زبانی که نامی بر آن نمی‌چرخد

نوشتن به جهت ارزش گذاری و قضاوت در مورد شعر، کم از سرودن آن نیست! و از همین رو است که گاه از نقد به عنوان «هنر هشتم» یاد می‌کنند. با این حال نقد راه دیگری است و شعر دیگر.

راه و هدف من نیز از نوشتن این «نقد» به آن مفهوم مصطلح نیست، بلکه خوانشی نوشتاری محصول گفتمان من «مخاطب» و «متن» است که این خود نیازمند نقد و نظر دیگری است.

در بدو ورود به دنیای شاعرانگی قنبر یوسفی در مجموعه شعر **کسی از این شعر سر در می‌آورد**، چیزی که بیش از هر موضوع دیگر خود را به رخ می‌کشد: شکستن کلمات، جدانویسی و به هرحال تغییر در نوع نوشتار رایج کلمات است. برای فهم بیشتر از کارکرد این گونهٔ شعری، باید با سبقه و سابقه آن آشنا شد:

در فاصله سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی «شعر نگاره» به عنوان تجربه‌ای در شعر مورد توجه واقع شد و «شعر تجسمی» (concrete poetry) نام گرفت. در این نوع شعر، شاعر از جنبه‌های بصری و ترسیمی کلمات بهره می‌گیرد، به این معنا که شکل مکتوب کلمات با معنی و مفهوم کلمه یا عبارتی که آن را ارائه می‌دهد همخوانی و تناسب دارد.

شعر «باران» گیوم آپولینو (۱۸۸۰-۱۹۱۸م) نمونه‌ای از این گونهٔ شعری است که در آن کلمات مانند قطره‌های باران بر صفحهٔ کاغذ جاری هستند. در کتابهای فن شعر فارسی نیز به نوعی شعر اشاره شده است که ترتیب نوشتن آنها شکل درخت یا پرنده یا یکی از اشکال هندسی را در صفحهٔ کاغذ مجسم می‌کند. این نوع شعر از انواع موشح محسوب می‌شود و نوعی «شعر نگاره» به حساب می‌آید.

نمونه بارز این نوع شعر در ادبیات کلاسیک فارسی، شعری است از مولانا که شاعر در جست‌وجوی القای احساس و پیام شاعرانه‌اش از طریق نمایش و برجسته‌سازی واژگان است:

بروب از خویش این خانه ببین این حُسن شاهانه
برو جاروب لابستان که لا بُن خانه روب آمد

لا در دیدگاه مولانا همچون جاروبی است که هرچه شرک و کفر را می‌روبد. در شعر شاعران معاصر نیز با نمونه‌هایی از این دست برخورد می‌کنیم.

اصولاً در شعر نگاره یا تجسمی و یا کانکریت، تلاش شاعر در دیداری کردن شعر از طریق به نمایش گذاشتن واژه‌هایی است که از پتانسیل و بارمعنایی موردنظر برخوردار باشد تا مخاطب ضمن شنیدن، از دیدن این نوع کارکرد واژگانی که معنایی خاص را در کل اثر در نظر دارد به لذت بیشتری دست یابد.

به عنوان مثال شعر «پهنا» اثر اسماعیل شاهرودی چنین است:

من
به پهنای زمین
شِکوه بودم
تو
به پهنای زمان
اندیشه بودی...

(برگزیده شعرهای شاهرودی ص ۱۴۳)

یکی دیگر از نمونه‌هایی که می‌تواند به بحث ما کمک کند، شعری است از حمید مصدق:

با خویشتن، نشستن
در خویشتن
ش
ک
س
ت
ن

(تارهایی ص ۱۵۱)

که شاعر با شکستنِ کلمهٔ «شکستن» و جدانویسی آن به شکلی که نمایش داده شد، تصویر شکستن و فروریختن را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

قنبر یوسفی نیز در شعر «چاره ناچار» ص ۸ واژه شکستن را به صورت (ش... ک... س... ت... ن) استفاده کرده، اما آن گونه که در شعر حمید مصدق از این واژه استفادهٔ مطلوبی صورت گرفته، یوسفی از آن بهره نبرده است، زیرا حمید مصدق ضمن شکسته‌نویسیِ کلمه، آن را به شکلی فروریخته نوشته است که از طریق این تصویر، معنا و مفهوم مورد نظر شاعر دقیق‌تر به مخاطب انتقال داده می‌شود و این نشانگر عدم آگاهی دقیق و درست یوسفی به منبع انرژی کلمات و ظرفیت معنایی آن است.

