» (Hermetic Poetry) یا شعر دشوار قرار می‌گیرد که در آن حقیقت به زبان رمز گفته و معناهای بسیاری از آن مستفاد می‌شود. در ادامه‌ی مطلب ویژگی‌های شعر هرمسی ذکر می‌شود تا امکان مقایسه‌ی پادمتن سیاه با آن فراهم آید.

۲. ۳. شعر هرمسی

متون هرمسی به متن‌های رمزی اطلاق می‌شود که ریشه در مکتب هرمسی و نوشته‌های هرمسی یونان و مصر باستان دارد و دربردارنده‌ی حقیقتی متعالی است که به زبان رمز گفته می‌شود تا مخاطب شایسته را برای کشف راز به تلاش وادارد و بدین وسیله ذهن

او را روشن و نفسش را آماده‌ی پذیرش حقیقت کند؛ ازاین‌رو نوشته‌های عارفانه و صوفیانه را می‌توان جزو متون هرمسی قلمداد کرد.

اوّلین‌بار شعر هرمسی در مشرق‌زمین و در چین و ژاپن ظاهر شد (رک. اورسینی، ۱۹۵۱)؛ امّا مفهوم جدید آن در اروپا از قرن‌های نوزدهم و بیستم میلادی شکل گرفت و با بودلر (ch.Baudelaire)، مالارمه (S.Mallarme) و شاعران سمبولیست شناخته شد. پیروان این نوع شعر معتقدند که چون زبان فعلی کشش و صلاحیّت زبان شعر را ندارد، باید زبانی نو و ناب برای خلق شعر هرمسی آفرید (رک. چابک، ۱۴۰۱: ۱۲-۱۳).

شعرهای هرمسی امروز را نمی‌توان ذیل عنوان متون هرمسی کهن (Hermetica) بررسی کرد؛ چون شاعر هرمسی معنای واژگان علمی به‌کاررفته در متون هرمسی را تغییر می‌دهد. شعر هرمسی فرمی نسبتاً پیچیده و دقیق دارد و ازنظر مفهومی چندمعنا و به‌قدری دشوار است که فهم معنای باطنی آن برای خوانندگان به یک مسئله تبدیل می‌شود (رک. همان: ۱۴).

شعر هرمسی به مفهوم امروزی مکتبی در ایتالیاست که پس از سمبولیسم فرانسوی پدید آمد. روپو (۲۰۱۹) کوآزیمودو (S.Quasimodo)، مونتاله (E. Montale) و اونگارتی (A.Ungaretti) را از شاعران معروف هرمسی ایتالیا می‌شمارد. وُندر (Wonder) (۲۰۱۶) می‌گوید در گذشته شاعر هرمسی به کسی اطلاق می‌شد که از اصطلاحات کیمیا در شعر استفاده می‌کرد؛ مانند جان کیتس (J.Keats)، امّا رفته‌رفته شعرهایی با ترکیب‌بندی‌های پیچیده و تصاویر و عبارات دشوارفهم ذیل عنوان شعر هرمسی قرار گرفتند؛ مانند اشعار میهالای بابیتس (M.Babits) و اندره آدی (E.Ady) در مجارستان (ساندور، ۱۹۷۲)، کنت رکسروث (K.Rexroth) و تئودور روتکه (Th.Roethke) در آمریکا (بلی، ۱۹۷۲) و خوان راموس خیمنز (J. R. Jimenez) در اسپانیا (پردمور، ۱۹۷۲)، هنری وان (H. Vaughan) در بریتانیا (کلاف، ۱۹۳۳)، آووت یشورون (A.Yeshurun) در فلسطین اشغالی (گلازمن، ۲۰۲۱) و ریلکه (R.M.Rilke)،

تراکل (G.Trakl) و سلان (P.Selan) در آلمان که از شاعران ممتاز شعرهای هرمسی هستند (رک. همان: ۱۳).

دو ویژگی اساسی متون هرمسی حقیقت‌مندی و بیان رمزی است (رک. همان: ۱۰) نظر به اینکه دو ویژگی مذکور بسیار کلّی است و باعث تمایز شعر هرمسی از جریان‌های دیگر شعری نمی‌شود، دیگر ویژگی‌های آن را از دو کتاب *رخداد فهم؛ شرحی بر کارنامه‌ی شاعران هرمسی معاصر ایران* و *من کیستم و تو کیستی* اثر هانس گئورگ گادامر (*H.G.Gadamer*) که به‌ترتیب تألیف و ترجمه‌ی آقای مازیار چابک هستند، نقل می‌شود. شایان ذکر است که این مختصّات مربوط به شعرهای معاصر هرمسی ادبیّات اروپایی هستند.

ویژگی‌های متون هرمسی در ادبیّات معاصر اروپا

– دشوارخوان، دشواریاب: از ویژگی‌های شعر هرمسی دشواری تفسیر و یافتن معنا، نفوذناپذیری و مهروموم‌بودن در ورود به متن است (رک. همان: ۱۰–۱۱)؛

– ساختار غیرمعمول: شعر هرمسی ساختار چندبنیانی دارد و خوانشگر باید تصمیم بگیرد کدام‌یک از احتمالاتی که خود را در قیاس نشان می‌دهد، مناسب است (رک. گادامر، ۱۴۰۰ :۹)؛

– تصاویر قدرتمند و مضامین اگزیستانسیالیستی[۱] (رک. چابک، ۱۴۰۱: ۱۱)؛

– واسازی صرف و نحو سنّتی: شعر هرمسی زبان سنّتی شعر را ازلحاظ دستور زبان، پیشینه‌ی واژگان و ساختار نحوی متحوّل می‌کند (رک. همان)؛

