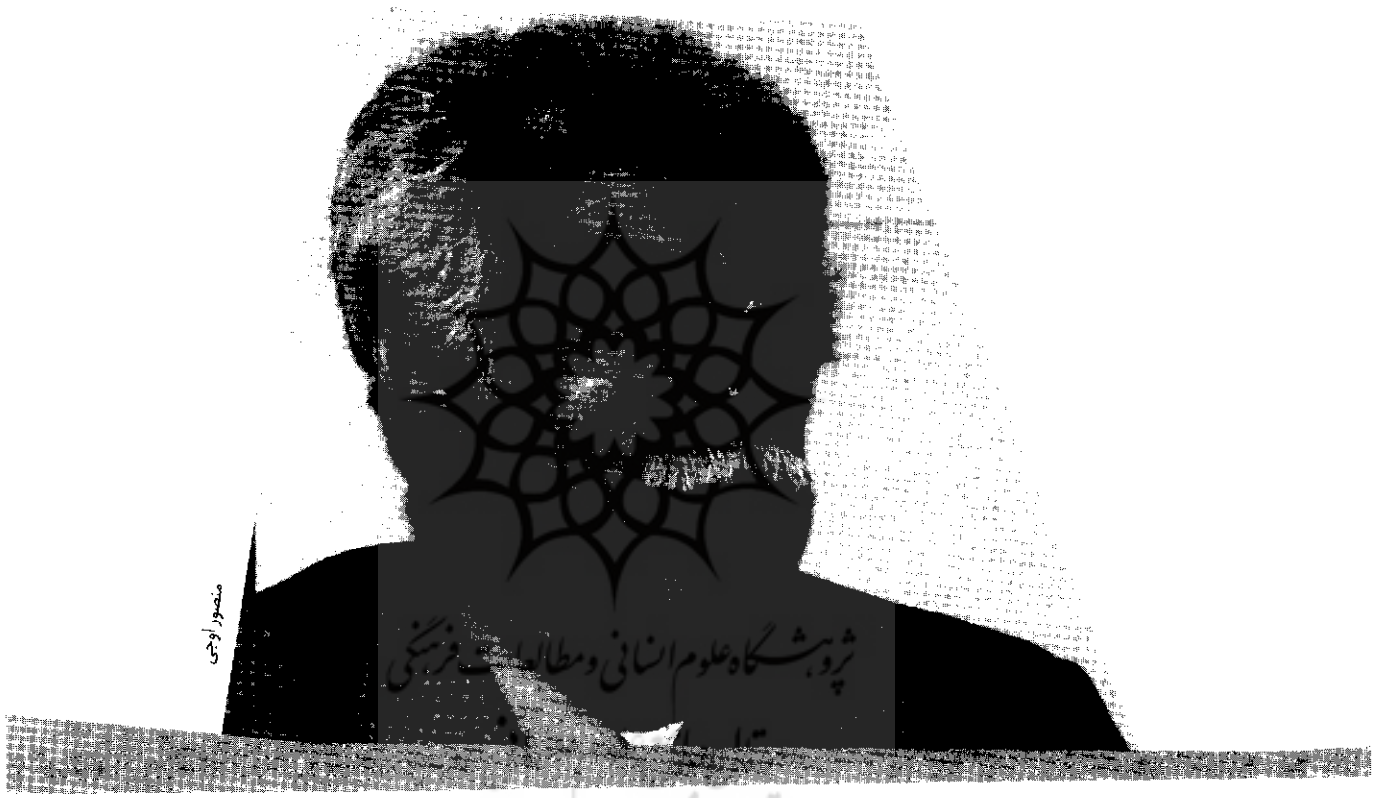
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کارنامه یک شاعر: منصور اوجی

■ **منصور اوجی:**
شاعرم
هزار سال عمر می‌کنم
ریشه در درخت دارم و بهار
صد هزار سال ...

انتشارات نوید شیراز، ناشر کتابهای من در بعد از انقلاب، دو کتاب در ارتباط با من زیر چاپ دارد، یکی با عنوان «خط سبز» که دیدار و تماشای من است بر بزرگان و آثار بزرگان شعر و قصهٔ امروز ایران و سخنرانیها و مصاحبه‌های چهل ساله‌ای که من داشته‌ام و در مطبوعات به چاپ رسیده‌اند و دیگری کتاب «اما پرنده و گل» که دیدار و تماشای چهل‌سالهٔ بیش از چهل نفر از بزرگان شعر و قصه و نقد امروز ایران است بر آثار و کتابهای شعری من از جلال آل احمد و سیمین دانشور گرفته تا شهریار مندنی‌پور و از منوچهر آتشی و سیمین بهبهانی تا رضا چایچی و از رضا براهنی و محمد حقوقی تا کامیار عابدی و کل این عزیزان ویژگیهای چندی در آثار من دیده‌اند و نشان داده‌اند که مهم‌ترین آنها چهار ویژگی است: کوتاهی است و ایجاز در شعرهای من[1]، روشنی و شفافیت شعرها[2]، تکرار بن‌مایه‌های مرگ است و مرگ‌اندیشی[3]، و تکرار بن‌مایه‌های شور حیاتی است و زندگی و سرزندگی در آنها[4]. غیر از این چهار ویژگی، ویژگیهای دیگری نیز این بزرگان در آثارم دیده‌اند از جمله: حضور شعر و شیراز در شعرها و حضور زمان و زمان آگاهی از لحظه تا ابدیت در شعرها و حضور دخترم، غزل و یکی دو ویژگی دیگر. اما من در اینجا علل و دلایل آن چهار ویژگی‌ای را که گفتم برمی‌شمرم و چرایی آنها را توضیح می‌دهم:



الف - چرایی کوتاهی شعرها

دلیل اول ، من فکر می‌کنم شاید به خاطر وسعت و گنجایش سینهٔ من باشد که کوچک است و اندک ، درست برعکس وسعت سینهٔ سپانلو و اسماعیل خوئی که وسیع است و فراخ و از آنجایی که ز آب خرد ماهی خرد خیزد بنابراین شعرهای من باید به اندازهٔ وسعت سینه من کوچک باشند و کوتاه ، که هستند و شعرهای آنها برعکس ، چون وسعت سینه‌هایشان بزرگ باشند و بلند؛ سپانلو چندین منظومه دارد و بیشتر شعرهای خوئی طولانی است و بلند . دلیل دیگر کوتاهی شعرها ، شاید این باشد که من همشهری حافظ و سعدی‌ام و با شعر آنها و غزل آنها زود آشنا شدم و نه خراسانی‌ام تا با شاعرانی خراسانی زود آشنا شوم و با قصاید بلند آنها . من همشهری حافظم که حتی قصایدش که پاره‌ای آنها را با غزل اشتباه گرفته‌اند ، همگی کوتاهند و مختصر ، و همشهری سعدی‌ام که قصه‌های **بوستان** و **گلستان** او همگی جمع و جورند و مختصر .

