Biannual Journal of Currents in Contemporary Iranian Poetry and Fiction

Volume 2, number 3, Autumn/winter 2023-2024

A critical analysis of poeticity in the colloquial discourse structure, with an emphasis on the texts of Seyed Ali Salehi and Garous Abdolmalekian.

Hadi Tite[1]

Vida Dastmalchi[2]

Abstract

The concept of the "colloquial discourse structure" was first introduced by Seyed Ali Salehi, who himself emphasizes the element of simplicity in defining this type of poetry. This structure is characterized by other components such as metaphors, the diminishing the imaginary elements, the use of colloquial language, the presence of a direct rather than an absent audience in the poem, audience-centricity, dialogue, and a lyrical and emotional spirit. In this research, the components of the colloquial discourse structure and the lack of poeticity in it are described and analyzed. Subsequently, the theoretical concepts and components of the colloquial discourse structure in the texts of Seyed Ali Salehi and Garous Abdolmalekian are analyzed. The reason for examining the theoretical concepts and components in the texts of the two poets lies in the differences that Salehi and Abdolmalekian have in their working methods and the presentation of materials as poetry. Since the acceptance of a literary movement requires layers of a poetics and an aesthetic, rhetorical, and conceptual system, the rhetorical and aesthetic aspects in the texts of Salehi and Abdolmalekian are investigated.

Keywords: Discourse Current, Seyed Ali Salehi, Poeticity, Garous Abdolmalekian.

[1] Ph.D. student of Persian language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Urmia University, Urmia, Iran. tite.hadi@gmail.com

[2] Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran. dastmalchivida@yahoo.com

پژوهشنامه جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران

دوره دوم، شماره ۳، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۹۶-۱۱۰

تحلیل انتقادی شعریت در جریان گفتار با تأکید بر متون سید علی صالحی و گروس عبدالملکیان

هادی طیطه[۱]

ویدا دستمالچی[۲]

چکیده

سیدعلی صالحی نخستین کسی است که از جریانی به عنوان جریان گفتار یاد می‌کند و خود نیز در تعریف این نوع شعر بر عنصر سادگی تأکید می‌کند. جریانی که بر مؤلفه‌های دیگری نظیر دور ریختن پرده و استعاره، کمرنگ شدن عنصر خیال، به‌کارگیری زبان گفتار، مخاطب حضوری به جای مخاطب غیابی در شعر، مخاطب محوری، تخاطب، روحیه‌ی تغزلی و عاطفه تأکید دارد. در این پژوهش به توصیف و تحلیل مؤلفه‌های جریان گفتار و معیارهای عدم شعریت و شعریت جریان مذکور پرداخته می‌شود. سپس مفاهیم نظری و مؤلفه‌های جریان گفتار را در متون سیدعلی صالحی و گروس عبدالملکیان مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم. علت بررسی مفاهیم نظری و مؤلفه‌ها در متون دو شاعر تفاوت‌هایی است که صالحی و عبدالملکیان در روش کار خود و ارائه‌ی مطالب به عنوان شعر دارند. از آن جا که پذیرش یک جریان ادبی مستلزم دارا بودن لایه‌های یک بوطیقا یعنی نظام جمال‌شناسیک، بلاغی و انگاره‌ای باشد تا ادبیت و شعریت آن متون اثبات شود و بعد به عنوان یک جریان ادبی مورد تحلیل قرار گیرد، لذا به جنبه‌های بلاغی و زیبایی‌شناسانه در متون صالحی و عبدالملکیان بررسی و تحلیل می‌شود.

کلید واژگان: جریان گفتار، سیدعلی صالحی، شعریت، گروس عبدالملکیان

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، آذربایجان غربی، ایران. tite.hadi@gmail.com

[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، آذربایجان غربی، ایران. dastmalchivida@yahoo.com

۱. مقدمه

جریان شعری «به فعالیت هنری گروهی از شاعران اطلاق می‌شود که بر اساس عقاید و معیارهای زیبایی‌شناختی هنری مشترک، برای خلق آثاری بدیع در حال تلاش و کوشش هستند» (پورنامداریان و دیگران، ۱۳۸۵: ۶). با توجه به تعریف فوق اگر رفتار شاعران با متن بر اساس عقاید و معیارهای زیبایی‌شناختی مشترکی باشد؛ باید درباره‌ی شعر بودن آن نیز بحث کرد تا عبارت «جریان شعری» درباره‌ی جریان شعر گفتار صادق باشد. جریان مذکور به‌گونه‌ای از شعر اطلاق می‌شود که در آن با بهره‌گیری از عناصر زبان عامیانه، زبان گفتار و وانمود کردن به جایگزینی مخاطب حضوری به جای مخاطب غیابی به شعر رنگ صمیمیت می‌دهد و از پوشیده‌گویی و ابهام و استعاره و... می‌گریزد تا به عنصر سادگی در زبان دست یابد. تأکید شاعران این جریان در میان مؤلفه‌های شعری بیشتر بر جانب عاطفه است و از دیگر مؤلفه‌های شعری و شگردهایی که منجر به ادبیت متن می‌شود؛ غافل مانده‌اند. از سویی می‌توان سابقه‌ی شعر گفتار را به گات‌های اوستا پیوند داد و از سویی دیگر می‌توان گفت شعر گفتار زمان آغاز ندارد، بلکه توأم با پیدایش شعر به وجود آمده است. سید علی صالحی از شاعران و نظریه‌پردازان برجسته‌ی این جریان است.

۱-۱. بیان مسئله

بخشی از شعر معاصر را جریان‌هایی می‌سازند که حاصل نگاه و تفکر مشترک زیبایی‌شناسانه‌ی گروهی از شاعران به شعر است. در دهه‌ی هفتاد جریانی موسوم به شعر گفتار توسط سیدعلی صالحی مطرح می‌شود. بررسی جریان گفتار با بوطیقای مورد نظر آن جریان لازم و ضروری است، به‌گونه‌ای که بر اساس مؤلفه‌هایی که شاعران آن جریان به عنوان معیار زیبایی‌شناسی مشترک به کار می‌گیرند؛ به شعرشان بپردازیم و آن را مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم. لازمه‌ی این نوع برخورد آن است که جریان مورد نظر دارای لایه‌های یک بوطیقا یعنی نظام جمال شناسیک، بلاغی و انگاره‌ای باشد تا صفت شعر بودن در ترکیب «جریان شعری» برای جریان گفتار صادق باشد. در این پژوهش با برخوردی انتقادی به جریان گفتار و معیارهای مشخص‌کننده‌ی عدم شعریت آن پرداخته می‌شود. این نوع برخورد در قیاس با دیگر پژوهش‌های مرتبط با جریان گفتار که بدون توجه به ادبیت متن و عناصر شعر به آن پرداخته‌اند؛ لازم و ضروری می‌نماید. مهم‌ترین پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از: الف) جریان موسوم به شعر گفتار چیست و مهم‌ترین مؤلفه‌های آن کدام است؟ ب) معیارهای عدم شعریت در جریان گفتار، متون سیدعلی صالحی و گروس عبدالملکیان کدام‌ها هستند؟

۱-۲. اهداف و ضرورت پژوهش

اهداف اصلی این پژوهش بررسی و توصیف مؤلفه‌های جریان موسوم به شعر گفتار و عدم شعریت آن است و می‌کوشد تا با ذکر نمونه‌هایی از متون سیدعلی صالحی و گروس عبدالملکیان با استفاده از تعاریف و مؤلفه‌هایی که تاکنون برای شعر ارائه شده است با روشی توصیفی- تحلیلی به اثبات این مسئله بپردازد.

تاکنون هیچ پژوهشی با نگاه انتقادی و از منظر داشتن جنبه‌های ادبی و مؤلفه‌های شعریت به جریان موسوم به شعر گفتار و شاعران آن نپرداخته است.