– خودبسنده بودن: راپو (۲۰۱۹) بخش قابل‌توجّهی از اشعار هرمسی را شخصی و متأمّل بر خویش یعنی خوداتّکا و خودبسنده می‌داند. شاعر با تلاش زیاد روابط بین کلمات را طوری تنظیم می‌کند که شعر نیازی به ارجاع به عالم خارج نداشته باشد و خود زبان در شعر اهمّیّت پیدا کند (رک. همان: ۱۱)؛ برای نمونه در شعر پل سلان از شاعران هرمسی آلمان، مخاطب محکوم به خواندن و شنیدن کلمات و تعلیق‌ها در یک فضای انتزاعی

درون شعر می‌شود؛ زیرا به‌گفته‌ی بلیکر (۱۹۹۹) شعر وی خودبنیاد و خودبسنده است و برای فهم با خود زبان سروکار داریم نه با اشیا (رک. گادامر،۱۴۰۰: ۱۱، مقدمه‌ی مترجم) فرم و معانی پیچیده: شعر هرمسی که فرمی دقیق و پیچیده دارد، به‌قدری دشوار و چندمعناست که فهم معنای باطنی‌اش به یک مسئله برای خواننده تبدیل می‌شود. رابرت بلای (R.Bly) آن را به اقیانوسی تشبیه می‌کند که در همه‌ی اعماق وجود دارد (رک. چابک، ۱۴۰۱:۱۴)؛

– تراش‌خورده بودن کلمات: کلمات لطیف و درخشان بیرون دنیای شعر تبدیل به کلمه‌ای درشت و زمخت و خشن در شعر می‌شود. خوانشگر با زبانی جدید و تراش‌خورده و اصلاح‌شده سروکار دارد که عاری از زواید است (رک. همان: ۱۱)؛

– استفاده‌ی نامعمول از حرف اضافه؛

– روابط بین اجزای کلمات؛

– دگردیسی کلمه (Word Transforming): بازتعریف کلماتِ درون شعر (گویی هر کلمه در شعر معنای خاص خودش را می‌گیرد) (همان، ۱۴۰۲)؛

– مبتنی بر دلایل و براهین فلسفی: شعر هرمسی تصادفی و جوششی نیست؛ بلکه شعری کوششی است که بر اساس فکر، استدلال و براهین فلسفی ارائه شده است و شاعر هرمسی در برخوردی فکرشده با زبان شعر خود را به‌طور ساختمند و سنجیده ارائه می‌دهد (همان)؛

– پیچیدگی در مفهوم: شعر هرمسی از حقیقتی سخن می‌گوید که برای دست‌یابی به آن باید از کلمات فراتر رفت. به‌گفته‌ی هراکلیتوس هارمونی پنهانی دارد که از هارمونی آشکار آن قوی‌تر است (همان: ۱۲)؛

ابهام (Obscurity): کامبون (۱۹۶۳) می‌گوید: شعر هرمسی برخلاف تعریف معمول و ارسطویی شعر، با استعاره ساخته نمی‌شود؛ بلکه با ایجاد ابهام در روابط بین کلمات و کاربرد تصویر خیالی نماد، نوعی ابهام ایجاد می‌کند که باعث رازآلودگی و معمّاگونگی می‌شود و هدف از آن پنهان‌سازی مفهوم متن است (همان). سلان نیز شعر حقیقی را از

اساس ضدّاستعاری می‌داند. ابهام فرصتی برای تولّد استعاره است؛ امّا به اعتقاد سلان (Huppert, 1988: 321) باید موجب دقّت در شعر شود ابهام بدون ماسک استعاره به ذات کلمه نزدیک‌تر می‌شود و فهمیدن آن تنها از راه دقیق و مکرّر خواندن خود متن ممکن می‌شود. (گادامر، ۱۴۰۰: ۱۱، مقدمه‌ی مترجم). در شعر هرمسی سلان فقط ردّی از کلمات موجود است. معناهای پیشین به دوردست تبعید می‌شوند و کلمات تنها بازمانده‌ای از آن است که نمی‌تواند هر تفسیری را هضم کند. مهم‌ترین خاصیّت شعر غنایی در شکوفایی زبان نهفته و کار سلان یک فرازبان است؛ یعنی زبانی که برای فهم کلمات آن به بیرون ارجاع داده نمی‌شود. خواننده به خواندن و شنیدن کلمات در یک فضای انتزاعی محکوم می‌شود؛ زیرا با شعری خودبنیاد و خودبسنده مواجهیم که برای فهم آن با زبان سروکار داریم نه با اشیا (رک. همان)؛

واژگان تخصّصی بدون آنکه به‌صورت استعاری به کار رفته باشند، دگردیسی معنا پیدا می‌کنند و روابط و کنش‌های جدید به آن‌ها نسبت داده می‌شود و معنی حقیقی کلمه با توجّه به کنش‌ها و رفتارهایی که به کلمه نسبت داده می‌شود، دریافت می‌شود (رک. همان: ۱۲)؛

– معناهای معمول تبعید می‌شوند و فقط رد یا اثر آن‌ها باقی می‌ماند، به‌نحوی که این کلمات دیگر نمی‌توانند هر تفسیری را هضم کنند (رک. همان)؛

– ترجمه‌ناپذیری: چون شعر هرمسی برای بیان حقیقتی مستور نوشته شده، ترجمه‌ی آن چندان ساده نیست (رک. گادامر، ۱۴۰۱: ۱۲)؛

