پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد و بررسی کتاب

بازخوانی شعری از مجموعهٔ دختران پرتقال چین

به جای مقدمه:

از آنجا که «نما ـ شعر» نوعی شناخته شده نیست، پیش از خوانش شعر «یک تلفن»، چند خصوصیت آن را به اختصار ذکر می‌کنم و توضیح مبسوط آن را به فرصتی دیگر وامی گذارم.

مختصات «نماشعر» یا «شعر سینمایی»:

۱) وارد کردن جمله‌بندی بصری در شعر، که این احضار مطلوب، از آنجایی که برای سینما نمی‌توان فرهنگی تدوین کرد، به جهت شهودی بودن انتخاب و ترکیب نشانه‌های تصویری، خود ذهنی گرایی ضمنی است، و هر اثر رئالیستی را ناب می‌سازد.

۲) بیان غیرمستقیم یا آزاد که فکر می‌کنم پیشتر در ادبیات به عنوان آیرونیِ دراماتیک به کار گرفته شده است. اگر راوی شعر تصویری، نه خود شاعر، پرسوناژی یکه و ویژه باشد، تمامیت آنچه از نگاه او سروده می‌شود، آشنازدایی شده، شگفت‌انگیز و رؤیاگونه از آب درمی‌آید و نمی‌توان چنین متنی را با معیارهای کهن ساختارگرایی ارزیابی کرد.

۳) روایت بصری جهان از چشم تیزبین اشیاء: ستاره‌ها را از چشم زلال رودخانه، آفتاب را در حوض یا روی امواج دریا، خنده را در آینه، ماه را روی شیشهٔ اتوبوس، و آفریقا را در روزنامه هم می‌توان دید. بدیهی است که نگاه اشیاء، نسبت به نگاه انسانی، متعارف نیست. علاوه بر این گستردگی و چندگانگی نگاهها، جهان را خسته کننده نمی‌نمایاند.

۴) حرکت سرسام‌آور مکانها و عبور تند سکانسها، بیننده (خواننده) را تا پایان کار میخکوب می‌کند و به زندگی ـ که کند نمی‌گذرد ـ شبیه‌تر است. (درست عکس رویکرد قدما در نثرهای کسالت‌بار و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● **دختران پرتقال چین**

● **سایر محمدی**

● **انتشارات آرست ، چاپ اول**

کشدار و سنگینشان.)به تعبیر تولستوی، از آنجایی که در زندگی، گذر از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر، به سرعت جریان می‌یابد و عواطف و احساسات روح به مثابهٔ توفانی سریع می‌گذرد، متن، نیز نمی‌تواند از حرکت تند تصاویر، عاری باشد و این بهترین امتیاز سینما و متن سینمایی است بر هنرهای دیگر و متنهای دیگر.

شاید به همین خاطر است که سینما مخاطب زیادتری نسبت به نقاشی و نمایش دارد.

اکنون با به پایان بردن دیباچه، به بازخوانی چند شعر از مجموعهٔ **دختران پرتقال چین** که از تکنیک سینمایی بهره برده است می‌پردازیم.

نما ـ شعر «یک تلفن»

(اتاقکهای زرد پیاده‌روها / میدانها ـ بزرگراهها) آوردن چند کلمه

بدون فعل، خود، به تصویری بیندیشد. متن کمک می‌کند و چون نگاه از بالا به پایین است (نمای دور) افق دانای کل را برمی‌تابد.

(دخترک با چشمانی از التماس/می‌پرسد:/«آقا دوزاری خدمتتان هست؟»/«خانم ببخشید، دوتومنی دارید؟»)

حالا با یک کلوزآپ روبه‌رو شده‌ایم، چرا که حتی التماس چشمهای دخترک پیداست. همینجا بیان آزاد یا غیرمستقیم آغاز شده است، ضمن اینکه «دوزاری» و «دوتومنی» در کلام دخترک که راوی بیان آزاد است، ذهنمان را به «اتاقک زرد» برمی‌گرداند و صحنه از میدانها ـ بزرگراهها و اتاقکهای زرد به دخترک و نگاهش تغییر می‌کند.

(بادبادکهای رنگین/ گرایش به پرواز ندارند/ وقت کودکان دیروزی...) بادبادکهای رنگین، هم می‌تواند واقعیت موجود باشد و هم رؤیای دخترک (افق رؤیایی شخصیت). صحنه تغییر یافته و یک جمله‌بندی سینمایی، جایگزین شده است. نما، نمای دور است و با نوشته شدن «وقت کودکان دیروزی» افق شاعر هم وارد می‌شود و با افق شخصیت شعر تلفیق می‌یابد، چرا که این راوی است که کودکان دیروزی را دیده و رؤیاهایشان را.