اما دلیل سوم کوتاهی شعرها شاید این باشد که من خیام را خیلی زود کشف کردم در سالهای آخر دبستان در کتابی خطی در کتابخانه پدر و پیش از آنی که غزل بگویم و شعر نو و شعر امروز ، اولین شعرهای من در قالب کوتاه و چهار مصراعی رباعی بوده و بعدها دو کتاب **مرغ سحر** و **حالی است مرا** در این قالب از من منتشر شده است . غیر از این سه شاعر و تأثیر آنها بر آثار من ، من تحت‌تأثیر باباطاهر و فائز در قالب کوتاه ترانه ، و دوبیتی ، آثاری داشته‌ام و کتابی در اول انقلاب به اسم فهرست شهیدان که مراحل نهایی چاپش را می‌گذراند در نشر رواق که به علت تعطیلی این انتشاراتی کل کتاب گم شد و از آن جز چند ترانه برایم چیزی باقی نماند. دلیل پنجم شاید این باشد که اولین رشتهٔ تحصیلی دانشگاهی

من رشتهٔ فلسفه بوده . رشته‌ای که در آن لُب مطلب مهم است نه رشتهٔ مهندسی طرق که در آن شلنگ‌اندازی مهم است و گز کردن راه .

دلیل ششم شاید این باشد که شعر را دو مرحله است: جوشش و کوشش و از آنجایی که در شعر کوتاه چه بسا با همان جوشش اولیه ، شعر تمام شود و دیگر نیازی به کوشش و کار کردن بر روی آن نباشد من ترجیح می‌دهم که شعرم کوتاه باشد تا بلندچون برای جوشش ارزش بیشتری قائلم ، چرا که ناخودآگاه‌تر است و طبیعی‌تر و خالص‌تر . دلیل هفتم ، یکی دیگر از رشته‌های تحصیلی من زبان و ادبیات انگلیسی بوده و اولین ترجمه‌های من نیز از شعر جهان ترجمه‌های شعرهای کوتاه چینی و ژاپنی بود که در **خوشه** شاملو و **بازار رشت** صالحپور به چاپ رسید و ترجمه‌های دیگر من نیز از شعر در سالهای بعد همگی ترجمهٔ شعرهای کوتاه بوده و هست . دلیل هشتم ، اینکه کوتاهی و ایجاز در کل کارها و رفتارهای من خود را به رخ می‌کشند و خصلت ذاتی من هستند و از آنجایی که منش هر کس ، سبک اوست بنابراین شعرهای من نیز باید چنین باشند که هستند و شهریار مندنی‌پور این ویژگی را در مقاله‌ای نوشته و به چاپ رسانده؛ ویژگی کوتاهی شعرهای من در ارتباط با منش من . و اما دلیل آخر ، من در شعرم معروفم به شکارگر لحظه‌ها و حالتها و شعری و حالتی که شاعر در یک لحظه و آن شکارش می کند ، باید در اندک جایی نیز بر کاغذ پیاده شود که می‌شود و می‌شوند شعرهای کتاب «کوتاه ، مثل آه!»

ب - چرایی روشنایی ، زلالی و شفافیت شعرها

اشاره کردم که همشهری سعدی‌ام از سعدی نکته‌ها آموخته‌ام ، یکی سهل و ممتنع بودن شعرهای اوست و دیگری روشنی و شفافیت آنها با دو ویژگی ممتاز: شیوایی و رسایی ، در اشعار سعدی مؤلف نمرده است و زنده است ، من بوستان و غزلهای روشن سعدی را بسیار خوانده‌ام و شاید اولین دلیل روشنی و شفافیت شعرهایم ، شعرهای او و تأثیر شعرهای او باشد . اما دلیل دیگر ، گفتم که فلسفه خوانده‌ام و بیش از چهل سال فلسفه و دروس مشکل دیگر را برای دانشجویانم تدریس کرده‌ام ، و این درسها را روشن تدریس کرده‌ام تا دانشجویانم بفهمند و فهمیده‌اند و این ملکه من شده است و در شعرهای من تأثیر خودش را گذاشته است و دلیل دیگر شاید این باشد که من کلاً از لحاظ شخصیتی آدمی هستم ساده و شفاف و نه پیچیده ، تودار و مرموز و کل این ویژگیها شعرهای مرا زلال کرده است زلال و روشن و شفاف .

پ - چرایی تکرار بن‌مایه‌های مرگ و مرگ آگاهی در شعرها

من مرگ عزیزانم را زیاد تجربه کرده‌ام به سالهای سال و نخستین این تجربه‌ها ، مرگ مادرم بود در چهار سالگی من . با او از عیادت پدربزرگم ، پدر مادری‌ام که مریض بود و در حال مرگ ، به خانه برمی‌گشتیم ، شب بود کسی خانه نبود ، من بودم و مادرم در خانه‌ای درندشت ، برای گرفتن وضو به حیاط رفت همراهش بودم . سر شیر آب جلو چشمان من به زمین افتاد ، صدایش کردم ، فریاد زدم ، تکانش دادم ، پاسخی نیامد ، سکته کرده بود و من کودکی چهار ساله و بی پناه رو در روی مرگ و تا دیگران بیایند که آمدند و دیر . به جای او من مرده بودم در شب خانه و در حیاطی پردرخت ، تاریک و پراشباح اسطوره‌ای و فردایش پدربزرگم مرد و بعدش مرگ یکی دو نفر از همبازیهایم بود و همکلاسیهایم و در دبیرستان خودکشی دانش آموزی که با هم بر یک نیمکت می‌نشستیم و بعد در سال اول تحصیل در دانشسرای عالی تهران ، در ایام عید با چند اتوبوس دانشجویان کل رشته‌ها را برای گردش علمی به شیراز آوردند ، در برگشتن که من نیز با آنها بودم یکی از اتوبوسها تصادف کرد و تعدادی از دانشجویان و کارمندان دانشگاه کشته شدند و بعدش هم مرگ فروغ بود و بعد هم مرگ اقوام بود و مرگ پدرم و بعد هم مرگ دانشجویانم در زمان جنگ که می‌رفتند و شهید می‌شدند و جنازه آنها برمی گشت و جای خالی‌شان در کلاس می‌ماند و داغ مرگشان بر دل من و بعدش هم مرگ ساعدی و کشته شدن میرعلائی بود و مختاری و پوینده و خودکشی غزاله و بعدش هم مرگ خواهرانم یکی بعد از دیگری و دوستان و عزیزانم؛ شاپور بنیاد ، حمید مصدق ، جلالی ، گلشیری ، شاملو ، نصرت ، بیابانی ، هنرمندی و دیگران که هنوز هم ادامه دارد تا مرگ خود من که فراخواهد رسید و سالی نبوده که بی‌مرگ زیسته باشم و بی‌مرگ عزیزانم .