– سترونی: فقدان مسیر مستقیم برای فهم و ساختار پیچیده باعث شده شعر هرمسی به سترونی متهم شود (رک. چابک، ۱۴۰۱: ۱۲)؛

– تمایل به گمراه کردن خواننده: کار شاعر هرمسی مهارت در پنهان کردن یا تمایل به گمراه کردن ازطریق رمزهاست (رک. دریدا، ۲۰۰۵: ۴۷)؛

– دعوت به تنفّس: ازنظر سلان همان‌طور که چرخش تنفّس برای زندگی ضرورت دارد، برای شعر هم لازم است. شعر وظیفه‌ی دعوت به تنفّس را دارد؛ زیرا چرخش تنفّس

گشایش سکوتی است که خود را به‌سوی شعر و خواننده، من و تو می‌گشاید. تنفّس ارتباط شدید بدن با محیط پیرامون و راه اتّصال به خدا در عرفان یهودی است. شعر امروز تمایل قوی به سکوت دارد؛ گاه سکوتی نفس‌گیر در کلمه‌ی رمزی حکم‌فرماست که ناشی از مسکوت گذاشتن حقیقتی دهشتناک و حاکی از بیان منتهای وحشت و ترس است و از زبانی در زیر زبان مستأصل هستی انسانی تقلید می‌کند و گاه این سکوت از راه سفیدخوانی ایجاد می‌شود که ردّی از ناگفته‌ها را در خود دارد. سطرهای نانوشته که خواننده از خلال آن معناهای کلمات را کشف می‌کند (رک. گادامر، ۱۴۰۰: ۱۲-۱۳، مقدمه‌ی مترجم). شعر سلان رشدی بی‌صدا از سکوت دارد، تا حدّی که فقط خود شاعر می‌تواند به فضای شعری‌اش دست یابد (رک. همان: ۱۴)؛

- دیالوگ بین افراد نامشخّص: دیالوگ بین افراد نامشخّص است و خواننده در ساختار چندبنیانی باید تصمیم بگیرد که کدام درست است. من شاعر است؛ ولی بیش از یک من- شاعر می‌فهمد. من‌های شاعر خودش نیستند؛ بلکه هر بار یکی از ما هستند؛ پس این من، تو است (رک. همان: ۹)، به‌طوری‌که خواننده می‌تواند خود را به‌جای من شعری بگذارد. تو ممکن است خداوند باشد (رک. همان: ۱۰).

جدول ۱- مقایسه‌ی شعر زبان، شعر هرمسی و پادمتن سیاه

ویژگی‌ها	شعر زبان	شعر هرمسی	پادمتن سیاه
زمان شکل‌گیری	دهه‌ی هفتاد شمسی		نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد شمسی
مبتنی بر تئوری	مارکسیستی و فمنیستی	اگزیستانسیالیستی	پست‌مدرنیستی و اگزیستانسیالیستی
شکست تقابل‌های دوگانه	×	تقابل من-تو (گاهی)α	×
وجود چند راوی در متن	×		×
وجود چند روایت موازی (ساختار چندبنیانی)	×	×	×

ناروایت‌گری: اختلال در توالی رویدادها، سیر زمانی و مکانی روایت شعری	×	×	×
چندصدایی	×	α (گاهی)	×
حذف بخش‌هایی از کلام و برهم‌زدن پیوستگی بیناجمله‌ای (سفیدخوانی)	×	×	×
عدم سازمان‌یافتگی (ساختار موزاییکی از کلمات بی‌ربط و تک‌جمله‌ها)	×	×	×
فرم دقیق و پیچیده		×	×
ارتباط متقابل ساختار زبان و جامعه	×		×
خودارجاعی و خودبسندگی شعر (تشکیل معنا در داخل زبان)	×	×	×
القای معنی در سراسر شعر به‌جای داشتن کلّیّت واحد	×	×	×
چندمعنایی(Multi-interpretation)	×	×	×
انتخاب سطر به‌عنوان واحد معنایی	×	– کلمه واحد معنایی	×
دشواری دریافت	×	×	×
ایجاز: استفاده از نسبت مناسبی از کلمات که امکان حذف آن نیست	×	×	×
واسازی خلّاقانه‌ی نحو و زبان	×	×	×
سکر زبانی	×	×	×
موسیقی کلمات	×	× (گاهی)	_
سمفونی	×	–	_
تصاویر خلّاق و قدرتمند	×	×	×
ابهام در تصویرسازی	×	×	×
ابهام نحوی و ایهام	×	×	×
ابهام در بیان تجربه‌ی زیسته	×	×	×
حقیقت‌مندی رمزواره	_	×	×
مسکوت گذاشتن حقیقت		×	×
نامشخّص بودن طرفین دیالوگ		×	×
تمایل به گمراه کردن خواننده		×	×

وانهادن من فردی در شعر توزیع قدرت در فرم کلمات	×	α (گاهی)	–
تمایل به زبان ناخودآگاه و بیان تمایلات سرکوب‌شده	تلاش برای رسیدن به ناخودآگاه		بین ناخودآگاه و خودآگاه(لحظه‌ی تبدیل اید به اگو)
اعتقاد به نابسندگی زبان روزمرّه در خلق شعر و ضرورت خلق زبان ناب		×	×
مبارزه با اتوماتیسم نحوی و تصویری (نوسازی نحوی، زبانی و تصویری متناسب با موضوع هر شعر)	×	×	–
اجرای زبانی	×	–	×

۳. یافته‌ها

با مقایسه‌ی سه نوع شعر می‌توان دریافت که پادمتن سیاه در بیست‌ویک ویژگی مشابه شعر زبان و در بیست‌ودو ویژگی شبیه شعر هرمسی است؛ ازاین‌رو پادمتن سیاه وضعیّتی بینابین دارد.