۱-۳. پیشینه پژوهش

بر اساس داده‌های سامانه‌ی نورمگز، مگیران، ایرانداک و سامانه جهاد دانشگاهی، فرزاد کریمی در «زبان شناسی شعر گفتار» (۱۳۹۶) به زبان شعر گفتار پرداخته است و غلامحسین غلامحسین‌زاد، قدرت الله طاهری و ساناز رحیم بیگی در «مشخصه‌های ادبی شعر گفتار» فقط به مؤلفه‌های شعر گفتار پرداخته و در باب شعریت و عدم شعریت آن بحث نکرده است و فروغ فرخزاد و هرمز علی‌پور را نیز شاعران این جریان تلقی کرده‌اند و در پژوهشی دیگر با عنوان «بررسی و نقد ابعاد شکلی زبان در آثار شاعران شاخص جریان شعر گفتار» (۱۳۹۰) بر روی عنصر زبان در جریان گفتار تأکید کرده‌اند. ناصر علیزاده و عباس باقی نژاد در پژوهشی با عنوان «سیدعلی صالحی، شعر گفتار و سمبولیسم» (۱۳۹۳) بر زبان گفتاری، سمبولیسم و عاطفه در شعر صالحی پرداخته است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. توصیف و مؤلفه‌های گفتار

سید علی صالحی شعر گفتار را این‌گونه تعریف می‌کند: «برون‌رفت از کلی‌گویی‌های گذشته، انسان‌دوستی، هم‌شانه شدن و موازی زیستن با مخاطب، فرود آمدن از جبروت خیالی، تنها ماندن متکلم وحده، تقسیم و تخاطب انسانی اندیشه، کهنگی و دور انداختن پرده...، استعاره محقق شدن آرزوی دیرینه‌ی نیما به معنای نزدیک شدن شعر به زبان طبیعی و طبیعت خالص زبان که همان شعر گفتار است و سادگی، سادگی»(صالحی، ۱۳۸۲: ۳۹).

در این تعریفی که صالحی از شعر گفتار ارائه می‌دهد مؤلفه‌های زیادی برای حضور عدم شعریت وجود دارد. نخست دور ریختن عنصر خیال که آن را در بیشتر آثار آنان که معتقدند؛ شعر گفتار می‌نویسند؛ وجود دارد. برای رد عدم شعریت متنی که دور از خیال است به تعاریفی که از شعر شده است روی می‌آوریم.

نخست باید گفت پیروان این راه به دیدگاه سنتی درباره شعر مانند تعریفی که شفیعی کدکنی از شعر ارائه می‌دهد: «شعر گره خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۶) اعتقادی ندارند و موسیقی شعر و وزن عروضی را کنار گذاشته‌اند. پس به تعریفی دیگر از شعر روی می‌آوریم: «لرد بایرون معتقد است؛ شعر گدازه‌های تخیل است که فوران و جوشش آن‌ها مانع زمین لرزه می‌شود» (امامی و براتی، ۱۳۹۳: ۱۰۶) و در تعریفی دیگر که بر وجه عاطفی آن تأکید کرده‌اند از جمله توماس هاردی بر این باور است که «شعر، عاطفه‌ی به مقیاس در آمده است» (امامی و براتی، ۱۳۹۳: ۱۰۶). هر منتقدی بر یکی از عناصر شعری تأکید داشته است و آن را مبنا و عنصر مرکزی و اصلی شعر بودن دانسته است. اگر به این تعاریف نیز رجوع کنیم؛ خواهیم دید که بر اساس تعریف صالحی از شعر گفتار و تأکید بر کنار گذاشتن پرده که شامل کنار گذاشتن مجاز، استعاره که خود نوعی تشبیه است و کلام

را مخیل می‌کند، همچنین دور انداختن عنصر خیال تنها چیزی که باقی می‌گذارد؛ یک متن است که با زبانی ساده با ما حرف می‌زند که مخاطب را در رأس کار خود قرار داده است. نهایتاً تنها عنصر شعری موجود در کارهایی که صالحی به آن شعر گفتار می‌گوید؛ عاطفه است. خود اگر عاطفه معیار شعر بودن و ادبیت یک شعر باشد؛ همچنان مرز کلام عادی و شعر مشخص نخواهد بود. مسئله‌ی بعدی سادگی است که در گفتار از آن سخن می‌گویند. شاعری که مخاطب را مبنای اندیشدن و نوشتن قرار می‌دهد و نه اندیشه را، شعر او شعری سفارشی است. شعری که تجویز می‌کند؛ تا مخاطب بفهمد. پرسش مقدم اینجا مطرح می‌شود که چه لزومی دارد؛ مخاطبی که ادبیات نخوانده است و نمی‌خواند؛ شعر را بفهمد؟ برهانی که برای این پرسش ممکن است طرح شود؛ این است که زبان یک امر همگانی است، اما از این نکته نباید غافل شد، اگر زبان امری همگانی است، زبان ادبی این‌گونه نیست و در گفتار روزمره‌مان بسیار کم‌تر اتفاق می‌افتد؛ زبان ادبی را برای گفت‌وگو به کار بگیریم. درواقع چنین متن‌هایی اگر شعر هم باشند؛ مخاطب را در همان نادانی خود نگه می‌دارند و این فرصت را به مخاطب نمی‌دهد تا در خلق دوباره‌ی اثر او را یاری دهد. این دست متونی که باب نظر صالحی است؛ بعد از چند بار خواندن‌شان زیبایی خود را از دست می‌دهند. باید گفت؛ سادگی در گفتار این توان را دارد؛ به تباهی و انحطاط ادبیات منجر شود. به‌طورکلی از ویژگی‌های گفتار برای روشن شدن منظور پیروان این راه مؤلفه‌هایی را بر خواهیم شمرد.

الف) سادگی در معنا و زبان: زمانی که پرده و استعاره کنار می‌رود، به‌کارگیری واژه‌ی در معنای واژه‌ای دیگر نیز تا حد زیادی از بین خواهد رفت. این امر موجب سادگی و نداشتن عمق و در سطح بودن کلام می‌شود. «شاعرِ شعر گفتار مخاطب خود را متوجه بخشی از کلام می‌سازد که بیش ازآن که بر صدق بیان استوار باشد، بر خود عمل بیان یا شیوه‌های اظهار استوار است» (کریمی، ۱۳۹۶: ۶۰). این در حالی است که کذب شعری یا آنچه از آن با عنوان تخیل یاد می‌شود، یکی از مؤلفه‌های شعری است که موجب برجستگی و تأثیرگذاری کلام می‌شود. «بیانی که زبان گفتار را شکل می‌دهد، بیشتر بر صداقت گوینده تکیه دارد تا صدق کلام یا محتوای اخباری آن. به این ترتیب در این شیوه‌ی شعری، وجه بیانی کلام با استناد و استفاده از پیش زمینه‌ها و هنجارهای فرهنگی، بر وجه‌های شناختی یا برهم کنشی ارجحیت دارد» (کریمی، ۱۳۹۶: ۶۰). یکی از ویژگی‌های اثر ادبی ابهام است، البته نه ابهامی که موجب تعقید شود، بلکه ابهام در این معنی که در اثر ادبی هدف انتقال پیام نیست بلکه تعلیق و ایجاد درنگ است و این کارکرد ابهام هنری است، عنصر سادگی در جریان گفتار، ابهام هنری را از متن می‌گیرد. ب) مخاطب حضوری به جای مخاطب غیابی: درواقع عشق اساطیری و معشوق ذهنی وجود ندارد، هر آن چه هست قابل لمس است. پ) استفاده از زبان گفتار: زبان معیار (ضرب المثل‌ها، گاه گفت‌و گوهای محاوره، دوری از تعبیرهای کنایی کهن، به‌کارگیری اصطلاحات کوچه و...). طبیعی است؛ وقتی مخاطب غیابی جای خود را به مخاطب حضوری می‌بخشد؛ جنبه‌ی فضا و زبانی اثر صورت عینی می‌یابد و از انتزاعی و ذهنی بودن دور می‌شود. صراحت در بیان و دوری از ابهام هنری و تعقید، پرهیز از کاربرد کنایه‌های بعید و استعاره از دیگر

