

بازی‌های زبانی و آوایی در گونه شعری هاله‌های خودارجاع

دکتر فرخ لطیف نژاد رودسری^۱

چکیده

مقاله حاضر به تبیین بازی‌های زبانی شعرهای محسن مزخوری در کتاب هاله‌های خودارجاع؛ مطالعه بالینی و فیزیولوژیک طرز بازی کردن براساس آرای دریدا و ویتگنشتاین پرداخته است. این نحوه بازی در شعر پست‌مدرن بروز و ظهور یافته و در شعر زبان - یکی از گونه‌های شعر پست‌مدرن - به اوج رسیده است. شاعر شعر زبان واژگان، نحو و موسیقی هر یک از شعرهای خود را متناسب با موقعیت همان شعر نوسازی می‌کند و از اندام‌های آوایی، اصوات و هجاها برای ایجاد موسیقی و القای مطلب و انتقال حس و حال استفاده می‌کند. نظر به اینکه تمام ویژگی‌های مزبور در اشعار کتاب مورد نظر وجود دارد، می‌توان «هاله‌های خودارجاع» را یکی از گونه‌های موفق شعر زبان دانست. سؤال پژوهش آن است که چه وجه تمایزی بین شعر مزخوری و دیگر گونه‌های شعر زبان وجود دارد، دیگر اینکه از کدام تکنیک موسیقایی در هاله‌های خودارجاع استفاده شده و منظور از کاربرد خاص اصوات فاقد معناچه بوده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که مزخوری در بُعد مفهومی توانسته به تعلیم عملی و بازخوانی نظریات ادبی در شعر بپردازد و در بُعد موسیقایی با استفاده از تکنیک نفس و نحوه قرائت شعر، موقعیت یا حالتی را در شعر بازسازی و القا کند.

واژه‌های کلیدی: هاله‌های خودارجاع، شعر زبان، بازی زبانی، تکنیک نفس، محسن مزخوری.

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مدیر آکادمی شناختی شعر معاصر انجمن ترویج زبان و ادب فارسی.

مقدمه

شعر پست‌مدرن در سی سال اخیر، مورد استقبال شعرای آوانگارد ایران قرار گرفته و در یکی از گونه‌های آن یعنی شعر زبان، توجه زیادی به بازی‌های زبانی شده است. چنانکه می‌دانیم، ویتگنشتاین بازی با نظام زبانی و دریدا بازی با دال‌ها و ساختارها را مطرح کرده است. منظور از بازی‌های زبانی ویتگنشتاین کاربرد زبان متناسب با نقش کاربر و موقعیتی است که در آن قرار گرفته است. موقعیت یا بافت علاوه برآنکه سبب می‌شود، نظام زبان از قواعد انعطاف‌پذیری برخوردار شود، راه را برای کشف امکانات تازه‌ی زبانی باز می‌کند و شعر بهترین موقعیت برای نوسازی زبان است. از این رو شعرای پیشرو تحت تأثیر آرای پساساختارگرایانه دریدا و بازی‌های زبانی ویتگنشتاین تجربیات جدیدی را در شعر زبان رقم زدند. محسن مزخوری شاعر اهوازی دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی گرایش نظریه و نقد ادبی از دانشگاه گیلان با آگاهی از مفهوم نظریات، توانسته است آنها را به عنوان تجربه‌ی زیسته‌ی خود در شعرش به کار برد و نام هاله‌های خودارجاع را بر آن بگذارد. پژوهش حاضر ضمن پرداختن به وجوه اشتراک شعر زبان مزخوری با شعر زبان ادبیات ایران و جهان در پی پاسخ به دو سؤال زیر است:

۱- چه وجه تمایزاتی بین شعر مزخوری و دیگر گونه‌های شعر زبان وجود دارد؟

۲- شاعر از کدام تکنیک‌های موسیقایی در هاله‌های خودارجاع استفاده کرده و چه منظوری از کاربرد خاص اصوات فاقد معنا داشته است؟

فرضیاتی که می‌توانند پاسخ‌های احتمالی سؤالات فوق باشند، از این قرارند:

۱- مزخوری به تعلیم عملی و بازخوانی نظریات ادبی در شعر پرداخته است.

۲- شاعر با تکنیک‌های چندخوانشی و موقعیت‌های مختلف را برای خواننده بازسازی و حالاتی را به وی القا کرده است.

پیشینه شعر زبان

شعر زبان نوعی شعر پادفرهنگ است که علیه نظام سرمایه‌داری آمریکا ابداع شده و هدف آن مبارزه با ایدئولوژی غالب سرمایه‌داری، هنجارها و فرهنگ مسلط بر جامعه آمریکا بوده

است. چارلز اولسون عضو مکتب ادبی بلک مانتن آمریکا در سال ۱۹۵۰ مقاله‌ای منتشر کرد که در آن شعر فرافکنانه ۲ را توصیف و تشریح کرد که بعدها شعر زبان نام گرفت. اولسون شعری فی‌البداهه و خودانگیخته را توصیه کرد که ساختاری باز و قابل بسط دارد و درونیات انسان را صراحتاً بیان می‌کند (کلمان، ۱۴۰۱: ۲۷). شعر فرافکنانه فرایند آفرینش شعر را به اجرا می‌گذارد و سعی دارد قدرت زبان را به بالاترین حدّ ممکن برساند (بیج، ۱۳۹۸: ۴۸۳)، به طوری که بتواند توانایی تأویل‌های مختلف و تفکر غیرخطی را برتابد (کلمان، ۱۴۰۱: ۲۷).

از دید اولسون فرم و محتوا غیر قابل تفکیکند و ما را از یک دریافت به دریافت دیگر می‌کشانند. سر به واسطه گوش به هجا و قلب به واسطه نفس به سطر توجه دارد، بنابراین هجا رکن اصلی شعر و سطر واحد تنفسی شعر فرافکنانه محسوب می‌شود، چراکه هر نفس یک واحد یا میزان یک قطعه است (هوور، ۱۳۹۴: ۳۹-۴۱). کلمان بر این باور است که نوع زبان و فرم بیان افراد یک جامعه باید بازگوکننده تجربیات طبیعی آنان باشد. آوا به شکل ابزاری برای بیان واقعیت‌هایی از اجتماع از صفحه بیرون می‌جهد که موسیقی از آن سرچشمه می‌گیرد (کلمان، ۱۴۰۱: ۳۱-۳۲).

روح مبارزه با استعمار و دوران پس‌استعماری در شعر فرافکنانه موج می‌زند و شاعر این نوع شعر خواهان ایجاد برابری اجتماعی و زبان‌شناختی است. مردم با شعر فرافکنانه می‌توانند با داشتن بیشترین امکانات با اسلوب چند فرهنگی، تاریخی، موسیقایی و زبانی به میل خود حرکت کنند (کلمان، ۱۴۰۱: ۲۷). به همین دلیل در این شعرهای فرافکنانه از زبان‌های محلی، موسیقی و فرهنگ بومی استفاده می‌شود تا قومیت‌ها، اقلیم‌ها و هویت‌های گوناگون را در برابر زبان و فرهنگ رسمی بین‌المللی، دانشگاهی و سیاسی به رسمیت بشناسد.