پادمتن سیاه مربوط به فیلم رقص در غبار و سایر سروده‌های شاعر (مهدی خبّازی‌کناری) با شعر زبان و هرمسی ویژگی‌های مشترکی چون ناپیوستگی بیناجمله‌ای، نارواییت‌گری، وجود روایات موازی، زبان خودارجاع، چندمعنایی، القای معنی در سراسر شعر، ایجاز، دشواری دریافت، واسازی نحوی و سکر زبانی، تصاویر قدرتمند، ابهام نحوی و ابهام در بیان تجربه‌ی زیسته دارند.

پادمتن سیاه در برخی ویژگی‌ها با یکی از گونه‌های جریان شعر پست‌مدرن منثور آمریکا به نام شعر زبان مشابه است؛ مانند شکست تقابل‌های دوگانه، تعدّد راوی شعر، چندصدایی، ارتباط متقابل ساختار زبان و جامعه، انتخاب سطر به‌عنوان واحد معنایی، جست‌وجوی زبان ناخودآگاه و اجرای زبانی. شباهت پادمتن سیاه و شعر زبان در موارد بالا به دلیل ریشه‌های پساساخت‌گرایانه و پست‌مدرنیستی هر دوگونه است. درعین‌حال

پادمتن سیاه هنوز نتوانسته اشکالی را که براهنی پایه‌گذار شعر زبان در ایران بر شعر معاصر گرفته برطرف کند؛ یعنی تسلّط دید شکلی که به اتوماتیسم ذهنی منجر می‌شود، به این معنا که در شعر معاصرِ ایران هر شعر ازنظر نحو و تصویرسازی، الگو و حافظه‌ی شعر بعد می‌شود (رک. براهنی، ۱۳۷۴: ۱۸۴)؛ درحالی‌که از دید براهنی در هر شعر باید نوعی نوسازی نحوی و زبانی متناسب با موضوع و حالات شاعرانه انجام شود. علاوه‌برآن پادمتن سیاه برخلاف شعر زبان که موسیقی را به‌صورت پیچیده‌تری نسبت به شعر سنّتی به کار می‌گیرد، به موسیقی و هارمونی و سمفونی بی‌توجّه است.

پادمتن سیاه ازنظر تمایلات اگزیستانسیالیستی و پرسشگری فلسفی، فرم دقیق و پیچیده و تمایل به گمراه کردن خواننده با بیان رمزی حقیقت، مسکوت گذاشتن حقایق، نامشخّص گذاشتن طرفین دیالوگ و اعتقاد به نابسندگی زبان روزمرّه مشابه شعر هرمسی است.

۴. تحلیل متن سیاه رقص در غبار

در این بخش از مقاله به شرح و تحلیل یک نمونه پادمتن سیاه (۱۴۰۲ الف) که در نقد فیلم سینمایی «رقص در غبار» (۱۳۸۱) نوشته‌شده پرداخته می‌شود تا نحوه‌ی کاربرد ویژگی‌های شعر زبان و هرمسی در آن بررسی شود.

آن زن خراب بود یا آن مار یا اسب لگد می‌زد به تخم آن کبوتر روی تخت کج وقتی همه‌چیز بیابان بود؛ حتّی سمّ مار در تنهایی بی آب ان، چرا یک زن می‌تواند بیابان باشد یا مار خراب حتّی یک ماشین می‌تواند خانه باشد؟ این جوان نباید این‌گونه کهنسال شود زن باید زنده باشد تا سم شود مثل این شن‌های آشفته یا چیزهای دیگر که مار را می‌کشد همه از دختر بود که زن شد.

خلاصه‌ی فیلم: فیلم رقص در غبار اوّلین اثر اصغر فرهادی است. ماجرای آن حکایت جوان عاشق کم‌سنّ‌وسالی است که در مینی‌بوس با دختری به نام ریحانه آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند؛ امّا چون مادرزنش فساد اخلاقی دارد، به او توصیه می‌کنند از همسرش جدا شود؛ ازاین‌رو ناخواسته و به توصیه‌ی مادرش، ناچار می‌شود همسر

محبوب خود را طلاق دهد و چون هنوز عشق او را در دل دارد، با تمام وجود برای پرداخت مهریّه‌اش تلاش می‌کند و در این راه به شغل پرخطری مثل مارگیری روی می‌آورد و آقاحیدر بیابان‌گرد که خود قربانی قضاوت‌های نادرست اجتماعی است، رهبر و راهنمای نظر می‌شود. در این اثنا روزی مار پسر را نیش می‌زند و ناچار می‌شود انگشتش را قطع کند؛ امّا همچنان به کار خود ادامه می‌دهد و مهریّه را می‌پردازد. این فیلم آثار جبری آسیب‌های اجتماعی را بر سرنوشت شخصیّت‌های داستانی بازنمایی می‌کند؛ چون نظر و ریحانه قربانی قضاوت‌های کور جامعه می‌شوند؛ درحالی‌که راهی جز والدین خود انتخاب کرده بودند (رک. مقدّسیان، ۱۴۰۱).