ویژگی‌های زبانی شعر گفتار است همچنین گاه کلمات شکسته که از خصوصیت زبان محاوره است؛ در کارهایشان دیده می‌شود. ت) دوری از عنصر خیال: صالحی در سخنانش یک‌بار با گفتن تأکید بر صدق و یک‌بار با گفتن کنار گذاشتن استعاره و پرده به دوری از عنصر خیال اشاره داشته است. «شعر گفتار در حوزه‌ی تخیل به ورطه‌ی خیال پردازی‌های افراطی و دور از ذهن فرو نمی‌رود و تخیل در این شعر به موازات جزئی‌نگری عینی شاعرانش، عاری از هرگونه پیچیدگی است. پایه‌های شعر گفتار بر زبان عامیانه‌ی مردم نهاده شده است، بنابراین سعی می‌شود؛ مفاهیم مختلف از رهگذر ذهنیت شاعر به ساده‌ترین شکل در اختیار خواننده قرار گیرند. «به موجب همین امر شاعر گفتار به دنبال بیان سمبولیستی، استعاره پردازی‌های افراطی و در یک کلام، مغلق نویسی نیست و شعر خود را به زبانی ساده و به دور از هرگونه زیور می‌سراید» (غلامحسین‌زاده و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴)، البته تخیل در شعر صالحی وجود دارد، اما به سطح غالب و کارکرد مسلط نرسیده است. ث) زاویه دید و نوع نگرش به هستی: نوع نگاه انفسی و درونگرا که هیچ اندیشه و جهان‌نگری تازه‌ای را دنبال نمی‌کند با داشتن روحیه‌ی تغزلی (بازتاب خاطره‌ها، مسائل نوستالوژیک و عشق) و برجسته شدن مؤلفه‌ی عاطفه به عنوان یکی از مؤلفه‌های شعری. ج) مخاطب محوری: مخاطب در اول همه‌ی محل دید شاعر قرار دارد تا بتواند آنچه را که مخاطبش می‌خواهد؛ تأمین کند. چ) روایتگری: گفتار بنا بر بسامد غالباً بر روایت استوار است. از آن جا که در تخاطب، روایت و قصه بیش از هرچیز دیگری آشکار است.

بارقه‌های ورود گفتار به شعر به طور کلی از تندرکیا شروع شد. از سویی دیگر به این مسئله می‌توان اشاره کرد که گفتار، زمان آغاز ندارد؛ بلکه همراه با پیدایش شعر، به وجود آمده است، چرا که گفتار نحوه‌ی رفتار زبانی است که همراه با عاطفه شکل می‌گیرد، اما نخستین کسی که آن را مطرح می‌کند؛ سیدعلی صالحی است. بابا چاهی در گزاره‌های منفرد آن را به شعر گفتاری متعارف و شعر گفتاری نامتعارف تقسیم‌بندی کرده است. بدون آن که تعریفی از آن‌ها ارائه بدهد و معیارها و مؤلفه‌ها و تمایزهای آن‌ها را برشمارد و نشان بدهد.

به طور کلی باید خاطر نشان کرد که ادبیت چیست؟ ادبیات به کدام متون اطلاق می‌گردد؟ پس از آن به تعریف شعر پرداخت و بر اساس آن مؤلفه‌های شعر را برون کشید و نشان داد که آیا متن‌هایی که به نام گفتار منتشر می‌شود؛ شعر هستند یا خیر. چنانکه ملاکی برای تشخیص و تشخص این دو نباشد در آنارشیسم ادبی گرفتار خواهیم شد، لیک آزادی زبانی حق هر شاعری است به شرط آن که کلام او دارای شعریت یا ادبیت باشد خود گذاشتن این شرط و قانون نیز اگرچه آنارشیسم زبانی را باطل می‌کند، اما لازم است؛ یک متن ادبی باشد؛ تا صفت ادبی در عبارت آنارشیسم صادق باشد. آن چه که عیان است؛ این است که مؤلفه‌های شعر از این قرارند: موسیقی (نه صرفاً موسیقی برونی و کناری)، عاطفه، خیال، اندیشه و معنا. طبیعی است که کلام ادبی نسبت به کلام عادی برجسته‌تر باشد. ازین روست که ساخت‌گرایان برجسته‌سازی‌هایی را مطرح می‌کنند که در سطح زبان و فرم اتفاق می‌افتد. خاصه که لیچ که آرای او بر

این باب بسیار تأکید دارد. از سویی فرمالیست‌ها نیز بر این باورند که «ادبیات نوعی نوشته است که به گفته‌ی منتقد روس، رومن یاکوبسون، نمایشگر درهم ریختن سازمان یافته‌ی گفتار متداول است. ادبیات، زبان معمول را دگرگون می‌کند، قوت می‌بخشد و به‌گونه‌ای نظام یافته آن را از گفتار روزمره منحرف می‌سازد» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۵-۴). این مسئله برای معنا، خیال و عاطفه نیز صدق می‌کند. در غیر این صورت یک شخص در طول روز ممکن است سخن‌های دارای اندیشه هم بگوید که هم از حس عاطفی دور نیست هم دارای معناست و با همان سادگی گفتار حرف می‌زند و تمام مؤلفه‌ها نیز اعم از تصویر و فضا عینی هستند؛ پس در این صورت در طول روز بی‌نهایت شعر تولید می‌شود. بر اساس این نظر که بر دیدگاه فرمالیست‌ها استوار است؛ آنان «زبان ادبی را مجموعه انحرافاتی از هنجار یا نوعی طغیان زبانی می‌دانستند به عبارتی دیگر، ادبیات نوع خاصی از زبان است که با زبان متداولی که به کار می‌بریم در تقابل قرار می‌گیرد» (ایگلتون، ۱۳۹۴: ۸). از همین رو باید هشدار داد که در گفتار، زبان نمی‌تواند ادبی باشد، چرا که از معیارهای گریز از هنجار دوری می‌کند (این نکته را در متون افراد این راه نشان خواهیم داد). از این رو نگارنده‌ی این سطور، جریان فوق را به عنوان یک جریان ادبی به رسمیت نمی‌شناسد.

۲-۲. سید علی صالحی

زبان متن‌های صالحی زبانی غیر ادبی و فاقد ادبیت است. از ویژگی‌های زبانی کارهای سید علی صالحی به‌کارگیری بیش از حد جملات خبری است. گویی که به جای نشان دادن و به تصویر کشیدن اتفاق یا لحظه، آن را بیان می‌کند و کارهای او طرز یک گزارش عاشقانه که روزانه در سطح یک کشور به وفور دیده می‌شود؛ به خود می‌گیرد که خود عامل روایتگری در تخاطب در این گزارش نویسی بی‌تأثیر نبوده است، این مسئله با دوری کردن از کاربرد استعاره، ایهام، کنایه رمز، ایماء و بعید و... نیز همخوانی دارد که خود صالحی نیز به آن اشاره کرده است. زبان در کارهای صالحی به فهم مخاطب محدود می‌شود؛ یعنی شاعر خود را محدود و سانسور به آن می‌کند که مخاطب بفهمد و بداند. این در حالی است که می‌توان با حضور عنصر چند صدایی، تأویل پذیری بیشتر یا چند معنایی مخاطب را در خلق دوباره‌ی اثر یاری بدهد و مخاطب نیز در خلق اثر شریک باشد. به عبارتی بهتر شعر صالحی یک شعر تک صدایی، تک معنایی است (با اشاره به این که صدا و معنا با هم تفاوت دارند چندان که صدای یک شعر ممکن است عاشقانه باشد اما معنای آن دلباختن هنگام پیاده روی در پیاده‌روهای پر از خون باشد). زبان، زبانی فارغ از برجسته‌سازی است، برجسته‌سازیی که متن را از گفتار عادی دور می‌کند. زبانی که نه تنها از گفتار متداول دور نیست بلکه خود گفتار متداول است (که با تعریف ادبیات و زبان ادبی سازگار نیست). یکی از نقدهای دیگری که به جریان موسوم به شعر گفتار وارد است، این است که اصل قرار دادن زبان به عنوان جوهره‌ی شعر که ممکن است، بعد از مدتی تغییر کند و بعد از نسلی دیگر، مورد پسند عموم نباشد یا ویژگی‌های دیگری از شعر انتظار برود؛ متنی به وجود می‌آورد که شعریت آن محدود به زمان حضور آن زبان است. چنانچه بگویند با عینک گفتار به سراغ کارهای سید علی صالحی برویم؛ باید به این نکته اشاره کرد که کارهای او