غیر از اینها که برشمردم ، دلیل دیگر شاید آشنایی زودهنگامم با خیام باشد ، خیام استاد مرگ‌اندیش همهٔ شاعران ایران .

این کوزه گر دهر چنین جام لطیف
می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

و همه اینها سبب شده است تا بن‌مایهٔ مرگ در شعرهای من تکرار شوند و بشوند کتابهای شعرهایی به کوتاهی عمر و شاخه‌ای از ماه و کتابهای دیگر .

ث - چرایی تکرار بن‌مایه‌های شور حیاتی و سرزندگی و زندگی در شعرها

اولین دلیلش خیام است . باز هم خیام و آن دم غنیمت شمردنهای خیامی او در رباعیاتش و دم غنیمت شمردنهای شعرهای حافظ و

دم غنیمت شمردنهای شعرهای سعدی و سرریزی شور و سرزندگی از آن غزلها. غیر از اینها شاید این باشد که من چندین بار مریض شده‌ام در کودکی آن هم مبتلا به بیماریهای سخت و یکبار دیگر در جوانی از سفری که به غرب و شمال ایران داشتیم در برگشت به شیراز در شهرستان آباده ناهار خوردیم و من به مسمومیتی دچار شدم که تا سالهای سال نمی‌توانستم هیچ‌گونه میوه‌ای بخورم و هیچ‌گونه سبزی‌ای و حسرت سلامتی و حسرت سرزندگی و حسرت خوردن میوه و سبزی بر دلم مانده بود و همهٔ این حسرتها باید بن‌مایه‌های شور حیاتی شعری آثار من می‌شدند که شدند و هنوز هم ادامه دارد و کتاب **دفتر میوه‌ها** یکی از آنها است و دلیل دیگر شاید آشنایی‌ام با آندره ژید باشد که بود و **مائده‌های زمینی** او با ترجمهٔ عالی حسن هنرمندی آن هم درست در سالهای مریضی من که حسرت شور زندگی و میوه‌ها بر دلم بود و مانده بود؛ «آه ناتانائل من به تو شور خواهم آموخت، شور زندگی را...» همین.

***

■ **کامیار عابدی**: در آغاز، مهم‌ترین قالب شعری در ادب فارسی قصیده بود. قصیده تا سدهٔ ششم هجری قمری، همچنان بر صدر بود و قدر می‌دید. اما در اواخر این سده و به ویژه در سدهٔ بعد، دست کم تا هفت‌صدسال، جای خود را به غزل داد، تا جایی که هم ما و هم جهانیان، اکنون شعرِ فارسی را با غزل می‌شناسیم. گویی نبوغِ ایرانی پس از بهره‌گیریهای گسترده از یک قالب رایج در شعرِ تازی، یعنی قصیده به نوع خاص و ایرانیِ شعر، یعنی غزل رسید.

اما نباید از یاد برد که دو قالب مهم دیگر هم در شعر فارسی وجود داشته که یکی از آن دو، مثنوی است. شعرهایی بلند که اغلب برای بیانِ داستان و تاریخ و فکر و عرفان مورد استفاده قرار می‌گرفت: **شاهنامه**، **پنج گنج** نظامی، **بوستان**، **مثنویِ معنوی** و مانند آنها. نوع دیگر، به تعبیری گیلکی (و اگر اشتباه نکنم از سید شَرَف شاه دولابی، سدهٔ هشتم هجری قمری) چهار دانه است. یعنی شعرهایی که در چهار مصراع یا دو بیت، کوتاه‌ترین تجربهٔ زبانی و فکریِ شاعر را بازگو می‌کند. ما چهاردانه‌ها را به لحاظ تفاوت وزنی با دو نامِ دوبیتی و رباعی می‌شناسیم.

دوبیتی و رباعی البته همواره در حاشیهٔ شعر فارسی قرار داشته است. تصور می‌کنم هم در دوره‌های کهن و هم در عصرِ جدید سرودنِ رباعی و دوبیتی از نظرِ بسیاری از ادیبان و شاعران، چندان به جِدّ گرفته نمی‌شد. اما خوانندگانِ عام‌ترِ شعر چنین نمی‌اندیشیدند. نمونه‌های مهم در این زمینه دوبیتیها و رباعیهای باباطاهر و خیام (سده‌های پنجم و ششم هجری قمری) است. توجه پژوهندگان و استادان ادبی نیز به چهار دانه‌ها نیز، بیشتر به نیمهٔ دوم سدهٔ خورشیدیِ معاصر مربوط می‌شود: **ترانه‌ها** (به کوشش پرویز ناتل خانلری، ۱۳۵۳)، **مختارنامه** (رباعیهای عطار، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸)، **سیر رباعی در شعر فارسی** (سیروس شمیسا، ۱۳۶۳)، **نُزهةالمجالس** (مجموعهٔ ۴۰۰۰ رباعیِ کهن، به کوشش محمدامین ریاحی، ۱۳۶۶)، **باباطاهرنامه** (به کوشش پرویز اذکایی، ۱۳۷۵). **نار دانه‌ها** (گزیده‌ای از رباعیهای فارسی، به کوشش محمدعلی اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱) و مانند آنها.[۵]

تحول بنیادین نیما یوشیج (۱۳۳۸-۱۲۷۶) در شعر فارسی البته با نگاه گسترده به شعرِ جدید و شعرِ آزاد (Free Verse) شکل یافت. اما

اگر به لحاظ ساختاری بخواهیم تباری در شعر کلاسیک برایش بیابیم، بی‌تردید آن تبار، قطعه است[6] و نه غزل و قصیده و چهاردانه. تنها استثناء چند منظومهٔ نیماست که در خور سنجش با مثنویهای کهن است. هرچند بسیاری از محققان و منتقدان اعتقاد دارند که او در منظومه‌هایش توفیقِ چندانی نیافت. میدانِ سخنِ نیما شعرهای منسجم و «نیما»یی‌اش است و کم نیستند کسانی که این‌گونه شعرها را، چه در آثار وی و چه در دفترهای شاگردانش، «قطعه» می‌نامند. «قطعه شعر نیمایی» تعبیری دور از ذهن نیست؛ اگر نگوییم که بسیار آشناست.