با نگاهی کلّی به پادمتن سیاه برگرفته از فیلم رقص در غبار می‌توان دریافت که متن فرم روایی و حادثه‌محور دارد؛ ولی به‌دلیل گرایش شغلی نویسنده در زمینه‌ی فلسفه به‌جای کاربرد متن گزارشی (نقلی) که مناسب روایت است، از انواع توصیفی- استدلالی استفاده شده. معمولاً گونه‌ی استدلالی با جملات شرط و نتیجه مانند «اگر-پس» همراه است و کاربرد آن در پادمتن سیاه رقص در غبار و پادمتن‌های دیگر متن‌پرداز رواج دارد؛ امّا در این پادمتن بیشتر به‌صورت جملات سؤالی مطرح شده است.

سه شخصیّت اصلی، زن و مار و اسب هستند. چنان‌که در اساطیر و تعبیر خواب معمول است، مار نماد دشمن و اسب نماد نفس انسانی و احتمالاً خود راوی است؛ بنابراین موضوع از یک رابطه یا عشق سه‌گانه حکایت دارد و مار دشمن یا رقیب راوی محسوب می‌شود. تصویر پُست اینستاگرامِ (تصویر فیلم) حاوی پادمتن نیز مؤیّد ایده‌ی مذکور است؛ زیرا مردی غمگین، متفکّر و خشمگین را نشان می‌دهد که به رابطه‌ی عاشقانه بین دو تن دیگر فکر می‌کند که در حلقه‌ی ازدواج احاطه شده‌اند.

جهان معرفت‌شناختی متن‌پرداز مبتنی بر هراس، بدبینی و تردید است و این بدبینی نسبت به خود، شریک عاطفی و دیگری وجود دارد، چنان‌که خراب بودن به «خودی» (زن) و «دیگری» (رقیب، مار) و «خود» نسبت داده شده است: (آن زن خراب بود یا آن مار یا اسب). اسب استعاره از راوی در تجربه‌های عاشقانه و استعاره‌ای متعارف و معمول

در شعر معاصر است. عبارت «لگد زدن روی تخت» مؤیّد برداشت یادشده است (یا اسب لگد می‌زد به تخم آن کبوتر روی تخت کج)، در *مثنوی* اسب نماد نفس انسانی است که هنگام خواب از رنج‌های دنیوی رها می‌شود. تخم کبوتر نماد همسر زیبا، مطیع و آرام است که اسب به آن لگد می‌زند. این تصویر تلویحاً کنایه‌ی لگدزدن به بخت را تداعی می‌کند. مار که به ربودن و بلعیدن تخم پرندگان ازجمله تخم کبوتر علاقه دارد، استعاره از دشمن یا رقیب است.

در استعاره‌ی شناختی مرکّب «وقتی همه‌چیز بیابان بود»، بیابان نماد سرگردانی و تحیّر است که راوی در اثر فوبیای شکّ و هراس بدان دچار شده. گرمای آزاردهنده‌ی بیابان نماد التهابات و هیجانات روحی مانند خشم و اضطراب است که آتش تردید را شعله‌ور می‌کند. حسّ سرگردانی در جهان معرفتی راوی تا جایی اوج می‌گیرد که سبب نقض تقابل‌های دوگانه می‌شود، واژه‌ی «حتّی» به‌عنوان پیوند وابسته‌سازِ استثنا در جمله‌ی وابسته نشانه‌ی این امر است: «وقتی همه‌چیز بیابان بود؛ حتّی سمّ مار در تنهایی بی آب ان». سمّ مار دو جنبه‌ی درد و درمان (زهر و پادزهر) دارد؛ زیرا هم کشنده است، هم شفابخش و خود کلمه‌ی مار هم به دو معنای متضاد کشنده (هم‌ریشه با مرد، مرگ، بیمار) و زاینده (مادر در زبان مازندرانی، همریشه با مادر و ماده) است، هم عامل هستی و هم عامل نیستی (رک. عالی، ۱۳۹۰: ۱۱۵).

معنای دوم با توجّه به مازندرانی‌بودن متن‌پرداز به‌احتمال قریب‌به‌یقین منظورنظر وی بوده است. سمّ مار که می‌تواند شفابخش باشد، در تنهایی بی‌آب بیابان کشنده است. این عبارت می‌تواند به‌صورت دومنظوره بر فیلم و حال‌وهوای راوی دلالت داشته باشد. چون در فیلم رقص در غبار، پسرک مارگیر، مار را برای فروش گرفته؛ ولی تنهایی و حواس‌پرتیِ ناشی از طلاق باعث شده مار او را نیش بزند و به‌سوی مرگ سوق دهد. تنهایی حتّی روی ساخت‌واژه‌ی مشتق- مرکّب «بیابان» تأثیر گذاشته و سبب جداییِ اجزای آن شده که در پادمتن به‌صورت «بی- آب- ان» درآمده است. توضیح اینکه ازنظر ادبی بین دو واژه‌ی بیابان و بی-آب- ان جناس مرکّب[۲] برقرار شده است. در جناس

مرکّب اجزای یک واژه یک‌بار به‌صورت پیوسته و بار دیگر به‌صورت مجزّا می‌آیند،[۳] سمّ مار در تنهایی بی‌آب بیابان، در پادمتن سیاه می‌تواند نشانه‌ی نیّت سوءرقیب در هنگام دوری شریک عاطفی از راوی باشد.