همانطور که نشان خواهیم داد؛ فاقد لایه‌های یک بوطیقاست تا آن را بتوانیم به رسمیت بشناسیم. «هر بوطیقا سه لایه دارد: الف) نظام جمال‌شناسیک (استتیک) که تئوری زیبایی بوطیقا را می‌سازد و تعریف می‌کند. درواقع بر اساس لایه‌های یک بوطیقا یعنی رتوریک که بخش لایه‌ی بلاغی بوطیقا را می‌سازد. ب) نظام بلاغی (رتوریک) که تئوری بلاغی بوطیقا را می‌سازد و تعریف می‌کند. پ) نظام انگاره‌ای که زمینه‌های معنایی- عاطفی بوطیقا و پس زمینه‌ی فکری- فلسفیآن را می‌سازد و تعریف می‌کند» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۲۳). کارهای صالحی به شدت از صناعات ادبی نو و سنتی خاصه که استعاره و مجاز گریز دارد. لایه‌ی استتیک که بخش زیبایی بوطیقا را می‌سازد؛ در کارهای صالحی برجسته نیست، به عبارتی مخاطب دم دستی است و معشوق در کارهای او به امر مقدسی بدل می‌شود که بعد از چند بار خواندن، همان زیبایی یک‌بار مصرف خود را نیز از دست می‌دهد و مندرس می‌شود. اگر چه زیبایی امری است که از شخصی به شخصی دیگر میزان آن متفاوت می‌شود، لیک طبیعی است، کلامی که از چند پهلو بودن و تأویل پذیری بیشتر و معناهای چندگانه و همچنین چند صدایی می‌پرهیزد، زیبایی‌اش سطحی و گذرا و محو شونده خواهد بود و در نهایت لایه‌ی انگاره‌ای یا زمینه‌ی معنایی- عاطفی شعر است که اندیشه‌ی شعر هم بر آن استوار است. با طرح این پرسش که آیا متونی که فقط زمینه‌ی عاطفی در آن‌ها رایج است؛ می‌توانند شعر باشند یا خیر و یا ادبیت دارند یا خیر؟ بوطیقا سنجش و معیار خوبی است. متونی که فقط یک لایه از بوطیقا را دارند؛ شعریت آن‌ها محدود به این تعریف الیوت از شعر است: «شعر، نرم و آزاد شدن عاطفه نیست، بلکه گریز از عاطفه است؛ بیان شخصیت نیست، بلکه گریز از شخصیت است؛ اما البته کسی که عواطف و شخصیت دارد، معنای آن و گریز آن را در می‌یابد» (T.S. Eliot,1962: 69) به نقل از (امامی و براتی، ۱۳۹۳: ۱۰۷). به عبارتی گریز از عاطفه یا برجسته‌سازی عاطفی یا آنچه که در حوزه‌ی عاطفه‌ی شعری جهان شمول و تأثیرگذارتر از عواطف سطحی و ساده‌ی گفتار متداول باشد؛ می‌تواند به متن شعریت ببخشد. در میان کارهای صالحی «ری‌را» از حیث گریز از عاطفه قابل توجه است.

«قبول نیست ری‌را/ بیا قدم‌هامان را تا یادگاری درخت شماره کنیم/ هر که پیش‌تر از باران به رویای چشمه رسید/ پریچه‌ی بی‌جفت آب‌ها را ببوسد/ برود تا پشت بال پروانه/ هی خواب خدا و سینه‌ریز و ستاره ببیند./ قبول نیست ری‌را!/ بیا بی‌خبر به خواب هفت سالگی برگردیم،/ غصه‌هامان گوشه‌ی گنجه‌ی بی‌کلید،/ مشق‌هامان نوشته،/ تقویم تمام مدارس در باد/ و عید... یعنی همیشه‌ی همین فردا!/ نه دوش و نه امروز،/ تنها باریکه‌ی راهی‌ست که می‌رود.../ می‌رود تا بوسه تا نُقل و پولکی،/ تا سهم گریه از بغض آه،/ ها... ری‌را!/ من جامه‌هایت را/ تا به هفت آبِ تمام خواهم شست./ صبحِ علی الطلوع راه خواهیم افتاد/ می‌رویم، اما نه دورتر از نرگس و رویای بی‌گذر!/ باد اگر آمد/ شناسنامه‌هامان برای او،/ باران اگر آمد/ چشم‌هامان برای او،/ تنها دعا کن کسی لای کتابِ کهنه را نگشاید/ من از حدیث دیو و/ دوری از تو می‌ترسم... ری‌را!».(صالحی، ۱۳۹۱: ۱۶۲)

از سویی نظام موسیقایی در کارهای صالحی (موسیقی درونی) یعنی به‌کارگیری انواع جناس‌ها، ردها، تسبیغ، تکرارهایی که منجر به ایجاد تصویر شوند و هدف‌دار باشند؛ آن گونه تنزل می‌یابد که زبان او را به نثر (یک صحبت و گفت‌وگوی روزمره) بدل می‌کند، البته تأکید نگارنده در ایجاد شکل‌گیری موسیقی،

ایجاد تصویری واحد و هدفمند است. در غیر این صورت ممکن است؛ موسیقی عامل شکل‌گیری معنا و شعریت شعر زیر باشد.

«این کلمات، کلماتاند/ کلمات، فهمِ عجیبِ حروف/ ما زاده‌ی آغاز بودیم که آمده‌ایم/ بی‌قید و بی‌وقوع، وَهمِ اَزل/ و جست‌وجوی جهانی که نزدیک به حس آدمی‌ست./ من اولادِ بامدادان بوده‌ام/ عدم در آوازِ آدمی نبود آن وقت،/ و کیست که یقین کند این کلمات را/ راهِ روشنِ راه را/ یا این همه از کی آمده را، این همه از کجا به آ...!/ راه به راه/ بی‌راه به راه/ ستاره بی‌گفت‌وگوی ستاره، ستاره می‌شود/ این کی... کجای بی‌جای ما را مگر بگو!/ ما میانه‌ی معنا بودیم/ مثل همیشه که می‌گویم باد می‌آید، باد می‌آمد./ پس اوست که اوست/ دیدی گولِ رگبارِ بی‌قرارِ باران را خوردید!/ فکر می‌کنید می‌شود زیر باران از کوچه گذشت؟/ آن وقت... بنویس عیبی ندارد ری‌را!/ بخشاینده‌ی روز و رویانویسِ شب!/ روح بزرگ، نانموده‌ی بودنی،/ زاده‌ی دَم از وقتِ تا ابد!/ حلول حروف، اورادِ باد/ به های به هی/ به هرچه... ها، حوصله، سوا، ماسوا/ سوترها، دیده‌ها، راه‌ها، رمیده‌ها!/ دریاها را تو گریسته‌ای در دستار مولوی/ بی‌دریا بر آب، دارم بر آب می‌روم،/ هی آفرینه‌های آشنای خیلی قشنگ!/ این سرآغازِ آوازِ آب است/ که دارد می‌آید تا هرچه باد/ تا هرچه بعد که اتفاق افتاده است./ باشد که وقتِ اندکی بسا تا اَبَد/ ناتمامِ خودت را/ با های هی مگر!/ بگیر این دستمال‌ها را/ بر ایوان کوچه بیاویز!» (صالحی، ۱۳۹۱: ۲۸۳– ۲۸۱)

