

حمیدرضا شکارسری



دو بررسی

(۲)

زایشمرگ‌های متن



شعر اگر چه هنری کلامی است اما اساساً سکوت کرده است. چرا که محتوا را در پس شگردها و تکنیک های زبانی پنهان نموده است. نقد، شعر را به سخن وامی دارد و در حقیقت آن را به دنیا می آورد. نکته اما این جاست که شعر با هر قرائت، هر خوانش و به دنبال آن هر نقد چه بسا معنی یا معانی تازه ای می یابد و دوباره متولد می شود. پس هر معنای تازه در عین حال که زایش متن است مرگ آن نیز هست. خوانش و نقد بعدی، زایش و مرگ مجدد متن است. و این زایشمرگ تا ابد ادامه می یابد...



فصل پنجم

ناشر تخصصی شعر

قیمت: ۳۰۰۰ تومان

ISBN-978-600-5504-87-3



9 786005 504873

فهرست نویسی پیش از انتشار کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

سرشناسه: شکارسری، حمیدرضا، ۱۳۴۵-
عنوان و نام پدیدآور: زایشمرگ‌های متن / حمیدرضا شکارسری.
مشخصات نشر: تهران: فصل پنجم، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری: [۱۸۴]ص.
شابک: 978-600-5504-87-3
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا
موضوع: شعر فارسی قرن ۱۴.
رده‌بندی کنگره: ۲۱۳۸۹ ز ۸ ش / PIR ۳۸۱۱
رده‌بندی دیویی: ۸ فا ۱/۶۲
شماره کتابشناسی ملی: ۲۲۴۹۸۵۱



فصل پنجم

ناشر تخصصی شعر

زایشمرگ‌های متن حمیدرضا شکارسری

ناشر: فصل پنجم

چاپ اول: تهران ۱۳۹۰

شمارگان: ۱۲۰۰ نسخه

لیتوگرافی: سحر، چاپ: دالاهو، صحافی: کتیبه

شابک: ۳-۸۷-۵۵۰۴-۶۰۰-۹۷۸

بها: ۳۰۰۰ تومان

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

سندوق پستی ناشر: ۱۴۶۶۵/۱۵۹۵

مرکز پخش: میدان انقلاب، ابتدای کارگر جنوبی، کوچه مهدیزاده، شماره ۴، واحد ۱۰
تلفن: ۶۶۹۰۹۸۴۷-۰۲۱۲۱۴۹۴۳-۰۹۱۲۱۵۹۱۸۹۱-۰۹۱۲۱۵۹۱۸۹۱ تلفکس: ۸۸۳۷۴۱۳۸

فهرست نقدها

۱. علیرضا آبیز..... ۹
۲. منوچهر آتشی..... ۱۱
۳. هوشنگ ابتهاج..... ۱۳
۴. محمدرضا احمدی..... ۱۵
۵. داریوش اسدی کیارس..... ۱۷
۶. رضا اسماعیلی..... ۱۹
۷. ابراهیم اکبری دیزگاه..... ۲۱
۸. اکبر اکسیر..... ۲۳
۹. مرمر الفت..... ۲۵
۱۰. اسماعیل اله دادی..... ۲۷
۱۱. قیصر امین پور..... ۲۹
۱۲. منصور اوجی..... ۳۱
۱۳. علی باقری..... ۳۳
۱۴. غلامرضا بروسان..... ۳۵
۱۵. آسیه برهانی..... ۳۷
۱۶. فراز بهزادی..... ۴۱

۱۷. موسیٰ بیدج..... ۴۳
۱۸. پرویز بیگی حبیب آبادی..... ۴۷
۱۹. ابو الفضل پاشا..... ۴۹
۲۰. ضیاء الدین ترابی..... ۵۱
۲۱. بیژن جلالی..... ۵۳
۲۲. محمد تقی جنت امانی..... ۵۵
۲۳. رضا چایچی..... ۵۷
۲۴. حسن حسینی..... ۶۱
۲۵. فاطمہ حق وردیان..... ۶۳
۲۶. رحمت حقی پور..... ۶۵
۲۷. ضیاء الدین خالقی..... ۶۷
۲۸. رضا دبیری جوان..... ۶۹
۲۹. کریم رجب زادہ..... ۷۱
۳۰. محمدرضا رستم پور..... ۷۳
۳۱. کروہ رضایی..... ۷۵
۳۲. یداللہ رویایی..... ۷۷
۳۳. محمد زہری..... ۷۹
۳۴. سہراب سپہری..... ۸۱
۳۵. مجید سعد آبادی..... ۸۲
۳۶. محمدرضا سہرابی نژاد..... ۸۵
۳۷. اعظم شاہداغی..... ۸۷
۳۸. وحید شریفیان..... ۸۹
۳۹. سید ضیاء الدین شفیعی..... ۹۱

۴۰. عبدالعظیم صاعدی..... ۹۳
۴۱. عباس صفاری..... ۹۵
۴۲. جلیل صفربیگی..... ۹۷
۴۳. عمران صلاحی..... ۹۹
۴۴. گروس عبدالملکیان..... ۱۰۱
۴۵. فریبا عرب نیا..... ۱۰۳
۴۶. حمید عرفان..... ۱۰۷
۴۷. میرزا آقا عسگری..... ۱۰۹
۴۸. سینا علیمحمدی..... ۱۱۱
۴۹. کسرا عنقایى..... ۱۱۳
۵۰. حسن فراز مند..... ۱۱۵
۵۱. محمود فلکی..... ۱۱۹
۵۲. کمیل قاسمی..... ۱۲۱
۵۳. مهرنوش قربانعلی..... ۱۲۳
۵۴. علیرضا قزوه..... ۱۲۵
۵۵. غلامرضا کافی..... ۱۲۷
۵۶. صابر کاکایی..... ۱۲۹
۵۷. شراره کامرانی..... ۱۳۱
۵۸. منوچهر کوهن..... ۱۳۳
۵۹. آذر کیانی..... ۱۳۵
۶۰. وحید کیانی..... ۱۳۷
۶۱. سجاد گودرزی..... ۱۳۹
۶۲. شمس لنگرودی..... ۱۴۱

- ۱۴۳.....۶۳. علی محمد مؤدب
- ۱۴۵.....۶۴. م. مؤید
- ۱۴۷.....۶۵. سهیل محمودی
- ۱۴۹.....۶۶. هیوا مسیح
- ۱۵۱.....۶۷. مهدی مظاہری
- ۱۵۵.....۶۸. شہاب مقرین
- ۱۵۹.....۶۹. کیوان ملکی سوادکوهی
- ۱۶۳.....۷۰. حافظ موسوی
- ۱۶۵.....۷۱. گراناز موسوی
- ۱۶۷.....۷۲. سید علی میرافضلی
- ۱۶۹.....۷۳. بیژن نجدی
- ۱۷۱.....۷۴. بہمن نشاطی
- ۱۷۳.....۷۵. فاطمہ نصر
- ۱۷۵.....۷۶. غلامحسین نصیری پور
- ۱۷۷.....۷۷. سیروس نودری
- ۱۷۹.....۷۸. سلمان ہراتی