(ارتباط برقرار می‌شود:/ـ الو سلام/ـ صدای شما را نمی‌شنوم. لطفاً بلندتر صحبت کنید/ـ من که از درخت بلندتر نمی‌توانم حرف بزنم./) صحنه عوض می‌شود و نگاه به داخل اتاقک زرد معطوف شده است. مکالمهٔ دخترک با ناشناس دور، بیان آزاد را ادامه می‌دهد. بیانی که رؤیای پیشین را هم شامل می‌شد و رؤیاهای آینده را هم دربر می‌گیرد. ما هیچ ذهنیتی از شخصیت پشت تلفن نداریم، اما در ویژه بودنش هم تردیدی نیست. چرایی قیاس با درخت توسط او معلوم نیست و خواننده را مشتاق می‌کند که به خوانش ادامه دهد.

(از آن سوی سیم/هوهوی باد/نعرهٔ اره‌های برقی/و شکست عرعرهای جوان خانه/و انبوه کلاغانی که/لانه‌هاشان را در زلزله ترک می‌کنند/) صحنه‌ای که به دخترک اختصاص یافته بود و ما صدای ناشناس را از گوشی تلفن عمومی، همراه با دخترک می‌شنویم، عوض می‌شود و یک جمله‌بندی سینمایی را تشکیل می‌دهد. این صحنه هم، می‌تواند رؤیای دخترک باشد یا تصور او، هم می‌تواند تصویر نشانه باشد که در ذهن راوی مستقیم می‌گذرد و هم ممکن است واقعیت شنیداری شخصیت آن سوی تلفن به شمار آید. نما باید نمایی دور باشد، به کار گرفتن واژهٔ «زلزله» در جمله‌بندی تصویری، بیان را به انحنایی دیگر می‌کشاند و آزادتر می‌کند (زلزله از دید کلاغ است نه دخترک یا راوی) تکرار درخت که به تجسم ما درمی‌آید (عرعرهای جوان) به علاوهٔ اره‌های برقی و کلاغهایی که آواره شده‌اند، طبیعت را به عنوان هستهٔ مرکزی معنا مطرح می‌کنند. تا اینجا جنگ بخشی از مصنوع با طبیعت، لابه‌لای متن خودنمایی کرده است. تمام مصنوعات در این جنگ شرکت نکرده‌اند، چرا که همان تلفنی که موجب برقراری ارتباط از راه دور می‌شود و دو نفر را در دو نقطهٔ مکانی به هم مرتبط می‌کند، (یک نقطه، شهری است که در آن بزرگراههای زیادی است و میدانها و اتاقکهای زرد زیادی دارد و نقطهٔ دیگر شهری است که در آن درختان بسیاری وجود دارد که مقابلهٔ اره‌ها (به صورت یک طرفه) با آنها (مزاحم مکالمهٔ انسان است) خود، نوعی از مصنوعات است و حضوری مثبت ایفا می‌کند.

(هوا تاریک‌تر می‌شود/بادبادکها رنگشان دور می‌شود) تاریک‌تر شدن هوا، ادامهٔ واقعیت بصری است. صحنهٔ آسمان شهر بزرگ، جایگزین صحنهٔ شهر دور می‌شود. بادبادکهایی که رنگشان دور می‌شود یا ادامهٔ واقعیت است و یا مثل گذشته رویای به تصویر درآمدهٔ دخترک در نمایی دور. به گمان من، بادبادکها، رؤیا یا تصور شخصیت آن سوی سیم نیست، چون رؤیای فردی را که شخصیت‌پردازی نشده است، نمی‌توان مجسم کرد.

(ـالو، اصلاً نمی‌شنوم/من که از درخت عرعر بلندتر نمی‌توانم فریاد بزنم)

دوربین ذهنی به زمین بازمی‌گردد و اتاقک زرد. نکتهٔ این بخش، ادامهٔ ویژه بودن شیوهٔ بیانی شخصیتی است که آن سوی سیم قرار دارد. چون جنگ اره‌ها و درختها هنوز ادامه دارد و او حتی با فریاد نمی‌تواند کلماتش را به دخترک برساند، از فریاد زدن درخت عرعر می‌گوید. این نوع بیان اگر چه برای شخصیتی در چنان فضا طبیعی است، اما خواننده، طبیعی‌اش نمی‌انگارد و چون از راوی، انتظار چنین اسلوب کلامی را ندارد به غیرمستقیم بودنش ایمان می‌آورد. واقعیتی شنیداری که در خود، واقعیت بصری را هم مستتر دارد که همان حالت فریاد درخت عرعر است.

(سکه‌ای و انگشتی/شیشه را از سکوت می‌اندازد/«آقا، خواهش می‌کنم...»/و نگاه دخترک/ بین ساعت مچی و انگشت اشاره/دودو می‌زند/)

روی دوربین به سمت شیشه است. شخص یا اشخاصی بیرون از اتاقک زرد منتظرند تا مکالمهٔ دخترک تمام شود. مکالمه‌ای که دخترک از آن بهره‌ای نبرده است. بعد، نمای نزدیک، انگشت اشارهٔ شخصیت بیرون اتاقک، و ساعت مچی او را نشان می‌دهد. چون فعل دو دو زدن نگاه، روی همین دو نقطه انجام می‌شود، احتمالاً نگاه دخترک دیده نمی‌شود و دوربین از نگاه او تصویر را نشان می‌دهد. دو شخصیت شعر، چند جمله‌ای بیشتر حرف نزده‌اند اما مرد، زمان را به دخترک، گوشزد می‌کند. نتیجه می‌گیریم که تاریک‌تر شدن هوا و گذر زمان، بیشتر وقتی اتفاق افتاده است که هوهوی باد و شکست عرعرهای جوان و کوچ کلاغها را می‌شنیدیم و می‌دیدیم.

