نگاهی به «پیام عکس» اثر رولان بارت

چشم دیگر بارت

«پیام عکس» ورود بارت به عرصه نشانه‌شناسی عکاسی را نشانه‌گذاری می‌کند و به عبارتی تلاش و جهد تئوریک بارت در کتاب قدیمی‌اش «عناصر نشانه‌شناسی» در این مقاله به شیوه‌ای عملی و کاربردی حضور و ظهور می‌یابد. با خوانش این مجموعه مقاله کوچک اما تاثیرگذار می‌توان به خوبی فهمید که چرا بارت در زمره سنت‌گذاران بدعت‌جوی نشانه‌های تصویری است.

روزبه صدرآرا

رولان بارت آمیزه‌ای غریب از بصریت و بصیرت است خاصه در دوران دوم حیات فکری- نظری‌اش که به نگارش رسالاتی چون «سخن عاشق»، «بارت به قلم بارت»، «لذت متن» و... ختم شد. نمی‌توان انکار کرد که حوزه‌های نقد ادبی و هنری و نیز نظریه فرهنگی همواره در نیمه دوم قرن بیستم تا به امروز از متون و نوشتارهای او همواره توشه‌ای برگرفته و نیز باید اذعان کرد که امروزه بارت در صف اندیشه‌گرانی است که نه یک شخص بلکه در مقام یک نهاد متبلور شده است و این سخنی گزاف نیست. بارت را به دلیل قطعه‌وار نوشتن‌اش و نیز به دلیل هم‌کناری حدیث نفس از یک سو و شورورزی‌های تئوریک‌اش از سوی دیگر می‌توان چهره‌ای یگانه و تکین خواند. بارت بلااستثنا شخصیتی ناسازه‌گون و پارادوکسیکال فرهنگ مدرن را به خوبی و با استادی تمام بازگو و بازتفسیر و از همه مهم‌تر بازآفرینی می‌کند. مجموعه آثار او خطوط مرزی موضوعات و رهیافت‌هایی نظیر انسان‌شناسی، مارکسیسم، تئوری ادبی، عکاسی و سینما، فلسفه، روانکاوی، نشانه‌شناسی، سیاست‌شناسی، اسطوره‌شناسی، هرمنوتیک و... است. کتابچه‌ای که پیش روی ماست سه جستار جذاب و خواندنی بارت در باب تصویر عکاسانه و تصویر سینمایی را در خود دارد که البته در برخی موارد به دلیل ایجاز و فشردگی‌اش، دشوارخوان و پیچیده است. پیشتر از بارت به زبان فارسی کتاب‌های «اتاق روشن» و «بارت و سینما» در حوزه تصویر و تصویرشناسی منتشر شده بود که ما را با تک‌چهره بارت منتقد عکاسی و سینما آشناتر کرده بود و این کتاب سومین آنهاست.

«پیام عکس» ورود بارت به عرصه نشانه‌شناسی عکاسی را نشانه‌گذاری می‌کند و به عبارتی تلاش و جهد تئوریک بارت در کتاب قدیمی‌اش تحت عنوان «عناصر نشانه‌شناسی» در این مقاله به شیوه‌ای عملی و کاربردی حضور و ظهور می‌یابد. بارت محتوای نهان نشانه‌شناسی عکس خود را چنین بازگو می‌کند: «هگل به جای آنکه تنها مجموعه احساسات و عقاید یونانیان باستان در باب طبیعت را شرح دهد، توانست با ترسیم شیوه معنابخشی آنان به طبیعت، توصیف شایسته‌تری از آنان ارائه کند. پس، به همین ترتیب شاید ما نیز به سهم خود کارهایی بیش از ارزیابی مستقیم محتواهای ایدئولوژیک روزگارمان در پیش داریم، چرا که در تلاش برای بازسازی رمزگان ضمنی رسانه‌ای به وسعت و گستردگی عکس خبری، در ساختار ویژه آن می‌توان به کشف اشکال ظریف و دقیقی دل بست که جامعه ما برای تضمین آرامش خاطرش به کار می‌گیرد، و شاید این‌گونه بتوانیم حدود، جوانب و کارکرد اساسی این بازسازی را دریابیم.»(ص ۳۲) پس با توجه به این نقل بلند از بارت، می‌توانیم کار بارت در نشانه‌شناسی عکاسی را گونه‌ای خوانش در جهت بازسازی رمزگان یا کد ضمنی (یا نهفته) رسانه‌ای خاصه عکس خبری بدانیم که محتواهای آن را افشا و برملا می‌کند. البته باید خاطرنشان کرد که بارت همواره به سویه‌های نهان ایدئولوژیک در فرهنگ مدرن و نمودهای آن علاقه وافری داشته است. فی‌المثل بارت در جستاری در باب برج ایفل توانایی ویژه خود را در تحلیل ایفل به مثابه ایدئولوژی دیداری ناسیونالیسم فرانسوی به زیبایی و دقت نشان داده است. در این جستار نسبتاً بلند نیز بارت می‌کوشد همین سویه‌ها و بازنمودهای آن را رمزگشایی کند. بارت بر این باور است که: «رمزگان معنای ضمنی [در عکس]، به احتمال بسیار نه طبیعی است و نه مصنوعی، بلکه تاریخی یا بهتر بگوییم فرهنگی است.