خوانش شعری از علیرضا آبیز با کدام چشم؟

«تو یک شاعر هستی

و یک شاعر زرافه نیست

آدمی است که با چشمهای زرافه می‌نگرد»^۱

«عرفان» با حذف شاعر عارف نسبت دارد. او «و وحدت وجودی» می‌اندیشد، پس اعتقاد دارد که همه «او»ست. به این ترتیب در وادی عرفان، در «او» ذوب می‌شود و همچون قطره و دریا با «او» به این/همانی می‌رسد. در این حال فنا عین بقاست. پارادوکسی که به شعر عرفانی، غنایی هنری بخشیده است. اما شاعر عارف وقتی از این حالت می‌سراید، در بی‌خبری به سر نمی‌برد. او آگاه است که چه می‌کند و اینکه «من چه گویم یک رگم هشیار نیست»، بیشتر یک مبالغه شاعرانه به نظر می‌رسد. اصلاً رعایت قواعدی چون اوزان و قوافی در شعر کلاسیک و دیگر تکنیک‌ها و شگردهای زبانی در شعر سنتی و نو مستلزم شعور و آگاهی عقلانی است. مگر اینکه شاعر با خود و مخاطب خود تعارف داشته باشد!

همچنین است حلول در اشیا، وحدت با آنها و استغراق در آنها. به ترتیبی که شاعر با آنها احساس یگانگی کند. اما امکان ندارد که شاعر بتواند با چشم غیر انسانی به جهان بنگرد. نگرش و شناخت جهان از طریق زبان صورت می‌گیرد. زبان نظامی نشانه شناختی و مختص انسان است. پس دید اشیا و موجودات غیر انسانی هرگز برای انسان قابل درک و دستیابی نیست؛ زیرا با زبانی دیگر حاصل می‌آید. به عبارت دیگر حذف سوژه انسانی همچون بی خبری و ناهوشیاری عارفانه یک شاعر، ایده آلی ناممکن و رؤیایی دست نیافتنی است.

آنچه «علیرضا آبیز» نوشته است، ترجمه شاعرانه‌ای است از آنچه در سطور بالا آمد. کنار گذاردن کامل ادبیت متن (آنچه صورت متن را از متن گزارشی و معناگرا متمایز می‌کند) به آن لحنی نثری و استدلالی داده است. به رغم کوتاهی این متن، سطر اول آن کاملاً حشو است و نقشی در تشکل نهایی ساختار آن ایفا نمی‌نماید. دو سطر بعد نیز گویای تلاش نافر جام «شاعر»، شخصیت اول شعر، برای حذف خود به عنوان «سوژه»، و برجستگی «زرافه» به عنوان «ابژه» است. این تلاش نافر جام است؛ زیرا «آبیز» در سطح آخر بر «آدمیت» شاعر تصریح می‌نماید. در واقع این متن به خاطر وجه استدلالی و منطقی خود نمی‌تواند شعر باشد. از سوی دیگر، همسو با جریان شعر دو دهه اخیر، ادبیت رانیز وانهاده است پس نثر ادبی هم محسوب نمی‌شود. ایجاز و فشردگی معنا در دو سطر پایانی، متن را تا حدی به نثر شاعرانه شبیه نموده است. اما همان گونه که ذکر شد، «آبیز» خود با برخوردی منطقی با موضوع، شعریت را از متن خویش دریغ نموده است. تنها می‌ماند اقتدار نام «آبیز» به عنوان یک شاعر و اقتدار موقعیت ارایه متن؛ یعنی یک مجموعه شعر که مخاطب را ناخودآگاه در وضعیت خوانش یک شعر قرار می‌دهد یا بهتر است بگوییم فریب می‌دهد. نظر شما چیست؟ فریب «علیرضا آبیز» و دست پختش، «اسپاگتی با سس مکزیکی» را بخوریم؟!

خوانش شعری از زنده یاد منوچهر آتشی خوانش همزمان

«ای ماه ناتمام
اینک پلنگ زاگرس
سودای مرگ دارد
خیزش اگر به ارتفاع دنا نیست
چاه زلال
آینه چکاد نمایی است»^۱

شعر سیاسی - اجتماعی دهه پنجاه ایران در سیاه ترین مقطع زمانی دوره حکومت مستبدانه پهلوی از نظر شدت تندروی نظام پلیسی - امنیتی همچنان بیان سمبلیک خود را داشت. این سمبل‌ها اما سال‌ها بود که لو رفته بود و پتانسیل و ظرفیت زیبایی شناسانه خود را از دست داده بود. کار به جایی رسیده بود که شاعران این آثار، صراحت و حتی شعار را نه تنها مزاحم شعر نمی دانستند، بلکه آن را لازمه شعر متعهد خود می دانستند (شعری که عکس العملی افراطی در برابر اشعار تئوری زده و موج گرا و نیز در برابر اشعار رمانتیک و سانتی مان탈 و سطحی

بارنگ و بوی مبتذل محسوب می‌شد) این شعر متعهد از حماسه و پیروزی لبریز بود. رونق این شعر باعث شده بود شعر سیاه شکست هم تکانی به خود بدهد و از مواضع منفعلانه و حالا دیگر خسته کننده و تخدیری خویش خارج شود و به پیشروی پردازد. مثلاً اخوان ثالث سردمدار بی چون و چرای شکست نیز در «دوزخ اما سرد» از امید به صبح و روشنی می‌سراید.

شعر منوچهر آتشی در این جغرافیای زمانی سروده شده است (در کتاب تا آخرین چکاوک که حاوی اشعار سال‌های ۴۹ تا ۵۷ شاعر است) اما نه به تمامی از شعر شکست تبعیت کرده است و نه از شعر چریکی صریح و شعاری روزگارش الگو پذیرفته است.

آتشی مانند بسیاری از آثارش در آن سال‌ها یک لوکیشن طبیعی با بهره‌گیری از عناصر و پدیده‌های بکر پیرامونش ساخته است. در این لوکیشن او بانندکی دستکاری در روایت معروف «ماه و پلنگ»، روایتی می‌آفریند که در برزخ امید و یاس و پیروزی و شکست قرار می‌گیرد.

پلنگ در این روایت علاوه بر ماه سودای مرگ هم دارد. او می‌پرد، اما به اوج راهی ندارد، پس خوشا پریدن حتی اگر شده به قعر چاهی و به طمع چکادی که خیالی بیش نیست! پلنگ انگار سرنوشتی جز پریدن ندارد و پیروزی او در همین پریدن است و نه در پنجه کشیدن به ماه.