در شعر (۵) از (چوپانیها) ص ۱۱ کتاب آمده است:

شب
تکه **زغالی** است
در نگاه بره‌هایت
چشم چین شور چشمی ها

که واژه‌های (شب و زغال) به صورت برجسته و سیاه نوشته شده است که تأکید شاعر را از مفهوم شب و زغال (که نماد تیرگی و سیاهی است) نشان می دهد و همچنین شاعر با سفید و برجسته نوشتن (برّه) سعی کرده تا با انتقال تأکیدیِ معنای معصومیت و تقابل واژگانی آن با دو عنصر قبلی (شب و زغال) توان حس آمیزی را در مخاطب افزایش دهد.

«الگوی شعر» عنوان شعر دیگری است که در آن یوسفی دو بار با واژه‌های (صمیمانه و گمشده‌ام) برخوردی تجسمی داشته و با استفاده از قلم (فونت) ظریف‌تر می‌خواسته «صمیمیت» را به شکلی لطیف و نرم نشان دهد و هم از یک سو به دلیل خصوصیتِ این واژه، شکل نوشتاری آن را آرام‌تر از دیگر واژه‌ها به نمایش بگذارد.

اما واژهٔ «گمشده» در این شعر، ضمن اینکه دارای هیچ گونه کارکرد زیباشناسانه‌ای که مد نظر این گونه برخورد با واژگان است، نیست، به موسیقی سیال شعر نیز لطمه وارد کرده است. مضاف بر اینکه در نگاه خواننده به شکلی فانتزی و مبتذل جلوه می کند.

کلمهٔ «تاب» در دو جای شعرِ «نامها، زبانها» ص ۱۵ سرنوشتی مشابه «گمشده» دارد. اما از واژهٔ «سرازیر» در همین شعر می توان به عنوان نمونهٔ موفق یاد کرد. هرچند که شاعر می‌توانست با درگیر شدن بیشتر و لمس درست واژه از آن استفاده و بهرهٔ بیشتری ببرد.

شاعر فرانسوی، فرانسیس پونژ (۱۹۸۸-۱۸۹۹ م) می گوید: «هرگز واژه‌ای را از نزدیک دیده‌اید؟ واژه را بردارید: خوب بچرخانید و به حالتهای مختلف درآورید تا عین مصداقِ خود بشود».

از نمونه‌های ناموفق تجسمی کردن واژه‌ها در مجموعه شعر **کسی از این شعر سر در می‌آورد**، می‌توان از «راز» در شعر (۱) (طرحها، لحظه‌ها) ص ۲۰، «چاه» در شعر (۱۷) ص ۲۴ و «درخت» در شعر (درس) ص ۲۸، «شعرهایم» در شعر (وصیت) ص ۳۲ و «تکثیر» در رباعی (زمین گیر) ص ۳۸، نام برد.

نمونه‌های قابل قبولی نیز در این مجموعه وجود دارد که به آنها اشاره می کنیم: «بادبادک هوا کرد» در شعر (۷) از طرحها و لحظه‌ها ص ۲۲ کتاب که شکل نوشتاری آن به صورتی است که حروف همچون نخ بادبادک به سمت بالا کشیده شده‌اند. این کار یادآور شعری است از پابلو نرودا (۱۹۷۳-۱۹۰۴ م) که سطر اول آن «برای عروج به جانب آسمان بدان نیازمندید» به ترتیب از اولین کلمه به سمت بالا نوشته شده تا عروج را به نمایش بگذارد.

«برگشت خورد / رخ‌هلهٔ /...» در شعر (۱۱) ص ۲۳ نیز با وارونه‌نویسی واژهٔ «شاعری» برگشتن شاعر را به شکل شنیداری - دیداری و به جهت تأثیر و القاء مضاعف در مخاطب مجسم می کند.

«لکنت» در شعر (۱۵) ص ۲۴ نیز دیگر نمونهٔ موفق در این مجموعه است که قنبر یوسفی در مجموعهٔ **کسی از این شعر سر در می آورد** از آن بهره جسته است؛ زیرا شاعر به وسیله تفکیک و جدانویسی حروفِ این کلمه، موجب شده تا خواننده آن را با لکنت زبان بخواند و دقیقاً حس مورد نظر را درک کند و با نیت شاعر همراه شود.

«پریده است» در شعر (۱۸) ص ۲۵ نیز همانند «بادبادک هوا کرد» در شعر (۷) ص ۲۲ به شکل منسجم و رو به بالا نوشته شده که متناسب و قابل قبول جلوه می کند.