جز جناسی که در بین دو واژه‌ی کجا و جا نهفته است و تکرار «را» که «ری‌را» را به ذهن تداعی می‌کند و هدفمند است و جز سجع در بین دو واژه‌ی «سرآغاز» و «آغاز» دیگر تکرارها جنبه‌ی تزئینی دارند و هدف واحدی را دنبال نمی‌کنند. برجسته‌ترین کار در حوزه‌ی موسیقایی همین کار صالحی است. نه بر اساس تأکید بر عاطفه‌ی شعری، نه بر اساس تأکید بر معنایی برجسته و تأثیرگذارتر، نه عدول از بیان متداول، نه بر اساس تأکید بر عنصر خیال و نه بر اساس آنچه صالحی از آن به عنوان شعر گفتار یاد می‌کند، بلکه بر اساس موسیقی تنها عامل زیبایی در این شعر، موسیقی درونی است. درباب زمینه‌ی عاطفی آنچه می‌بایست؛ گفته‌شد. دستگاه تصویرگری و خیال نیز دچار تزلزلِ دوری کردن و پرهیز است که در باب آن توضیحاتی ارائه شد. در باب نظام زبانی هم توضیحاتی ارائه شد. اکنون این مؤلفه‌ها که ساختار و فرم ذهنی یک شعر را می‌سازند، از متن گرفته شود؛ چه اتفاقی رخ خواهد داد؟ با میلیاردها شعر در طول روز بر می‌خوریم و چهل و سه مجموعه‌ی شعر.

«بید بالای پونه‌زار/ پر از شکوفه‌ی هلو شده بود،/ چشمه بوی ماده گرگ دی ماه می‌داد،/ بوی کندر سوخته می‌آمد./ نگاه کردم،/ از قوس طاقیِ آبنوس/ بارش بی‌پایان پروانه پیدا بود،/ عبداله بالای رنگین کمان بزرگ/ پی پستان باران می‌دوید، هوا جور عجیبی خوش بود،/ و چیزهای دیگری حتی!/ یادم نمانده است./ مادرم داشت بر درگاه گریه/ دعا می‌کرد،/ برای شفای کامل من و خواهر کوچکترم/ دعا می‌کرد./ تب، تب حصبه/ برادرم عبداله را کشته بود. (صالحی، ۱۳۸۶: ۲).

به این عبارات دقت کنیم: «نگاه کردم، هوا جور عجیبی خوش بود و چیزهای دیگری حتی، برای شفای کامل من و خواهرم دعا می‌کرد»،

اگر این گزاره‌ها شعر باشند همانطور که گفته شد؛ ما در طول روز بی‌نهایت شعر داریم و در طول هر دقیقه نیز بی‌نهایت شعر و اثر ادبی تولید می‌شود. جمله‌های خبری که متن را به یک گزارش روزمره بدل کرده است و حکم اندیشه که به تیغ ساده گویی سر بریده شده است. امر هنری را عادی و متداول می‌کند تا آن که امر متداول را هنری کرده باشد. لایه‌ی بلاغی در کار فوق نیز که بخشی از نظام زیبایی‌شناسی یک اثر را می‌سازد؛ جای خود را به سادگی داده است تا مخاطب از آنچه گوینده می‌گوید؛ سر در بیاورد. البته جز در عبارت «پی پستان باران می‌دوید» که گویا جای واژه‌ی باران با ابر اشتباه شده باشد. از آن جا که هیچ دو واژه‌ای نمی‌توانند مترادف باشند؛ در غیر این صورت واژه‌ای دیگر پدید نمی‌آمد؛ باید گفت که با کدام ایجاد زمینه و فضا سازی در اثر، به باران، پستان بخشیده است و او را صنعت تشخیص داده است؟ از سویی خود باران در ایماژ معلول پستان است و بخشیدن عضوی از بدن به این شیوه به باران باید ما را به این اندیشه وادارکند که آیا از منطق روابط علی و معلولی برخوردار است یا خیر. لایه‌ی معنایی عاطفی متن نیز، تازگی و نوگرایی ندارد و هیچ آفاق جدیدی را طی نکرده است تا چه رسد به کشف آفاق نو در پس زمینه‌ی معنایی عاطفی شعر، به عبارتی برای نمونه دعا کردن همان دعا کردنی است که در شیوه‌های متداول بارها دیده‌ایم و از زاویه دید تازه‌ای به آن نگاه نشده است. زین رو متن فوق، ساختار یک بوطیقا، شعریت و عاطفه‌ی سنجش شده را ندارد. این سطور درباره اکثریت کارهای صالحی صدق می‌کند.

«گفت بر می‌گردم،/ و رفت،/ و همه‌ی پل‌های پشت‌سرش را ویران کرد./ همه می‌دانستند دیگر باز نمی‌گردد،/ اما بازگشت/ بی‌هیچ پلی در راه،/ او مسیر مخفی بادها را می‌دانست./ قصه‌گوی پروانه‌ها/ برای ما از فهم فیل وُ/ صبوری شتر سخن می‌گفت./ چیزها دیده بود به راه وُ/ چیزها شنیده بود به خواب./ او گفت:/ اشتباه می‌کنند بعضی‌ها/ که اشتباه نمی‌کنند!/ باید راه افتاد،/ مثل رودها که بعضی به دریا می‌رسند/ بعضی هم به دریا نمی‌رسند/ رفتن، هیچ ربطی به رسیدن ندارد!/ او گفت:/ تنها شغال می‌داند/ شهریور فصل رسیدن انگور است./ ما باهم بودیم/ تا ساعت یک و سی و دو دقیقه‌ی بامداد/ باهم بودیم،/ بلند شد، دست آورد، شنل مرا گرفت و گفت: /کوروش و پسر ماندانا و کمبوجیه/ پیشاپیش چهار صدهزار سرباز پارسی/ به سوی سد سیوند راه افتاده است./ باید بروم/ فقط من مسیر مخفی بادها را بلدم». (صالحی، ۱۳۸۶: ۵-۳).

حضور زبان گفتار در این متن عیان است و مؤلفه‌های گفتار که پیش از این ذکر شده‌اند. در عبارت‌های «چیزها شنیده بود به خواب، رفتن هیچ ربطی به رسیدن ندارد، او گفت، بلدم» نوع زبان متداول را بیشتر پیش چشم می‌دارد. در این سطور که می‌خوانیم؛ بیان بدیهیات نظیر «مثل رودها که بعضی به دریا می‌رسند/ بعضی هم به دریا نمی‌رسند» و گزارش نویسی، به آن جا می‌رسد که اگر نمی‌گفت؛ بعضی رودها به دریا می‌رسند؛ هرگز هیچ کس متوجه این امر بسیار ثقیل نمی‌شد. صالحی در «منم کوروش شهریار روشنایی‌ها» به بسامد بالایی در به‌کارگیری عنصر روایت و قصه در کارهایش رسیده است. همچنین زبان هم خود را محدود به سادگی و گفتار متداول نکرده است.