این شعر را باید در وضعیت هم‌زمانی خواند نه در وضعیت در زمانی. آن‌گاه می‌توان خوانش‌های خاص سیاسی-اجتماعی را با تکیه بر فرامتن‌های رایج در زمان سرایش آن به عمل آورد و بر همین اساس تاویل نمود.

«منوچهر آتشی» شعری نیمایی نوشته است که کمتر در دام کلیشه‌های رایج شعرهای آن روزگار گرفتار شده و این در آن سال‌ها کم توفیقی به شمار نمی‌آمد.

خوانش شعری از هوشنگ ابتهاج تیغ بر گلو

«گلوئی مرغ سحر را بریده اند و

هنوز

در این شط شفق

آواز سرخ او

جاری است...»^۱

یک سانسورچی در سال ۱۳۴۹ (سال سرایش این شعر) به راحتی می‌توانست تیغ خود را بر گلوئی نازک این «طرح» بگذارد و او را به سرنوشت مرغ سحر دچار سازد. او هیچ مشکلی برای درک ظرفیت‌های نمادین کلماتی چون مرغ سحر، شط شفق و آواز سرخ نداشته است، به عبارت دیگر در شعر آن روزگار، چنین واژه‌هایی از چنین ظرفیت‌های نشانه‌شناسانه تهی شده و وجهی معناشناسانه و در نتیجه صریح یافته‌اند. در حقیقت، دیگر سرشتی استعاری ندارند. پس تنها به عنوان خاطره‌ای دور از نماد و محملی برای عبور دادن معنا از فیلتر ممیزی کار بردمی‌یابند

۱. خواب پرنده در قفس - به کوشش: احمد پوری - کتاب خورشید - صفحه ۲۸

و بس. اما درست در همین هنگام مخاطبان غیر حرفه‌ای شعر، این شعر و اشعاری از آن دست را دائم بر زبان دارند و زمزمه می‌کنند. بدین ترتیب شعر با تهی شدن از ظرفیت‌های نشانه‌شناسانه خود، کاربرد عام می‌یابد و حتی گاه وارد ادبیات شفاهی و محاوره‌ای مردم می‌شود. البته این سرنوشت تمام اشعار نمادین نیست. گاهی وجود لایه‌های متعدد معنایی در یک شعر نمادین بر عمر و شوکت زیبایی‌شناسانه آن می‌افزاید و آن را نامیرا می‌سازد. شعر حافظ نمونه چنین اشعاری است. البته باید اذعان نمود که شرایط اجتماعی و سیاسی تاریخ سرایش یک شعر، در طول عمر زیبایی‌شناسانه آن نقش مستقیم و غیرقابل انکاری دارد. شعر «ابتهاج» از این نظر چندان خوش شانس نبوده است. درست مثل خیلی از شعرهای سیاست زده دهه‌های ۳۰ تا ۵۰ ایران.

در هر صورت نباید از حس آمیزی‌های درخشان این شعر و موسیقی جذاب درونی آن در کنار وزن عروضی چیزی نگفت.

و سرانجام خواننده محترم خدای نخواستہ گمان نکند صاحب این قلم شکسته، تفاوت یک تک بیت، با وزن مضارع اما با تقطیع خاص پلکانی را با یک شعر نو مثلاً نیمایی تشخیص نداده است!

خوانش شعری از محمدرضا احمدی طیفی از احتمال

«دوست دارم بمیرم
سبزی فروش
لای آگهی مرگم
سبزی تازه بپسجد»^۱

آیا «احمدی» واقعاً دوست دارد بمیرد؟ اگر این طور است، چرا ترجیح می‌دهد پس از مرگ، لای آگهی مرگش سبزی «تازه» بپسندد؟ چیزی که نماد رویش و تولدی نو محسوب می‌شود.

اینکه شاعر از بین امکانات بی‌شمار، چنین‌گزینشی داشته‌است، از یک سو گویای سختگیری او در واژه‌گزینی برای انسجام ساختاری شعر و از سوی دیگر گویای راهبرد نمادپردازانه او در این شعر به شمار می‌آید. شاعر در واقع فضایی پارادکسیکال رافراهم آورده‌است. به عبارت دیگر «مرگ خواهی» او با «زندگی خواهی» او قرین و همراه شده و مخاطب نیز همراه با شاعر، مرگ و زندگی را نه در تضاد و تقابل، بلکه در کنار و

همراهی یکدیگر خواهد یافت.

فضای متناقض نمای این شعر امکان تاویل را فراهم می‌کند و در نتیجه، متن را به متنی باز تبدیل می‌نماید. تاویلی که چه بسا در سایه خوانشی روان‌شناسانه انجام می‌شود.

آیا «احمدی» هراس خود را از «عدم پس از مرگ» پنهان/ فاش نکرده است؟

آیا «احمدی» ایمان خود را به «زندگی پس از مرگ» پنهان/ فاش نکرده است؟

به این ترتیب مطالعه این شعر مثل هر متن هنری دیگر به جای نتیجه قطعی، طیفی از نتایج احتمالی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد تا او خود به نتیجه مقتضی در مقطع زمانی و مکانی رویارویی با شعر دست یابد. نتیجه‌ای که چه بسا با نتیجه حاصل از رویارویی‌های مجدد همان مخاطب با همین شعر، منتهی در مقاطع زمانی و مکانی متفاوت، اصلاً همخوان نباشد. این شعر (با سطر دوم کاملاً حشوش) مصداق کامل متن ادبی پر معنا با لایه بندی‌های معنایی محسوب می‌گردد.

خوانش شعری از داریوش اسدی کیارس اجرای مرگ

«وقتی از لباس جنازه
سکه می‌افتد
در فرم خنده مرگ
دندان فاصله پیداست
سکوی مرده شور خانه و
کف‌های روی آب
قرمز شدند»^۱

شعر، نوشته شده‌های بیرون از خود را دوباره نمی‌نویسد. شعر، آن نوشته‌ها را ویرایش و بازنویسی می‌کند. شعر، واقعیت را گزارش نمی‌کند. شعر، حقیقت را اجرا می‌کند. شعر، انعکاس جهان نیست. شعر، بازآفرینی جهان است. پس وقتی جنازه‌ای را لخت می‌کنند و در این بین سکه‌ای از لباس او بر زمین می‌افتد، وقتی خون او سکوی مرده‌شور خانه و کف‌های روی آب

۱. بیامری‌ها - داریوش اسدی کیارس - آرویج - ۱۳۸۲ - صفحه ۹

را سرخ می‌کند، شعری اتفاق نیفتاده است.