در قسمتی از شعر (وصیت) ص ۳۰ با قلم (فونت) کوچک‌تری آمده است: «اصلاً گمان نمی کنم / به این شعر جواز انتشار بدهند!» که شاعر با این روش مطرح کردن موضوع مهم و محرمانه‌ای را به شکل در گوشی که گاه لابه‌لای صحبتهای عادی دو نفر صورت می گیرد، به ذهن متبادر می سازد.

«آوار» در دوبیتی (نگاه) ص ۴۷ آخرین نمونهٔ قابل قبول از این نوع استفادهٔ صوری از واژگان در مجموعهٔ **کسی از این شعر سر در می آورد** است که واژهٔ «آوار» حرف به حرف و از بالا به پایین نوشته شده و آوار و فروریزی را به این طریق نشان می دهد. اما در

جمع بندی این مبحث می توان گفت که این شگرد استفاده شده در مجموعه شعر مورد بحث، آن هم به این حجم این ذهنیت را تقویت می کند که شاعر بعد از سرایش شعر، آگاهانه دست به این کار زده باشد، زیرا استفادهٔ سطحی و خشک از این روش حاکی از درونی نشدن «تجسم سازی واژگانی» در ذهن شاعر و نپیوستن آن به ضمیر ناخودآگاه سراینده است.

اما سوای موضوعاتی که مطرح شد، مسئلهٔ اصلی در شعر «زبان» است، زیرا زبان مادهٔ اولیهٔ شعر و هم تولید نهایی آن محسوب می شود. به عبارتی دیگر، چنانچه اتفاقی در «زبان» رخ دهد، شعر نمودار می شود. قنبر یوسفی در مجموعهٔ **کسی از این شعر سر در می آورد** شناسنامه‌ای مستقل به لحاظ کاربرد زبانی از خود به جا نگذاشته و با زبان برخوردی جسورانه نداشته است و این باعث شده تا شعر او در سطح بماند و تأثیرات شاعران دور و نزدیک بر ذهن و زبانش به شکل واضحی خود را نشان دهد. در نتیجه، این عوامل موجب شد تا شاعری با ویژگیهای فردی خود از این دفتر سر برنیاورد. می دانیم که اگر چنانچه به دلیل عدم توانمندی «مؤلف» برخوردی میان واژه‌ها صورت نپذیرد، اساساً

زبان از مرز کلیشه و ابزار ارتباطی فراتر نرفته و اصولاً شعر پدیدار نمی‌شود.

در مجموعه شعر مورد بحث، غیر از عنصر عاطفی، دیگر مؤلفه‌های شعر امروز (مدرن) همانند: حرکت از سطح و نفوذ به اعماق زبان، ابهام شاعرانه، هنجارشکنی، مشارکت مخاطب، پارادوکس (تناقض) و... حضور ندارند و یا به شکل کم رنگی جلوه می‌کنند. شاعر، متعهد و وفادار به هنجارهای زبان نیست، بلکه کار شاعر شکستن نحو و نُرم طبیعی زبان و کشف امکانات تازه‌تر و ساخت شکل دیگری از آن، به منظور جایگزینی با عناصری است که به مرور زمان از دایرهٔ زبان شاعرانه خارج شده و به حوزهٔ زبان ارتباطی و گفتاری نزول یافته است. میزان موفقیت شاعر در این امر بستگی به میزان آگاهی از زبان و درصد خطرپذیری او دارد.

اقتصاد مداری یکی از ویژگیهای شعر است. یعنی واژه‌ها در شعر برخلاف نثر، اقتصادمند بوده و تنها در موارد ضروری و بجا می‌شود از آنها استفاده کرد، آن هم به شکلی کاربردی و غیر فانتزی. چرا که این امر موجب رعایت ایجاز و افزایش پتانسیل در شعر می‌شود و به تبع آن و با رعایت این موضوع فضا برای مشارکت مخاطب ایجاد شده و اجازهٔ اندیشیدن به او داده می‌شود. یکی از راههای رعایت ایجاز، حذف افعال غیرضروری و حتی چند وجهی کردن فعلها در شعر است.

در شعر «حسرت» ص ۹ این مجموعه، استفادهٔ افراطی از فعل، به شعر لطمه وارد کرده است:

حسرت زا می‌لغزی
و می‌گذری
چشمی نمی‌گردانی
بهاری نمی‌تکانی
بماند
بگذریم
...