پیام عکس
رولان بارت
ترجمه: راز گلستانی‌فرد
نشر: مرکز
چاپ اول: ۱۳۸۹
قیمت: ۲۸۰۰ تومان

نشانه‌های این رمزگان همان ژست‌ها، حالت‌ها، چهره‌ها، رنگ‌ها یا جلوه‌هایی هستند که برحسب آنکه در چه جامعه‌ای مورد استفاده بوده‌اند از معنایی خاص برخوردار شده‌اند... پس خوانش عکس به یاری رمزگان حتمی‌اش، همواره امری تاریخی است.» (صص ۲۷- ۲۶) این استدلال بارت را چنین می‌توان بسط داد که در خوانش عکس فرآیند دلالت، تاریخی است به این معنا که نمی‌توان گفت انسان مدرن در خوانش عکس‌ها، احساسات یا ارزش‌هایی را فرافکنی می‌کند که سرشت‌نما یا پایدار و ابدی‌اند، مگر آنکه اکیداً تصریح کنیم که دلالت را همواره جامعه و تاریخی معین پدید می‌آورند. این استدلال بارتی در نشانه‌شناسی عکاسی ما را وارد عرصه نقد نومارکسیستی عکاسی می‌کند؛ نقدی که هویت چندگانه عکس را محصول تناقضات اشکال و صورت‌بندی‌های تاریخی و اجتماعی می‌داند بی‌آنکه این هویت را به یک ایدئولوژی از پیش‌ساخته فروبکاهد لذا با اندکی تسامح می‌توان اذعان کرد که این جستار بارت، عملاً راهی را به نقادی نومارکسیستی هنر به صورت عام و تصویر عکاسانه به شکلی خاص گشوده است که البته پویندگانی نیز دارد که در حوصله این نوشتار نیست.

جستار دوم «مجازگان تصویر» به نوعی در پیوند با جستار اولی باید خوانده شود و گونه‌ای همپوشی میان جستار نخست و دوم است. در این جستار بارت به تمایز ظریفی میان تصویر عکاسانه و تصویر سینمایی اشاره می‌کند: «عکس را بیشتر باید به نوعی آگاهی تماشایی ناب نسبت داد و نه آگاهی خیالینی که بیشتر جادویی و نمایش است و سینما تا حد زیادی به آن وابسته است. این گونه می‌توان تمایزی میان عکاسی و سینما قائل شد که سینما دیگر عکس متحرک نخواهد بود. و این نکته گویای آن است که بدون قائل شدن به گسست سینما از هنرهای داستانی پیشین، می‌توان برای آن تاریخی در نظر گرفت. حال آنکه عکاسی به انحای مختلف از چنگ تاریخ می‌گریزد و واقعیت انسان‌شناسانه رنگ‌باخته‌ای را بازنمایی می‌کند که در آن واحد کاملاً بدیع و قطعاً برناگذشتنی است.» (ص ۵۱) اشاره بارت در این پاره متن به «پیام‌های بدون رمزگان» است به این معنا که این یک امر پارادوکسیکال است: هر چه تکنولوژی، انتشار و اشاعه اطلاعات (و به ویژه تصاویر) را گسترده سازد، راه‌های استتار معنای ساخته در پشت نقاب، معنای موجود را هموارتر می‌سازد. به خوبی درمی‌یابیم که این تز با تزهای ژان بودریار در باب تصویر، قرابت و همسویی انکارناشدنی‌ای دارد. هر چه داده‌های تصویری وسیع‌تر و کثیرتر باشد، معنا بیشتر به درون تصویر می‌خزد و خود را غایب جلوه می‌دهد. این پارادوکسی است که بارت در تصویر مدرن می‌یابد و البته باید به او حق داد که به چنین پارادوکسی پروبال دهد، چراکه امروزه ما با شیوع چنین پارادوکسی عملاً روبه‌روییم و حتی شکل‌های آن را در تجربه‌های بصری‌مان می‌توانیم دریابیم و ببینیم.