شاید مدافعان بروز حس و عاطفه، که احساس و عاطفه قوی منعکس شده در متن را عامل شعریت می‌دانند، تصاویر فوق‌را شعری سانتی ماتتال و رمانتیک به حساب آورند. حتی شاید مدافعان انعطاف‌پذیر صنایع ادبی از جمند شعر سنتی فارسی، کارکرد دوگانه افتادن سکه را (سقوط سکه و یا از سکه و اعتبار افتادن لباس و صاحب لباس) موجب شعریت آن تصاویر بدانند. اما در روایت بر ساخته شاعر هیچ تجاوزی به ساحت مقدس قوانین جهان مستند صورت نگرفته است و فرا واقعیتی آفریده نشده است. بلکه واقعیتی گزارش شده است.

اما وقتی در میانه راه این گزارش، دندان فاصله در فرم خنده مرگ پیدا می‌شود واقعیت به حقیقتی «هایدگر»ی بدل می‌شود. از منظر «هایدگر» هنرمند، جهان را آن‌طور که در «واقع» هست ترسیم نمی‌کند بلکه می‌کوشد حقیقتی از حقایق «باشنده‌ها» بنیاد گردد.

«اسدی کیارس» در شعرش حقیقتی ناپیدا را بنیاد گذاشته است و آن، حضور مادی فرم خنده مرگ با دندان فاصله است. تمهیدات او برای این حضور بسیار جالب است. مثلاً برای نمایش حضور مادی مرگ، از مجازی ذهنی بهره می‌گیرد. یا با ساخت ترکیب «دندان فاصله» چهره مرگ را زشت و موذی تصویر می‌کند. گویا از افتادن سکه بی اعتبار و بلا استفاده‌ی جنازه لذت می‌برد و انگار باعث و بانی وقایع خون‌آلود سطرهای پایانی است. این ترکیب همچنین فاصله افتادن بین جنازه و جهان زندگان، بین جنازه و سکه‌اش و حتی بین دو گزارش عینی و مستند ابتدا و انتهای شعر را به اجرا می‌گذارد.

پارادوکس موجود در این ترکیب هم قابل توجه است. فاصله بین دندان‌ها، فقدان دندان را نشان می‌دهد حال آن‌که شاعر با این تکنیک به خود فاصله تشخیص بخشیده است. به «فقدان» تشخیص بخشیده است و به «مرگ» نیز.

خوانش شعری از رضا اسماعیلی در عرصه عادت

«پدرم مرد
به اداره آدمم
مادرم مرد
به اداره آدمم
خودم مرد
به اداره آدمم
و دولت مانده است
با کارمند مرده و وظیفه شناسی که
اصلاً خیال باز نشستگی ندارد!»^۱

شعر امروز بر خلاف شعر کلاسیک، نقطه عزیمت خود را از وقایع روزمره در نظر می‌گیرد، پس مصالح خود را نیز از همین وقایع روزمره می‌گیرد. شعر اما علی‌رغم نقطه عزیمت و مصالح خاص خود، ماهیت خود را مدیون فراروی از مناسبات حاکم بر همین روزمرگی‌هاست.

۱. رفتارشناسی ادبی/ شعر مفهومی - رضا اسماعیلی - هزاره ققنوس - ۱۳۸۵ - صفحه ۱۴۳

روزمرگی عرصه عادت است و عادت ریتمی است که در آن تمایزی در حرکت و فعالیت و رفتار دیده نمی‌شود. پس تاریخمند هم نمی‌تواند باشد. خاصیت روزمرگی این است که خود را می‌پوشاند و پنهان می‌کند و اگر چنین نبود، وجود پیدانمی‌کرد. شعر مدرن، شجاعانه مظاهر تاریک مدرنیسم را به نقد می‌کشد. به همین ترتیب چون برآمده از روزمرگی است، همان‌گونه که ذکر شد، از مناسبات حاکم بر روزمرگی‌ها فراروی می‌کند. این شعر می‌کوشد توان پوشاندگی روزمرگی را مورد حمله قرار دهد و پرده آن را ببرد. هنر مدرن و به تبع آن شعر مدرن با ملاحظاتی که ذکر شد، نمی‌تواند تعهد اجتماعی خود را منکر شود. این پارادوکسی جذاب است که هنر و شعر مدرن علیه آنچه که زمینه پیدایش آن را فراهم آورده است، عمل می‌کند.

«رضا اسماعیلی» در شعر خود، هم عادت را که ریتم روزمرگی است، با تکرار جملاتی با ساخت یکسان اجرا می‌کند و هم این عادت را در محتوای شعر، موضوعیت می‌بخشد. موضوعیتی تکان دهنده! نه تنها مرگ پدر و مادر او را از عادت روزمره دور نمی‌کند، بلکه مرگ خود او نیز مانع عادتش نمی‌شود. پس این مرگ، مرگی فیزیکی نباید باشد که نیست. مرگ تاریخ و زمان است که چون عبورش حس نمی‌شود، انگار نیست و زندگی بی‌زمان بی‌معناست.

«اسماعیلی» در دو سطر پایانی پس از نقد بی‌رحمانه روزمرگی، ناگهان به زبان، حس و حالی طنزآمیز می‌بخشد و به تمسخر آنچه تاکنون به نقد آن نشسته بود، می‌پردازد. او این طنز را با ایجاد یک متناقض نمای کمیک در ترکیب «کارمند مرده وظیفه شناس» که نمی‌خواهد باز نشسته شود، بر جسته می‌کند. این طنز پارادوکسیکال و وقتی پررنگ‌تر می‌شود که حتی دولت به عنوان عامل و پشتیبان وضعیت عادی روزمره، خود مستأصل مانده است. ظاهراً آش خیلی خیلی شور شده است!

خوانش شعری از ابراهیم اکبری دیزگاه چگونه خواندن مرگ؟

«روی تک قبر

نیم متر برف

فاتحه مع الصلواة»^۱

این تک تک اشیاء نیستند که به فضا معنی می‌دهند، بلکه این فضاست که به تک تک اشیاء معنا می‌بخشد. حتی این اشیاء نیستند که فضا سازی می‌کنند بلکه فضا، امکان حضور اشیاء را فراهم می‌سازد. بنابراین، «فضا» در آثار هنری، حاصل حضور اشیاء نیست، بلکه یک مفهوم مجرد و غیر مادی است که حاصل نوع نگرش هنرمند به جهان و به مقوله هنر است.

پس معنای یک واژه واحد، بسته به اینکه در چه فضایی حاضر شده است و نیز بسته به اینکه آن فضا چه واژه‌های دیگری را به خود فراخوانده است، متفاوت خواهد بود. گاهی اما فضای اثر معنای واژه را تغییر نمی‌دهد بلکه با تغییر نوع بیان، لحن و حتی نوع چینش کلمات و

۱. قابل توبه می‌کند - ابراهیم اکبری دیزگاه - هنر رسانه اردیبهشت - ۱۳۸۷ - صفحه ۵۷

تقطیع سطرها، مسیر خوانش و تاویل مخاطب را تغییر می‌دهد. فضای شعر «اکبری» فضای غربت است و درست به همین دلیل تنها یک «تک قبر» به شعر احضار می‌شود و نه یک قبرستان و باز درست به همین دلیل «نیم متر برف» بر روی این تک قبر جمع شده و دستی نبوده تا آنها را کنار بزند. و باز، درست به همین دلیل شاعر از سر ترجم، همدلی یا هر حس دیگری از این دست، فاتحه و صلواتی نثار غریبه خفته در این قبر می‌نماید.