در جمله‌ی بعد (چرا یک زن می‌تواند بیابان باشد) با استعاره‌ی «زن بیابان است»، مواجهیم. «بیابان نماد فضای تاریک و وحشتناک است» (رک. کریمی و زال‌نژاد، ۱۳۹۵: ۱۲۰). این استعاره که در پادمتن به پرسش کشیده می‌شود، با حال‌وهوای ذهن راوی قرابت دارد. زن موجب ترس و وحشت راوی شده و او را به بیابان جنون کشانده است. در فیلم رقص در غبار نیز سوژه پس از طلاق دادن همسر خود برای تسکین آلام روحی و توانایی برای پرداخت مهریّه آواره‌ی بیابان می‌شود و به شغل مارگیری روی می‌آورد. ماجرای بیابان تداعی‌گر عشق مجنون به لیلی ازدست‌رفته و آوارگی وی در بیابان است که می‌تواند با فیلم و پادمتن رابطه‌ی دوجانبه برقرار کند: پرسش استعاری «چرا یک زن می‌تواند بیابان باشد» می‌تواند نقش‌های متفاوت و متضادّی برای زن که هم مایه‌ی عشق و شیدایی است و هم موجب سرگردانی و آوارگی قائل شود. اگر استعاره‌ی بالا را دنبال کنیم و ادامه‌ی پادمتن را بخوانیم، می‌بینیم که راوی دو استعاره برای زن به‌کار برده که نشان‌دهنده‌ی تردید وی نسبت به زن موردنظر است: «چرا یک زن می‌تواند بیابان باشد یا مار خراب» در دو استعاره‌ی زن- بیابان/ زن- مار خراب، زن هم می‌تواند موجب عشق و شیدایی مجنون‌وار و هم مایه‌ی دشمنی و نابودی باشد.

در ادامه‌ی پادمتن راوی به فیلم گریز می‌زند: «حتّی یک ماشین می‌تواند خانه باشد» سوژه‌ی فیلم رقص در غبار برای مارگیری ناچار است مدّتی در بیابان بماند و با پیرمرد راهنما و اوستاکار خود (فرامرز قریبیان) در فولکس‌واگن زندگی کند. متن‌پرداز بر حکایت رقّت‌بار سوژه حسرت می‌خورد و می‌گوید که وی نباید این‌گونه جوانی‌اش را در ناکامی هدر دهد: «این جوان نباید این‌گونه کهنسال شود». همچنین این عبارت در روایت پادمتن نشانه‌ی حسرت راوی از هدر رفتن عمر زن جوان یا خویشتن است. بیابان‌نشین شدن و در ماشین زندگی کردن هر دو بر مجنونی، بی‌خانمانی و آوارگی سوژه‌ی فیلم دلالت

دارند و اگر عبارات موردنظر بر پادمتن اعمال شوند، می‌توانند همزمان نشانه‌ی آشفتگی و نابسامانی اوضاع روحی و سفری بودن شریک عاطفی وی باشند.

متن‌پرداز در قسمت پایانی واکنش زن را در روایت تعیین‌کننده می‌داند: «زن باید زنده باشد تا سم شود». اگر «سم» را به‌معنای «زهر» در نظر بگیریم، این معنا ازجمله مستفاد می‌شود که زن طبق عقیده‌ی راوی باید دشمن‌کش باشد و بتواند رقیب را از میان بردارد و اگر واژه‌ی «سم» را به‌معنای «پادزهر» در نظر بگیریم، متن به این صورت تفسیر می‌شود: زن می‌تواند با کنش خود، زندگی‌بخش و مرهم آلام مرد شود. با توجّه به بافت پادمتن، معنای اوّل مناسب‌تر به‌نظر می‌رسد؛ زیرا زنِ رقیب‌کش «مثل این شن‌های آشفته یا چیزهای دیگر {است} که مار را می‌کشد». جمله‌ی پایانی به‌نحو دیگری بر نقش تعیین‌کننده‌ی زن در برقراری یا نقض رابطه دلالت دارد: همه از دختر بود که زن شد که به اعتقاد عامیانه‌ی اغواگری جنس مؤنّث اشاره دارد. اگرچه این نگاه بر نقش مؤثّر زن در رابطه اشاره دارد، نقش مرد را در صیانت از ارتباط موفّق نادیده می‌گیرد.

درمجموع کنش‌های گفتاری راوی (مرد) در طرحواره‌ی تشکیل‌شده در پادمتن غم، خشم، بدبینی، تردید، اعتراض و درمجموع بازتابی از دیدگاه سنّتی و مردسالارانه است[۴] و علل عصیان را که ممکن است ریشه در رفتارهای طرفین داشته باشد، واکاوی نمی‌کند و با برخوردی درون‌گرایانه راه را بر هرگونه گفت‌وگو می‌بندد؛ گفت‌وگویی که لازمه‌ی بروز هویّت‌های چندگانه‌ی انسان پست‌مدرن در موقعیّت‌های گوناگون است. نتیجه اینکه مغایرت و تناقض بین طرز تفکّر پست‌مدرنیستی متن‌پرداز (نویسنده‌ی واقعی) و اعمال و کنش‌های سنّتی شخصیّت اصلی شعر که نقش راوی سوم شخص (نویسنده‌ی داستانی) را ایفا می‌کند، بحران، تنش، تردید، تناقض، حیرت، سرگردانی و بی‌ثباتی را در پادمتن سیاه «رقص در غبار» و ذهن متن‌پرداز دامن می‌زند.