که ضمن استفاده از فعل (تقریباً) در تمام سطرهای این شعر، کاربرد دو فعل «بماند» و «بگذریم» آن هم پشت هم و با کارکرد مشابه نشان از بی‌توجهی و تعریف نادقیق شاعر از زبان شعر و درونی نشدن ایجاز در ذهن او است. ترکیب سازیهای کلاسیک و کلیشه، یکی دیگر از معضلات این دفتر محسوب می‌شود، ترکیب سازیهایی همچون: غزالان خیال، پس کوچه‌های خاطره، پای لنگ یاد، بادبادک شوق، بُزهای یأس، سرشاخه‌های امید، گوسفندان عادت، طفل شعر و...

از شعرهای کوتاه (طرحها، لحظه‌ها) ص ۲۰ می‌توان به عنوان اشعار نسبتاً موفق این مجموعه یاد کرد که ضمن یک دستی و بهره‌مندی از ایجاز، نشان از باورمندی و هماهنگی ذهن و زبان شاعر دارد که شاید بتوان تجربه‌های شاعر را در سرودن «اِسا شعر»، (شعرهای کوتاه تصویری و هایکو گونه‌ای است به گویش مازندرانی) در این امر مؤثر دانست، زیرا گاه به برگردان (اِسا شعر) شبیه می‌شوند.

پایان این مقال، بازخوان شعری است از مجموعه **کسی از این شعر سر در می‌آورد.**

□ دریغا

به افتادنم
چیزی نمانده است
دریغا
درختی دیگر
تابوت می‌شود. (ص ۱۹)

ابتدا راوی این شعر را «انسان» فرض می‌کنیم که خبر از افتادن خود (کنایه‌ای از مرگ) می‌دهد. «به افتادنم / چیزی نمانده است...» در برداشت اول از این سطر چنین برمی‌آید که کسی از فرارسیدن مرگ خود خبر می‌دهد، یا به عبارتی می‌خواهد بگوید: «چیزی به مرگ من نمانده است». اما در خوانش دوم، مفهوم ثانویه‌ای نیز از این سطر استخراج می‌شود، مبنی بر اینکه: «چیزی برای افتادنم نمانده است»، و یا «من چیزی برای از دست دادن و یا مردن ندارم»، و «با مردن من چیزی از دست نمی‌رود!»

در نهایت اینکه چهرهٔ استخوانی و مردنی انسانی پیش روی ما ظاهر می‌شود که به مرگ می‌گوید: «چیزی (تن و جانی) برای دادن به تو (مرگ) از من نمانده است».

در سطرهای بعدی آمده است: «دریغا / درختی دیگر / تابوت می‌شود».

یک دریافت از این سطور این است که باتوجه به اشارات فوق از نگاه راوی (انسان) مبنی بر دریافت ثانویه از ژرف ساخت متن، دریغ انسان برای مرگ خودش نیست، بلکه برای درختی است که بعد از مرگِ او (انسان) برای حمل جنازه‌اش تبدیل به تابوت می‌شود.

حال راوی را «درخت» فرض می‌کنیم:

«به افتادنم / چیزی نمانده است»

در این سطر راوی درختی است که همانند آنچه برای راوی «انسان» ذکر شد، در مورد او هم صدق می‌کند. در این سطر همانندِ برداشتهای دو سویه‌ای که برای راوی «انسانی» اشاره شد، مصداق می‌یابد و «دریغا»ی راوی (درخت) همانند «انسان» برای خودش نیست، بلکه برای انسانهایی است که پس از افتادن او (درخت) و تبدیل شدن به تابوت در آن جای می‌گیرند و از این جهت است که (درخت) افسوس می‌خورد و افتادن خودش را و شقه شقه شدنش برای تبدیل شدن به منفورترین ساختهٔ دست خود (انسان) ـ که او برایش دریغ می‌خورد، فراموش می‌کند و به انسان می‌اندیشد. کارکرد استعاری این شعر موجب چند وجهی شدن و ایجاد تکثر معنایی در آن است و ساختمان چندبعدی و فرم روایی (انسان ـ درخت) را می‌توان از مشخصه‌های این شعر برشمرد.

در پایان بد نیست بگوییم که بهترین منتقد آثار هر هنرمندی می‌تواند آثار بعدی او باشد که از آن طریق مخاطبش را در جریان پیشرفت و پویایی و یا ایستایی و انجماد آثارش قرار دهد.

پانوشت:

* **کسی از این شعر سر در می‌آورد**، قنبر یوسفی، نشر وارش و اَمل، چاپ اول ۱۳۸۱.