نیما در شیوهٔ خود، به شعرهایی کوتاه که با الگوی چهاردانه هماهنگ باشد، توجه نشان نداد. او در شعر کوتاه ترجیح داد تا همان ساختار کهن، یعنی رباعی را به تجربه‌های شعری‌اش بیفزاید[7]: **آب در خوابگه مورچگان** (۵۴۰ رباعی؛ ۱۳۵۱؛ و سپس در **مجموعهٔ کامل**

کامیار عابدی

اشعار، نیمایوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، ۱۳۷۱، صص ۵۷۴-۵۱۹). در میانِ شاگردان نیما، امیرهوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه) و به ویژه سیاوش کسرایی (**سنگ و شبنم**: دوبیتی و رباعی و ترانه، ۱۳۴۵) از چهاردانه سرایی غفلت نورزیدند. اما در همان حال، در میانِ شاعرانِ نسل نخست و دوم نیمایی، نمونه‌های اندک و پراکنده‌ای از شعرِ کوتاه به شیوهٔ جدید هم به چشم می آید. در این نمونه‌ها، گه گاه با اندکی تغییر یا حتی بی‌تغییر، شعر به صورت یک یا دو بیت در می آید. اما آنچه چنین شعرهایی را از شعر کلاسیک جدا می کند، نوعِ نگاه شاعر به زندگی و هستی است. نگاهی که بر رابطهٔ میان کلمه‌ها و عناصر زبانی تأثیر مستقیمی برجای نهاده. وگرنه، استقلال معنایی و گاه، ساختاریِ بیتها و حتی مصراعهای غزل چه در سبک عراقی (حافظ: سدهٔ هشتم هجری قمری) و چه در سبک هندی یا اصفهانی (صائب: سدهٔ یازدهم هجری قمری) نکته‌ای است موردِ پذیرش همه. یکی از ادیبانِ معاصر (بهاءالدین خرّمشاهی) با استفاده از یک واژهٔ فارسی رایج در زبان اُردو، از آن با عنوان «پاشان» بودن غزل یاد می کند.

برخی نمونه‌هایی که من از شاعرانِ نیمایی در نوعِ شعر کوتاه به یاد دارم، می آورم:

□ **ه. ا. سایه:**

«بسترم
صدف خالی یک تنهایی است
و تو چون مروارید
گردن آویز کسانِ دگری»

□ **سیاوش کسرایی:**

«هرشب ستاره‌ای به زمین می کشند و باز
این آسمان غم‌زده غرقِ ستاره‌هاست»

□ **احمد شاملو:**

«کوه‌ها باهم‌اند و تنهایند
هم‌چو ما با هَمانِ تنهایان»

□ **محمد زُهَری:**

«یک قطره از قبیلهٔ باران
با مرغ تشنه گفت
سیراب باد مزرعهٔ تنگ سینه‌ات»

□ **م. آزاد:**

«برای گذشتن از این رود
رنگین کمانی باید بود»

□ **م. سرشک:**

«آخرین برگِ سفرنامهٔ باران این است:
که زمین چرکین است»

تصور می‌کنم کوتاه‌ترین شعرِ موفق فارسی از آنِ زنده‌یاد **محمد زُهَری** (۱۳۷۳-۱۳۰۵) است:

«غروب
غربت
آه!»

با این همه شعر کوتاه در شیوهٔ نیمایی و جدید، مانند چهاردانه در شعرِ کلاسیک، به هیچ روی یک نوع شعری رایج محسوب نشده است. توجه‌هایِ گه‌گاهی به شکلِ خاصی از آن در دهه‌های ۱۳۶۰-۱۳۵۰ (که کم و بیش با گوشهٔ چشمی به «هایکو»های ژاپنی همراه بود و اسماعیل نوری علاء در آغاز دههٔ ۱۳۵۰ در «کارگاه شعر» ش بدان «شعرک» نام داد) به هیچ روی به توفیق نینجامید.

اما در این میان، دو شاعر به دلیل ذهنیت سراسر لحظه‌ای‌شان در شعرِ کوتاه به توفیق رسیدند: بیژن جلالی (۱۳۷۸-۱۳۰۶) و منصور اوجی (متولد ۱۳۱۶). به گونه‌ای که ما اکنون می‌توانیم جلالی را مهم‌ترین نمایندهٔ شعر کوتاه فارسی در شیوهٔ منثور، و اوجی را پر اهمیت‌ترین

نمایندهٔ این نوع شعر در شیوهٔ نیمایی بدانیم . درخور توجه است که هر دویِ آنها نیز به لحاظِ ایده‌هایِ ذهنی ، به زندگی و مرگ و شعر ، یعنی کهن‌ترین مضمونهای ادبیِ جهان در قلمرو شعر توجه نشان داده‌اند . من ، پیش از این ، هم دربارهٔ شعرجلالی و هم در زمینهٔ سروده‌های اوجی ، به تفصیل سخن گفته‌ام[۸] و چون دربارهٔ آثارشان سخن تازه‌ای ندارم ، دامن گفتار را در همین جا برمی‌چینم .

■**احمد ابومحبوب**: اوجی ، از شاعرانی است که در دههٔ چهل شهرت یافتند؛ یعنی تقریباً شاعران نسل سوم نیمایی . او را در چهار قالب نیمایی و سپید و غزل و رباعی می‌شناسیم . مثلاً در رباعی ، مجموعهٔ **حالی ست مرا** از اوست که تمامی رباعیها با همین عبارت آغاز می‌شوند . **مرغ سحر** نیز مجموعهٔ رباعیات اوست . اینها اشعار عاشقانه‌ای هستند

احمد ابومحبوب

که به حقیقت ، چیز تازه‌ای ندارند اما بیان لطیف آنها می‌تواند توجه را جلب کند:

حالی‌ست مرا که باده‌نوشان دانند
نی محتسبان و خرقه‌پوشان دانند
آری ز گروه قیل و قالش تو مپرس
کاین راز شگفت را خموشان دانند

در این شاخه ، کاملاً به سنتهای فکری و عاطفی و اصطلاحی کهن تمایل پیدا می‌کند .

در غزل نیز همان سنت‌گرایی او را می‌بینیم ، اما گاهی جرقه‌هایی زیبا و بیان تازه را در غزلهای لطیف او مشاهده می‌کنیم که نشانهٔ زبان و ادراک و بیان امروز را با خود دارند:

شب مانده ، پگاه روبرو مرده
ماییم و دلی و آرزو مرده
بر گمشدگان شام یلدایی
مهتاب و چراغ کورسو مرده
از کوه شکایتم چه می‌پرسی؟
ما را همه شکوه در گلو مانده
تا نوبت شرح ماجرا افتاد
دیدیم مجال گفت‌وگو مرده

اما نمی‌دانم و باید تحلیل شود؛ شاید خصلت ذاتی رباعی و قالب غزل (نه محتوا) این باشد که زبان را به گذشته می‌کشاند . البته موارد نقض این برداشت هم وجود دارد که مثلاً غزلهای امروزی سیمین بهبهانی نمونهٔ آن است .

اما به هر روی ، اوجی را به عنوان شاعر نوپرداز می‌شناسیم و شهرت او نیز به همین است و من هم در همین زمینه سخن می‌گویم .