فقدان گفت‌وگومندی در شعر سبب می‌شود که «تو»ی شعر مستقل نباشد و در چنبره‌ی «من» سرکوب‌گر قرار گیرد؛ چون من تمام سخنان تو را می‌گوید؛ درحالی‌که در هرمنوتیک من و تو هر دو سوژه قرار می‌گیرند. متن‌پرداز برخلاف سنّت هرمنوتیکی

گادامر، مانند ابژه با سوژه برخورد می‌کند (رک. گادامر، ۱۴۰۰: ۱۶). این موضوع به‌صراحت در یکی از پادمتن‌های سیاه دیده می‌شود. آنجا که شاعر می‌خواهد دو فرد موردنظر خود را مقایسه کند، چنین می‌گوید: «کاش به اندازه‌ی شئ، شئ بودی» (رک. خبّازی‌کناری، ۱۴۰۱). او دوسوژه‌ی مخاطب خویش را شئ یا «ابژه» خطاب می‌کند. وقتی «تو» به‌عنوان «تو» تجربه نشود، تجربه‌ی هرمنوتیکی حاصل نمی‌شود؛ زیرا در تجربه‌ی هرمنوتیکی نوعی گشودگی بین سوژه‌ها وجود دارد که طیّ آن شاعر باید بگذارد چیزی از تو گفته شود (رک. گادامر، ۱۴۰۰: ۱۶) و اگر غیر از این باشد، متن‌پرداز فقط دچار فرافکنی، پیش‌داوری، سوءتفاهم و شکست در رابطه می‌شود و از شناخت واقعی «تو» بازمی‌ماند، کمااینکه در یکی از پادمتن‌ها به این موضوع اشاره می‌کند: چرا من زنان را بد می‌فهمم (خبّازی‌کناری، ۱۴۰۰).

۵. نتیجه‌گیری

برخی از ویژگی‌های مشترک بین شعر زبان و پادمتن سیاه مانند نارواییت‌گری، روایات موازی، تعدّد راوی و چندصدایی از بنیان‌های فلسفی مشابه آن‌ها نشئت می‌گیرد؛ چون هر دو ریشه در پساساخت‌گرایی و پست‌مدرنیسم دارند. تشابه پادمتن سیاه با شعر هرمسی به‌ویژه در ابهام هستی‌شناختی به مبانی نظری مشترک آن دو در اگزیستانسیالیسم برمی‌گردد. پادمتن سیاه بیان دغدغه‌های فلسفی متن‌پرداز در تجربه‌های زیسته‌ی وی برای رسیدن به نوع جدید و به‌نسبت پایداری از آگاهی (Awaking) است که مانند دازاین هایدگر ازطریق دیالکتیک تقابل‌های دوگانه در دیالوگ‌های خیالی شعر شکل می‌گیرد. رابطه‌ی دیالکتیک شاعر و نوشتار، من گسترده و متکثّر و نوشتار متکثّر را به‌وجود می‌آورد. در این رویکرد زبان درحال مرگ و زندگی به سر می‌برد و به خود ارجاع می‌دهد تا ماهیّت ناکارآمد خود، ناممکن‌بودن تفکّر و بیان واقعیّت را برملا کند. پادمتن سیاه در صیرورتی مدام درحال زایش و تکاپوست و چون ذهن متن‌پرداز در هنگام سرایش پیوسته درحال خلق، بازسازی و نوسازی طرحواره‌هاست، پیوسته دچار تردید،

فشار و فرسایش می‌شود. با این شگرد نظام‌های فلسفی را به بازی می‌گیرد و نارسایی آن‌ها را در بازنمایی سوژه، اپیستمه و آنتولوژی آشکار و خود و مخاطب را دچار همان ابهام، سرگردانی و تعلیقی می‌کند که فلاسفه در سه‌هزاره بدان دچار بوده‌اند. بدین‌ترتیب جهان در پادمتن سیاه احساس و درک نمی‌شود؛ بلکه فقط نوشته می‌شود. به‌طورکلّی شعر زبان، هرمسی و پادمتن سیاه در پانزده ویژگی مشابهند و دلیل آن وجود بنیان فلسفی مشترک بین آن‌هاست؛ زیرا مارکسیسم، پساساخت‌گرایی و اگزیستانسیالیسم جزو فلسفه‌ی قارّه‌ای هستند که از مختصّات آن می‌توان به بازتعریف فلسفه، ردّ علم‌گرایی و ناکافی دانستن علم در راه رسیدن به شناخت اشاره کرد. فلاسفه‌ی قارّه‌ای معتقدند که شرایط تحقّق تجربه با توجّه به فاکتورهایی مانند زمان، فضا، زبان، فرهنگ و تاریخ تغییر می‌کند. آن‌ها سعی دارند بین نظریّه و عمل ارتباط برقرار کنند. همین موضوع اشعار بالا را به مبارزه با قواعد و اصول متقن علمی مانند علم نحو و روایت فرامی‌خواند و شاعر را وامی‌دارد تا تجربه‌ی زیسته‌ی خود را با توجّه به شرایط زمانی و زبانی خود تحقّق بخشد و شعر را از توصیف به نوعی عمل، کنش یا اجرا سوق دهد.

یادداشت‌ها

۱. خبّازی در سخنرانی همایش *ایده‌پردازی در شعر معاصر* ۱۴۰۰/۸/۲۹ هنگام تشریح و تبیین ایده‌ی متن سیاه به اثرپذیری از رویکردهای اگزیستانسیال اشاره کرده است.

۲. آرایه‌ی جناس مرکّب در پادمتن سیاه دیگری که در پایان مقاله‌ی ایده‌پرداز آمده، برای واژه‌ی مازندران به‌کار رفته است.

۳. در جناس مرکّب اجزای یک واژه یک‌بار به‌صورت پیوسته و بار دیگر به‌صورت مجزّا می‌آیند.