اما حالا بیایید، لحن خود را هنگام قرائت آخرین سطر عوض کنیم! فضا با تغییر لحن، نوع خوانش و تاویل ما را تغییر خواهد داد. مخاطب می‌تواند به جای لحن متأثر و غمگنانه، سطر سوم را تمسخرآمیز، لاقید یا سرخوش بخواند. آنگاه اثر به هجو زندگی و مرگ پرداخته است و در واقع فضایی پوچ‌انگار را بر شعر مسلط می‌یابیم.

پس حتی بدون حضور مقتدر شاعر، مخاطب با نوع قرائتش، فضایی خاص می‌سازد و اشیاء را به ضرورت این فضا به شعر فرامی‌خواند و معنا می‌بخشد. فضای «اکبری» و معنا بخشی آن به متن هرگز از فضای من و شمای مخاطب اصیل تر نیست. مؤلف نیز یکی از خوانندگان بی‌شمار متن محسوب می‌شود. کنجکاوم که بدانم «اکبری» این سه سطر را چگونه می‌خواند؟!

خوانش شعری از اکبر اکسیر مرگ/زندگی خواهی

«در کاسه کنار تخت

دندان مصنوعی پدر خنده می‌کند

غیر از پدر تمام اهل خانه می‌گریند

-دکتر! / یعنی پدر...؟!

- با اجازه بزرگترها ... بعله!!^۱

نام شعر از عناصر پیرامتن محسوب می‌شود. ژرار ژنت در کتاب «الواح باز نوشتنی»، شکل ارائه متن ادبی در پیکره کتاب را از جمله مناسبات تعالی دهنده متن و تحت عنوان «پیرامنتی» می‌نامد و از جمله عناصر آن، طرح روی جلد، حروف، نام نویسنده یا نویسندگان، صفحه تقدیم نامه، پیشگفتار و مقدمه‌ها و «عنوان شعر» ذکر می‌کند. اینها همه در پذیرش متن از سوی مخاطب موثرند و در حکم زمینه‌های دلالت معنایی متن هستند. بدین ترتیب می‌توان آنها را در معناگرفتن متن موثر دانست. «اکبر اکسیر» برای این اثر نام «پارادوکس» را برگزیده است. این متناقض

نما در سومین سطر شعر به تشکل نهایی می‌رسد و ساختار شعر را تکمیل می‌کند؛ آنجا که خنده پدر در نبود او و در گریه اهل خانه، یک فرا واقعیت شعری را پدیدار می‌سازد. فرا واقعیتی که بر بنیاد صنعت تشخیص، شکل گرفته است.

با نمایش خلاقانه مرگ، طی سه سطر ابتدای شعر، به واقع دیالوگ انتهای شعر، حشو به نظر می‌رسد، اما حشو از دیدگاهی غیر فرانویی! «اکسیر» در این دیالوگ به دلیل التزام به مانیفست (!) شعر فرانو، طنزی لوس و خنک را که پهلوی به فکاهی مبتدلی می‌زند، به شعر تزریق می‌کند؛ طنزی فرانویی به قیمت ویرانی ساختار شعر.

«اکبر اکسیر»، شاعر مرگ اندیشی نیست. حداقل در مجموعه شعر «بفرمایید بنشینید صندلی عزیز!» این گونه به نظر می‌رسد و باز حداقل به این دلیل که در مجموعه مورد بحث تنها همین دو شعر مورد نظر این نوشتار به طور مستقیم به موضوع «مرگ» پرداخته‌اند. لذا اکسیر نتوانسته است در رویارویی با این موضوع به اجرای کامل نیت‌های فرانویی‌اش در مورد طنز به درستی عمل نماید.

ناگفته پیداست که شعر با موضوع مرگ، به خودی خود تناقضی با طنز ندارد. با نقدی روانشناختی در این نوع شعر می‌توان طنز را لایه‌ای برای پنهان کردن ترس مولف از مرگ و یا برعکس نمایشگر آرامش او در حضور مرگ به حساب آورد. چنین نقدی اما در مورد شاعری مرگ‌اندیش در برابر مرگی مدام مصداق می‌یابد. «اکسیر» اما بیشتر به زندگی می‌اندیشد تا مرگ. اگرچه مرگ اندیشی در کنه خویش غالباً ناشی از و دال بر زندگی خواهی است.

خوانش شعری از مرمر الفت نقدی مکالمه‌ای

«نواخته شده

به خاطر آزادی،

سکوت مرگ»^۱

پاسخ «تولستوی» در مورد پیام رمان بزرگش «آناکارنینا» این بود که اگر بخواهد آنچه را که در این رمان گفته بازگو کند، باید تمام رمان را دوباره بنویسد.

تعبیر من از این پاسخ این است که تمام ارزش یک اثر هنری در پیام آن خلاصه نمی‌شود. بلکه آن فرمی که در طول شکل خود، پیام را منتقل نموده، ارزش اصلی را داراست. از این دیدگاه (که لزوماً با دیدگاه نگارنده یکی نیست) فرم، حاصل چگونگی نظام نشانه شناختی، یعنی کیفیت هم نشینی و تلفیق نشانه‌ها در اثر هنری است. مکانیسم این نظام در همه آثار هنری به یک گونه نیست. اگر تفسیر، تحلیل این مکانیسم باشد، به واقع جنبه‌هایی خاص از معنا،

طی آن افشا می‌شود. پس می‌توان تفسیر را نوعی نقد دانست. از سوی دیگر می‌دانیم که فهم معنا، همان تفسیر اثر هنری است و چون تفاسیر اثر هنری بسته به شخصیت مخاطب، شخصیت هنرمند) به عنوان یکی از لایه‌های معنایی) و البته نظام نشانه شناختی خود اثر، متفاوت است، پس اثر هنری دارای معناهای متعدد ناشی از تفاسیر متعدد خواهد بود. معنایابی اثر هنری از این نظر، به قول «تئودوروف» نقدی مکالمه‌ای است. مکالمه‌ای بین خواننده (مفسر یا منتقد) و اثر و صاحب اثر.

خانم «مرمر الفت» می‌توانست چندین مقاله راجع به ارزش آزادی و شهادت در راه آزادی بنویسد. اما دید که می‌تواند هزاران مقاله با همین موضوع از هزاران نویسنده دیگر بخواند که البته همگی آنها تفاوت چندانی با هم ندارند!