«این منم پیشوای خرد، خوشی، پاکی و پارسایی/ نواده‌ی بی‌بدیل نور، توتیای ترانه، سرآمد سلطنت/ بَعل با من است و نَبو با من است/ من آرامش بی‌پایانانشان و/ شکوه ملت خویشم./ من پیام‌آور برگزیده‌ی اهورا و عدالتم/ که جز آزادی/ آواز دیگری نخواهم آموخت». (صالحی، ۱۳۸۲: ۱۳)

گزاره‌های خبری از آن‌جا که از زبان کسی دیگر که شخصیت داستان است؛ روایت می‌شود؛ از حالت شعارگونگی خود می‌کاهد، خاصه در دو سطر پایانی. در عبارت‌های «نواده‌ی بی‌بدیل نور، توتیای ترانه» نمی‌توان منکر کارکرد استعاری نور در معنای خدا شد. همچنین به ترانه به صورت نهانی چشم بخشیده و عنصر انسان‌وارگی را به امری غیر ملموس بخشیده است تا برای بینایی هر چه بهتر آن، کوروش توتیای ترانه باشد، به عبارتی بیشترین سخن را در کمترین عبارت آورده است. البته بیشتر زیبایی «منم کوروش شهریار روشنایی‌ها» را نوع روایتی که شعر بر دوش می‌کشد؛ به عهده دارد، به عبارتی قصه قصه‌ای شاعرانه و خیال انگیز است که البته خود قصه نیز برساخته‌ی ذهن صالحی نیست و این مجموعه‌ی شعر بازسرایی الواح و کتیبه‌های کهن، به ویژه سنگ نوشته‌های دوره‌ی هخامنشی است. این مجموعه درواقع بازسرایی چهار منشور کوروش هخامنشی به نام‌های الف) منشور پارسوماش ب) منشور پرشیا پ) منشور شوشیانا ت) منشور پاسارگاد است.

۲-۳. گروس عبدالملکیان

کارهای گروس تمام ویژگی‌های گفتار را دارند. سادگی در زبان، بهره‌گیری از مخاطب حضوری به جای مخاطب غیابی، دوری از استعاره‌ها و زبان استعاری، به‌کارگیری زبان گفتار، روحیه‌ی تغزلی، نوع نگاه انفسی و درون‌گرا و برجسته شدن عنصر عاطفه به عنوان یکی از مؤلفه‌های شعری که غیر قابل انکار است. تفاوتی که گروس عبدالملکیان در کارهایش با سایرین دارد؛ در آشنایی زدایی است که به بعضی از کارهای او ادبیت بخشیده است. یکی در آشنایی زدایی و دیگری در به‌کارگیری عنصر سپیدخوانی. سپیدخوانی عبارت است از خوانش سطرهای سپید یک متن و سطرهای نانوشته‌ی یک متن به وسیله‌ی وسائط و زمینه‌های موجود در متن. برای نمونه اگر مردی از پسری که در شرف ازدواج باشد بپرسد که آیا سربازی رفته‌ای؟ (از آن جا که مقدمه‌ی ازدواج رفتن به سربازی است) و مقصود آن باشد که آیا قصد ازدواج نداری؟ ما سخن او را سپیدخوانی کرده‌ایم. سپیدخوانی‌های گروس دم دستی و محو شونده هستند؛ مانند برقی زود گذر هستند و بعد از آن زیبایی خود را از دست می‌دهند، یعنی متنی که اگر ادبیت هم داشته باشد؛ زیبایی سپیدخوانی آن بعد از چندبار خواندن از بین می‌رود. برای مثال آن جا که می‌گوید:

«گفتی/ دوستت دارم و/ به خیابان رفتم/ فضای اتاق/ برای پرواز کافی نبود» (عبدالملکیان، ۱۳۹۳: ۸۶)

سپیدخوانی به صورت ناخوداگاه در ذهن مخاطب، خوشحالی است و راوی از فرط خوشحالی می‌خواهد پرواز کند، اما بدون آن که از آن سخنی بگوید؛ آن را به زبان مخاطب می‌کشاند و حرف خود را از دهان او می‌زند، لیک این زیبایی به علت لایه‌لایه نبودن و چندپهلو نبودن، نبود عنصر برجسته‌سازی، غریبه سازی

و آشنایی زدایی، تک معنایی و زمینه‌ی معنایی‌عاطفی تکراری (دوست داشتن و فرط خوشحالی)، زیبایی آن محدود به خوانش دو سه بار خواهد بود. پس از آن این نوع متن به یک شعر یک‌بار مصرف بدل می‌شود. آن هم اگر به صرف حضور عنصر سپیدخوانی آن را شعر بنامیم. اگر نه باید این پرسش ایجاد شود که چه چیزی باعث می‌شود؛ این متن را شعر بخوانیم؟ کدام یک از مؤلفه‌های شعر را که پیش از این ذکر شد داراست؟ خاصه که از عنصر خیال و تصویر تهی است. جز آن استفاده از تشبیه در زمینه‌ی بلاغی در ایماژها و تصاویر در ورطه‌ی ورود به عنصر خیال بیشترین کارکرد را کشیده است به عبارتی تشبیه پرکاربردترین عنصر بلاغی در کارهای گروس عبدالملکیان است.

«و ماه/ دهان زنی زیباست/ که در چهارده شب/ حرفش را کامل می‌کند» (همان: ۲۴)

قبل از تعیین نوع تشبیه در عبارت فوق لازم به ذکر است که هدف تشبیه چیست؟ و تشبیه هنری به کدام نوع تشبیه گفته می‌شود؟ در پاسخ به این پرسش باید گفت که هدف تشبیه ایجاد ارتباط بین دو یا چند پدیده باهم، دو یا چند شیء باهم، دو یا چند جاندار باهم و... به‌گونه‌ای که میان آن‌ها علتی باشد (وجه شبه) که وجه شبه در تشبیه عبارت فوق کامل شدن است؛ اما در میان تشبیه‌ها، مضمر و تفضیل از دیگر تشبیه‌ها هنری‌تر هستند که البته در این عبارت تشبیه حسی به حسی و از سویی دیگر مفرد به جمع است (تشبیه ماه به دهان زنی زیبا که...)، اما آنچه متن فوق را از شعریت دور می‌کند؛ عدم حضور خیال نیست، بلکه لایه‌ی انگاره‌ای فاقد ایدئولوژی و سطحی نگریستن به پدیده‌های اطراف است. جایی که هدف تشبیه و متن به صرف زیبایی لحظه بدل می‌شود. اکنون باید این پرسش ایجاد شود که هدف از تشبیه دو پدیده (ماه به دهان) در چیست؟ شاید شاعر پرحرفی زنان را می‌خواهد نشان بدهد یا که ماه را که نمادی آنقدر کلیشه‌ای و مبتذل برای نشان دادن زیبایی است؛ هلالش را به لب مانسته کرده باشد که کامل شدن آن نیز با کامل شدن حرف زن، تمام شود که در آن صورت هم معنا واحد خواهد بود. نکته‌ی اساسی این‌جاست که چندمعنایی، تک معنایی یا گریز از معنا؟ به راستی کدام یک درجه‌ی هنری بیشتری به خود می‌گیرند؟ به هر سو آن چه در عبارت فوق عیان است رو بودن متن در تشبیه است، لیکن باید به این نکته اشاره کرد که راز ماندگاری شعر حافظ، صائب و ... در همین لایه لایه بودن و قابلیت تأویل‌پذیری‌ها است که گویا گروس هیچ تمایلی به آن‌ها ندارد و حتی گاه متن از همان واحد معنایی خود هم پیروی نمی‌کند (عدم انسجام زبانی در سطح متن).