۴. نمونه‌ی دیگر از باور به برتری قطب «مرد» در تقابل دوگانه‌ی «مرد/ زن» در پادمتن سیاه مربوط به کودتای ۲۸مرداد (رک. خبّازی‌کناری، ۱۳۹۷) دیده می‌شود: مرگ بر من که تو مسند من نشستی (شعر همزمان چند روایت موازی ازجمله کودتای ۲۸ مرداد و به‌اجراگذاشتن مهریّه را دنبال می‌کند). بر مسند نشستن مجاز از فرمانروایی است و در شعر شایستگی و صلاحیّت

تصمیم‌گیری در طلاق و ازدواج برای مرد در نظر گرفته شده است؛ ولی زن «تو» با به‌اجراگذاشتن مهریّه آن جایگاه را اشغال می‌کند.

منابع

براهنی، رضا. (۱۳۷۴). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*. تهران: مرکز.

چابک، مازیار. (۱۴۰۱). *رخداد فهم؛ شرحی بر کارنامه‌ی شاعران هرمسی معاصر ایران*. تهران: سیاهرود.

خبازی‌کناری، مهدی. (۱۴۰۰). صفحه‌ی رسمی اینستاگرام، چرا من...،۲۶ /۱۴۰۰/۱۱ @dr.Khabbazikenari.mehdi

ـــــــــــــــ (۱۴۰۱). صفحه رسمی اینستاگرام، آن زن...، ۱۴۰۱/۵/۲۹ @dr.Khabbazikenari.mehdi.

خبّازی‌کناری، مهدی؛ سبطی، صفا. (۱۴۰۱). *متن سیاه*. تهران: سیاهرود.

ـــــــــــــــ (۱۴۰۲الف). *صفحه‌ی تحلیل شعر*. گفت‌وگوی اینستاگرامی با دکتر فرزاد میراحمدی. شناخت‌شناسی گونه‌های نویسی شعر دهه‌ی هشتاد ۱۴۰۲/۳. @Tahlile.sher.

ـــــــــــــــ (۱۴۰۲ب). *گفت‌وگوی اینستاگرامی با نویسنده‌ی کتاب رخداد فهم*. ۱۴۰۲/۳/۲۷

ـــــــــــــــ (در دست انتشار). *متن سیاه*. در *مجموعه مقالات ایده‌پردازی در شعر معاصر*. گردآوری و ویرایش علمی- ادبی: فرّخ لطیف‌نژاد رودسری، تهران: نگاه. تاریخ سخنرانی ۱۴۰۰/۸/۲۹ در فضای مجازی آکادمی شعر معاصر انجمن ترویج زبان و ادب فارسی.

دیلتای، ویلهلم. (۱۳۹۴). *شعر و تجربه: نقّادی هنر*. ترجمه‌ی منوچهر صانعی درّه‌بیدی، تهران: ققنوس.

عالی، فاطمه. (۱۳۹۰). «مار در اساطیر و ادبیّات فارسی». *بهارستان سخن*، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۱۷، صص ۱۳۰-۱۱۵.

عبّاسی زهان، مهدی؛ سجودی، فرزان. (۱۳۹۲). «تحلیل گرایش‌های پست‌مدرن در متن «دف» براهنی». *تحلیل و نقد متون زبان و ادبیّات فارسی*، شماره‌ی ۱۸، صص ۱۹۵-۲۱۶.

کریمی، احمد؛ زال‌نژاد، هنگامه. (۱۳۹۵). «بررسی جلوه‌های نمادین طبیعت در اشعار محمّدرضا شفیعی کدکنی». *زبان و ادبیّات فارسی*، دوره‌ی ۱۲، شماره‌ی ۶، صص ۸۹-۱۲۰.

کمالی، مجید. (۱۴۰۰). «ملاحظه‌ای در باب متن سیاه». (در دست انتشار). در *مجموعه مقالات ایده‌پردازی در شعر معاصر*. گردآوری و ویرایش علمی- ادبی: فرّخ لطیف‌نژاد رودسری، تهران: نگاه. تاریخ سخنرانی ۱۴۰۰/۸/۲۹ در فضای مجازی آکادمی شعر معاصر انجمن ترویج زبان و ادب فارسی.

گادامر، هانس گئورگ. (۱۴۰۰). *من کیستم و تو کیستی شرحی بر مجموعه شعر بلور تنفّس پاول سلان و دو مقاله‌ی دیگر*. ترجمه‌ی مازیار چابک، تهران: مولی.

لطیف‌نژاد رودسری، فرّخ. (۱۳۹۶). *نحوه‌ی تشکیل و دریافت متن در اشعار معاصر (نیما، سپهری، باباچاهی) بر اساس نظریّات شناختی بوگراند- درسلر و استاک‌ول*. تهران: سخن.

مقدّسیان، محمّدرضا. (۱۴۰۱). *نگاهی به رقص در غبار اوّلین فیلم اصغر فرهادی به شیرینی زهرمار*. https://www.filimo.com/shot/129346، آخرین به‌روزرسانی: ۱۴۰۲/۳/۲۷.

هوور، پل. (۱۳۹۴). *شعر پست‌مدرن بلک مونتاین، نسل بیت، مکتب نیویورک، شعر زبان، شعر پرفورمنس و ... .* ترجمه‌ی علی قنبری، تهران: بوتیمار.

Beaugrande, Robert & Dressler, Alain Wolfgang. (1981). *An Introduction to Text Linguistics* .London: Longman

Digitally reformatted .(2002). (Last modified: 8 September 2014).

Derrida, Jacques. (2005). *Sovereignties in Question*. The Poetics of Paul Celan: Fordham University Press.

Huppert, H. (1988). *Spiriteull*. Ein Gespräch mit Paul Celan, S. 321.