(صفی از هیاهو و غرولند/مورچه‌ها پیش از باران و تگرگ/به درختان خشکیده می‌کوچند/به بادبادکها نخ می‌دهند/کودکان،/قرمز- سبز، یا نارنجی/نارنجها هم امسال/از شاخه‌های یخ و مه می‌ترسند/ صدای باد در گوشی می‌پیچد/و بعد/ـ بوق آزاد/غارغار کلاغان هنوز به خاموش نمی‌رسد/ چراغهای خیابان اما چرا!/)

حالا تغییر صحنه‌های متوالی را مشاهده می‌کنیم.

صحنهٔ اول: صفی از هیاهو و غرولند که بیرون از اتاقک زرد به چشم و گوش می‌آید.

صحنهٔ دوم: مورچه‌هایی که پیشتر از باران به درختهای خشکیده کوچ می‌کنند و یک جمله‌بندی سینمایی را شکل می‌دهند. (این صحنه یا واقعیت فرد آن سوی سیم است و یا رؤیا و تصور دخترک).

صحنهٔ سوم: نخ دادن کودکان به بادبادکها (یا بادبادکها قرمز- سبز- نارنجی‌اند یا نخها). این جمله‌بندی سینمایی که در بیان غیرمستقیم راوی سینمایی، از ذهن دخترک بیرون می‌آید و زندگی پیدا می‌کند در این سوی سیم است و در نمای دور آسمان. آسمانی که تاریک است و رنگها را می‌بلعد (پارادوکس).

صحنهٔ چهارم: نارنجهایی که امسال از شاخه‌های یخ و مه می‌ترسند. نارنجی آخرین کلمهٔ سطر پیشین بود. شاعر این واژه را به بهانه می‌گیرد و از نارنجها حرف می‌زند. شاید مونولوگ یکی از شخصیتهاست. به هر حال فرافکنی از نارنجی به نارنج، و تصویر هراس نارنجها از شاخه‌های یخ و مه، حتی اگر بخشی از یک مکالمهٔ درونی باشد، چون به ذهن خطور می‌کند و تصویر ذهن را برمی‌انگیزد یک صحنه است و صحنهٔ ترس نارنجها را تنها در شعر می‌توان ترتیب داد.

صحنهٔ پنجم: صدای باد که در گوشی می‌پیچد. احتمالاً فعل می‌پیچد به خاطر عدم دقت، اشتباه به چاپ رسیده و به ماضی مبدل شده است. در غیر این صورت هم فرقی نمی‌کند. نشانگر این است که کل جمله‌بندی تصویری شعر، یک خاطره بوده که جهت رسیدن به صمیمیت زبانی، تا اینجا در آن فعلهای مضارع به کار رفته است. به هر حال باز هم دوربین به این سوی سیم برمی‌گردد و در یک جمله هر دو مکان با هم تلفیق می‌شوند: باد (واقعیت آن سوی سیم) و گوشی تلفن (واقعیت این سوی سیم). سرانجام مکالمهٔ کوتاه و زمان طولانی، قطع می‌شود. غارغار کلاغهای آواره که در ذهن دخترک هنوز خاموش نشده است به عنوان یک واقعیت بیان می‌شود، حال آنکه این تصور و یا رؤیای دخترک است که شاعر برای بیان آزاد برگزیده است. چراغهای خاموش خیابان، نشان از گذر زمان دارد.

(من صدای تو را نمی‌فهمم/بادبادکهایی که نخ پاره کرده‌اند به ستاره بدل می‌شوند!)

معلوم نیست که عبارت اول را چه کسی بر زبان می‌راند. شاید، شاعر، خطاب به یکی از شخصیتها می‌گوید، آن هم در محدودهٔ شعر. شاید هم سخن یکی از شخصیتهاست به صورت مونولوگ یا خطاب به دیگری یا خطاب به شاعر و یا خطاب به کلاغها!

عبارت پایانی یا رؤیای دخترک است و یا «رؤیای شخصیت (دخترک) به علاوهٔ افق دید شاعر.»

علاوه بر اینها کل شعر، یک تصویر ـ نشانه هم می‌تواند باشد؛ به این صورت که در خاطرهٔ راوی نقش بسته باشد که اگر اینطور باشد، چون تصویر گذشته را در واقع نمی‌توان زنده کرد، احیا کردن مجازی آن، خود، نوعی رؤیاگونگی سینمایی به همراه دارد.