«موشی دمش را/ از آفتاب به سایه جمع می‌کند/ زندگی عجیب جریان دارد/ می‌توانی بلند شوی/ و موهایت را در آینه بریزی/ می‌توانی این سطرها را/ مثل یک گردن‌بند/ به گردن بیندازی و تمام پیاده‌روِ بعد از ظهر را/ قدم زنان بروی/ در را پشت سرت ببند!/ پنجره را باز گذاشته‌ام/ چه‌قدر به هوا محتاجم/ هوا در سرنگی کوچک» (عبدالملکیان، ۱۳۹۳: ۲۲)

جز آن که تکلیف گروس در شیوه‌ی کاربست واژه‌ها (در طول تمام شعرهایش) روشن نیست (در مثال قبلی موهات و در این مثال موهایت) باید اشاره کرد که مگر زبان تغییر کرده است که گونه‌ی کاربرد یک واژه را تغییر می‌دهد؟ زبان که همان زبان گفتار و متداول است و ضمن آن که دلیل عروضی و موسیقایی هم

نمی‌تواند داشته باشد، اما مسئله این است که ارتباط معنایی یا زبانی بندها در کدام موتیف یا در کدام عنصر و پدیده به هم گره می‌خورد؟ باید پرسید که اصلاً چه ارتباطی بین بندهای این متن وجود دارد؟ حضور زبان گفتار را در این کار نمی‌شود نادیده گرفت (زبان غیر ادبی) و کاربرد واژگان گفتار از جمله فعل بریزی و بیندازی، لیک آوردن واژه‌ها و کلمات محاوره و زبان گفتار هرگز کسی را یک طرفه به قاضی نباید ببرد که نمی‌توان با آن زبان، اثری ادبی تولید کرد. چه بسا شعرهایی که در زبان محاوره یا در زبان گفتار سروده شده‌اند. با گذر از تشبیه در لایه‌ی بلاغی باید اشاره کرد؛ جز آن یکبار صنعت استخدام را نیز به زبان گفتار کشیده است:

«تکلیف رنگ موهات/ در چشم‌هام روشن نبود» (همان: ۴۶)

که واژه‌ی روشن در ارتباط با تکلیف، معنای معلوم کردن می‌دهد و در ارتباط با موهات (که واژه‌ای است با لفظی از دل محاوره) معنای رنگ روشن را می‌دهد. از این گونه مثال‌ها که عمق ریشه‌ی معنایی متن به یک سانت از خاکِ شعر هم نمی‌رسد؛ بسیارها می‌توان زد: چشم سیگارت روشن برادر، قلب من و موهای او چون اضطرابی بیهوده در انتظاری طولانی بودند، فانوس و چشم دو بیقرار خاموش و مثال‌هایی از این قبیل. آشنایی زدایی دیگر عنصر بارزی است که اهمیت کار گروس در آن نهفته است و تا حدی متن‌های او را به شعر نزدیک می‌کند، البته تکنیک گروس در بیشتر آشنایی‌زدایی‌ها ثابت است و آن استفاده از عنصر جابجایی در محور همنشینی است.

«فکر کن/ در واگنی باشی/ که از قطار جدا می‌شود/ و پایی را که از ایستگاه برداشته‌ای/ بر خاک رس کویر بگذاری/ چه کلماتی داشت/ اگر با دهان کفش‌هایت شعر می‌گفتی!/ من اما/ بیشتر نگران عمر بودم/ تا نگران آب/ و نمی‌دانستم عمر، بدون آب/ از گلویم پایین نمی‌رود» (همان: ۴۴)

درواقع در یک نگاه جای دو واژه‌ی عمر و آب در محور همنشینی جابه‌جا شده است و همین عنصر باعث برجسته‌سازی شده است. در یک نگاه دیگر اما کاربست یک واژه در معنای غیر از خودش را مشاهده می‌کنیم (امری که در متن‌ها و اندک شعرهای گروس بعید به نظر می‌رسد). آن هم واژه‌ی عمر که گذرا بودن ویژگی آن است؛ به یک امر خورنده بدل می‌شود که بدون آب از گلو نمی‌گذرد که در آن صورت از حیث محتوایی به امر حیات دهنده‌ی آب اشاره دارد، لیک ارتباط سطرهای نخستین با نگرانی مقدس شاعر در چیست؟ ارتباط سطرهای نخستین و گذاشتن پای بر خاک رس و... چه ارتباطی با بند پایانی (من اما/...پایین نمی‌رود) دارد؟ فقط می‌توان گفت؛ یک تصویر آنی و زیبایی لحظه‌ای را در کنار هم می‌گذارد و از ایجاد انواع پیوندهای دال و مدلولی خودداری می‌کند.

«جهان از دور میز کوچکی آغاز شد/ از گفت‌وگوی دو نفر باهم/ یا یک نفر با خودش.../ وقتی که اولین سیگار را بر لب گذاشت./ اصلاً /جهان از شعله‌ی کبریتش آغاز شد/ و حالا دارد از پاهام بالا می‌آید/ از کمر/ از سینه‌ام/ و سیگار را/ بر لب‌هام روشن می‌کند./

پک می‌زنم به خیابان/ پک می‌زنم به کافه/ پک می‌زنم به این فصل/ که سرش را پایین انداخته/ از لابه‌لای آدم‌ها رد می‌شود/ نگاه کن!/ ابری که بالای شهر ایستاده/ روزی است که من دود کرده‌ام» (همان: ۷۲)

این کار گروس نسبت به کارهای دیگر او دارای ادبیت و شعریت بیشتری است. هم انسجام را دارد هم خیال در سراسر متن حضور دارد و هم نتیجه‌گیری کار نیز از عنصر خیال، خالی نیست. اینکه از واژه‌ی روز سپیدی‌اش را اراده کرده است و آنچه را که در طول شعر پک می‌زده است ابر شده‌است؛ تصویری خیالی است. البته این یک نگاه است. یک نگاه دیگر هم می‌توان به آن داشت و این که واژه‌ی روز مجاز باشد به علاقه‌ی مضاف و مضاف الیه یعنی عبارت روزی است تأویل شود به: پک‌های روزی است که من دود کرده‌ام. این کار گروس در حوزه‌ی گفتار است، اما در حوزه‌ی شعر گفتار نیست، چرا که در حوزه‌ی خیال به تصاویر ذهنی و انتزاعی پناه می‌برد و از واقعیت ملموس دور می‌شود. گاهی این آشنایی زدایی در حالت مضاف‌الیه شدن در سطح همنشینی یا با هنجارگریزی در سطح معنایی کلمات به وجود می‌آید.

«با لوله‌ی تفنگ چای را هم می‌زند/ با لوله‌ی تفنگ جدول را حل می‌کند/ با لوله‌ی تفنگ فکرهایش را می‌خاراند/ گاهی هم/ روبه‌روی خودش می‌نشیند/ و ترکش‌های خاطره را/ از مغزش بیرون می‌کشد/ در جنگ‌های زیادی جنگیده است/ اما حریف تنهایی‌اش نمی‌شود/ این قرص‌های سفید/ کم‌رنگ‌ترش کرده‌اند/ آن قدر که سایه‌اش بلند می‌شود/ می‌رود برایش آب می‌آورد/ باید قبول کنیم/ که هرگز/ هیچ سربازی/ زنده از جنگ بر نگشته است» (عبدالملکیان، ۱۳۹۷: ۲۳۰)