اوجی ، در دههٔ چهل ، به ترتیب مجموعهٔ **باغ شب** (۴۴) و **شهر خسته** (۴۶) و . . . را انتشار می‌دهد و به مرور شهرت می‌یابد و زبان و بیان و شکل شعری خود را پیدا می‌کند . البته بحث من بیشتر پیرامون آثار دو دههٔ اخیر او است . اما همینها نیز نشان از پایه‌هایی دارد که در دورهٔ گذشته ریخته شده است .

منصور اوجی در سیر تاریخچهٔ شاعری خود ، شیوه‌های گوناگونی را آزموده است؛ شعر نیمایی ، شعر سپید ، تمایل به فرمالیسم ، گرایش به موج نو؛ و طبیعی است که در آغاز همچون هر شاعر نوپایی ، گرفتار بسیاری از بازیهای بیانی و تصنعات بوده است ، ایجازهای مصنوعی و گاهی خروجهای غیرضروری از هنجارهای ساختمان دستوری که گاهی معنا را از کلام او دور می‌کرد ، همه و همه پرتگاههایی بودند که بر سر راه او قرار داشتند .

منتقدانی مانند حقوقی و اسماعیل نوری علاء ، در نقدهای خود ، او را هشدار دادند و بدین پرتگاهها آگاه کردند؛ هرچند فردی مثل یدالله رویایی نیز به شدت به او حمله کرد و حتی گفت که جنایت افرادی مثل منصور اوجی را هرگز نمی‌بخشم . نظر او حتی بر این بود که شاعرانی مثل اوجی ، شعر را برای زندگی می‌خواهند و نه زندگی را برای شعر . البته لبهٔ تیز حملهٔ او متوجه کسانی بود که شعر را فقط به حیطهٔ سیاسی می‌کشاندند و آن را به ابزار ایدئولوژیک تبدیل می‌کردند . رویایی خطر ایدئولوژی را برای شعر گوشزد می‌کرد . شعر دههٔ چهل ، حقیقتاً شعر سیاست‌زده بود و اغلب شاعران جوان را خواه ناخواه به دنبال خود می‌کشید و به واقع ، اغلب آنها در ورطهٔ سیاسی گویی غرق و تباه می‌شدند و راه به جایی نمی‌بردند و از شعر و هنر بسیار فاصله می‌گرفتند . خوشبختانه اوجی از آنانی شد که اگرچه سیاسی گو بودند ، اما غرق نشدند و مسائل بسیار دیگر را نیز هم‌ارز و هم‌ردیف آن امر قرار دادند ، به گونه‌ای که سیاست ، تنها یکی از آن مسائل بود و نه همهٔ مسئله . تا جایی که امروزه ، سیمین بهبهانی ، شعر او را «شعر لحظه‌ها و تداعیها» معرفی می‌کند . و من دربارهٔ شعر امروز او سخن می‌گویم .

اوجی ، در جرگهٔ شاعران سمبولیست معاصر ایران قرار دارد؛ اما نه به مفهوم فرانسوی آن که مبتنی است بر بیان اندوه و وحشت در طبیعت ، جدایی از عقل و منطق برای تأکید بر احساس ، دوری از واقعیت عینی و تأکید بر واقعیت ذهنی و تأکید بر وزن و موسیقی کلمات . و نه به مفهوم سمبولیسم اجتماعی محض که محصول یک جریان در دوران معاصر بود .

شعر اوجی ، نه شعر اندیشه است مثل اسماعیل خویی ، و نه شعر مبتنی بر زبان است مانند شاملو . مثلاً در شعرهای اوجی هیچ گرایش خاص زبانی نمی‌بینیم ، مثل اخوان یا شاملو ، هیچ نگرشی نسبت به زبان در آن نیست . کشف واژه ، ساختن واژه و عبارت و ترکیبات ویژه و هر

چیز که مربوط به زبان باشد ، و البته می‌توان این را نقطهٔ ضعف او هم دانست؛ چرا که به هر حال ، شعر ، یک هنر زبانی است ، و شاعر مثل کاشف زبان عمل می‌کند . اگر از نظر زبان بخواهیم به شعر او بنگریم ، ممکن است روی بسیاری از ناهماهنگیها هم انگشت بگذاریم . مثلاً در صفحهٔ ۳۷ باغ و جهان مردگان می‌گوید: «مثل کاغذی که جلوت می‌گذاری سفید / تا شعری بنویسی / جلوت می‌گذارند کاغذهایی سفید / تا بنویسی .»

کلمات همه عادی اما نوشتاری هستند ، به جز «جلوت» به جای «جلویت» ، پس و پیشی ارکان جمله ، از هیچ منطق شعری و معانی و بیان تبعیت نمی‌کند ، به جز کلمهٔ «سفید» که در پایان هر سطر ، تأکید ویژهٔ خود را دارد؛ اما همنشینی کلمهٔ عامیانهٔ «جلوت» با مثلاً کلمهٔ کتابی «می‌گذاری» ، ناهماهنگی زبانی خاصی را ایجاد می‌کند . یا در صفحهٔ ۸۹ می‌گوید: «و شر شر باران علی‌الدوام از پشت شیشه‌ها» یا در صفحهٔ ۴۱ می‌گوید: «که هیولایی است زنده و هول / تا ما را به هول افکَند وُ

ولا» که از «هول و ولای» عامیانه گرفته شده ، اما از هم جدا شده‌اند . «ولا» به معنای دلهره و اضطراب ، همان معنای هول را می‌رساند و قربانی تجانسهای آوای هول شده است؛ مگر اینکه آن را «ولا» بخوانیم تا دلیل شعری منطقی خود را بیابد . اما نگارش این کلمه در شعر ، بدون کسره این اجازه را نمی‌دهد . یا اشتباهاتی مانند «لاله‌های عباسی‌های فروریخته» (در صفحهٔ ۱۱۲) به جای «لاله عباسی‌ها» . در کتاب **باغ و جهان مردگان** ، از این گونه عبارات فراوان است و از این جهت ، بیان او بسیار به محاوره و همچنین نثر نزدیک می‌شود؛ تا جایی که دیگر هیچ تفاوتی با نثر عادی ندارد . مثلاً در صفحهٔ ۳۹ «داغ گفتن یک آخ راحتی / بر سینه‌شان می‌گذاریم / باید گذاشت .» که یادآور عین یکی از عبارات مرحوم دکتر شریعتی است . یا در صفحهٔ ۱۱۱ «ظرف را شسته است / مهمانخانه را رُفته است / و آشغال‌ها را برده است / و حال نوبت گرفتن روی مبل‌هاست / و جمع کردن دمپایی‌ها / و زدنِ مسواک / و خوردنِ آبی خنک / و خفتن با دل استراحت» یا مثلاً شعر «اما سگ را» در صفحهٔ ۵۰ که می‌گوید: «کبوتر را / مردمان به خانه می‌برند تا نگهدارند / طرقه را / قناری را / مرغ عشق را / بلبل را / تیهو را / گربه را / و حتی لاک‌پشت را / و آهو را / اما سگ را؟ / تا چه سگی باشد!»