جستار سوم «معنای سوم» به عبارتی نکاتی پژوهشی در باب چند نمای آیزنشتاینی است. این مقاله به تصویر سینمای سرگئی آیزنشتاین - فیلمساز کلاسیک روس- می‌پردازد. بارت در این جستار و در ارتباط با سینمای آیزنشتاین دو معنا را مسلم می‌گیرد: نخست معنای مستقیم تصویر است که مستقیماً به پیشواز می‌آید. در الاهیات گفته می‌شود معنای مستقیم معنایی است که خود به شکل کاملاً طبیعی به ذهن می‌آید. دوم معنای منفرجه است که در آن واحد پایدار و پا در گریز و نیز هموار و درهم است و اساساً حرکت آونگی را تداعی ذهن می‌کند و این معناها در نما چنین تجسدی می‌یابد: «گرانیگاه اساسی به درون قطعه منتقل می‌شود، به عناصری که درون خود تصویر قرار دارند. و این گرانیگاه دیگر نه عنصر واسط بین‌نماها- شوک- بلکه عنصر درون‌نماست. تاکید درون قطعه...» (ص ۸۵) این جستار عملاً تقطیع نماهای آیزنشتاینی در دو سوی معنای مستقیم و منفرجه است و بیشتر شبیه اتودهایی است که بارت در مواجهه با این نماها قلمی کرده است.

تنها چیزی که در پایان این نوشتار می‌توان افزود این است که با خوانش این مجموعه مقاله کوچک اما تاثیرگذار می‌توان به خوبی فهمید که چرا بارت در زمره سنت‌گذاران بدعت‌جوی نشانه‌های تصویری است؛ کتابی که نباید از دست نهاد و از خواندنش صرف‌نظر کرد، خاصه آنان که به دنبال چشم سوم هستند.

صحنه کافکایی

بهاءالدین مرشدی

نگاهی به نمایشنامه «نقطه سر خط» نوشته «ورونیک اولمی»

سکون و تجاوزها

اولمی همچون یاسمینا رضا از نسل جدید نمایشنامه‌نویسان زن فرانسوی است که هم نویسنده است و هم بازیگر. نمایشنامه‌های او نمایشنامه‌های خانوادگی است. او در نوشته‌هایش زنانی را با سرنوشت‌های مشوش و نامعلوم به تصویر می‌کشد؛ زنانی که در خودشان مچاله شده و به انزوا می‌روند.

اصلاً نمایشنامه «نقطه سر خط» چه می‌خواهد بگوید؟ این نمایشنامه نوشته خانم «ورونیک اولمی» است. «نشر نی» در توضیحی درباره اولمی آورده: «نمایشنامه‌ها و آثار داستانی او عموماً بر محور زنانی میانسال می‌گذرد که همسران یا مادرانی سردرگم‌اند.» و همین جمله ما را با شخصیت اصلی نمایشنامه آشنا می‌کند. «لیلی» زن اصلی نمایشنامه تشریح همین توضیح است.