پس با توجه به فرم مورد نظرش که متکی بر شگرد زبانی پارادوکس یا متناقض‌نماست، یک اثر هنری خلق کرده است. اثری که البته به خاطر حضور کلماتی چون آزادی و مرگ به شدت کلی‌گو و معناگرا از آب درآمده است. به این دلیل در مکالمه بین مخاطب، اثر و صاحب اثر، این تنها شاعر است که شنیده می‌شود و شعر را با سرعت به کویری تک‌صدا نزدیک می‌کند.

اگر کار خواننده منتقد به هنگام تفسیر (نقد و معنایابی) اثر، باز تولید معناست (که فرآیندی است حاصل یک گفتگو) در این شعر کار خواننده، فقط یافتن و سپس پذیرش معناست (معنای مورد نظر شاعر!) و اگر یکی از عواملی که قرائت‌های متعدد و مجدد یک شعر را، جذاب باقی می‌گذارد، امکان باز تولید معناهاى تازه (و نه البته بی پایان) از شعر است، پس جذابیت شعر خانم «الفت» از این نظر چیزی در حد صفر است. او در این شعر حرف اول و آخر را خود زده است.

خوانش شعری از اسماعیل ا... دادی دنیای دیوانه دیوانه

«با تلفن حرف می‌زنم
با میز غذا می‌خورم
با پیاده رو قدم می‌زنم
با پتو می‌خوابم
چه کسی می‌گوید من دیوانه نیستم؟»^۱

هر کلمه به عنوان یک دال بر چیزی به عنوان مدلول دلالت می‌کند نه بر خود. پس کلمه، اساساً سرشتی استعاری دارد. این سرشت از کلمه به جملات، عبارات‌ها و کل زبان سرایت می‌کند.

انسان برای ادامه زندگی مجبور به برقراری ارتباط با انسان‌های دیگر است. پس می‌کوشد رابطه زبان با جهان را کاملاً طبیعی و ازلی جلوه دهد. این ترفند او را از بحران معنایی (پر معنایی) نجات می‌بخشد و به او آرامش می‌دهد.

شعر نه تنها این رابطه به ظاهر طبیعی را به هم می‌ریزد بلکه بر روابط

۱. این شبها که آفتابی نمی‌شوی - اسماعیل ا... دادی - روزگار - ۱۳۸۸ - صفحه ۹

منطقی، علی- معلولی و مأنوس میان اشیا و پدیده‌های جهان نیز می‌تازد و آنها را می‌شکند. پس استعاره رابطه‌ای روشن با جادو می‌یابد که با منطق در تقابل است (magic در برابر logic).

حرف زدن با تلفن (با خود تلفن نه با مخاطب آن سوی سیم‌ها)، غذا خوردن با میز (نه به عنوان وسیله غذاخوری بلکه به عنوان یک همراه)، قدم زدن با پیاده‌رو و خوابیدن با پتو، برقراری روابط تازه‌ای است که روابط منطقی و طبیعی شده متعارف را به سخره می‌گیرد. در نتیجه فانتزی شکل گرفته است.

اما نکته این جاست که شاعر در همه شعر، روابط تازه بنیاد خویش را تسری نداده بنابراین متن از یکپارچگی فاصله گرفته است. «ا... دادی» در سطر آخر بر دیوانه بودن خویش تصریح کرده است، پس بر غیرمنطقی بودن و غیر طبیعی بودن روابط تازه خط بطلان کشیده است. به عبارت دیگر، داده شاعر در پایان بندی شعر، کل متن را از حالت magic به logic تغییر وضعیت داده و شعریت متن را زیر سؤال برده است زیرا این اعمال از دیوانه بر می‌آید و اصلاً عجیب و غیرمنتظره نیست. به علاوه در منطق مکالمات روزمره، با تلفن حرف زدن کاملاً طبیعی است و تنها در انتهاست که ما کارکرد خاص حرف اضافه «با» را می‌فهمیم. حرف اضافه «با» همین وضعیت را در سطر چهارم هم ایجاد و رابطه‌ای مألوف را پدید آورده است که بر خلاف راهبرد کلی شعر عمل می‌کند. راستی اگر «با» در تمام سطرها حرف همراهی باشد (که هست) در این صورت آیا شاعر از تنهایی خود سروده است؟ آیا این سروده از یک دیوانه بر آمدنی است؟ آیا شاعر این شعر، خود را نقض ننموده است؟ آیا شاعر آگاهانه تلاش نکرده است فضایی متناقض نما (پارادوکسیکال) ایجاد کند؟ آیا شاعر تناقض را با متناقض نما اشتباه نگرفته است؟

خوانش شعری از زنده یاد قیصر امین پور برکناری شاعر

«چه اسفندها... آه!
چه اسفندها دود کردیم!
برای تو ای روز اردیبهشتی
که گفتند این روزها می‌رسی
از همین راه!»^۱

«هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می‌ریزد، مرواریدی صید
نخواهد کرد»

این بخش از شعر «تولد دیگر» «فروغ فرخزاد» دارای دلالت موضوعی
است. اما چون هر سخن دیگر، تا وقتی با قرائت مخاطب به خوانش او
نرسد، فاقد دلالت مفهومی است یا به عبارت ساده تر فاقد معناست. این
مخاطب است که تاویل خود از صیاد، جوی حقیر، گودال و مروارید
را در بده و بستانی با متن به عنوان معنا استخراج می‌کند. اتفاقاً شعر،
متنی است که این بده و بستان را برای زایش معنا با مخاطب، ذاتی خود

۱. آینه‌های ناگهان - قیصر امین پور - نشر افق - زمستان ۷۲ - صفحه ۶۶

می‌داند. شاعر خود را کنار می‌کشد و مخاطب تأویلگر را به عنوان مؤلف تازه می‌پذیرد.

«سال بد / سال باد / سال اشک / سال اشک / سال شک / سال روزهای دراز و استقامت‌های کم / سالی که غرور‌گدایی کرد / سال پست / سال درد / سال عزا ...»

این بخش از شعر «نگاه کن» «شاملو» اما فقط دلالت معنایی است. بهتر بگوییم دلالت موضوعی اثر منطبق بر دلالت معنایی است. کار در دلالت موضوعی متوقف می‌شود و مخاطب تنها می‌تواند آن چه را که شاعر خواسته است به عنوان معنا از متن استخراج کند و بس. «شاملو» خود را کنار نکشیده و سایه سنگین اندیشه خود را از سر مخاطب کم نکرده است.

«قیصر امین پور» در شعر خود به دلالت موضوعی اثر اکتفا نموده است و بدین ترتیب معنا را غایب کرده است. در غیاب معنا حتی با وجود ابهام جذاب ابتدای شعر، اسفند می‌تواند هر ماه دیگر سال هم باشد. ارزش درون متنی شعر و نیز خود بسندگی آن مانع تأویل مخاطب نیست، زیرا «روز اردیبهشتی» هم بدون معنا باقی مانده است. «روز اردیبهشتی» هم به رغم نقش مندی در ساختار مستقل شعر می‌تواند هر روز دیگر سال هم باشد.

«قیصر» حتی از به کار بردن یک صفت کلی و دارای ارزش بیرون متنی برای این روز اردیبهشتی خودداری می‌کند. او حتی حسرت خود را هم نمی‌گوید، بلکه نشان می‌دهد وعده‌های نزدیکی را که همچنان دور مانده‌اند و دورتر ...

اسفند و اسفندهایی که با «آه» دود شده‌اند و هنوز ...

خوانش شعری از منصور او جی زل به خود

«آینه

نقره

ملول

و پس از این برف

پرندگانی می آیند تا در آفتاب بخوانند.

و من، که چه دورم از آن صبح

و چه دور!»^۱

به آینه نگاه می‌کنیم و موهایمان را مرتب می‌کنیم. به آینه می‌نگریم و
رو سری مان را صاف می‌کنیم. به آینه دقیق می‌شویم و مژه مزاحمی را
از داخل چشم خارج می‌کنیم... اما به ندرت به خودمان در آینه خیره
می‌شویم. کمتر به خودمان زل می‌زنیم. فرصت نمی‌کنیم یا اصلاً خود را
به کلی فراموش کرده‌ایم؟

«منصور او جی» اما در فرصت این شعر، در آینه به خود خیره مانده

است و به برفی که بر او، در آینه باریده است. بدین ترتیب، او فضاسازی شعرش را به انجام رسانده است. در این فضا البته عناصری زاید هم یافت می‌شود که البته به نسبت تعداد کل کلمات، چندان هم کم نیست.

«نقره» اگر چه هم در ساختمان آینه به کار رفته است و هم تداعی‌کننده برف باریده بر سر شاعر است، اما در هر دو حال حشو است. شرکت نقره در ساختمان آینه نکته روشنی است که یادآوری آن کمکی به شعر نمی‌کند و کار تداعی برف هم در سطرهای بعدی حتی بدون حضور نقره به خوبی انجام شده است. کلمه «ملول» نیز شعر را از اجرایی زبانی - تصویری به وضوح توضیحی کشانده است. وضوحی معناگرایانه و کلی‌گرایانه به شیوه شعر کلاسیک.

نقطه درخشان این شعر آنجاست که شاعر از برف استعاری ابتدا به پرندگان و آفتابی پس از برفی واقعی پل می‌زند و به تلفیقی هنرمندانه از ذهنیت و عینیت دست می‌یابد.

در واپسین بخش شعر، غیبت شاعر در آن صبح آفتابی، ناگفته به نمایش درآمده است. غیبتی که با توجه به نقش استعاری برف (بدل از پیری و حضور در واپسین فصل زندگی) چیزی جز مرگ نمی‌تواند باشد. می‌بینیم که لحن شاعر، اندوه و ملالتی را که پیش از این، شتابزده و ناپخته در قالب یک کلمه (ملول) لو رفته، به خوبی اجرا و منتقل می‌کند. این شعر با وجود کوتاهی، موجز نیست و به جرح و تعدیل و حذف‌هایی نیاز دارد تا به شکل منسجم و فشرده مطلوب برسد. آنگاه نگاه پیرمرد به آینه عمیق تر از آن می‌شد که حالا هست!

خوانش شعری از علی باقری تمسخر دانش

«ما گرگها را اشکار کردیم
برای آرامش خرگوشها
خرگوشها
طعمه گرسنگی مان شدند»^۱

وقتی مخاطب، خود را با یک شعر رو در رو می‌بیند، با انتظاراتی تازه از زبان به قرائت متن می‌پردازد. او می‌خواهد شعر او را با تلقی نو و متفاوتی از جهان مواجه کند. او می‌خواهد شعر او را با ابعاد نو و متفاوتی از کلمات رو به رو کند. شعر در واقع با کلماتی تازه، جهانی ناآشنا را ترتیب می‌دهد و نظامی غریب را سامان می‌بخشد. نکته اما اینجاست که کلمات در زندگی روزمره مخاطب، آلوده به فهم و درکی پیشین شده‌اند. نثر بر همین فهم و درک قبلی از کلمات تکیه می‌کند. اما شعر بر استبداد دانش قبلی مخاطب می‌شورد و آن را به تمسخر می‌گیرد. نکته دیگر اینکه شعر با این که باورهای مخاطب را به بازی می‌گیرد، اما

۱. این اسب همیشه برنده است - علی باقری - هنر رسانه اردیبهشت - ۱۳۸۸ - صفحه ۴۶

برای حیات خود به حضور آنها نیاز دارد. به عبارت دیگر بدون حضور این باورها در نزد مخاطب اصولاً بازی با آنها شکل بندی نمی‌شود. پس آیا زبان شعر نیز در نهایت هنوز اسیر استبداد فهم پیشین مخاطب از کلمات نیست؟! اینجاست که ایده پر سر و صدای شعر «دال‌گرا» سر بر می‌آورد و برای مقابله با این استبداد، اساساً زبان را از ارجاع به هر مدلولی باز می‌دارد. معنا را می‌کشد و تنها به خود زبان ارجاع می‌دهد. شعر «علی باقری» به جای ارجاع صرف به دال‌ها، به باورهای پیشین ما از واژگانی چون «گرگ»، «خرگوش»، «شکار» و «طعمه» ارجاع می‌دهد. این ارجاع صرفاً به این کار می‌آید که شکسته شود! این واژه‌ها و دانش قبلی مخاطب از آنها به واقع در حکم مواد اولیه‌ای هستند که شاعر، با طرح تمهیدی تازه به شکل تازه‌ای از آنها پرداخته است. در موقعیت جدید، گرگ هم مانند خرگوش یک قربانی است و به بهشت می‌رود!

«باقری» با این نحوه گزینش کلمات، خوی بدوی انسان شکارچی را، با بهره‌گیری از سرشت استعاری کلمات در شعر، به انسان متمدن و مدرن روزگار خود نسبت داده است. او هنرمندانه، سبعیت حسابگرانه انسانی را به نقد کشیده است.

۱. «باید تعبیر می‌شد

اما هفت سال سوم هم نمی‌بارد

هفت سال‌های بعد هم

دیگر آسمان نوازش هیچ ابری را به یاد نمی‌آورد

هیچ دلوی به صید گنج نمی‌رود

هیچ خوابی در ته چاه‌ها تعبیر نمی‌شود

و گرگهای گرسنه به بهشت می‌روند...»

خوانش شعری از غلامرضا بروسان انکار مرگ

«آتش

چوب‌ها را می‌سوزاند

اما چوب‌هایی هم هستند

که آتش را خاموش می‌کنند»^۱

اگر جمله‌های فوق را از یک فیزیکی‌دان، یک جنگل‌بان یا یک نجار می‌شنیدیم، چه برداشتی از این متن می‌توانستیم داشته باشیم؟ روشن است این برداشت بر تجربه‌ای عینی، مادی و مستند متکی است. در این صورت، متن در جهت همسانی جهان درون و بیرون خود حرکت کرده است. نشانه‌ها در این متن بر مصادیقی یکه دلالت می‌کنند، لذا متن معنایی واحد را منتقل می‌نماید. پس در مجموع با هویت نثری این متن مواجه شده‌ایم. اما این جمله‌ها را از «غلامرضا بروسان» شاعر شنیده یا خوانده‌ایم.

آیا دانش ما نسبت به هویت گوینده یا نویسنده در نوع برداشت ما از

متن تأثیری نخواهد داشت؟ بی تردید سایه شاعر، بر سر متن گسترده شده است و به همین دلیل نشانه‌های تعبیه شده در متن ناگهان به لغزش می‌افتند. حالا متن، وضوح ذخیره‌کننده معنا را که تا پیش از این داشت، از دست می‌دهد و معنا یا معنایی دیگر به آن متصل می‌شوند. اتصالی بشدت متغیر که خواننده را به رابطه‌ای دموکرات در امر معنایی یا معناسازی فرامی‌خواند.

مشاهده می‌گردد که صدور حکم مرگ مؤلف به همین سادگی‌ها هم که تصور می‌شود نیست. اقتدار او از راه متن و بافت موقعیتی ارائه متن، بر مخاطب اعمال می‌شود و او ناخودآگاه خود را در موقعیت خوانش یک شعر می‌یابد و بر منش استعاری واژگان صحنه می‌گذارد.

در اشعار سنتی، اقتدار متن از راه تمایز بیانی که حاصل قاعده‌افزایی در برونه زبان بود، حتی بی حضور شاعر، بر شعریت خود اصرار داشت، اما در شعر پسا سنتی، فاصله‌گیری از این تمایز بیانی و حتی صور خیال، قضاوت در مورد هویت متن را به عوامل پیرامونی چون نام صاحب متن و موقعیت رویارویی با متن بشدت وابسته نموده است. از این منظر «بروسان» با اشراف بر تفاوت شعر سنتی با شعر نو امروز، بدون اینکه به تمایز صوری زبان در نثر و شعر بیندیشد، با تکیه بر دانش مخاطب جدی شعر امروز، با گذر از وجوه دلالتی کلمات، او را به وجوه ضمنی واژگان در سایه خوانش شعری متن فراخوانده است. او مرگ خود را انکار کرده است.

خوانش شعری از آسیه برهانی اعتراضی رندانه

«وقتی از سوسک می‌ترسی
جارو کردن لاشه سوسکها
کار کمی نیست
اما ارباب من
فقط از برق زدن میزش
خوشحال می‌شود»^۱

با وجود تمام تلاش فمینیست‌ها هنوز هم بوطیقای متن زنانه به طور کامل تدوین نشده است. بوطیقای که بتواند نظر موافق طیف‌های متفاوت پژوهشگر و منتقدان ادبی را تأمین و رؤیای تعیین جنسیت صاحب اثر را از طریق اثر و مختصات آن عملی کند.

اگر بپذیریم زنان در طول تاریخ گمنام مانده‌اند و بین مردان محو شده‌اند و در رابطه‌هایی نامتوازن در واقع حذف گردیده‌اند، تمایل زن به آفرینش اثری مؤنث (در این جا شعر مؤنث) که به سنت شناخته

۱. الفبا (دو ماهنامه داخلی مرکز آفرینش‌های ادبی حوزه هنری) - شماره ۱۵ و ۱۶ (آذر تا اسفند ۸۵) - صفحه ۱۶۴

شده و ساخته و پرداخته مردان وابسته نیست، تمایلی طبیعی و برحق به شمار می‌رود. اما این اثر که به تمایز از آثار به اصطلاح مردانه افتخار می‌کند، چه اثری است و چه ویژگی‌هایی دارد؟

گروهی به خاطر همان تملک تقریباً کامل مردانه بر تاریخ ادبیات، سنت ادبی را کلاً سنتی مردانه و زبان این آثار را زبانی مردانه خوانده‌اند، بنابراین از دیدگاهی کل نگر هر گونه خروج معترضانه از این نرم به ارث رسیده را عملی مؤنث به حساب می‌آورند! آثاری که حاصل این نوع اعتراض است، حتی اگر صاحبانی مذکر داشته باشند، سمت و سوی زنانه دارند. اشعار «نیما» از این منظر، زنانه محسوب می‌شوند! گروهی بکارگیری عناصر و اشیای خاصی را که بیشتر در محیط‌های زنانه یافت می‌شوند، مایه زنانه بودن اثر به شمار می‌آورند. اینان گویا هنوز تفاوت راوی و نویسنده را درک نکرده‌اند! و سرانجام گروهی اعتراض به وضعیت زن در مقایسه با مرد را در افق‌های گوناگون زمانی و مکانی، نشانه مؤنث بودن اثر دانسته‌اند و در حقیقت به تقسیم بندی موضوعی معتقد هستند.

به آسانی می‌توان نتیجه گرفت هیچ کدام از این گروه‌ها نمی‌توانند زبانی ویژه زنان را شناسایی و ردیابی کنند. به قول «ژولیا کریستوا» هر کاربردی نه زبان که موقعیت‌های قابل انتظار را مختل می‌نماید، لزوماً زبانی زنانه نیست. بدین ترتیب شاید زبان ویژه زنانه سرابی بیشتر نباشد.

شعر «آسیه برهانی» اعتراضی رندانه به مردسالاری است. او جارو کردن را عملی زنانه (صرفاً زنانه یا غالباً زنانه) معرفی کرده است و لذا به طور طبیعی ارباب را معادل مرد گرفته است. از این نظر اتفاقاً نام شاعر، پیرامتنی ضروری برای خوانش و معنایابی فمینیستی اثر شمرده می‌شود. او پنهانی به مظلومیتی پنهان، اعتراض کرده است. او با اجرای زبانی هنرمندانه در کنار پیرامتنی به نام «اسم خود» به گونه‌ای کاملاً استثنایی به زبان ویژه زنانه دست یافته است. اما این استثنا هرگز

قاعده فقدان زبان ویژه زنانه را بی اعتبار نمی سازد. به عبارت دیگر این قاعده همچنان پا برجاست که شعر زنانه تنها در تقسیم بندی موضوعی مصداق پیدا می کند. در این صورت رؤیای تشخیص جنسیت صاحب اثر از راه مطالعه اثر، رؤیایی صادق نیست! و این البته هرگز به کج و راستی خواب جماعت نسوان مربوط نمی شود!