چنانکه گفتم تمایل او به این زبان ، که هیچ تشخصی از نثر ندارد ، در این مجموعه و اغلب شعرهای سپید او حاکم است . بنابراین چیزی از نظر زبانی نمی‌توانی در آن بیابی که خارج از هنجار یا تازه باشد . اتکای او بر سمبولهاست . مثلاً همان شعری را که به نام «اما سگ را» خواندم .

می‌دانیم که سمبول یا نهاد ، شیء و چیزی است که بیانگر چیزها و مفاهیم دیگری باشد؛ یا به قول کالریج ، «تجلی نوع در فرد» اما سمبولها را من از لحاظ کاروری و وظیفه‌ای که می‌تواند در شعر داشته باشد به دوگونه تقسیم می‌کنم: ۱- سمبولهای تصویرساز ۲- سمبولهای روانی .

سمبولهای تصویرساز ، سمبولهای نقشمند هستند؛ یعنی آنهایی که در پدید آمدن تخیل شعری ، یا صور خیال نقش اساسی دارند و یکی از اجزای تصویر را می‌سازند و باعث می‌شوند که همگی اجزا ، مفهومی سمبولیک بگیرند؛ اجزایی هستند که بر عناصر و اجزای دیگر تصویر پرتو می‌افکنند و آنها را در یک نظام سمبولیک ، به سوی خود متوجه می‌سازند. مثلاً در این شعر نیما دقت کنید:

هست شب یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد نو باوهٔ ابر ، از برکوه
سوی من تاخته است
هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

می‌بینید که «شب» یک سمبول است که در این شعر ، زمینه‌ساز کل یک تصویر می‌شود . شبی که زمین هم تیره شده ، هوا دم کرده و گرم و باد از سمت کوه می‌وزد و کسی نمی‌تواند در این تاریکی راهش را پیدا کند . شما اگر «شب» را از این شعر حذف کنید ، کل تصویر از بین می‌رود . اگر هر چیز دیگری به جای «شب» بگذارید کل سازواری و ارگانیسم و نظام سمبولیک شعر دیگرگون می‌شود و همهٔ عناصر ، مفهوم و معنای دیگری می‌یابند . همین جا بگویم که این دسته سمبولها ، یعنی سمبولهای تصویرساز ، از لحاظ نقشی که ایفا می‌کنند ، می‌توانند خود به دوگونه تقسیم شوند: ۱ - محوری ، مثل همین شب در این شعر نیما ، که نقش اصلی را دارد . ۲ - ضمنی ، که نقش اصلی را ندارد و حول محور نمادهای دیگر قرار می‌گیرد و در تصویر نقش بازی می‌کند . مثل شعر دیگری از نیما که می‌گوید:

تی تیک تی تیک
در این کران ساحل و به نیمه شب
نک می‌زند
سیولیشه
روی شیشه
به او هزار بارها
ز روی پند گفته‌ام
که در اتاق من ترا

نه جا برای خوابگاست؟
من این اتاق را به دست
هزار بار رُفته‌ام

«شب» در اینجا نقش محوری ندارد ، بلکه به خاطر سیولیشه (سوسک سیاه) است که معنی دیگری پیدا می‌کند و یک نماد ضمنی است .

اما نوع دوم از سمبولها ، یعنی سمبولهای روانی ، که اساس سمبولیسم منصور اوجی است ، سمبولها یا نمادهایی هستند که به هیچ‌وجه در تصویرسازی نقشی ندارند و اصولاً هیچ‌گونه تصویری

نمی‌سازند. ممکن است شما در شعری ، هیچ‌گونه تصویری نبینید، یعنی شعر به یک بیان ساده تبدیل شده باشد ، اما واژه‌ای در آن وارد می‌شود که تداعی‌گر مفاهیمی گسترده است . مثلاً وقتی می‌گوید: جوشش عشق است کاندر می فتاد ، اگر از تشبیه «جوشش عشق» بگذریم ، «می» یک نماد است که مفاهیمی را به ذهن یک خوانندهٔ با صلاحیت متبادر می‌کند. در این عبارت وقتی می‌گوییم «جوشش در می افتاد» به جای ساختن تصویر ، ساختن مفهوم ، هدف قرار می‌گیرد . مثلاً در شعر «اما سگ را» که از اوجی خواندم ، «سگ» به عنوان یک نماد به کار رفته است و هیچ نقشی در تصویرسازی نه مستقیم و غیرمستقیم ندارد . این شعر اصلاً تصویری ندارد . (همین‌جا بگویم که اوجی ، شاعری تصویرگرا نیست . شعر او شعری بسیار کم تصویر است . تصویرهایی هم که گاهی دارد ، بسیار کوتاه و مقطعی است و گسترش نمی‌یابد . شاید برخی به همین دلیل به اوجی اشکال بگیرند که تخیل ضعیفی دارد . اما باید توجه کنیم که بیان او متکی بر سمبولهای نوع دوم ، یعنی روانی است) .

گفتم که این شعر اصلاً تصویری ندارد؛ مثل بسیاری دیگر از شعرهای او . اما «سگ» در هر حال یک نماد است ، حتی اگر عناصر دیگر این شعر را نماد به شمار نیاوریم که اشکالی هم ایجاد نمی‌شود ولی سگ ، به‌ویژه در عبارت «تا چه سگی باشد!» یک نماد است که مستقیم و غیرمستقیم ارتباطی به نمادهای دیگر ندارد . می‌توانید به جای «سگ» ، «خوک» را بگذارید و هیچ عنصر دیگر تغییر نکند . می‌توانید «گاو» یا «اسب» را بگذارید و عناصر دیگر تغییر نکنند تنها چیزی که تغییر می‌کند ، فقط همان واژهٔ نمادین و مفهوم آن است ، هیچ تصویری وجود ندارد که «سگ» در آن نقش بازی کند . پس در اینجا «سگ» عنصر تصویرساز نیست . اما مثلاً در شعر شاملو وقتی می‌گوید: «سگان قریه خاموشند، موجی گرم در خون بیابان است .» اگر «سگان» را با چیز دیگری عوض کنید ، بخشی از تصویر کاملاً از بین می‌رود یا دگرگون می‌شود . این دسته سمبولها مبتنی بر تداعیهای ذهنی و روانی است که شاعر را به خود مشغول داشته یا برای شاعر و خواننده‌اش دارد . از اینجاست که نام سمبولهای روانی را برای این دسته نمادها برگزیده‌ام . مثلاً «لیمو» در شعر اوجی که نمادی برای مطلوب و انسان و خواسته‌ها قرار می‌گیرد یا «انار» ، که نمادی از خود شاعر و انسان می‌شود از تداعیهای روانی و ذهنی‌اش مایه می‌گیرد . مثلاً وقتی می‌گوید:

به سپیده‌دمان
شعرم را ورد لب کنید
و نامم را
و همزمان رفت و آمد عجایب خلقت را بنگرید
مورچه‌ها را . . .