این کار گروس نیز از حیث آشنایی زدایی‌ها و حضور عنصر خیال و انسجام در محور طولی متفاوت با دیگر کارهای اوست. در دو سطر اول این شعر هیچ اتفاق شاعرانه‌ای اعم از گریز از عاطفه در زمینه‌ی معنایی (برجسته سازی عنصر عاطفه) خیال و... جز آن که تصویری از فضای جنگ به ما نشان می‌دهد؛ رخ نمی‌دهد؛ اما سطر خود این دوسطر عامل برجسته‌سازی در سطر سوم هستند؛ و این برجسته‌سازی با حضور مجاز با علاقه‌ی حال و محل در واژه‌ی «فکرهایش» اتفاق می‌افتد، یعنی در عبارت «با لوله‌ی تفنگ فکرهایش را می‌خاراند» فکر مجاز از سر است. این برجسته‌سازی در سطح نحوی بار دیگر در بند دوم این شعر، آن هم در سطح ترکیب، اتفاق می‌افتد. در ترکیب «ترکش‌های خاطره» که اضافه‌ی استعاری است (خاطره مانند مین یا گلوله‌های ساچمه‌ای و... است که ترکش دارد). در عبارت «اما حریف تنهایی‌اش نمی‌شود» با توجه به عبارت‌های بالاتر، تنهایی را به صورت نهانی به دشمنی تشبیه کرده است که نمی‌تواند از پس آن بربیاید (تشبیه مضمر). جان بخشیدن به پدیده‌ی سایه نیز نوعی برجسته سازی معنایی محسوب می‌شود، اما در این شعر آنچه ضعف کار است؛ در دوسطر «این قرص‌های سفید/ کم‌رنگ‌ترش کرده‌اند» ارجاع برون متنی دارد و معلوم نیست از کدام قرص‌ها می‌گوید. این کار گروس و به طور کلی مجموعه‌ی «پذیرفتن» زبان گفتار را دارد، اما شعر گفتار به معنای تعریفی که سیدعلی صالحی از آن ارائه می‌دهد؛ نیست، چرا که مجاز و استعاره و عنصر خیال، بسیار برجسته می‌شود. به طور کلی در مجموعه‌ی «پذیرفتن» عنصر خیال و برجسته‌سازی‌ها حضور پررنگ‌تری نسبت به کارهای دیگر گروس دارد و در مجموعه‌ی «پرنده‌ی پنهان» تأکید او بر عنصر عاطفه بیشتر است.

۳. نتیجه‌گیری

جریان موسوم به گفتار که بر گریز از استعاره، مجاز و به طورکلی گریز از تخیل تکیه دارد و مبنای کار خود را بر سادگی و فهم مخاطب قرار می‌دهد؛ فاقد سه عامل یک بوطیقا یعنی نظام جمال‌شناسیک، بلاغی و انگاره‌ای است. زبان عامیانه، به‌کارگیری ضرب‌المثل‌ها، دوری از تعقید و ابهام هنری، سادگی در زبان و معنا، مخاطب حضوری به جای مخاطب غیابی، دوری از چند معنایی، تأکید بر عاطفه و عدم مؤلفه‌هایی که به متن شعریت و ادبیت می‌بخشند؛ از دیگر ویژگی‌ها و مؤلفه‌های گفتار است. زبان در کارهای سیدعلی صالحی تابعی مستقیم از مخاطب است. او معیار شعر خود را بر فهم مخاطب و سادگی قرار می‌دهد. این در حالی است که زبان ادبی امری همگانی نیست. همچنین مخاطب را از تولید دوباره‌ی اثر به وسیله‌ی چندمعنایی محروم می‌کند. از سویی دیگر در میان عناصر شعری فقط بر عنصر عاطفه تکیه می‌کند. گروس عبدالملکیان زبان گفتار را در خدمت تکنیک‌ها و شگردهایی نظیر سپیدخوانی، آشنایی زدایی، تشبیه و جابجایی در محور همنشینی می‌گیرد تا از تعریفی که سیدعلی صالحی از شعر گفتار ارائه می‌کند، کمی فاصله بگیرد و از صریح گفتن بپرهیزد. زیبایی در کارهای گروس عبدالملکیان به علت چند لایه نبودن پس زمینه‌ی معنایی-عاطفی مصرع‌ها و گاه نداشتن انسجام در محور طولی و سطحی نگریستن به پدیده‌های اطراف، ارتفاع چندانی ندارد و بعد از چند بار خواندن زیبایی خود را از دست می‌دهد.

مؤلفه‌های شعریت نزد شاعران گفتار	سیدعلی صالحی	گروس عبدالملکیان
عنصر عاطفه	بر عاطفه تأکید کرده است، ولی بر محدوده‌های عاطفی پیشین چیزی نیفزوده است.	بر عنصر عاطفه تأکید کرده است، ولی عنصر عاطفه سطحی و فاقد عمق و لایه‌های معنایی چندگانه است.
عنصر خیال	عنصر خیال در کار سیدعلی صالحی برجسته نیست و به یکسو نهاده شده است.	در نظام بلاغی بیشترین عنصر خیالی در کارهای گروس تشبیه است.
برجسته‌سازی	هنجارگریزی و انواع آن در کارهای صالحی به علت تأکید بر فهم مخاطب و سادگی برجسته نیست و تبدیل به عنصر غالب نشده است.	آشنایی زدایی در کارهای گروس دارای زیبایی یک‌بار مصرف است، به عبارتی پس از چندبار خوانده شدن به علت سطحی نگریستن به پدیده‌ها، عدم چندمعنایی و چندصدایی زیبایی خود را از دست می‌دهد.
عنصر موسیقی	سعی کرده است در موسیقی درونی به جناس‌ها و انواع تکرارها تکیه کند.	گروس به موسیقی درونی اهمیتی نداده است.

زبان شعر	زبان از نوع زبان گفتار است. زبانی ساده که دارای کارکرد عاطفی و تابعی از ارتباط مخاطب با شعر است و از ایجاد درنگ و تأمل که از عوامل زبان ادبی است؛ بهره نگرفته است.	زبان در کارهای گروس عبدالملکیان از نوع زبان گفتار است. زبان ساده و دارای کارکرد عاطفی و فاقد تأمل و درنگ است. گاه سعی کرده است به وسیله‌ی سپیدخوانی زبان خود را به حیطه‌ی زبان ادبی بکشاند.

منابع

۱. اکسیر، اکبر (۱۳۸۷). **بفرمایید بنشینید صندلی عزیز**. چاپ سوم. تهران: مروارید.

۲. ایگلتون، تری (۱۳۹۳). **پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی**. عباس مخبر. چاپ هشتم. تهران: نشر مرکز.

۳. براتی، مرتضی و امامی، نصرالله (۱۳۹۳). **مفهوم شناسی شعر و مصداق‌های آن**. *پژوهش‌نامه‌ی نقد ادبی و بلاغت*. س ۳ ش ۱. صص ۱۲۲- ۱۰۳.

۴. پورنامداریان، تقی و طاهری، قدرت الله (۱۳۸۵). **نگاهی انتقادی به جریان‌شناسی‌های شعر معاصر ایران**. *فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه الزهرا*. ش ۵۶ و ۵۷، صص ۱۸-۱.

۵. زرقانی، مهدی (۱۳۹۴). **چشم انداز شعر معاصر ایران**. چاپ چهارم. تهران: ثالث.

۶. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت**. چاپ اول. تهران: سخن.

۷. صالحی، سیدعلی (۱۳۸۲). **شعر در هر شرایطی**. چاپ اول. تهران: نگیما.

۸. صالحی، سیدعلی (۱۳۸۲). **منم کوروش شهریار روشنایی‌ها**. چاپ اول. تهران: ابتکار نو.

۹. صالحی، سیدعلی (۱۳۸۶). **سمفونی سپیده دم**، چاپ اول. تهران: نوبهار.

۱۰. صالحی، سید علی (۱۳۹۱). **اشاره به دریا پیش از زوال بزرگ**. چاپ اول. تهران: زاوش.

۱۱. عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۳). **هیچ چیز مثل مرگ تازه نیست**. چاپ دوم. تهران: چشمه.

۱۲. عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۷). **گزینه اشعار**. چاپ سوم. تهران: مروارید.

۱۳. غلامحسین‌زاده، غلامحسین و طاهری، قدرت الله و رحیم‌بیگی، ساناز (۱۳۸۸). **مشخصه‌های ادبی شعر گفتار**. *ادب‌پژوهی*. ش ۹، صص ۵۰- ۲۹.

۱۴. کریمی، فرزاد (۱۳۹۶). **زبان شناسی شعر گفتار**. *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، س ۸ ش ۱، صص ۸۱- ۵