شعر زبان در ایران

براهنی با آگاهی از ادبیات پادفرهنگ آمریکا و شعرای بلک‌مانتن تحت تأثیر آموزه‌های آنان به‌ویژه شعر فرافکنانه اولسون و شعر زبان، نظریهٔ زبانیّت را در مؤخرهٔ مجموعه شعر خطاب به پروانه‌ها (۱۳۷۴) مطرح کرد و نمونه‌های عملی آن از جمله سطرهایی از اشعار «د»، «از هوش می»، «... را به‌عنوان شاهد مثال سرود و به تبیین آن در مؤخرهٔ همین کتاب پرداخت و پس از آن در مقاله‌ای با عنوان «نظریهٔ زبانیّت در شعر» (۱۳۸۳) آرای خود را در مورد شعر

² . Projective

زبان مطرح کرد. در زبانیّت زبان از حالت بیانگرانه ۳ خارج می‌شود و متناسب با حسّ شاعرانه با قواعد و هنجارهای نو ساخته می‌شود، تا «نحو جدیدی» شکل گیرد که به‌جای دریافت معنی و مفهوم مشخص، حس و تجربه‌ای را که برای شاعر روی داده القا و مهم‌تر از آن دوباره اجرا کند؛ مکانیسم پی‌ریزی ساختار جدید نحوی «جابه‌جایی^۳» است؛ در این صورت روال عادی بیان و سیر منطقی زبان مختل می‌شود و خواننده را از ارجاع به جهان خارج دور و متوجه خود زبان می‌کند (آقاجانی، ۱۴۰۰) و شعری خودارجاع می‌سازد. روش دیگر برای خلق زبان تازه، حذف مضمون و چالش و درگیری با معنای زبانی است. «زبان برای زبان‌شدن باید مدام خود را در خطر بی‌معنایی غرق کند تا حوزه‌های زبانی جدید را با کش‌دادن درک لذّت آنها و دور از دسترس‌کردنشان کشف کند. با ترک عادت زبانی است که قدرت شهودی و شهود شنیداری زبان آشکار می‌شود (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۹۰-۱۹۱؛ همان، ۱۳۷۸: ۱۶؛ آقاجانی، ۱۴۰۱: ۱۱۵).

پس از براهنی، شاگردان کارگاه وی از جمله شمس آقاجانی و رزا جمالی و دیگر پژوهشگران شعر معاصر در خارج از کارگاه براهنی مانند علی قنبری و محمد آرم کار او را ادامه دادند و در وهله بعد احسان مهدیان، مهدی خبّازی کناری، سعید محمدحسینی، حبیب پیام و فرزاد میراحمدی هریک جنبه‌هایی از شعر زبان را در ایران تقویت و اجرا کردند و گونه‌های جدیدی از آن را بنا نهادند، اما هیچ‌یک نتوانستند دو ویژگی مهمّ شعر زبان براهنی یعنی «موسیقی فرم‌دهنده کلام» و «صدّ اتوماتیزه کردن شعر» را عملی کنند تا اینکه شاعر جوان اهوازی، محسن مزخوری با آگاهی از نظریات نقد ادبی و مکاتب پادفرهنگ شعری، گونه جدیدی از شعر زبان را به نام «هاله‌های خودارجاع» بنیان نهاد و علاوه بر دو ویژگی فوق امتیازات دیگری در شعر خود به ظهور گذاشت که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

وجه تسمیة هاله‌های خودارجاع

عنوان گونه شعری و همچنین نام مجموعه شعر آخر آقای مزخوری «هاله‌های خودارجاع» است. علت این نامگذاری از زبان شاعر با توضیح دو اصطلاح هاله و خودارجاع روشن می‌شود:

خنثی‌نویسی و رهاکردن و کامل‌نشدن یک سطر و حرف، به دنبال نقصان و عدم شفافیت ایده‌هایی است که متن پیش می‌کشد و این رفتار زبانی تعمداً ما را به هاله‌هایی از نرسیدن‌ها

³. Expressive

⁴. Displacement

می‌رساند و در این حرکت دایره‌وار، متن به چیزی بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد (مزخوری، ۱۴۰۳، ج. ۱). طرح روی جلد کتاب هاله‌های خودارجاع مطالعه بالینی و فیزیولوژیک طرز بازی کردن نیز دقیقاً همین مفاهیم را به تصویر کشیده است.

وجوه مشترک هاله‌های خودارجاع با شعر زبان

شعر هاله‌های خودارجاع با دیگر گونه‌های شعر زبان ایران و آمریکا مشابهت‌هایی دارد که به چند مورد آن اشاره می‌شود:

گریز از فرم روایی و فرم‌پذیری لحظه‌ای

استراتژی این اشعار مدیریت اتفاق و تصادف است؛ به این معنی که روایت، شروع و پایان، سطر نویسی، نقطه‌گذاری علائم سجاوندی به شکل معمول و معهود از پیش مشخص نشده‌اند. همه اینها در فرم تثبیت‌نشده‌ای از بازی، همدیگر را احضار می‌کنند، به گونه‌ای که هیچ سطری از سطر قبل و بعد از خود خبر ندارد و در این بی‌خبری و تعلیق، حتی خود مؤلف هم غافلگیر می‌شود. بنابر این مخاطب با وانموده‌ای از جهان و جهان متنی که در پرائتز است، روبه‌رو می‌شود. حتی آنجا که از دریدا و هوسرل و کانت و... در اشعار نام برده یا از آنها نقل قول می‌شود، همه برساخته متن هستند و در مواجهه با زبان شکل می‌گیرند. پس این اشعار را از هر کجا بخوانی در آغاز آن هستی. در این لابیرنت زبانی، فرم شعر در لحظه شکل می‌گیرد و بسته به توانش زبانی مخاطب، خود را عرضه می‌کند. پس مخاطب در بازی با فرم و بیان‌های آرشویی و قراردادن آنها در زمینه جدید؛ با «شدن»های پیاپی روبه‌رو می‌شود و اگر بخواهد با تفکیک فرم از محتوا با متن وارد گفت‌وگو شود، از پیش متن او را و او متن را پس می‌زند، چراکه وقتی از محتوای این اشعار حرف می‌زنیم، از فرم آنها و وقتی از فرمشان سخن می‌گوییم، از محتوایشان حرف می‌زنیم. امتزاج و لغزش فرم و محتوا روی هم به کمک بازی با ناخودآگاه و دستکاری خودآگاه زبان، در محور جانشینی و همنشینی در نهایت به سود نابازنمایی زبانی و مغشوش کردن هماهنگی بین ایماژهاست. شاعر در قسمت‌هایی از این اشعار با آوردن حرفی و حرکتی، با ایجاد لغزش‌های زبانی و تبدیل حرفی به حرف دیگر تعمداً متن را از سیالیت و روانی انداخته تا همچون چاله و سرعت‌گیری در روند خواندن متن عمل کند. برای اینکه مخاطب روی آن مکث کند و چاله‌های متنی را با خلاقیت و تجربه خوانش خود پر کند (مزخوری، ۱۴۰۳، ج. ۱).

تداعی مبنای تخیل زبانی

در این اشعار حتی در جایی که از تخیل صحبت می‌کنیم، با نوعی تخیل زبانی روبه‌رو هستیم که متن در بازی تداعی‌ها بدان می‌رسد. تلفیق فضاهای متکثر و متناقض تداعی‌های زبانی، مخاطب را به تصاویری می‌رساند که درالتقاط با هم مفهوم جدیدی می‌یابند (مزخوری، ۱۴۰۳، ج).

سوژه و ابژه بودن خود شعر

در این اشعار، رفتارهایی در و با زبان نمایش داده می‌شود که مخاطب باید حین خواندن، مفهومی موقتی برایشان بسازد که به محض ساخته‌شدن، ویران می‌شوند و همین لایبرنت بی‌پایان ساختن و ویران کردن، در اشعاری که هم سوژه و هم ابژه خودشان هستند، به سمت خوداندیشی‌ای سوق داده می‌شود که نه تنها ماهیت مؤلف و شعر، بلکه ماهیت مخاطب را هم به تعویق و تأخیر می‌اندازد، مخاطبی که نه در آن سوی متن، که بخشی از متن است و پایه‌پای شعر ساخته می‌شود و ارتقا می‌یابد (مزخوری، ۱۴۰۳، ج).

کاربرد تکنیک مونتاژ

از دیگر مؤلفه‌هایی که در تک‌تک اشعار این کتاب قابل ردیابی است، استفاده آگاهانه از انواع تکنیک مونتاژ، به‌ویژه مونتاژ ذهنی یا دیالکتیکی می‌باشد که خواننده را به یاد تکنیک‌های آیزنشتاین در سینما می‌اندازد (مزخوری، ۱۴۰۳، ج).

بداهه و تصادف

عنصر فی‌البداهگی و تصادف و بازی که گونه‌ای استراتژی متنی در کارهای مزخوری و آزرم است، در محور هم‌نشینی واژه‌ها مشاهده می‌شود، واژه‌ها به شکل ناخودآگاه و در لحظه همدیگر را احضار می‌کنند تا جایی که این نوع رفتار با شعر نه تنها خواننده، بلکه مؤلف را نیز غافلگیر می‌کند (مزخوری، ۱۴۰۳، د).

بعد فلسفی شعر هاله‌های خودارجاع

هاله‌های خودارجاع اگرچه از یک نظریه یا مبنای فلسفی خاص تأثیر نگرفته است، عملاً پساساخت‌گرایی دریدا و بازی ویتگنشتاین و سیوروت دلوز در شبکه ریزوماتیک را در نظر دارد.

بازی عرصه سیوروت در هاله‌های خودارجاع

بازی اصطلاحی مهم از دید دریدا و ویتگنشتاین است و نقشی استراتژیک در {تفاهم} معنا ایفا و ضرورت شانس و پیوستگی را در برآوردی بی انتها آشکار می‌کند. بازی از نظر هر دو غیر قابل پیش بینی، چندانگانه، بیکران و آزاد است، اما در مقابل مقید به شناخت و صورت‌های شناختی است (اوربان، ۲۰۰۳، ترجمه خاوندکار: ۱۴۶). تفاوت دو فیلسوف در آن است که ویتگنشتاین با چشم‌اندازی زبانی می‌اندیشد و دریدا با چشم‌اندازی نوشتاری» (همان: ۱۴۹)، دریدا تاریخ فلسفه را لحاظ می‌کند و این تاریخ برای او کارکردی همچون سنت دارد، ویتگنشتاین نه (همان: ۱۴۳).

ویتگنشتاین در دو دوره فکری خود دو نظریه تصویری و ابزاری زبان را ارائه کرده است که هر دو تأثیر عمیقی بر مکاتب و نحله‌های فلسفی پس از خود گذاشته است. در نظریه تصویری، ساختار کلمات و جملاتی ساختار عالم واقع را در ذهن ما منعکس می‌کنند؛ به این معنا که واقعیت‌های جهان خارج و تصاویر ذهنی ما از آن مرز معنا و بی‌معنایی را مشخص می‌کند. در نظریه ابزاری زبان ویتگنشتاین، کار زبان فقط توصیف امور واقع نیست، بلکه کاربر بسته به موقعیت باید بداند که چگونه آن را به کار برد. او در پژوهش‌های منطقی می‌گوید که ساختار زبان چگونگی تفکر ما را درباره جهان تعیین می‌کند و بازی‌های زبانی ممکن، جهان را تعبیر می‌کنند (کوششی، ۱۳۹۴).

ویتگنشتاین بر این باور است که تصور زبان به معنای تصور شکلی از زندگی است، چراکه زبان در افق پرمعنای رفتار غیرزبانی ریشه دارد، به همین دلیل به آن بازی زبانی می‌گویند. تبادلات زبانی ریشه در زندگی ساختارمند گروه‌های فعال انسانی دارد که به آن اشکال زندگی می‌گویند. منظور از شکل زندگی گروه‌های تاریخی است که در جامعه به‌واسطه رشته‌ای از فعالیت‌های زبانی مشترک به هم پیوسته‌اند. مبنای این فعالیت‌ها

قابلیت‌ها و نیازهای زیستی است که در تاریخی خاص تغییر شکل می‌دهند. از این رو شکل انسانی زندگی ما ماهیتی فرهنگی دارد. شرکت در شکل زندگی گروهی خاص از انسانها به معنای فهم بازی‌های زبانی ظریفی است که لازمه آن نوع زندگی است (ندرلو، ۱۳۹۰: ۹۸). چون ما تنها در تعداد محدودی از بازی‌های زبانی شرکت می‌کنیم که منطبق با اشکالی از زندگی است که در آنها حضوری فعال داریم، پس به اندازه وسعت حضورمان در اشکال مختلف و زندگی از ماهیت زبان آگاهی داریم. چون حضور ما محدود است، دریافت ما از زبان هم محدود است (ندرلو، ۱۳۹۰: ۹۹).

ویتگنشتاین از این بحث نتیجه می‌گیرد که چیزی به نام «زبان خصوصی» وجود ندارد تا بتواند حسیات درونی و تجربه‌های فردی را از زبان یک گوینده مشخص بیان کند، چراکه همین زبان خصوصی هم تابع قواعدی است که در جمع شکل گرفته است (کوششی، ۱۳۹۴). در هاله‌های خودارجاع با نوعی زبان مواجهیم که تا حدود زیادی از قواعد عام زبان سر باز می‌زند و ویژه گروه‌های خاص انسانی مانند بشر اولیه، ناتوانان جسمی یا اهل مراقبه و مدیتیشن است. این زبان خصوصی اگرچه رابطه تعاملی خود را با خوانندگان تضعیف کرده، قابلیت‌های جدیدی به زبان بخشیده است، مانند القای یک حس یا قراردادن در یک موقعیت نادر و شریک‌ساختن مخاطب با تجربه زیسته شاعر. مزخوری در این باره می‌گوید:

هاله‌های خودارجاع بیش از هر چیز تابع تفکر ساخت‌گرایانه دریدا و بازی ویتگنشتاین است. در نظام شوشی شعر پست‌مدرن، زبان به نیت مؤلف خیانت می‌کند و در واقع متن بیشتر از این که ادعا کند حرف آخر را می‌زند، تن به سوء تفاهمی می‌دهد که در بزنگاه حضور خود (تجربه زیسته حضور) برای در امان ماندن راهی جز خودتخریبی نمی‌یابد و در این برخورد متناقض‌وار می‌کوشد خود را از درباره چیزی بودن و برای و در خدمت نیت بودن، رها کند... در این پروسه اعتماد و خیانت و آبادی و ویرانی مؤلف و متن و مخاطب به شکل بیمارگونه‌ای تبدیل به تجربه زیسته حضور می‌شوند. در واقع هر سه در دریای بی شمار دریافت‌ها، خود را غرق در تراکم شمار فراوانی از خیانت‌ها می‌کنند؛ بازی‌ای که در آن پیروزی تن به شکستی ادبی باید داد، شکستی که تنها هدفش چیزی جز خودش نیست؛ نمایشی که در آن نه تنها با یک مرگ، بلکه با هزاران هزار مرگ خودخواسته پیوند می‌خوریم، و تنها دفاع ما، دفاع باصلاحت از میرایی خود است و این «شدن» همان غیابی است که در بزنگاه حضور اتفاق می‌افتد (مزخوری، ۱۴۰۳، ۵).

شدن در دیدگاه مزخوری همان صیوررت دلوز است. در صیوررت دلوز موجودات هر دم از نظر هستی‌شناختی در حال تلاش برای واقعیت‌بخشیدن به خویشند و برای رسیدن به اهداف، علایق و کسب تجربه‌های تازه در حال ساختن و ایجاد پیوندها، اتصالات و شبکه‌های جدیدی هستند و ماهیت یک موجود چیزی جز اتصالات یا شبکه‌ای که ایجاد کرده و مونتاژهایی که وارد آنها شده نیست. اتصالات ریزوماتیک و شبکه‌ای جدید به معنای بروز و ظهور جنبه‌ها و قابلیت‌هایی تازه است که در گذشته موجودات نبوده است. آنچه برای دلوز اصالت دارد، تغییر، شدن و نوشدن است و از نگاه آنها جهان یک خائوس (کائوسوموسیس)^۵ است که دائم در پویا شدن و در حال شدن است، همواره خود را از نو می‌سازد و باز ویران می‌کند و چیز دیگری به جایش می‌سازد (زمانی جمشیدی، محمدزمان؛ شریف‌زاده، رحمان، ۱۳۹۶: ۱۶۲-۱۶۳).

نقش مخاطب در خوانش هاله‌های خودارجاع

از دیگر مؤلفه‌های این کتاب، امکان به تأخیرانداختن و بازتعریف التذاز هنری، موقعیت‌های زبان شناختی و الگوهای زیبایی‌شناختی و شگرد چندخوانشی برای ایجاد چندمعنایی است.

کتاب هاله‌های خودارجاع، در بردارنده اشعاری با بن‌مایه فلسفی است و مخاطب در آن با اشعاری تجربی و متفاوت با رویکرد نابیانگرایانه مواجه می‌شود؛ به گونه‌ای که بازی حضور و غیاب متن که همواره در آستانه و روی لبه شدن‌ها می‌ماند، بازی‌های تصادفی و بی‌پایان زبانی می‌سازد و مخاطب اگر با سرشت بازی متن یکی نشود، نمی‌تواند بازی را ادامه دهد؛ بازی‌ای که در آن بازی‌کننده، بازی و بازی‌شونده تحت شرایطی لغزان و ثبات‌ناپذیر، مدام یکدیگر را غافلگیر می‌کنند (مزخوری، ۱۴۰۳، ج).

ویژگی‌های متمایز هاله‌های خودارجاع

شکستن اتوماتیسم ذهنی، زبانی، تصویری

خلاقیت در شکستن اتوماتیسم نحوی، زبانی، تصویری، آوایی و محتوایی به این معناست که شاعر خود را از عادت‌های محتوایی، زبانی و نحوی که معمولاً کمتر کسی می‌تواند خود را از آن رها کند، آزاد کرده و در هر شعر تجربه تازه‌ای در زبان و تصویر و منظور و حتی در کاربرد شعر خلق می‌کند.

⁵.Caosmosis

اگرچه شکستن اتوماتیسم تصویری در بسیاری از شاعران معاصر، شکستن اتوماتیسم نحوی در آثار رؤیایی و رهایی از اتوماتیسم زبانی، نحوی و آوایی و تصویری در چند شعر از خطاب به پروانه‌های براهنی وجود داشته، مزخوری ضمن آگاهی از این اصل توانسته است مکرراً و به صورت همزمان در چند زمینه مختلف نحوی، زبانی و تصویری از اتوماتیسم رها شود و تجربه‌های نوینی در بسیاری از اشعارش ارائه دهد. در حالی که شعرای سرآمدی مانند براهنی به اقرار خودشان فقط در چند شعر خود از جمله دف، گلپل، از هوش می و ... چند نمونه دیگر توانسته‌اند از اتوماتیسم آزاد شوند. مزخوری بر این باور است که شکل و شمایل بازی در متنی که مدام قراردادهای خود را تغییر می‌دهد، به گونه‌ای است که کلمات، عبارات، اصوات، حرکات و علائم نگارشی و رفتارهای زبانی، وضعیتی را پدیدار می‌کنند که منطبق بر هیچ تعریف ثابتی نیست و فقط در همان شعر، امکان بروز و وقوع پیدا می‌کند و در شعر دیگر ژست و نمودی دیگر می‌یابد؛ اگرچه ممکن است رد آن بازی متن، در بازی متن دیگر به شکل محوی قابل ردیابی باشد و این همان خصلت اشعار خوداندیش است که تعلیق زبان را در صدا به اوج حیرت و غافلگیری می‌رساند؛ صدایی که ردی محو از آن به جا مانده است (مزخوری، ۱۴۰۳، ج).

اجرای عملی اصطلاحات و نظریات نقد ادبی

مزخوری کتاب خود را «مطالعه بالینی و فیزیولوژیک طرز بازی کردن» نامیده است. اگرچه بسیاری از شاعران کوشیده‌اند تا شعر را بر مبنای نظریات ادبی بسرایند، کار مزخوری متفاوت است. او برای تعلیم و القای نظریه به مخاطب آن را عملاً در شعر تمرین می‌کند، به‌جدا با اصطلاحات و نظریات نقد ادبی بازی می‌کند، گاهی نظریات را در هم می‌آمیزد و در پاره‌ای از موارد، خوانشی نو از آن در شعر ارائه می‌کند.

برای مثال اصطلاح «اپوخه» یا تعلیق را از نقد ادبی وام می‌گیرد و برای تعلیم و القای حسن تعلیق به مخاطب، در شعر تعلیق ایجاد می‌کند تا خود در شعر دچار اپوخه شود و زبان و متن را از هر پیش‌فرض و پیش‌فهمی تهی کند و با نگاهی پدیدارشناسانه به متن به دریافت‌های تازه نایل شود.

اپوخته

در پیرانتز بگذارند برگذارند

در معنای زیستن در

در گرا یایش طبیعی

درنمايه توهمی از نخواندن در

در حال با خودم در دیگری

در پانویس چیزی شبیه زیرا را

در بلافاصله ترین بدن از پارادوکس میز بیرون از میز

از پیش از اشاره به نقطه در اوایل یک اسب

اواسط یک است

یک نازبانی در معرض در تبخیر

در

-اگر و تنها اگر-

_اوایل اسب را که دهنی کنی به مونالیزای پیش از ((این واقعیت که حاصل جمع سوزن و

سوء تفاهم به ماه گرفتگی پیشانی پیش از هبوط برمی

گردد)) می رسی و رسیدن

در اینجای شیء را زبانی می کند

به عبارت «همان» از بازی

تا حتای فرازبان

تا از سفید قائم به تأخیر

به تعبیرِ خط با گزاره ربطی (اگر...آنگاه...)

یا لکه ای که کولاژ می دمد به فاصله

در فصلی که سین از کنار

و جایی میان دندان می شمارد نرسینش را

که به روایت تصویر به قرائن ؛ بی دایره

و قرائت های دایره وار تن می دمد

به زیراترس از گلو

توهم صدا به دال است در جراحی با اشاره برای کمتری

که ما همیشه عبارت است

از همیشه و حراحی دست ساز و بی نقطه

که تعمیم مؤلف است

در زیر پوست

در زیرگرفتن از زیرا و را هایی از این دست

که راه به راه هار هار

-پوخه-

هوسرل را ادموند تر ارائه می دهد در مراکز نیز

و تقلیل های پدیدارشناختی منحصر به اتکا

به تفاوت عمیقی در آن می نشینم عقیم

در تنوع بی پایانی از ابژه های در ممانعت از پوست

تا تجربه ی بی واسطه از یک نمایه یا برجسب

به نحوی از انحنای

مثلا برای پرسش استعلایی مان از فارغ از دیگر جنبه ها

از پیش از کسره و به ماهو کسره

؟(و ما ادراک ما کسره)؟

به ماهی

که فنجان قهوه ای را تجربه می کند بی واسطه

زیرا در غیر این زیرا

واریاسیون متاخری از تأملات دکارتی

صراحت را در سوء هاضمه می برد از فرط گلو تا محض

که ویرایش مردی که در تاریکی زمستانی پیاده به خانه می دود

صرفا به خانه نمی دود در معنای تحت الخیابانی آن

که در غیره تبدیل می شود

از ابژه ی منتهی به متساوی الزوایا یا (مثلثی)

که توی پرانتز تصور خداگانه ی دارد از خود

از خود جدا برود مثل تئوری پیش از ادا شدن

تا از صدا به شک به بالا می رود به یا

یا لایی در گرایش طبیعی به فعلی روی (ماده ی) خام

در پرانتز

وتزهایی از این دست که (مزخوری، ۱۴۰۲: ۴۲-۴۴)

شاعر شعر اپوخه را چنین تعبیر و تبیین می‌کند: در شعر «اپوخه» همه چیز به حالت تعلیق در می‌آید و زبان لحظه‌ای در پُرانتز قرار می‌گیرد تا هرگونه قضاوت‌گری را به وادی شک و شوک ببرد؛ بنابراین با نگاه پدیدارشناسانه به جهانی که زبان شکل می‌دهد، هرگونه پیش‌داوری را پس می‌زند و در نمایه‌هایی از نخواندن‌ها، خوانده می‌شود. خواندنی که برای رسیدن به یک معنای مشخص نیست، بلکه خوانشگر را با مفاهیمی مقطعی مواجه می‌کند که در فرم‌هایی شناور و ناقص، دائماً دست به خودتخریبی و تبخیر می‌زنند. همین تن‌دادن به قرائت‌های دایره‌وار، سبب می‌شود هر برداشتی از آن، خود ابتدا و انتهای آن برداشت باشد و مخاطب در این سرگیجه پیوسته، چاره‌ای ندارد جز آنکه لحظه‌ای تمام آنچه درباره فرم و محتوا و زیبایی‌شناسی متن می‌داند، در پُرانتز قرار دهد و از نو تجربه زبانی را به عنوان مؤلف تازه متن پیش کشد و به جای رمزگشایی از محتوا، به تنهایی در آستانه رمزها قدم بگذارد و با راوی غیر قابل اعتماد متن همسو شود. تنها راه مواجهه با این دست متن‌ها نه در بیرون، بلکه از داخل شعر و از طریق دیالوگ با خود آن است. حالا که با شعری که به روی خود خم شده مواجه می‌شویم، ناگزیر باید همزمان که متن را از بالا و به‌طور کلی نگاه کنیم، دوربینمان را از عمق میدان جدا کنیم و نمای بسته زبان را نیز نشان دهیم (مزخوری، ۱۴۰۳، الف).

اجرای عملی یک یا چند نظریه در شعر

نمونه دیگر از تعلیم عملی و خوانشی نو از چند نظریه، شعر «تئاتب» است که نظریات مختلف را به بازی می‌گیرد و خوانش جدیدی از آن ارائه می‌دهد:

تئاتب یا هفت حدس از

بیناناطبیعتم در حدس از دلالت

اول:

از نانوشته درباره آوا

آ

وا

با سه تاییِ دیگر

پرسشی که در اینجا به تاویل

در اینجا تاویل

-هم-

به منزلهٔ همانطور که دریدا به نحو غیرمنتظره‌ای نشان نداد

-هم-

به منزلهٔ ترجمه ناپذیری تجربه در حاشیهٔ یک اشاره

که:

حاشیه از اشاره بگیریم در گیر و دار چیز در خود

در از اشاره بگیریم

پنجم:

نامربوط و در معرض درونتانه‌ی زبان است

/در معرض در زبان بودن امر غیر زبانی /

در حدود یاکوبسن

[یا استعلا]

که خواه جیر جیر جیرک باشد یا به غیر از زبان که سوم

سوم:

و به همین دلیل است.

وتصادف

به مثابهٔ چیزی زبانی

پرشی

در جریان تصحیح یک نشانه

کودکِ پیشاسوزگی ست در دفاع از دوپارگی من به رغم کانت

که نفی آن [=چیز]

چیزِ آن [=انحراف از و چیز ممتد]

در عمق چندهزارپایی چیزها

چیزا!

چیزا!

که زبان پلی فونی یه پرت است پیش از اختراع نشانه تا بخاری

و خاری که:

وضعیت معنایی

یه

وقتی با

وقتی تر

وقتی همین

تر با همین وقتی استخراج محض است از خدا

وچرا یاهایی از این دست

یا این دست که دست به دست دستانت تجربه را دهانی می کند

هانی که دالش را به کجایِ مادرزادی شاعر نا

ناسطریزی ساختار از صورت که باز نمی ایستد در هر صورت

در تکین بودگی غیبت در لبه و های رقص

لبالب از انتزاع عاری از پانتومیم

و میم و های منحصر به بازی

(و در این صورت

) که در آن صورت

صورت ها مناسک را محو می کند در ادامه در رقص

و ادامه هست

تا را تضمین می کند با را تلقین

در بارِ بَعْدُم؛

که انسان عبور است و به همین علت

:

(تناتب)

یا و به دلیل دایره در ماندن

دایره از دایره تا جایی از اروتیسم و همچیزهای در معرض

در

عمق

چند

هزار

پایی

چیزها

دوم:

بی و در پس زمینه‌ی احضار می شود

که یعنی

میل جنسی زبان انتزاع موزه است در قرار

نه جسم و نه به نحوی از انحنای

که:

نشان دادنِ خودِ نشان دادن

به اختصارِ « تا اینجا»

تا

عبارتِ امکان در سومی

که سومی ایجابِ ورطه است در «ها» یِ زبانی

در ردی از خودپیدایی

که این‌همانیِ لغزش است در نهایتِ نقل قول

:

هفتم

در عنوانِ تجلی-حاد

در تنوینِ ناحسی-لال

با بدونِ لحظه از هر

از هر تاکجای «درخود» با از سوی دیگر
 که ویرایش سوم از ارجاع پوست به حافظه
 «امادار» کردن تلقین است در انطباق؛

در (یا بین،

یا) در رابطه با) یادآوری

ناوابسته است در تا و برداشت های غیر بصری از نبود / و بود

(مزخوری، ۱۴۰۲: ۱۴-۱۸)

به نظر می‌رسد در شعر تناتب نوعی رابطه بینامتنی ناخودآگاه با چهارجوابی‌های مهرداد فلاح برقرار شده و شاعر آن را بر اساس دلالت دریدا و بارت تبیین کرده‌است، همان‌طور که فلاح تفاسیر مختلفی از یک سؤال (معمای اولیه) می‌دهد. با این تفاوت که تبیین هفت‌گانه موجود در شعر تناتب بیشتر تجربی است تا توصیفی. مزخوری در توضیح این شعر می‌نویسد:

در تناتب حدس‌ها در هم تنیده می‌شوند و به سادگی قابل تفکیک نیستند؛ چرا که تناتب از آن دست کارهایی است که هر بار آن را چه به عنوان مخاطب و چه به عنوان مؤلف بخوانید، غافلگیر می‌شوید و گویا هر بار، برای اولین بار با آن مواجه می‌شوید و ساحت‌های متفاوتی به روی شما گشوده می‌شود. در این کار هر سطر به شکل خودویژه‌ای سطر دیگر را در لحظه احضار می‌کند، به طوری که اگر مکثی صورت گیرد، می‌توان سطر دیگری را جایگزین کرد و این خاصیت پرت شدن در بازی دال‌هاست (مزخوری، ۱۴۰۳، ب)؛ رفتاری زبانی که بیشتر از اینکه به چیزی ورای خود اشاره کند، مورد اشاره واقع می‌شود و تمام کار بازی دایره‌وار با همین اشاره است که در هر قسمت این دایره کسی تاس بازی را به دیگری می‌سپارد؛ حال آن دیگری در یک نقطه دریداست، در نقطه دیگر یا کوبسن و در شعاع دیگر بارت که هریک از آنها یک بار دیگر در متن تشخص زبانی تازه‌ای پیدا می‌کنند و از نو ساخته می‌شوند و وظیفه‌ای در این گرداب بر عهده می‌گیرند؛ یکی به سوء تفاهم در زبان و غیاب مدلول استعلایی دامن می‌زند و کلمات را کدر و ناخوانا می‌کند (دریدا، ۱۳۸۱: ۴۷)، دیگری در بازی دال‌ها به «درجه صفر نوشتار» می‌رسد و آنجا که به هرگونه ارتباط و الگوی زبانی خدشه وارد

می‌کند، یاکوبسنی است که علیه خود قیام می‌کند؛ از دید بارت «نوشتار پس از خروج از عدم از تمام مراحل شکل‌گیری خود عبور می‌کند؛ ابتدا موضوع یک نگاه است، سپس موضوع یک کنش خلاق می‌شود و سرانجام موضوع یک قتل می‌گردد و آنگاه به آخرین منزلگاه یعنی غیاب می‌رسد. در نوشتارهای خنثی که در اینجا «درجه صفر نوشتار» نامیده می‌شود، به سادگی می‌توان حرکت به سوی نفی و ناتوانی در تداوم‌بخشیدن بدان را دید» (بارت، ۱۴۰۱: ۶۲).

در این شعر نقش چیزی که دونالد بارتلمی آن را «جملات کمر شکن» در توصیف ناپختگی و زمخت و نتراشیده بودن آنها و علیه زیبایی مطرح می‌کند، مشهود است و به عنوان تمهیدی علیه خنثی‌کردن محتوا و رهاکردن واژگان از چنگال نحو به کار گرفته شده است و همین لغزش‌ها و دررفتگی‌های زبانی است که غیرمنتظره و پیش‌بینی‌ناپذیر بودن آن را برجسته‌تر می‌کند، دیگر اینکه آنچه خیلی در این کار شاعر را به جلو می‌برد، تأمل در باب نظرگاه یوری لوتمان به «امر انحرافی سرشار بودن اطلاعات در اثر» و «تمهید منفی» است (مزخوری، ۱۴۰۳، ب)؛ به این معنی که چیزی که انتظار ظهورش را داریم، ظاهر نمی‌شود و انتظارات ما را برهم می‌زند و این پیش‌بینی‌ناپذیری به‌طور یکسان شامل حضور یا غیاب چند عنصر در شعر می‌شود (رک: ایگلتون، ۱۳۹۷: ۹۵-۹۷).

اجرای یک تجربه زیسته؛ مشارکت دادن خواننده در یک حالت یا موقعیت

هاله‌های خودارجاع شعری معنامحور نیست که بتوان از طریق خوانش هرمنوتیکی آن به مفهوم خاصی دست یافت. فقدان معنا نشانه بی‌هدف بودن شعر نیست، بلکه شاعر با استفاده از تکنیک نفس و اصوات و آواها و هجاهای بی‌معنا و گاه معنی‌دار می‌خواهد حس و حالتی را به مخاطب منتقل کند. تکنیک نفس، استفاده از ظرفیت اندام‌های آوایی انسان برای القای مطلب یا حالت است. «عنصر نفس طول و شکل سطر شعری را تعیین می‌کند و قدرت کلامی زبان را می‌آفریند» (بیچ، ۱۳۹۸: ۴۸۳). در این تکنیک شاعر هجاها را تندتر یا آرام‌تر از حالت عادی ادا می‌کند تا بتواند هیجان یا آرامش خود را منعکس کند، مثلاً جملات را تا جایی که نفس دارد، ادامه می‌دهد تا شدت عشق خود را به معشوق نشان دهد یا عبارات را آگاهانه کوتاه می‌کند تا شتاب و هیجان خود را ابراز کند (رک: براهنی، ۱۳۷۴: ۱۴۶-۱۴۷).

اهداف منظورشناختی اصوات فاقد معنا

مزخوری با استفاده از تکنیک نفس به اصوات فاقد معنا جان بخشیده و اهداف منظورشناختی جدیدی از آنها دنبال کرده است. برای مثال در شعر لکنت، با استفاده از تکرار اصوات و آواها دقیقاً حسّ و حالت یک شخص دارای لکنتِ زبان را بازنمایی و مخاطب را در مواجهه با رنج ناشی از دشواری تکلم برای شخص الکن قرار می‌دهد و او را گیج، خسته و متأثر می‌کند. گفتنی است که نحوه خوانش و کاربست تکنیک نفس در این شعر، در سهیم کردن تجربه لکنت نقش مؤثری دارد، زیرا شاعر شعر را به گونه‌ای می‌خواند که انگار یک شخص الکن دارد با ما صحبت می‌کند. وی در باره شعر لکنت چنین می‌نویسد:

ما در این شعر با فرمی از لکنت‌ها برخورد می‌کنیم که در آن با ورود به شکاف و سوراخ‌های هر سطر به شکاف دیگری می‌رسیم و بیان همواره در آستانه ارتباط باقی می‌ماند. شعر مانند ویرانه‌ای پر از سوراخ‌های بهم‌پیوسته است که تنها با تعریف قراردادهای تازه زبانی پر می‌شود و خواننده فقط در این صورت می‌تواند به دیالوگ با آن بپردازد. به راستی ارجاع این شعر به کجاست؟ آیا شبیه ماتراها و دعا‌های آیین بودا نیست؟ فرم این شعر نه سطرها و کلمات بلکه خود شعر است و کلیت آن، جهانی الکن را که علیه توهم شفافیت متن ایستاده، به تصویر می‌کشد. درست مانند جریان شدید برقی است که در مسیر ذهن تک‌تک واژه‌ها وارد می‌شود و بعد از آن دیگر کلمات، خود و گذشته خود را به یاد نمی‌آورند. تنها ردّ محوی از آنچه با آن ارتباط برقرار می‌کردند، به جا مانده است. در این شعر پر سوراخ، سوراخها همدیگر را تکثیر می‌کنند و مانند بیمار اعصاب و روان بعد از وارد شدن شوک برقی به خود می‌لرزند و ویرانه‌ای از دال‌های لغزنده را شکل می‌دهند. برای ورود به جهان این شعر باید آن را یک نفس خواند و لحظه‌ای به عنوان مخاطب دچار لکنت شد، اما این لکنت از سطح واژه‌ها فراتر می‌رود و باورها و نظام استعاره‌ای را که در آن زندگی می‌کنیم، دچار اختلال می‌کند. تلاش برای ایجاد یک ارتباط متعارف ما را بیشتر سرگردان می‌کند. گویا هدف شعر، ماندن در این سرگردانی‌هاست نه ساختن ویرانه‌های این زبان؛ اگرچه می‌توان کدهایی در جای جای شعر لکنت به دست داد، اما مسئله اصلی شعر رمزگشایی نیست. مخاطب خود رمزی می‌شود در میان رمزهای این شعر. شاید اگر ردّ واژه‌هایی مثل امانی، لکنتِ تن و پازل کلماتی که در دموکراسی فرم، آزادانه در جریان این شعر شناور هستند، بگیریم، به دریافتهایی شخصی که لزوماً قطعی نیستند،

می‌رسیم. می‌توان هر بار از سرهم کردن این آواها، جهان تازه‌ای خلق کرد و هربار به یک امکان در برابر بی‌شمار امکان‌ها دست یافت (مزخوری، ۱۴۰۳، ه).

لکنت

دُ دُ دُ وی وی وینم

نِم مِم مِم

مو دِ دِ دام ما ا

بابی بی بی بیمایِ یُ

وُ وُ وُ وُ وُ

یا کی کی کی کی

دولا لالا لالا نِ دولا نلا

لا لا لا

آلاماسا سا یا یا بی بی رُ پانَ دُم

اُم ما ما اُمانی

نی نی نی نی نی نی

آلا آلا آلا نِ الکن

نَم نَم نِ نِ نِ گا گانم نم

گامن مو مو مو مو مو

مودادا دا رَم رَم رَم

آندم با با با تَم تَم تَم

تماماماماً تِر تِر تِر

رما ما رم ما ما رم رما رما رارارارارار ر ر ر ر ر
 س س س س س ک ک ک ک ک ت ک ت ک ت ک
 ک ها ها ک ک ها ها کا کا کا ها کام میل میل مِلاکا
 کو کو کو کو کوما لا لا لا لابی بی بی
 بی بی بی بی ب ب بی با با بی بی بی
 بی تا تا بی بی بی بی بی تا تا تا بی تا
 تا تا تا ب ب ب ب ب تاب تاب تاب تا آب آب آب تب تب تب
 با تو تا تی تاتی تی تی تیر ی ی ی یر یر یر
 با خا خا خا خا بی بی بی بیخا آب
 با بو ی ی بو ی یوبوی یا ی تا ی با ی
 یاسا سی سی سی سیم ما ما سِما ماسی
 ماسیماسیماسی سی سی سی لک
 لک ن ن ن ن ن تن تن تن تن ن ت ت ت تن تن بی
 تنابی بی تنابید یی ید تنانانانانا
 ان

نمونه دیگر شعر «هوموساپینس» است که طرز تکلم انسان اولیه را نشان می‌دهد، همان‌گونه که از آواها و هجاهایی مخصوص به نسل خود استفاده می‌کرد تا منظورش را برساند. هجاها به تدریج نظام هجایی و الفبایی شدند تا زبان هجایی (خط میخی) و الفبایی (پهلوی) شکل بگیرد.

هوموسا پنیس لوکونندی

پارا تِن اوئیدِن

پارا

بوپالالا

پارا بولا لا

را لا پیدن بدرا

ورارارمیگ

گرامیگاراد درارا

که اینجا شبیه اینجاست

بیه هییه ببیهیه ه ه ه و دیگر

هگ ها ربه سبا ختنه اه زرب هاه وللاهب خنش عاخع

این را که گفت و چیزهایی که گفت در خودش گفتن شد

در پراراپیتان و تاناربینا از کلاف در گم گمیدن در

در سوال و احتمالا سه نقطه

سه نقطه در فای سر به زنگاه

سر به مرد که بلاهیش هوالیشش بدارمدم از سلیشش

روان

روان و حضور پابه ماه خللالالایی

از این ستاره تا این ستاره زا

راه از مسیر گم می شود با مسیر که ریگ‌های

افلا تو کجایِ جای این بعد از فرار

بعدنم را

آهسته یلپماش پلاشیدش از فار می کنی

که حدوددمن از زبان تر است

تر است که خفلاقم را ببلاوا و بلایا یا از این کجایا می می سپاری

از ها

از با

از گاگاتینی و لاتینی

که هوا از و تا تر است در بیرون نوردی

عیل و افاعیل و علیل و فعالیع که چرا در تقطیع چه کنم وقتی

ندیده یا بر نمی گردم از پلا مه ای نمی و مربع نیست

از آن همه شاعر

که کمی و حتی

و کمی که تا پا

از روی کاغذ سَرک می کشد در کسوتِ یک پُرانتز

(مزخوری، ۱۴۰۲: ۹۴-۹۵)

برخی شعرهای کتاب هاله‌های خودارجاع دارای اصواتی است که فاقد معناهای قراردادی هستند و ما را در یک موقعیت خاص مانند مراقبه قرار می‌دهند، مانند شعر «مانترا» که نوع آواها و هجاها و واژه‌ها در آن مشابه اوراد و منترهای (اذکاری) بودیسم و آیین ذن است. مانترا روح را متوجه حقیقت درون می‌کند و کلیدواژه یا رمز دستیابی به آرامش و تمرکز واقعی است.

مزخوری دو شعر مانترا دارد که در دومی از همان آواهای معمول در مانترا یعنی «اوم ناما شیوایا» به‌شیوه‌ای خلاقانه استفاده می‌کند. شاعر این شگرد را به کار می‌گیرد تا خود و خواننده را به منشأ صداها نزدیک کند و در خلال آن، مفاهیم خود را بیافریند.

«مانترا»

ایم ترم از تر / از ترا / هارا / را ها / را / که چرا / نمی چرایم در سؤال / را / از ترا / که کجا / نمی‌کجایم در خیال / ماهادوا / دوا وا ها دو ها / از طرفی من به اطرافم / می‌طرفم / بیطرفانه‌تر از هر طرفی / اوم ها را را / که طرفینت را تلف نه / شاراوانا / طرف می‌کنم / طرفاً طرفاً / فا تا / در این نشست بر سفید / فا تا / در نامو نامو / طرفانیت اوما ما / با همین ها که آیا مجا ها را / سورا جیتایا / تا یا جیتا تا / تا ولی تو با خودت خودت‌های دیگرم بیار / مثل نمی‌زنی با من از صدا / از شاراوانا / نا شارا / شارا ناوا / و از این پله‌ها که کدامین که راه نیست / که تراشیده از تما ما شایت تما شاید / و یدهای دیگر که از تو چرا زیبا / با با شیواوا شی / برارها ما / برای چندمین کجایدمت / ییدمت تا / اوم ناما ناما / اوما گانشا / الف شا نا / که بازی تا بیایی چیزی تا / تا بیایی چیزی با / با بازی با / با برای پنجره را / را که ساعت را / از چگونه عکس‌ها برگرداندی / اندی دی شراوانا / نانا / سووی ی ی ی ی تا / ... و تا ... / که چرانمی‌تایم تا تو

(مزخوری، ۱۴۰۲: ۱۳۰-۱۳۲)

منشأ آواهای شعر مانترا

در مرتبه‌ی اول آواها و هجاها از دل وداها، مانترای جدیدی پدید آورده‌اند که ترکیب و نحوه‌ی استقرارشان از پیش مشخص نبوده است، اما در در مرتبه‌ی دوم به تناسب تأکیدهای صوتی و سکتها و سکوت‌ها در محور همنشینی فکر شده است. می‌توان گفت که خصلت رهایی با کلام و کلمات ره‌اشده، قدرت مکاشفه در لحظه را برای خوانشگری که خود تصمیم می‌گیرد در چه احوالی و با چه زمینه‌ای با آن ارتباط برقرار کند، ایجاد می‌کند. مانترا شعری شنیدیداری است که دائماً به سرمنشأ خود برمی‌گردد و از هر کجا خوانده شود در همان جا پایان می‌یابد (مزخوری، ۱۴۰۳، و).

نقش آفرینی اصوات فاقد معناهای قراردادی

هدف دو شعر هوموساپینس و مانترا، بازگشت به خاستگاه زبان و اشاره به اولین تجربه‌های بشر در شکل دادن به اصوات و قراردادهای آن بوده است، لیکن پشت این اصوات و هجاها، جهان منفردی است که با تکرار آنها و ارتعاش دادن به کلام، فرکانس‌هایی را دریافت می‌کنیم که در جهت تقویت هاله‌ها به تناسب هر فرد متفاوت عمل می‌کند، مثلاً اگر این شعرها با صدای زیر خوانده شوند، تأثیر متفاوتی نسبت به زمانی که با صدای بلند خوانده می‌شوند، دارند؛ حتی اکتاوها و فاصله و مکث بین هجاها اگر یک‌نفس اجرا شوند، حس متفاوتی را القا می‌کنند. این اشعار همان هاله‌هایی هستند که در زبان سانسکریت معنای چرخ و دایره می‌دهند و از هر کجا که خوانده شوند، خواننده را به همان جا باز می‌گردانند. شاعر با این هجاها و آواها خواننده را به همان حسّ بشر اولیه یا عارف در حال مراقبه می‌برد، همین حس‌ها ما را در اکنون خود نگاه می‌دارند و طیّ هر بار رویارویی با آنها رفتار متفاوتی را با زبان در خود شکل می‌دهند (مزخوری، ۱۴۰۳، ج).

نتیجه‌گیری

هاله‌های خودارجاع یکی از گونه‌های شعر زبان؛ زیرمجموعه جریان شعر پست‌مدرن در ایران است که مفهوم بازی دال‌های دریدا و بازی‌های زبانی ویتگنشتاین را به‌طور عملی در شعر اجرا کرده است. به‌طور کلی دو ویژگی هاله‌های خودارجاع را از دیگر گونه‌های شعر زبان در ایران متمایز می‌کند؛ اول اینکه شاعر در مجموعه شعر هاله‌های خودارجاع به بازی با اصطلاحات و نظریات نقد ادبی پرداخته و شعر را عرصه تعلیم و اجرای عملی نظریه کرده و خوانش جدیدی از هر نظریه ارائه داده است. از نمونه‌های موفق کاربرد اصطلاحات ادبی، شعر «اپوخه» و از مثال‌های بارز اجرا و بازخوانی نظریات نقد ادبی به ترتیب شعرهای «دریداوارگی» و «تئاتر یا هفت حدس از» است. دوم اینکه شاعر توانسته است با نحوه خواندن شعر، به اجرای یک حالت یا موقعیت بپردازد و حتی با قرائت‌های متفاوت از یک شعر، تأثیرات مختلفی بر شنوندگان بگذارد و احساسات مختلفی را در یک شعر به مخاطبان القا کند، به این ترتیب که خواندن شعر با ریتم تند و کند یا صدای زیر و بم یا مکث کردن و ممتدخواندن بخش‌هایی از شعر، رفتارهای زبانی متفاوتی را در یک شعر شکل می‌دهد و موجب برداشت‌ها و خوانش‌های متفاوتی از یک شعر می‌شود. از این حیث گونه هاله‌های خودارجاع، شعری شنیداری محسوب

می‌شود که تمایل به شعر اجرایی دارد، چنانکه اصوات و هجاهای فاقد معناهای قراردادی در شعرهای «لکنت»، «هوموساپینس لوکونندی» و «مانترا» به‌خوبی نقش‌آفرینی کرده و توانسته‌اند خواننده را در موقعیت‌ها و تجربه‌های زیسته دیگری قرار دهند به ترتیب حس و حال یک شخص الکن، نحوه ارتباط بشر اولیّه با هم‌نوعان خویش و عارف در حال مراقبه و ذن را ایجاد و به مخاطب شعر القا کنند.

منابع و مأخذ

- آقاجانی، شمس، (۱۴۰۱)، *براهنی و نظریه زبانت، نروژ: نشر آفتاب*.
- آقاجانی، شمس، (۱۴۰۰)، «هفته‌نامه فرهنگی اجتماعی آوای پراو»، شماره ۱۰، ۱۴۹۹/۱۱/۱۴۰۰.
- ایگلتن، تری، (۱۳۹۷)، *چگونه شعر بخوانیم، ترجمه پیمان چهارزی، تهران: آگه*.
- بارت، رولان، (۱۴۰۱)، *درجه صفر نوشتار، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: هرمس*.
- براهنی، رضا، (۱۳۷۸)، «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم»، *ب، بایا، سال اول، ش ۳ (خرداد ۱۳۷۸)*.
- براهنی، رضا، (۱۳۷۴)، *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، تهران: مرکز*.
- بیچ، کریستوفر، (۱۳۹۸)، *درآمدی بر شعر معاصر آمریکا، مترجمان: احمدگلی، کامران، باقری، بهادر، ۲ جلد، چاپ اول، تهران: خاموش*.
- دریدا، ژاک، (۱۳۸۱)، *مواضع، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز، ص ۴۷*.
- زمانی جمشیدی، محمدزمان؛ شریف‌زاده، رحمان، (۱۳۹۶)، «ریزوم-شبکه؛ بررسی تطبیقی هستی‌شناسی ژیل دلوز و بُرنو لاتور». *دو فصلنامه فلسفی شناخت پژوهشنامه علوم انسانی: شماره ۱/۷۷، ۱۳۹۶، پاییز و زمستان، صص ۱۵۹-۱۸۴*.
- کلمان، آنتونی، (۱۴۰۱)، «شعر فرافکن، وجهی از واخواست زبان‌شناسی اجتماعی»، *ترجمه صفورا هاشمی چالستری، مجله ادبی و هنری بوطیقا، شماره ۲۹، مرداد ۱۴۰۱، (صص ۲۷-۳۶)*، چاپ مقاله به زبان اصلی ۱۹۹۰
- کوششی، پریش، (۱۳۹۴)، *ویتگنشتاین، فیلسوف زبان، سایت مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی*

- مزخوری، محسن، (۱۴۰۳)، الف، «اپوخه، شرح و تبیین»، گفت‌وگوی تلگرامی با فرخ لطیف‌نژاد، ۱۴۰۳/۲/۱۱
- مزخوری، محسن، (۱۴۰۳). ب، «اجرای نظریه در شعر تنانب»، گفت‌وگوی تلگرامی با فرخ لطیف‌نژاد، ۱۴۰۳/۳/۲۱
- مزخوری، محسن، (۱۴۰۳)، ج، «استراتژی مدیریت تصادف و ترسیم فضای کلی اشعار»، گفت‌وگوی تلگرامی با فرخ لطیف‌نژاد، ۱۴۰۲/۲/۳
- مزخوری، محسن، (۱۳۹۹)، اشیاء، تنها سکوت خود را تماشا می‌کنند، اهواز: سوسا.
- مزخوری، محسن، (۱۴۰۳)، د، «بازی عرصهٔ سیورورت»، گفت‌وگوی تلگرامی با فرخ لطیف‌نژاد، ۱۴۰۳/۲/۷.
- مزخوری، محسن، (۱۳۹۸)، در عمق چند هزار پایی چیزها، اهواز: سوسا.
- مزخوری، محسن، (۱۴۰۳)، ه، «لکنت؛ شرح و تبیین»، گفت‌وگوی تلگرامی با فرخ لطیف‌نژاد، ۱۴۰۳/۲/۲۸
- مزخوری، محسن، (۱۴۰۳). و، «منشأ آواهای شعر مانترا»، گفت‌وگوی تلگرامی با فرخ لطیف‌نژاد، ۱۴۰۳/۳/۸.
- مزخوری، محسن، (۱۴۰۲)، هاله‌های خودارجاع یا مطالعهٔ بالینی و فیزیولوژیک طرز بازی کردن، چاپ اول، اهواز: سوسا.
- ندرلو، بیت‌الله، (۱۳۹۰)، «نظریهٔ بازی ویتگنشتاین‌های زبانی: یک نظرگاه فلسفی پست مدرن دربارهٔ زبان»، غرب شناسی بنیادی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، صص ۸۷-۱۰۰
- هوور، پل، (۱۳۹۴)، شعر پست‌مدرن بلک مونتاین، نسل بیت، مکتب نیویورک، شعر زبان، شعر پرفورمنس و ...، ترجمهٔ علی قنبری، تهران: بوتیمار.