می‌بینید که این قطعه تصویری ندارد . یک کلام و بیان عادی است . اما در انتهای این بند به «مورچه‌ها» می‌رسید . «مورچه» نمادی است که مفاهیم گسترده‌ای را فراهم می‌آورد اما تصویری را نمی‌سازد . اغلب نظام سمبولیک اوجی به این سمت تمایل دارد . (این را باید اینجا حتماً تذکر بدهم که وقتی یک ویژگی را به یک شاعر نسبت می‌دهیم ، استدلالمان بر اکثریت و اغلب و بسامد بالای آن ویژگی است و به این معنا نیست که ویژگی دیگر را ندارد .)

به هر حال دو ویژگی مهم در آثار او به ویژه در **باغ و جهان مردگان** می‌بینیم که یکی همچنان‌که گفتم ، سمبولیسم است و دیگری نوستالژی . شاید همین نوستالژی باشد که او را در این کتاب بیشتر به اندیشهٔ مرگ فروبرده است . البته این نوستالژی بیشتر مربوط به آثار این دو دههٔ او است .

او با تمایل به شعر نیمایی ، با همین نظام سمبولیک خود ، قدرت بیشتری را نشان می‌دهد و «نسترن» یکی از شعرهای زیبای اوست:

غرقِ گل و شکوفه خمیده است زیر بار
انگار زیر برف
گر بشکند ، چه حیف

ورنه ، گلاب‌ها به قدح‌ها و عطرهاست
یا خود هزار شانِ عسل در سپیده‌دم

این اثر او با بیان سمبولیک خود ، نیمی پر از میوه است از انگور و انار و لیمو و سیب و چه و چه . . . و نیمی پر از جانور ، از فیل تا مورچه و همگی نماد .

***

■ **عمران صلاحی**: در ابتدا یک رباعی می‌خوانم:

هشدار که با درفش نازت نکنند
تولید گر برق سه فازت نکنند
اوضاع جهان دیمی و هرکی هرکی است
کوتاه بیا تا که درازت نکنند

آقای اوجی با اینکه خیلی در شعرهایش کوتاه آمده اما مثل اینکه درازش هم کرده‌اند . البته با اینکه شعرهای اوجی خیلی کوتاه است ، معانی شعرهایش خیلی بلند است . یعنی با کمترین کلمات توانسته بلندترین مفاهیم را بیان کند و این هنر کمی نیست .

اشخاص مختلف به یک درخت چگونه نگاه می‌کنند؟ اگر یک تاجر به درخت نگاه کند ، می‌گوید این جان می‌دهد که آن را ببرند و به قیمت خوبی بفروشند و یا اگر مثلاً یک نجار یک درخت را ببیند ، می‌گوید به درد میز و صندلی می‌خورد و از آن باید استفادهٔ ابزاری کرد . بعضیها به درخت نگاه می‌کنند برای اینکه از آن برای شومینه هیزم فراهم کنند . اگر مسافر خسته‌ای به درخت برسد ، می‌گوید جای خوبی است که زیر سایه‌اش بنشینم و استراحت کنم . یا یک زن خانه‌دار می‌گوید که شاخه‌هایش برای پهن کردن لباس خوب است . یک نفر هم که چماق‌دار است می‌گوید جان می‌دهد از شاخه‌هایش چماقی بسازیم و دنبال بعضیها کنیم . هرکسی درخت را یک طوری می‌بیند ، تنها آدمی که این درخت را فقط شکل درخت می‌بیند ، شاعر است .

برای شاعر خود درخت مهم است نه اینکه از آن چه استفاده‌ای می‌کند . خیلی خوشحالم که منصور اوجی این نگاه را به طبیعت ، انسان و جهان دارد و با طبیعت ، انسان و تمام زیباییها یگانه شده است .

بعضی یک خرده شاعرند و بعضی خیلی شاعرند . اوجی به نظرم خیلی شاعر است و از شاعرترین شاعرهاست که توانسته با طبیعت و انسان یگانه شود وحتی از زبان آنها حرف بزند . شاعر بدون شائبه با اشیاء و انسان برخورد می‌کند . این حرف من در شعری از او با نام «کودکان و بهار» کاملاً مشهود است .

«هر که دری را می‌زند
به نیتی می‌زند و به قصدی
تنها در این میانه کودکانند
که بی‌قصدی می‌زنند زنگ در خانه‌ها را
تمامی خانه‌ها را
و فضا را به یکباره مترنم می‌کنند و سبز
و پا می‌گذارند به فرار و غش‌غش می‌خندند
در پله‌ها
و بدین شیوه و رفتار تنها کودکانند در این دیار
و بهار»

در این شعر کودک هیچ نیت و قصدی ندارد فقط هدفش همان است . من فکر می‌کنم برخورد شاعر با طبیعت هم ، چنین برخوردی است بدون هیچ شیله و پیله‌ای .

من چون مرض طنز دارم و با اینکه در برخی شعرهای اوجی صحبت از مرگ و این مسائل است ، لابه‌لای آنها طنزهایی پیدا کرده‌ام ، با این تذکر که طنزهای اوجی خیلی درونی است و از لب و دندان استفادهٔ ابزاری نمی‌شود ، یعنی وقتی می‌خواهیم بخندیم ، در دلمان می‌خندیم . ممکن است بعضیها بگویند که این خنده ندارد . اما از خواندن این اشعار انبساطی حاصل می‌شود ، که به نظرم آن انبساط درونی ، یک نوع لبخند درونی است . شعری است با نام «تلخ» از کتاب **باغ و جهان مردگان**:

«عسل کوهی ، عسل قند
عابران اما بی‌اعتنا به عسل کوهی
و فروشندهٔ کور
به تماشای مردی می‌دود
که به دارش می‌کشند در میدان
و او بی‌اعتنا به طعم دهان مرد بر دار
عسلش را جار می‌زند ، عسلش را
و طعم دهان مرد بر دار؟»

اینجا ظاهراً طنزی وجود ندارد ، اما یک طنز موقعیت است ، از تقابل دو مفهوم و دو صحنه . جالب این است که فروشنده کور است و نمی‌بیند که دور و برش چه می‌گذرد و عسلش را می‌فروشد . این تقابل دو مفهوم و دو صحنه ، طنز تلخی ایجاد کرده است . شعر هم تلخ است که با همهٔ تلخی یک شیرینی هم در درونش هست . جالب این است که صحنه ، صحنهٔ مرگ است ، اما دور و بر این مرگ ، زندگی است که می‌جوشد .