پیش از وارد شدن به نمایشنامه بخش‌هایی از کتاب «شیوه فنی نمایشنامه‌خوانی از پایان تا آغاز و از آغاز تا پایان» نوشته «دیوید بال» و ترجمه دکتر «محمود کریمی‌حکاک» را می‌آورم. «دیوید بال» برای خواندن نمایشنامه به ما توصیه می‌کند که عمل‌های یک نمایشنامه را مورد توجه قرار دهیم و عمل‌های نمایشنامه را یکی بعد از دیگری به عنوان روابط علت و معلولی پیگیری کنیم. این عمل‌ها ما را به عمل و اتفاق اصلی نمایشنامه هدایت می‌کنند. یک نکته در این کتاب هست که راه ورود من به نمایشنامه «نقطه سر خط» است. بال دو مقوله را در تحلیل مورد توجه قرار می‌دهد؛ یکی «سکون» و دیگری «تجاوز» در نمایشنامه است. بال این دو مقوله را این‌طور توضیح می‌دهد: «سکون وضعیت متعادل موجود در دنیای یک نمایشنامه است که تا آغاز نمایشنامه ادامه داشته است. تجاوز آن چیزی است که این موقعیت متعادل را آشفته کرده، باعث رهایی نیروهای متضادی می‌شود که نمایش را به پیش می‌رانند. آن زمان که مجموعه این نیروها دیگر با هم تضادی نداشته باشند، سکون تازه‌ای به دست می‌آید و نمایش به پایان می‌رسد.»(شیوه فنی...، ص ۴۴)

یکی از مهم‌ترین مواردی که باعث «تجاوز» در نمایشنامه می‌شود «سوءظن» و «کج‌فهمی» از طرف آدم‌های نمایشنامه است. دنیای مدرن با مشکلات روحی و روانی‌ای که تولید کرده راه را برای این سوءظن‌ها و کج‌فهمی‌ها بازتر کرده است. این بازتر شدن به معنای این نیست که در نمایشنامه‌های کلاسیک با این مقولات روبه‌رو نیستیم بلکه به این معنی است که نمایشنامه‌نویس مشخصاً قصد دارد به مقوله روانی شخصیت‌ها بپردازد. این سوءظن و کج‌فهمی در نمایشنامه «نقطه سر خط» نیز هست؛ مواردی که باعث می‌شود «سکون» نیم‌بند این نمایشنامه را به هم بریزد و «تجاوز» به وجود بیاورد؛ تجاوزی که در حجمی وسیع، در مقوله روانی شخصیت، بسیار ضربه‌زننده است و موجب نابودی و اضمحلال شخصیت یا شخصیت‌ها می‌شود.

اگر این تعریف را صحیح بدانیم که هر اثر هنری جدی‌ای منعکس‌کننده معضلات دوره خود است، این اثر را هم باید با همین رویکرد ببینیم. جامعه مدرن بسیاری از اختلالات را به جامعه تحمیل کرده و «سکون» زندگی را دستخوش «تجاوز»ی جدی می‌کند. همین «تجاوز»هاست که «سکون» زندگی را بر هم می‌زند. شاید در این دوره شخصیت‌های نمایشنامه دچار آسیب‌های جبران‌ناپذیر بدنی مثل تراژدی‌های کلاسیک نمی‌شوند اما بسیاری درگیری‌های ذهنی افراد با خود و دیگران مشکلاتی را برای آنها رقم می‌زند که در این نمایشنامه «ورونیک اولمی» راوی آن است و از منظر خود با آن برخورد می‌کند.

در این نمایشنامه یک زن و یک مرد به عنوان زن و شوهر در نمایشنامه داریم که دختر و نوه‌شان نیز درگیر ماجرای نمایشنامه‌اند که هر کدام به نوعی درگیر زندگی فردی و اجتماعی خودشان هستند. «دیوید بال» یکی از بهترین شرایط برای خلق نمایشنامه را روابط خانوادگی می‌داند. بال در توضیح این مطلب می‌آورد: «در ابتدایی‌ترین و مهم‌ترین مرحله، هملت درباره یک پسر است و یک پدر. یک مادر، یک دوست و یک عمو. شاه لیر درباره یک پدر و سه دختر به همراه یک پدر دیگر و دو پسر است... اگر شاه لیر راجع به یک شاه و سه شاهزاده باشد، رابطه عاطفی بسیار کمی با تماشاچی برقرار خواهد کرد.» (شیوه فنی...، ص ۱۶۰)

این نمایشنامه نیز از همین قاعده بال پیروی می‌کند. با به میان آوردن رابطه خانوادگی وارد یک «سردرگمی» شخصیت اصلی نمایشنامه می‌شویم. «سردرگمی»ای که بیشتر از آنکه زاده یک شرایط پیچیده باشد زاییده یک سوءتعبیر، سوءظن و کج‌فهمی و یک قضاوت زودهنگام است. تمام اینهایی که گفتم می‌توانند فاجعه بیافرینند. در عین اینکه با کمی حوصله و گاه انصاف می‌شود آنها را حل کرد. کل درگیری این نمایش برای چیست؟ کدام جمله ما را وارد «تجاوز» این نمایشنامه می‌کند؟ و آیا اصلاً «تجاوز»ی که در نمایشنامه رخ می‌دهد «تجاوز»ی جدی است؟

قطعاً در مقایسه با نمونه‌های کلاسیک این نوع نمایشنامه‌ها، «تجاوز»های این نمایشنامه نیز مضحک به نظر می‌آید؛ «تجاوز» به حریم یک دفترچه یادداشت روزانه که مرد آن را نوشته و زن به صورتی کاملاً اتفاقی آن را پیدا کرده است. همین اتفاق باعث دور شدن این دو از هم می‌شود تا جایی که به زندگی کردن به صورت جداگانه می‌انجامد و دقیقاً همان پیش‌پیش قضاوت کردن باعث می‌شود هیچ کدام از افراد نمایشنامه حرف همدیگر را نفهمند و دچار کج‌فهمی از همدیگر شوند، تا حدی که حتی در تکنیک نوشتن بخشی از نمایشنامه (صفحات آخر) متوجه این بدفهمی‌ها می‌شویم که همه جملات بریده‌بریده به هم منتقل می‌شوند.

صحنه آخر این نمایشنامه، دختر خانواده شرح دیدارش با مادر را برای پدر از طریق تلفن همراه گزارش می‌کند. آدم‌های این نمایش همه دچار همین بریده‌بریده فهمیدن احساسات همدیگر هستند چون خودشان آدم‌های بریده‌بریده‌ای هستند که زاده رابطه منقطع دنیای مدرن است.

«...بابا؟ صدام رو می‌شنوی؟ صدام رو می‌شنوی؟ من، من... الو؟ صدات رو می‌شنوم... صدات خیلی بد میاد... بابا؟ بابا... (به آرامی تلفن را قطع می‌کند.)» (نقطه سر خط، ص ۸۰)

نقطه سر خط
ورونیک اولمی
ترجمه: سمیرا قرائی
نشر: نی
چاپ اول: ۱۳۸۹

جملات شخصیت‌های این نمایشنامه به گوش‌شان این‌طور می‌رسد. انگار هیچ دقتی ندارند یا اصلاً وقت برای هم گذاشتن و حرف همدیگر را شنیدن معنی‌اش را از دست داده است. این معضل هم «تجاوز» به حقوق دیگران است و هم «تجاوز» به خود. هم به صحنه نمایشنامه «تجاوز» می‌شود و هم به حریم خصوصی افراد. انگار قرار نیست کسی، کسی را درک کند. این معضل جدی این نمایش و معضل جدی یک جامعه است. شاید طرح نمایشنامه ساده به نظر بیاید اما تنها رها شدن شخصیت‌های این نمایشنامه در جامعه این نمایشنامه را ساده نشان نمی‌دهد. مشکلات روحی ناشی از «تجاوز»های این نمایشنامه چنان زیاد است که «لیلی» شخصیت اصلی نمایشنامه کاملاً از درون متلاشی شده است. می‌توانیم چنین بگوییم که این نمایشنامه زندگی آدم‌های متلاشی‌شده است و حضور نوه کوچک این خانواده در این نمایشنامه و در بین این شخصیت‌ها بی‌دلیل نیست.

این نمایشنامه ما را با رنج‌های شخصیت‌هایش آشنا می‌کند. اما این رنج‌ها چطور رنج‌هایی هستند؟ رنج‌هایی که در نهایت باعث می‌شود «ادیپ»، «هملت»، «اتللو»، «لیر» و دیگران دست به عمل‌های وحشتناک بزنند نیست؛ رنج‌هایی دم‌دستی به خاطر بریده‌بریده شنیدن یکدیگر.

«لیلی: این رو قبلاً هم گفتی، فقط همین رو بلدی بگی: مسخره است! مسخره است! رنج کشیدن هم مسخره است؟

مارکو: نه رنج کشیدن مسخره نیست، واسه همینه که نمی‌خندم، چون تو رنج می‌کشی، خوب می‌بینم که داری رنج می‌کشی، ولی خیلی زیاده‌روی می‌کنی! خودت رو این ریختی کردی...» (نقطه سر خط، ص ۱۹)

و این رنج کشیدن تا جایی ادامه پیدا می‌کند که یک نظام خانوادگی از هم پاشیده می‌شود تنها به خاطر یک «هیچ». رنج‌ها در این نمایشنامه بیشتر شبیه یک «هیچِ مداوم» هستند که زندگی هر کسی را می‌توانند به خطر بیندازند. در حقیقت «لیلی» در این نمایشنامه راوی رنج‌های «هیچ» خود است و به حیطه نمایشنامه «تجاوز» می‌کند و سلامت و «سکون» روانی خودش را به هم می‌زند.

بال در کتاب «شیوه فنی...» می‌گوید: «پایان هر نمایش... می‌تواند آغاز نمایش دیگری باشد زیرا که آن نیز سکون است و نمایش با سکون آغاز می‌شود...» (شیوه فنی...، ص ۱۸۱)

به این ترتیب است که می‌بینیم «سکون» ابتدایی این نمایشنامه با «تجاوز» شخصیت «لیلی» شروع می‌شود و در نهایت با این جمله نمایشنامه تمام می‌شود: «نقطه سر خط...» (ص ۸۰)

کلمه «نقطه» پایان یک «تجاوز» است و «سر خط» می‌تواند شروع یک «تجاوز» نانوشته در نمایشنامه باشد.

عطف کتاب

مجازات‌های مرگ

تاریخ سخت‌کشی
نویسنده: عباسقلی غفاری‌فرد
ناشر: انتشارات نگاه
سال نشر: ۱۳۸۸
قیمت: ۷۰۰۰ تومان

تاریخ «سخت‌کشی» کتابی است درباره مجازات‌های مرگ نامعمول در لابه‌لای کتاب‌های تاریخ. نگاهی به فهرست این کتاب برای حیرت کردن کافی است. شیوه‌های مرگی که برخی از آنها حتی در مخیله هم نمی‌گنجد؛ شیوه‌هایی چون در دیگ جوشاندن، جوالدوز بر زبان زدن و... این گونه شکنجه‌ها و کشتن‌ها چنان باورنکردنی است که دیدن آنها پشت‌سر هم در فهرست یک کتاب سبب می‌شود خواننده دریابد که با کتابی نامعمول روبه‌روست. نویسنده در مقدمه کتاب کوشیده تا حدودی انگیزه خود را در مقدمه کتاب توضیح دهد. هدف این کتاب آن گونه که نویسنده‌اش کوشیده آن را توضیح دهد این است که سعی کرده با جمع‌آوری این شکنجه‌ها و سخت‌کشی‌ها نشان دهد روزگاران گذشته چگونه زمانی بوده است و انسان‌ها چگونه به زندگی و مرگ می‌نگریسته‌اند. درباره شیوه‌های کشتن در جوامع مختلف کتاب‌هایی تاکنون تدوین شده است اما درباره ایران کمتر این کار صورت گرفته است. نویسنده این کتاب کوشیده اطلاعات مورد نیاز خود را از لابه‌لای کتاب‌های تاریخی استخراج کند.

نیما در آینه

اشعار نیما یوشیج
گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز
انتشارات: نگاه
چاپ دهم: ۱۳۸۶
قیمت: ۱۴۰۰۰ تومان

«... یک سال پس از مرگش (نیما یوشیج) «افسانه و رباعیات» در یک جلد درآمد. در نشریات کیهان به نظارت استاد معین. دکتر معین فقط سرپرستی می‌کرد بعد هر کدام به علتی سر خوردیم. ناچار عالیه خانم به دست و پا افتاد و چه شوری می‌زد. تا یک روز جمع شدیم با آزاد و ساعدی و طاهباز تعهد کنیم نشر الباقی آثار پیرمرد را و حال آنکه هر کدام‌مان یک سر و هزار سودا. تا عاقبت طاهباز داوطلب شد...

اول یک کتاب جیبی درآورد: «برگزیده اشعار نیما یوشیج» با تصویری که هانیبال الخاص از صورت پیرمرد کشیده بود روی جلد... عالیه خانم نیز به دنبال پیرمرد رفت و کار طاهباز می‌دانم که هنوز ادامه دارد...»

این جملات شرحی است از روند چاپ و نشر آثار پدر شعر نو ایران «نیما یوشیج» به قلم جلال آل‌احمد که در مقدمه مجموعه کامل اشعار این شاعر آمده که حالا امروز به چاپ دهم رسیده است.

این مجموعه اشعار که به نوشته سیروس طاهباز برای بار اول در سال ۱۳۷۰ در انتشارات نگاه منتشر شد شامل تمامی اشعار نیماست که به جز رباعیات و پاره‌ای قطعات آخر کتاب- که برخی نویافته و از روی دست‌نوشته ماقبل نهایی نسخه‌برداری شده- باقی شعرها به ترتیب تاریخ سروده شدن آمده‌است.

این مجموعه آینه تمام‌نمایی است که چهره «نیما» آغازگر شعر مدرن را به تصویر می‌کشد؛ شاعری که «هیچ وقتی نه به ترک راه و رسم خود نمی‌گوید.» از بر این بی‌هنر گردنده بی‌نور/ هست نیما اسم یک پروانه مهجور/ مانده از فصل بهاران دور/ در خزان زرد غم جا می‌گزیند/ بر فراز گلبنان دل بیفسرده نشیند.../ ...دائماً در پیش روی او بدان سانی که او باشد نشسته همچو کله جغد پیری سر فرود آید از او/ در کنار صفحه‌ای در وی خطوطی تیره/ با وی این پیمان کند که هیچ وقتی/ نه به ترک راه و سم خود بگوید...

نگاه

علیرضا عباسی

نگاهی به مجموعه شعر «گم شدن در اتاق» سروده احسان عابدی

دیگر چیزی برایم نمانده

گم شدن در اتاق
احسان عابدی
نشر: پایان
چاپ اول: ۱۳۸۹

میل به واقع‌گرایی در شعر امروز به طور چشمگیری وضعیت سرایش را تحت‌الشعاع خود قرار داده به حدی که گاهی آثار را از برخی المان‌های زیباشناسانه تخلیه کرده و به سمت یک شاخصه زیباشناختی سوق می‌دهد مثلاً در برخی شعرها غلبه المان تخیل، در برخی پررنگ شدن اندیشه، گاهی توجه اکید به خروج از نرم زبانی یا استفاده از تکنیک‌های خاص و در برخی دیگر صرفاً ایجاد فضای حسی از طریق توصیف یا تشریح وضعیت شخصی را می‌توان شاهد بود. البته واضح است که تعمیم این ادعا به همه آثار مدرنی که میل به واقع‌گرایی و به خصوص خردورزی دارند، صحیح نیست و ما در همین وضعیت هم شاهد سروده‌هایی هستیم که از آمیختگی شاخصه‌های زیباشناختی بهره می‌برند و واقعیت‌پردازی در آنها ظرفیت‌های هنری را مخدوش نمی‌سازد. با همه این احوال باید پذیرفت که سوژه‌یابی توسط انسان معاصر به واقعیت‌نگری گرایش بیشتری یافته تا مفهوم‌پذیری و کلی‌نگری و کلان‌روایتی جای خود را به جزءبینی و سوژه‌های عینی‌تر داده است. پس باید پذیرفت که نگاه انسان کنونی معطوف به مصادیق و معیارهایی است که در ذات از پتانسیل کمتری برای هنری شدن برخوردارند. هنرمند امروز کمتر با لطافت طبیعت، ترنم باران، عشق عارفانه و... روبه‌روست و بیشتر درگیر تناقضات پیرامونش است. مجموعه شعر «گم شدن در اتاق» دفتری است از سروده‌های احسان عابدی که توسط نشر پایان در سال ۱۳۸۹ به چاپ رسیده. این دفتر شامل آثاری است که توجه به مفاهیم کلان یا حتی واقعیت‌های جزء عمومی در آنها کمتر دیده می‌شود و در عوض میل به پیرامون شخصی و فضای فردی که گاهی برای شاعر، آرام و گاهی کسالت‌بار است در سروده‌ها به چشم می‌خورد.

آرام بودن فضای ذهنی شاعر باعث ارائه آثاری حسی و رمانتیک شده و کسالت‌باری ذهن او به سرودن شعرهایی گلایه‌وار و شکوه‌گر منجر شده است.

«سرانجام جوجه تیغی می‌شوم/ کنار درختی که رویاهایم را پوشانده» (ص۱۵)

«.../ دیگر چیزی برایم نمانده/ به جز دلشوره‌های نیمه شب/ که تو تکرارش می‌کنی»(ص۸)

«هنوز این جایی/ در جاسیگاری کوچک من/ روی فیلتر وینیستون/ ردی ... مانده» (ص ۴۰)

«چیزی شبیه همه/ در قدم‌های توست./ جلوتر که بیایی/ با دیگران فرق داری» (ص ۳۱)

شعرهای این مجموعه از زبانی نسبتاً صمیمی و سالم برخوردارند که با محتوای رمانتیک آنها همخوانی دارد اگرچه گاهی نیاز به پرداخت نحوی، که ظرفیت هنری زبان را افزایش دهد، در برخی از سروده‌ها به چشم می‌خورد.

«بازیگوش‌تر از آنی/ که در شعر بیایی/ یا سطرهای کوتاه و بلندی/ که دنبال هم می‌دوند» (ص۵۳)

«برای دلخوشی‌ام/ همین کافیست/ که خیال‌هایمان به هم نزدیک است» (ص ۲۸)

فضای سروده‌ها نیز بیانگر یک دنیای نسبتاً آرام و ملایم است که کمتر می‌توان نشانی از دلالت‌های عمومی و دغدغه‌های وسیع جمعی در آنها یافت، با این حال گاهی ارجاعاتی در برخی سروده‌ها وجود دارد که تداعی‌کننده دنیای واقعی هستند.

«قطب شمال/ فقط در زمستان زیباست/ آنقدر که با آستین کوتاه/ بدوم دنبال قورباغه‌ها» (ص ۳۶)

«فردا هم روز خداست/ مثل دیروز/ کمی بنفش/ قسمتی بارانی» (ص ۳۷)

«.../ قول می‌دهم که هیچ گربه‌ای را نترسانم/ قول می‌دهم که مرد باشم/ و آدم‌ها را بترسانم» (ص۱۹)

«.../ معجزه‌ای نیست/ همه سیب‌های این باغ را/ کرم خورده است» (ص ۳۲)

همان‌طور که اشاره شد دنیای سروده‌های احسان عابدی در مجموعه شعر گم شدن در اتاق، دنیایی نسبتاً آرام است و به همین مناسبت با دنیای پر از چالش و دغدغه کمی بیگانه می‌نماید. علاوه بر اینکه همین موضوع می‌تواند یک تهدید جدی برای این دنیای صرفاً شاعرانه، احساسی و نسبتاً شخصی تلقی شود یکی از آسیب‌های متوجه آثار این مجموعه کمرنگ شدن المان اندیشه در آنهاست که این خود شاید معلول پررنگ شدن شاخصه خیال در سروده‌ها باشد؛ اندیشه‌ای که متناسب با واقعیت‌های بیرونی به یک وجه نقادانه گرایش پیدا کرده باشد و برای مخاطب سرشار از دغدغه امروز ایجاد فکر و همذات‌انگاری کند. ضروری است که به تخیل خوب و میل تصویری سروده‌ها نیز به عنوان یک امتیاز هنری توجه شود. وجود همین خصیصه‌ها می‌تواند دلیلی باشد برای این انتظار که احسان عابدی در سروده‌های بعدی همزمان با استفاده از آنها و توجه بیشتر به واقعیت‌های پیرامون، موفق‌تر عمل کند.