من در شعر دیگری نیز با عنوان «اتفاق» از همان مجموعه طنز پنهانی دیده‌ام:

«از آن خانه و حیات
مرد ، زن ، کودک و گهواره

تنها دیواری برجاست
و قاب عکسی بر دیوار
و عکسی در قاب
و کودکی در عکس
و لبخندی در کودک
و شکری در لبخند
و حیاط و پس لرزه‌ها»

صحنه‌ای است که هیچ چیزی کم یا زیاد ندارد و من طنز بسیار تلخی در آن می‌بینم. جالب آنکه حیات و حیاط آمده است، اینکه می‌گویند در شعر اوجی بازیهای زبانی وجود ندارد، درست نیست و اگر جست‌وجو کنیم، پیدا می‌کنیم. منتها بعضی از شعرا خیلی زبان‌بازند و شورش را درآورده‌اند، اما شعر اوجی به قدری ساده است که به چشم نمی آید.

عمران صلاحی

شعری از خودم می‌خوانم:

چشمه خشک نیست
آب از صافی دیده نمی‌شود
با سنگریزه‌ای
آب را ببین.

شعر اوجی به قدری ساده است که دیده نمی‌شود. من این خاصیت را در شعرهای جلالی هم دیده‌ام که اول که می‌خوانیم می‌بینیم چیزی نیست اما وقتی دقت کنیم عمقش را می‌یابیم. شعر اوجی هم شعری است که از فرط سادگی به چشم نمی آید، اما با کمی دقت می‌فهمیم حرفهای بسیاری در آن هست.

پانوشتها:

۱. علی باباچاهی: شعر اوجی خلاصه و خیال‌انگیز است و ایجاز در کار او تقطیر حساب شده وفور کلمات خدا است. ایجاز تماشا، ایجاز چیدن، دیدن، ایجاز سفرهای زیبا در اشیاء و ایجاز نوبرانه اشکال دلپذیر و تصاویر که درون شاعر را تبیین می‌کند و ایجاز تأثیرنگاری و بی‌قراری. (علی باباچاهی، **گزاره‌های منفرد**، ص ۴۳)

۲. هوشنگ گلشیری: راستش من فکر می‌کنم هرز رفتن و پرت و پلا گفتن مال دوره ناپختگی است وقتی آدم روی دست این و آن نگاه می‌کند و هی زور می‌زند تصویر بیفزاید و حرف گنده بزند. برای بعضیها هم تا پیری این بلوغ نمی‌رسد، خوشا به حالشان که ناپخته و جوان و جاهل می‌میرند، غافل از اینکه اثر خوب همان بلور است: ساده اما بی‌نهایت، به یک نظر می‌شود دیدش، اما باز باید نگاهش کنی، به یادش بیاوری. خوب، تو (منصور اوجی) از سر شعرهای نظیرگویی و دیگرسرایی پریده‌ای، آن راهها گاهی لازم است و حال رسیده‌ای که شعر بگویی، انگار که شعر تو را تراشیده باشد و تو شعر را. و این اتفاق نمی‌افتد مگر با تلاش مدام، خواندن، تجربه کردن، با چشمی شاعر بودن و به چشمی آدمی بخرد، دستت درد نکند. (هوشنگ گلشیری، **هوای باغ نکردیم**، ص ۲۲۶)

۳. سیمین دانشور: منصور اوجی را می‌توان هستی‌شناس زمان و مرگ دانست، جا پاهای زمان آگاهی و مرگ آگاهی و دل آگاهی در بیشتر شعرهایش پیدا است... اوجی بر کنار رود زندگی یا «لب بحر فنا» در انتظار نشسته است و گذر عمر را می‌بیند و می‌اندیشد که آمدیم و شدیم و... گاه مرگ آگاهیهای منصور اوجی ملموس است در سوگ رفیقانی که رفته‌اند همچون فروغ، جلال، ساعدی... و مرگ، مرگ، مرگ، سنگ‌تراشانی که لوح گور می‌تراشند، اجاقی که خالی است، و چشم دوست که دو حفرهٔ خالی است، سیبی که می‌افتد، پلکانی که پله پله از آن فرود می آییم... مرگ همچون تیری از پشت می آید و مادران، کودکان خود را می‌شویند و در اعماق سیاهی به خاک می‌سپارند و سرانجام اوجی دل به دریا می‌زند و لوح گور می‌سراید. (سیمین دانشور، **کلک**. شمارهٔ ۷۶۰۷۹، صفحات ۶۲۱ تا ۶۲۴)

۴. کامیار عابدی: اوجی پیش از آنکه شاعر سخنور باشد شور شاعرانه دارد، به تعبیر هانری برگسون اوبا Elan Vital (نیروی حیاتی) به کلمه معطوف می‌شود، شور زندگی و طبیعت و جهان هستی به او کلمه می‌بخشد... باغ اسطوره‌ای شعرهایش جزئی از باغ زندگی است، زندگی به شیوهٔ اکنون، آیینگیهایی که بیگانگی کلام را به کناری می‌زند، عشق به هستی بر عشق آدمی پیشی می‌گیرد. (کامیار عابدی، **جستجوی گل شیدایی**، صفحات ۴۶ تا ۵۷)

۵. در این فهرست از کتاب ترانه‌های خیام (صادق هدایت، ۱۳۱۳) نام نبردم. زیرا تکیهٔ اصلی و اساسی نویسنده در این اثر به جهان‌نگری (weltanschaunng) خیام است و نه به نوع و شیوهٔ شعری‌اش.

۶. قطعه در شعر فارسی (ضیاء موحد، **نشر دانش**، س ۱۴، ش ۴، خرداد تیر ۱۳۷۳، ص ۱۹).

۷. نیما یوشیج چهاردانه‌هایی به گویش مازندرانی هم دارد و مجموعهٔ آنها را «روجا» نامیده است: **مجموعهٔ کامل اشعار** (نیما یوشیج، صص ۷۰۷-۶۱۱). در نیمهٔ نخست دههٔ ۱۳۷۰ نوعی شعرِ لحظه‌ای در گویش گیلکی (و پس از آن در گویشهای مازندرانی و تالشی) پدید آمد. بدان نامِ «هسا شعر» داده‌اند.

۸. ر.ک: **زمزمه‌ای برای ابدیت** (بیژن جلالی، **شعرهایش و دل ما**، ۱۳۷۹)؛ جستجوی گل شیدایی (شعر، **شیراز و منصور اوجی**، ۱۳۸۰).

درخورِ یادآوری است که اوجی در زندگیِ شعری‌اش به قطعه‌های نیمایی و غزل نیز علاقه نشان داده. علاوه بر آن، به دوبیتی (دهه ۱۳۵۰)، رباعی (دهه ۱۳۶۰) و شعرِ منثور (دههٔ ۱۳۷۰) هم پرداخته است. اما کمالِ تجربه‌های شعریِ وی، چه به لحاظ زبانی و چه از نظر شکل و ساخت در سروده‌های کوتاهش آشکار شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی