مقاله پژوهشی/مروری/سخن سردبیر
تاریخ دریافت: ۰۰/۰۰/۰۰؛ تاریخ پذیرش: ۰۰/۰۰/۰۰
ISSN:
eISSN:

---نام مجله---------
دوره ؟، شماره ؟، نام فصل، سال، ص ص
.atu.ac.ir
DOI:

Representation of Democratic Expression in the Poetry of Mohammad Mokhtari

Hossein Taheri: PhD in Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran. ORCID: 0000-0002-5412-3407
email: hosseintaheri2013@gmail.com

Abstract

This study examines the representation of democratic expression in the late poetry of Mohammad Mokhtari, aiming to demonstrate how poetic language, imagery, and discourse can facilitate multi-voiced dialogue, audience participation, and critique of authoritarian structures. Employing a descriptive-analytical method, the research analyzes selected works of Mokhtari within three primary dimensions—language, imagery, and discourse—using frameworks from democratic literary theory, critical discourse analysis, agonistic democracy, and studies of linguistic and visual representation. In the language dimension, emphasis is placed on the avoidance of syntactic authoritarianism, the disruption of hierarchical language structures, the critique of stereotypical and formal language, and the democratization of the poet–audience relationship. The imagery dimension focuses on textual openness to multiple interpretations, polycentric images, and the blending of styles and voices. The discourse dimension highlights attention to marginal and everyday aspects, the representation of the body and collective spaces, and the removal of the dominant or central narrator. Findings reveal that Mokhtari's late collections not only possess aesthetic value but also construct linguistic and visual spaces that enable multi-voiced dialogue, acceptance of diversity, and critique of hegemony and authority. The audience is actively engaged in the meaning-making process, transforming poetry into a space for democratic experience. This study suggests that Mokhtari's works can serve as a model for analyzing democratic expression in contemporary Iranian literature.

1. Introduction

Democratic expression in poetry is not limited to the representation of political ideas or the explicit criticism of power. It can also be examined through the ways in which language, images, and discourse are organized, how different voices are represented, and how the relationship between the poet, the text, and the reader is shaped. From this perspective, poetry may create possibilities

for plurality, dialogue, participation, and the recognition of difference. Mohammad Mokhtari's poetry offers an important context for examining these dimensions of democratic expression. His critical and theoretical writings reveal a sustained concern with language, social relations, authority, plurality, and the position of the other. These concerns also become increasingly evident in his later poetry. This study examines how democratic expression is represented in selected poems by Mokhtari, focusing on the relationship between his theoretical ideas and their poetic realization.

2. Research Method

This study adopts a descriptive-analytical method and uses textual analysis to examine selected poems by Mohammad Mokhtari. The poetic corpus consists of several of his later collections, while his early collections have been excluded from the main analysis. This selection is based on the observation that democratic expression becomes more prominent and developed in his later poetry. The selection is therefore not based merely on chronological considerations; rather, it reflects the greater clarity and maturity of the social and intellectual concerns that inform these poems. The analysis is primarily grounded in Mokhtari's own theoretical and critical writings, which provide the main conceptual framework for interpreting his poetry. Bakhtin's concept of dialogism and Chantal Mouffe's concept of antagonism are also used selectively as complementary theoretical perspectives. The poems are examined through three interconnected dimensions: language, image, and discourse.

3. Discussion

The first dimension concerns the sphere of language. The analysis focuses on Mokhtari's attempts to move beyond syntactic authoritarianism, challenge linguistic hierarchies, and reject clichéd and formal language. These features are related to his broader effort to democratize the relationship between poet and reader. Language, in this sense, is not treated as a fixed instrument controlled by an authoritative speaker. Rather, it becomes an open space in which different experiences and perspectives can emerge and interact.The second dimension is the sphere of image. This part examines the use of protest metaphors and the reversal of established symbols, through which familiar meanings are questioned and reconfigured. It also considers the polycentric organization of images, in which no single image necessarily dominates the poetic structure. Furthermore, the study explores polyphony and the plurality of meaning and reference. These features allow images to sustain different interpretations and prevent the poem from being reduced to a single,

predetermined meaning. The third dimension concerns the sphere of discourse. The analysis addresses the mixing of styles and voices, attention to marginal groups and everyday experiences, and the reduction of the narrator's or poet's central authority. It also examines the representation of the body and collective spaces, the recognition of the presence of the other, and the criticism of authority. Through these elements, the poem moves away from a single dominant perspective and creates room for different social experiences and positions. The use of Bakhtin's dialogism helps explain the interaction of voices and perspectives, while Mouffe's concept of antagonism provides a framework for understanding the presence of conflict and difference within social and political relations.

4. Results

The findings indicate that democratic expression in Mokhtari's later poetry is not confined to its political themes. It is reflected in the formal and structural organization of the poems as well. At the linguistic level, the challenge to hierarchical and authoritarian structures creates a more open relationship between poet and reader. At the level of imagery, the reversal of symbols, the coexistence of multiple image centers, and semantic plurality weaken the dominance of fixed meanings. At the discursive level, the presence of different voices, attention to marginal experiences, the representation of collective bodies and spaces, and the recognition of the other challenge the authority of a single speaking subject. The study thus concludes that democratic expression in Mokhtari's poetry operates through the interaction of linguistic, visual, and discursive practices. His later poems do not merely communicate democratic ideas; they also seek to establish forms of poetic expression that make plurality, difference, dialogue, and the questioning of authority possible.

Keywords: Mohammad Mokhtari, democratic expression, polyphony, poetic Language, openness of meaning

ویرایش انگلیسی و ویراستاری نشده

بازنمایی بیان دموکراتیک در سروده‌های محمد مختاری

حسین طاهری: دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز ، شیراز، ایران. ارکید: 0000-0002- 5412- 3407 . ایمیل: hosseintaheri2013@gmail.com

چکیده

هدف این پژوهش بررسی نحوهٔ دموکراتیک‌شدن زبان در سروده‌های متأخر محمد مختاری است و بر آن است تا نشان دهد که چگونه زبان، تصویر و گفتمان در شعر می‌توانند امکان گفت‌وگوی چندصدایی و مشارکت مخاطب را در نقد ساختارهای اقتدارگرایانه فراهم کنند. این تحقیق به روش تحلیلی-توصیفی و با استفاده از شاکله‌های فکری مختاری در آثار متعددش، تحلیل گفتمان انتقادی، نظریهٔ دموکراسی آگونیستی، مطالعات زبان، و تصویر و نگاه میان‌گفتمانی آثار منتخب مختاری را در سه ساحت اصلی زبان، تصویر و گفتمان بررسی‌می‌کند. در ساحت زبان تمرکز بر گریز از استبداد نحوی، شکستن سلسله‌مراتب زبان، نقد زبان کلیشه‌ای و رسمی، و دموکراتیزه‌کردن رابطهٔ شاعر و مخاطب بوده‌است. در ساحت تصویر تحلیل به گشودگی متن به تأویل‌های متعدد، چندمرکزی تصاویر، و آمیختگی سبک‌ها و صداها پرداخته‌است. در ساحت گفتمان نیز بر توجه به حاشیه و امر روزمره، بازنمایی بدن و فضای جمعی و حذف مرکزیت راوی یا شاعر مسلط تأکید شده‌است. نتایج نشان می‌دهد که سروده‌های مختاری، به‌ویژه مجموعه‌های متأخر او، افزون بر اینکه از نظر زیباشناختی واجد ارزش ادبی هستند، فضای زبانی و تصویری آن‌ها به گونه‌ای طراحی شده که سه اصل مهم گفت‌وگوی چندصدایی، پذیرش تفاوت‌ها، و نقد هژمونی و اقتدار را نصب‌العین خود کرده‌است. مخاطب در این بافتار به‌جای دریافتِ صرف، در فرایند معنا حضور فعال پیدا می‌کند و شعر به محلی برای تجربهٔ دموکراتیک تبدیل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: محمد مختاری، بیان دموکراتیک، چندصدایی، زبان شعر، گشودگی معنا.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

۱. مقدمه و بیان مسئله

محمدعلی مختاری (۱۳۲۱ مشهد – ۱۳۷۷ تهران) از شاعران و ناقدان برجسته و پیشرو دههٔ هفتاد خورشیدی بود. همکاری با مطبوعات[۱]، فعالیت در انجمن‌های ادبی (بنیاد شاهنامهٔ فردوسی، کانون نویسندگان ایران)، سخنرانی در محافل عمومی[۲]، تدریس در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، ترجمهٔ آثار خارجی[۳]، بررسی شاعران معاصر ایران (آتشی، کسرایی، رؤیایی)، و انتشار کتاب‌های پژوهشی ازجمله: حماسه و رمز و راز ملی، اسطورهٔ زال، هفتاد سال عاشقانهٔ فارسی، انسان در شعر معاصر، چشم مرکب، و تمرین مدارا مهم‌ترین فعالیت‌های او است (مختاری، ۱۳۷۸: ۵ – ۷). جواد مجابی سه ویژگی بنیادی مختاری را چنین برمی‌شمارد: «۱. آگاهی ژرفش بر ادب کهن و مهارت ظریفش در کاربرد زبان؛ ۲. آشنایی روزآمدش با ادب و فرهنگ امروز جهان؛ ۳. گرایش اجتماعی‌اش به فرهنگ و مردم ایران، انسان‌گرایی فطری‌اش، حق‌طلبی و عدالت‌جویی و دموکرات بودنش» (۱۳۷۸: ۱۹۴).

در طول هزار سال شعر فارسی زبان ادبی عمدتاً زبان مرجع و مسلط شاعران بوده است. در این نسبت با زبان، شاعر هم پیام‌آور احساس و خیال بود و هم مرجع طراز اول فرهنگی و معنوی به‌شمار می‌آمد. این موقعیت که از شاعران کهن چون رودکی و فردوسی تا حافظ و دیگران ادامه یافت، بر فاصلهٔ میان زبان و مخاطب استوار و برخاسته از این موضوع مهم است که «فردیت مهرهٔ مفقوده در اندیشهٔ کلاسیسیم ایرانی» است (طاهری، ۱۴۰۱: ۵۸)؛ اما با ورود به دورهٔ مدرن و اصالت فردیت، تحولاتی رخ داد که فاصلهٔ زبان شعر و مخاطب کم شد. از نظر ما زبان دموکراتیک در شعر به‌معنای شیوه‌ای از بیان است که ساختار ترتیب معنا حق حضور گفتمان‌های متفاوت، امکان بازتولید معنا به دست مخاطب، و حضور صداهای حاشیه‌ای و رانده‌شده را بازنمایی می‌کند. ازاین‌رو، هنگامی‌که این امکان در یک دفتر شعر به‌طور پیوسته اجرا می‌شود،

---

۱. نگین، فردوسی، بیداران، کتاب جمعه، دنیای سخن، تکاپو، آدینه، بایا، کارنامه، فرهنگ توسعه، کلک، نامهٔ کانون نویسندگان، اندیشهٔ آزاد، صدا، فصل‌های سبز، جهان نو، و خوشه (www.mohammadmokhtari.com).

۲ . مجموعه سخنرانی‌هایش دربارهٔ شعر و ادب و فرهنگ با نام برگ گفت‌وشنید در کانادا منتشر شده است.

۳ . آثاری از جان آپدایک، مارینا تسوتایوا، آنا آخماتوا، مایاکوفسکی، ماندلشتام و ترجمهٔ ۱۵۰ شعر از ۱۲ شاعر اروپایی با نام زادهٔ اضطراب جهان.

می‌توان از دموکراتیک‌شدن زبان در آن سخن گفت. سروده‌های مختاری در طول زمان یک‌دست و همگون نیستند و همهٔ آثار او به‌صورت مستقیم شامل موضوع مقالهٔ حاضر نمی‌شوند، به همین دلیل دفترهای شعر در وهم سندباد، قصیده‌های هاویه، بر شانهٔ فلات، پنجاه‌وهفت و منظومهٔ ایرانی که دربرگیرندهٔ اشعار سال‌های ۱۳۵۵ تا ۱۳۶۴ هستند از این پژوهش کنار گذاشته شده‌اند. دامنهٔ پژوهش محدود به آثار مترقی‌تر و متأخر اوست؛ مجموعه‌هایی که از لحاظ زمانی به دوران معاصر نزدیک‌ترند و از لحاظ زبان، تصویر، گفتمان، و ساختار امکانات بیشتری برای تحلیل دموکراتیک‌بودن ارائه می‌کنند. خیابان بزرگ، سحابی خاکستری، آرایش درونی، وزن دنیا و چهار شعر منتشرشده در نشریهٔ آدینه جامعهٔ پژوهش را تشکیل می‌دهند، زیرا با استفاده از آزادی‌های نحوی و زبانی، چندصدایی، توجه به امر روزمره و حذف مرکزیت مطلق راوی بیشترین نزدیکی را به ایدهٔ بیان دموکراتیک دارند و در چهارچوب تحلیل این پژوهش می‌گنجند. آثار تحلیلی و پژوهشی مختاری ازجمله چشم مرکب: نواندیشی از نگاه شعر معاصر، تمرین مدارا و انسان در شعر معاصر نقش مهمی در شکل‌دهی به مبانی نظری مقاله ایفا می‌کنند.

راهبرد بینامتنی و ترجمه‌ورزی مختاری کارکرد دوگانه دارد؛ از یک سو انتقال هزارتوی سنت‌های زبانِ دیگر به میدان زبان فارسی مرزبندی زبانیِ بسته را می‌شکند، و از سوی دیگر عمل ترجمه خودْ نمودی از سیاستِ دموکراتیک زبان است؛ زیرا ترجمه به معنای بازکردن درهای متن به گفتگو با دیگری است و این گشایش بینامتنی گرایش دموکراتیک ادبی را تقویت می‌کند و باعث آشنایی متقابل گفتمان‌ها و کاستن از انحصار مرجعی واحد می‌شود. از سوی دیگر عنصر کردارِ گفتار[1] در شعر مختاری معنایی فراتر از بیان صرف دارد و تلاش می‌کند که چگونگی زیستِ جمعی را تمرین دهد. مختاری مفاهیمی مانند تمرین مدارا را به‌صورت عملی برای زبان به‌کار می‌برد و به‌دنبال تولید یک عادت زبانی است که توان شنیدن صدای متفاوت را تقویت کند و نظام "حذف دیگری" را زیر سؤال ببرد. ازاین‌رو، شعر او واجد یک اخلاق زبانی است که دموکراسی گفت‌وگو را به‌مثابهٔ مهارت فرهنگی پی می‌گیرد.

1. performativity

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی معاصر، آثار محمد مختاری (با وجود جایگاه شاخص او در شعر دههٔ هفتاد، نظریات ادبی و اندیشه‌های خاص) کمتر موضوع واکاوی منظم قرار گرفته‌است. هرچند نام او در کنار شاعران روشنفکر معاصر ذکر می‌شود، اما بررسی‌های موجود عموماً به وجه سیاسی زندگی و سرنوشت او محدود مانده، و کمتر به تحلیل زبان یا ساختار بیان مؤلفه‌های گفتمانی شعرش پرداخته‌اند. درواقع، فقدان رویکردهای تحلیلی عمیق نسبت به شعر مختاری سبب شده که لایه‌های زیبایی‌شناختی و دموکراتیک در بیان او مغفول بماند. در میان منابع معدود موجود، بیشتر نوشته‌ها به نقد اجتماعی و سیاسی یا دیدگاه‌های نظری مختاری دربارهٔ فرهنگ و سیاست پرداخته‌اند و کمتر کوشیده‌اند تا رابطهٔ این اندیشه‌ها را با ساختار زبان و تصویر در شعر او نشان دهند.

۳. مبانی نظری و روش تحقیق

۳. ۱. مبانی نظری

پژوهش حاضر با تمرکز بر ساحت‌های سه‌گانهٔ زبان، تصویر و گفتمان می‌کوشد تا از منظر تحلیلی و انتقادی، پیوند میان تفکر دموکراتیک مختاری و تجلی آن در ساختارهای بیانی شعرش را تبیین کند.

اصطلاح "چشم مرکب" در اندیشهٔ مختاری بنیان معرفتی و زبانی دارد که مستقیماً با دموکراتیزه‌شدن زبان و تخیل شعر پیوند می‌خورد. چشم مرکب در برابر "چشم تک‌کانونی و اقتدارگرا" معنا دارد؛ چشمی که در سنت‌های بستهٔ بیانی فقط از یک منظر می‌بیند و جهان را به موضوع شناخت تقلیل می‌دهد. درمقابل، چشم مرکب نگاهی است که از زاویه‌های گوناگون، هم‌زمان و متکثر می‌نگرد، هیچ دیدگاهی را مطلق نمی‌داند، و هم‌زیستی صداها، معناها و تجربه‌های متفاوت را در شعر ممکن می‌کند (مختاری، ۱۳۹۳: ۲۹). از این منظر، شعر مختاری با گسترش میدان دید، خود را از سلطهٔ نگاه تک‌صدایی شاعر مسلط یا منِ کل‌نگر رها می‌کند و به گفت‌وگوی چندجانبه میان راویان و زبان‌ها تبدیل می‌شود. این شیوهٔ دیدن در سطح زبانی

به گریز از استبداد نحوی، و در سطح تصویری به کثرت معنا و چندصدایی منجر می‌شود. به بیان دیگر، چشم مرکب همان تجسم زیباشناختی دموکراسی در بینایی شاعر است که می‌کوشد جهان را به‌جای نگاه از موضع بالا و مرکز از درون شبکه‌ای از دیدگاه‌ها، رنج‌ها، اشیاء، و انسان‌های برابر بازنمایی کند. چشم مرکب با خود "دیدِ مُوجز" دارد که به‌نوعی بیانی شاعرانه از ضدیت با مفهوم معرفتی دانای کل به‌شمار می‌آید (همان: ۳۲).

مختاری با طرح این مفهوم می‌کوشد راهی برای رهایی شعر از اقتدار نگاه یک‌دست و فرادستانه‌ای بسازد که در گفتمان‌های بسته و قدرت‌محور رسوب کرده‌است. در دید دانای کلْ راوی یا ناظر جهان را از بالا و در مقام تملک می‌بیند؛ او می‌داند و از موضع اطلاع مطلق معنا را تثبیت می‌کند؛ اما در دید موجز این ساختار شکسته می‌شود. مختاری می‌گوید دید موجز «مؤلفهٔ همهٔ دیده‌ها و دیدها در یک حجم تصویری» است (همان‌جا)؛ یعنی تصویری که در آن نگاه‌ها بر خلاف ساختار سلسله‌مراتبی، هم‌عرض و هم‌زمان‌اند. پس هر نگاه سهمی دارد، اما هیچ نگاهی بر دیگری سیطره نمی‌یابد. بنابراین، دید موجز یک نگاه مشارکتی است که به‌جای جمع‌کردن همهٔ دیدها در یک مرکز، آن‌ها را در شبکه‌ای از هم‌زیستی و توازی توزیع می‌کند.

شعر بر مبنای چنین دیدی از بازنمایی سلسله‌مراتبی فاصله می‌گیرد و به ساختار چندکانونی و سیال تبدیل می‌شود. در سطح زبان و تصویر این نگاه موجب شکل‌گیری فشردگی بیانی و تکه‌تکه شدن زاویهٔ دید می‌شود؛ اما این ایجاز که ممکن است با فقر معنایی اشتباه گرفته‌شود، راهی است برای مشارکت‌دادن مخاطب در تکمیل تجربهٔ ادراکی. بدین‌گونه، دید موجز یکی از مؤثرترین شیوه‌های مختاری برای تحقق شعر دموکراتیک است. انسان در پرتو این چشم از مقام تماشاگر فراتر می‌رود و در جایگاه ادراک‌کننده قرار می‌گیرد؛ یعنی هم‌زمان می‌بیند و به دیده‌شدن می‌اندیشد. بدین گونه، چنان که مختاری تصریح می‌کند: «درک خویش از درک دیگری می‌گذرد» (همان: ۳۵) و این گذر فرایندی معرفتی و زبانی است که سوژه را از انحصار ادراک خویش بیرون می‌کشد و او را در میدان تفاوت و تکثر قرار می‌دهد.

بر همین مبنا، دستیابی به "کثرت و دگرگونگی" مستلزم آن است که منابع معرفت و حقیقت به‌طور عادلانه توزیع شوند (همان). شعر، در مقام یک نظام بیانی آزاد، می‌تواند این توزیع را

محقق کند زیرا زبان شعر در دید مختاری ابزار بیان یک حقیقت واحد نیست. زبان او میدانی برای چرخش معنا میان نگاه‌ها و صداهای گوناگون است. پس، چشم مرکب همان جایی است که انسان و دیگری در نسبتی متغیر و چندصدایی با یکدیگر ظاهر می‌شوند. در چنین بینش گسترده‌ای است که مفهوم "شبان‌رمگی" از سطح جامعه به سطح زبان ادبی ورود می‌کند.

همان‌گونه که در ساختار اجتماعی شبان بر رمه برتری و رابطه‌ای عمودی و سلطه‌محور دارد (مختاری، ۱۳۷۷: ۵۵)، در زبان نیز می‌توان نظیری از این ساختار را در جایی دید که یک معنا یا یک صدا بر دیگر امکانات زبانی مسلط و تک‌صدایی بر متن حاکم می‌شود. مختاری در برابر این وضعیت، زبان را از حالت شبان‌رمگی بیرون می‌کشد؛ یعنی از انحصار معنا و جهت‌دهی واحد نجات می‌دهد و آن را به عرصه‌ای از برابری دلالتی تبدیل می‌کند. در چنین زبانی واژگان و تصاویر دیگر تابع فرمان مرکز نیستند و در افق دموکراتیک معنا با یکدیگر هم‌زیست و هم‌صدا می‌شوند.

مختاری "ساختار خطابی" شعر کهن را نشانهٔ استبداد نحوی می‌داند؛ زیرا در این ساخت زبان از کارکرد گفت‌وگوییِ خود تهی، و به ابزاری برای اعمال قدرت و فرمان‌دهی تبدیل می‌شود. او می‌گوید این نوع زبان «بیان را به چوبدستی شبان تبدیل می‌کند» (۱۳۹۳: ۱۶۲)؛ یعنی سخن برای نصیحت یا تحمیل نظر به کار می‌رود. ازهمین‌روست که به تعبیر وی چنین زبان پرطنطنه و دهان‌پرکنی یا فرمان می‌دهد، یا موعظه و از موضع بالا نصیحت می‌کند و چون توان گفت‌وگو ندارد، سخنرانی می‌کند (همان: ۱۶۲ – ۱۶۳). او در برابر این استبداد نحوی، زبان شعر را به‌مثابهٔ امکان گفت‌وگوی آزاد نشانه‌ها و صداها یا میدان توزیع آژانسیِ معنا[1] می‌یابد که معنا به‌جای صدور از بالا، در کنش متقابل واژه‌ها شکل می‌گیرد. بنابراین، گریز از ساخت خطابی و حرکت به‌سوی زبان گفت‌وگویی، همان فرایند دموکراتیزه‌شدن زبان است که در آن قدرت سخن از "من گویا" به "ماهای شنوا و پاسخ‌گو" منتقل می‌شود و کافی است به طرز برخورد با ضمیر "من" در شعر نظر شود (همان: ۱۶۵).

---

1. Agency: مشارکت عناصر زبانی در تولید معنا

ویرایش اکادمیک و صفحه‌آرایی نشده

وی بر این باور است که شعر امروز به سبب درک تاریخی خویش از گذشته، دیگر در پی بازتولید لحن خطابی و اقتدارگرایانه نیست و با آگاهی از خصلت‌های سلطه‌جویانهٔ زبان کهن از آن فاصله می‌گیرد تا به گفت‌وشنود عمیق برسد. این دگرگونی معرفتی موجب می‌شود تا زبان شعر از حالت قیم‌مآبانه خارج شود و به زبان فروتن و شنوا تغییر کند. به تعبیر مختاری، در این وضعیت «ساخت‌های زبانی برآمدِ معرفت مشترک درونی می‌شود» (همان: ۱۶۶)؛ یعنی زبان دیگر ابزار تحمیل معنا از سوی شاعر نیست و محل تکوین معنا در تعامل ذهن‌ها و صداهاست.

این موارد اساس گفتمان دموکراتیک را در شعر مختاری تشکیل می‌دهد و شعر از مقام دانای کل تنزل و در مقام میانجی تجربه‌های متکثر عمل می‌کند. ازهمین‌رو شعر او، به‌ویژه در آثار متأخرش، نوعی زبان نرم و جمعی می‌سازد (به تبع شعر آوانگارد (پیشرو) آن روزگار) که در برابر زبان سخت و فردسالار قد علم می‌کند. درنهایت، از نظر مختاری فاصله‌گیری از نظم موجود در بنیان خود نوعی تحول معرفتی و اخلاقی است که باید به "درک حضور دیگری" بینجامد. لذا، شعر زمانی از استبداد زبانی و دانای کل فاصله می‌گیرد که بتواند دیگری را در مرکز تجربهٔ شعری و نه در حاشیه حاضر کند. او در این زمینه فروغ فرخزاد را یکی از آغازگران این مسیر می‌داند که با گشودن شعر به سوی تجربه‌های زیسته و حسی آن را از ذهنیت تک‌بعدی و صدای مطلق شاعر مسلط رها کرد (مختاری، ۱۳۹۲: ۶۱۴).

۳. ۲. روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای انجام شده‌است. دفترهای نخستین محمد مختاری در دامنهٔ اصلی بررسی قرار نگرفته‌اند؛ زیرا هدف پژوهش مطالعه و تبیین مؤلفه‌های بیان دموکراتیک در دوره‌ای از شاعری مختاری است که این مؤلفه‌ها در آن آشکارتر و منسجم‌تر شده‌اند. بررسی سیر فکری و شعری او نشان می‌دهد که دغدغه‌هایی چون کثرت، گفت‌وگو، پذیرش دیگری، نقد اقتدار و رهایی از ساختارهای مسلط زبانی و اجتماعی به‌تدریج در اندیشهٔ او گسترش یافته و در سروده‌های متأخرش شکل روشن‌تری پیداکرده‌اند. ازاین‌رو، انتخاب نمونه‌ها با توجه به میزان برخورداری آن‌ها از ظرفیت بازنمایی مؤلفه‌های بیان دموکراتیک

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

انجام شده‌است. مبنای نظری و تحلیلی پژوهش در درجهٔ نخست، آرای خود مختاری در آثار تحلیلی و نظری او است. لذا، تلاش شد پیوند میان دیدگاه‌های او دربارهٔ زبان، قدرت، کثرت، دیگری، و مناسبات اجتماعی با شیوهٔ بازنمایی آن‌ها در شعرهایش بررسی شود. مؤلفه‌های بیان دموکراتیک سروده‌های او در سه ساحت زبان، تصویر و گفتمان دسته‌بندی، و نمونه‌ها بر اساس این مؤلفه‌ها انتخاب، و با توجه به روابط درونی متن و نسبت آن‌ها با مبانی نظری پژوهش تفسیر شده‌است.

۴. بحث و بررسی

برای تبیین بازنمایی بیان دموکراتیک در آثار مختاری سه ساحت تحلیلی در نظر گرفته شده: زبان، تصویر و گفتمان. این سه ساحت این امکان را می‌دهد تا ابعاد مختلف زبان شعر، کارکردهای بصری، و نحوهٔ تعامل متن با مخاطب و جهان اجتماعی را تحلیل کرد. هر ساحت شامل شاخصه‌ها و ویژگی‌های متعددی است که امکان بررسی مفصل عناصر دموکراتیک در شعر را فراهم می‌کند.

۴. ۱. ساحت زبان

زبان هم‌زمان ابزار ساخت معنا، میدان توزیع قدرت، مکان تحقق کنش بین‌ذهنی و بازنمایی تجربهٔ شاعر است. به ساحت زبان باید به‌عنوان یک نظام عمل‌محور نگریست شامل مجموعه‌ای از گزینش‌ها و امکاناتی که توزیع آژانسی را ممکن یا غیرممکن می‌کند. زبان در کنش ادبی نقش آستانهٔ ورود به سیاست معنا را ایفا می‌کند؛ یعنی انتخاب یک صورت نحوی یا یک واژه به لحاظ کارکردی، موقعیتی سیاسی می‌آفریند. ازاین‌رو، توزیع مسئولیت گوینده و مخاطب را تغییر می‌دهد، امکان قضاوت انتقادی را باز یا بسته می‌کند، میدان ظهور صداهای گوناگون را تنظیم و چنان‌که مختاری تصریح می‌کند: «زبان شعر اگر در آزادی تحقق یابد شورش علیه زبان مسلط و تخطی از قوانین ایدئولوژیک مسلط بر جامعه خواهدبود» (۱۳۹۳: ۱۳۳).

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

یکی از ویژگی‌های بنیادین زبان دموکراتیک در شعر و ادبیات معاصر، انتقال تمرکز از "من" به "ما" است. منظور این است که در ساختار معنا و نحوهٔ تعامل متن با مخاطب و جهان بیرونی تغییر ایجاد شود، نه در ضمایر یا مرجعشان. در شعر سنتی و روایت‌های تک‌صدایی، منِ راوی یا شاعر به‌عنوان محور قدرت معنا عمل می‌کند که همهٔ تفسیرها از دیدگاه و کنترل او می‌گذرد. این من مطلق همان مرکزیت شاعر مسلط است که امکان مشارکت خواننده یا عناصر دیگر متن را محدود می‌کند، اما در زبان دموکراتیک "من" به‌تدریج این‌گونه به "ما" تبدیل می‌شود: ۱) اشتراک تجربه: احساسات، پرسش‌ها، کنش‌های فردی و محوریت معنا به تجربه‌های جمعی گره می‌خورد. لذا خواننده، مخاطب یا حتی عناصر محیطی متن می‌توانند در شکل‌دهی معنا مشارکت داشته باشند: «تند و تپنده تازه و تازنده گذشت/ و انحنای موزون درهمی پیچیده و ناگهان خود را یافتیم/ ما در مجاورت‌های ساده/ آهنگ خویش را/ حس کرده‌ایم» (مختاری، ۱۳۷۸الف: ۸۱)؛ ۲) ایجاد حس همدلی و مشارکت: وقتی من به ما تبدیل می‌شود، زبان امکان گفت‌وگوی فعال و پویا با مخاطب پیدا می‌کند و تجربهٔ شعر از سطح فردی به سطح جمعی و مشارکتی ارتقاء می‌یابد: «ما بر گناه‌های خاموشی/ پژواک آن لبان پریشانیم که در هیاهو/تنها/می‌خواستند با هم نجوا کنند/و چون صداها/از صفحهٔ شنیدن پاک شد/آن نقطهٔ رهاشده از لب‌ها پر کشید» (همان: ۸۲).

۴. ۱. ۱. گریز از استبداد نحوی

استبداد نحوی عبارت است از وضعیتی که در آن نظم نحوی متن (چیدمان جمله‌ها، انواع پیوندها، ساختارهای همنشینی، بندآرایی) نقش تحکم‌آمیز معنایی ایفا می‌کند؛ یعنی قالب‌ها و ساخت‌ها به‌عنوان حامل اقتدار گوینده عمل و اجازهٔ گفت‌وگو، تردید، تداخل یا مشارکت در تولید معنا را کم می‌کنند. گریز از استبداد نحوی یعنی انتخاب‌های گرامری به‌گونه‌ای تنظیم شود که از این اقتدار بکاهد و فضا را برای مشارکت خواننده باز بگذارد. بنابراین یک راهبرد زبانی مشخص است که با تغییر در آرایش نحوی، کاهش قطعیت گزاره‌ها، توزیع آژانسی میان گوینده و خواننده، چندکانونی و پرهیز از مطلق‌گویی شرایط گفت‌وگو را فراهم می‌کند.

شعر کهن فارسی بر هنجارهای نحوی و بلاغی و بر محور منطق موسیقایی منسجم شده‌بود و با نظریاتی چون عمودالشعر و تنظیم قرینه‌های آشکار یا پنهان گوینده را در موضع اقتدار قرار می‌داد، مخاطب شنونده‌ای منفعل بود که باید معنا را به‌صورت بسته‌ای کامل دریافت می‌کرد و همین مبنا مشخص می‌کرد که چه واژه‌ای باید به شعر وارد شود و چه واژه‌ای نباید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۵). بنابراین، گریز از این نحو تلاشی است برای انتقال قدرت از گفتار مرکزی به زبان چندصدایی. در نحو دموکراتیک جملات تابعِ اصلِ هم‌عرضی[1] هستند نه وابستگی.[2] این هم‌عرضی سبب می‌شود که هیچ جزء زبان نسبت به دیگری برتری نداشته باشد و بندها در مجاورت هم قرار گیرند نه در تابعیت از یکدیگر. درنتیجه، ساختار جمله از حالت عمودی و اقتدارمحور به نظمی افقی و مشارکتی میل می‌کند. در شعر مختاری، پیوندهای نحوی اغلب گسسته‌اند و ارتباط میان اجزا از رهگذر همنشینی آزاد و تعلیق نحوی رخ می‌دهد: «شهر به شهر و هوا به هوا/باد به باد و فراز تا فرود/دور و فرادور/های و هیاهو و هووو...اوو...اوو» (مختاری، ۱۳۷۸ب: ۷۴).

ویژگی مهم دیگر در گریز از استبداد نحوی، حذف فعل یا ایجاد جمله‌های ناقص است: «و می‌برد می‌چرخاند ذره‌های نگاه را/که برجا مانده‌اند/تصویرهای آهسته اصوات با دور کند: چاقو در آب آفتابه در خون عقول عشره کپک خودکشی دست‌جمعی هیس زایید جایزالخطا خوردند جوانکِ موجی از خاک برآمدی_مالیدی سگپا ملانصرالدین شربت اعصاب خُم دیوژن جزغاله مفیستوفلس رسالهٔ دلگشا سبیل نیچه اختیار دارید تخم شیطان ایناروا چرا؟ قرص افلاتون کرکس و کاووس انداختند سانسور برو بابا کشک عشق فرانکشتین...» (مختاری، ۱۳۷۸ب: ۲۸).

این حذف‌ها راهبردی آگاهانه‌اند که به زبان اجازه می‌دهند از قاطعیت گزاره‌ای فاصله بگیرد. زمانی که فعل (جایگاه قدرت در جمله) حذف شود، جایگاه اقتدار گوینده نیز کمرنگ می‌شود و جمله به وضعیتی باز و ناتمام درمی‌آید. لذا، معنا دیگر قطعیت ندارد و فقط پیشنهادی است

---

۱. جملات هم‌عرض هستند؛ یعنی هیچ جمله‌ای تابع دیگری نیست و همگی در یک سطح قرار دارند: parataxis

۲. یک جملهٔ اصلی وجود دارد و جملات دیگر تابع آن هستند. این ساختار وابستگی ایجاد می‌کند : hypotaxis

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

که می‌تواند از سوی مخاطب ادامه یابد یا حتی تغییر کند. در کنار حذف فعل استفاده از وجه‌های پرسشی و التزامی نیز همین کارکرد را دارد، زبان از قطعیت خبری فاصله، و در موقعیت تردید و گفت‌وگو قرار می‌گیرد: «گیسوی کیست این که به زنگار می‌زند؟ / وز سیم خاردار آویخته است؟» (مختاری، ۱۳۷۸الف: ۴۰) «آن نیمه‌ام کجاست؟ تا من چقدر گورستان باقی است؟» (همان: ۴۱). «پس عشق بود؟ گسترده بود نقشهٔ میدان مرگ / و عشق بود؟» (همان: ۴۳).

مختاری از جملات طویل مرجع‌ساز پرهیز می‌کند و به‌جای آن به ساختار ناپیوسته و میان‌برهه‌ای گرایش دارد که از منطق گفت‌وگوی روزمره و ریتم تعلیقیِ قطع‌واتصال‌های زبانی تأثیر می‌پذیرد. این گرایش نحوی شأن اقتدار تک‌صدایی شاعر را تضعیف می‌کند و خواننده را به جای اینکه فرمان‌بر باشد در مواجههٔ آنی با مادهٔ معنا می‌نشاند تا شریك شعر شود.

۴. ۱. ۲. شکستن سلسله‌مراتب زبان

شعر کهن نظام طبقاتی و سلسله‌مراتبی دارد، یعنی در آن برخی گونه‌های گفتار مشروع و ادبی شمرده، و دیگر گونه‌ها (زبان عامه، گفتار روزمره، زبان اقلیت‌ها و طبقات فرودست) کنار گذاشته می‌شوند. این سلسله‌مراتب بازتابی از نظام قدرت در فرهنگ و جامعه است. لذا، در این نظام زبان شاعرِ کهن نوعی زبان ممتاز و برتر تلقی می‌شود که به واسطهٔ فصاحت، جزالت و پیوندش با فرهنگ نخبگان یا اتصال با دربار از زبان زندگی روزمره فاصله دارد. مختاری با آگاهی عمیق از ریشه‌های ایدئولوژیک این تفکیک می‌کوشد تا در شعر خود این نظم سلسله‌مراتبی را کم‌اثر کند و به زبانی برسد که در آن همهٔ سطوح گفتار از امکان حضور و بیان برخوردار باشند (البته این تناقض نیز وجود دارد که گاهی زبان او زبانی کاملاً نخبگانی است).

در شعر او شکست سلسله‌مراتب زبان از دو جهت اتفاق می‌افتد: نخست؛ از راه نفی زبانِ از بالا به پایین، و دوم؛ با به‌چالش‌کشیدن رابطهٔ سلطه‌گرانه میان زبان شاعر و زبان مخاطب. در وجه نخست او آگاهانه واژگان و ساخت‌هایی را وارد شعر می‌کند که پیش‌تر در سپهر شعر رسمی جایی نداشتند ازجمله زبان محاوره، اصطلاحات اجتماعی، واژه‌های روزمره و حتی

گویش‌های محلی: «پشت اتاق خالی ایوانی است که در تاریکی آویخته است/و روی بال کفترهایی تاب می‌خورد/که به حضور لغزانش آمُخته‌اند» (مختاری، ۱۳۷۸ب: ۱۲). می‌بینیم که واژه‌های فاخر و عادی، بیان ادبی و محاوره در کنار هم قرار می‌گیرند و از همدیگر تغذیه می‌کنند، اما وجه مهم‌تر این شکست، تضعیف جایگاه اقتدار زبان شاعر به‌مثابهٔ مرکز تولید معنا است؛ در سنت کهن شاعر هم صاحب سخن و هم داور معنا است، اوست که تعیین می‌کند چه چیزی شایستهٔ گفتن است و چگونه باید گفته شود. مختاری این منطق را واژگون می‌کند. در شعر او زبان دیگر از بالا به پایین حرکت نمی‌کند، بلکه هم‌ارز و چندصدایی است. جمله‌ها اغلب به جای آنکه از منطق خطابه تبعیت کنند، بر اساس منطق هم‌نشینی آزاد شکل می‌گیرند: «آن اتفاقی که روزی باید می‌افتاد آیا افتاده‌است؟/ یا من هنوز باید از این سو به آن سوی دنیا بگذرم/ و چشم در چشم بگردانم بگردم بر خطی که رؤیا در انتهایش ثابت می‌ماند؟/ اینجا کجای دنیا است؟ بعد از درخت‌های سپیدی که دیده‌ام/ بعد از هزار رود که باید آبی می‌زد (اما قطعاً سیاه می‌زده‌است)/ تازه عبورم از جنگل‌هایی است که بوی خاکستر می‌پیچانند» (مختاری، ۱۳۷۸ب: ۹۲).

۴. ۱. ۳. نفی زبان کلیشه‌ای و رسمی

زبان رسمی در ذات خود زبانی مصلحت‌ساز است که به جای تولید معنا، معنا را به انقیاد می‌کشد و به جای گشودن جهان، آن را به چهارچوب‌های اداری یا هژمونیک تقلیل می‌دهد. لذا، نفی این زبان که با خود ژست روشنفکری و سبکی دارد، در اصل یک حرکت معرفت‌شناختی علیه تثبیت معنا و قدرت است که از راه زبان رشد می‌کند. در زبان کلیشه‌ای نشانه‌ها تهی از زایش هستند. واژه‌ها به‌صورت واحدهای مصرف‌شده در گردش‌اند که معناهایشان از پیش تعیین شده‌است. چنین زبانی با حذف تفاوت و با هموارکردن سطوح دلالت جهان را در یک الگوی ازپیش‌دانسته بازنمایی می‌کند که راه خروج از آن فراهنجاری و هنجارستیزی است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰: ۴۱). لذا، نفی زبان کلیشه‌ای یعنی بازگرداندن زبان به وضعیت زندهٔ خود.

چنان‌که مختاری ترجیح می‌دهد با نفی زبان رسمی و اجتناب از گزاره‌های تثبیت‌شده در قالب‌های مألوف، زبان را به‌مثابهٔ ابزار تجربهٔ زنده و تعامل انسانی به‌کارگیرد و با استفاده از واژگان محاوره‌ای و جملات غیرمتعارفْ نظم رسمی و تکراری زبان را بشکند: «در کپهٔ زباله به دنبال تکه‌ای آیینه می‌گردم/... تف کرده‌است دنیا در این گوشهٔ خراب/و شیب فاضلاب‌های هستی انگار اینجا/پایان گرفته‌است» (مختاری، ۱۳۷۸الف: ۳۸). این نفی زبان رسمی همخوان با دموکراتیزه شدن متن است؛ زیرا همان‌طورکه در یک گفتمان دموکراتیک همهٔ صداها می‌توانند مشروع باشند، در شعر هیچ واژه یا ساختار زبانی ازپیش‌تعیین‌شده و مطلق نیست و هر انتخاب زبانی ظرفیت تولید معناهای متعدد را دارد: «این حشره سایهٔ کدام سکوت است؟/ خش‌خش یک‌بند از ذرات حروف چیزی برجا نمی‌گذارد/چرخش خشک خطوط را پاک می‌کند/غژغژ میخ انگار بر صفحهٔ فلز/وزوز یکریز در سلول‌های حافظه/همهمهٔ آفتابی و هوای بدوی...سایهٔ گرگی گذشت یا/گوش سگش تیز شد یا کلپاسه دندان‌هایت را شمرد؟...نیمِ دروغ اکنون در آفتاب وَل‌وَل می‌زند/نیم دگر می‌گریزد هر سو تا مهجوری زبان را جایی حراست کند» (مختاری، ۱۳۷۸ب: ۷۳).

۴. ۱. ۴. دموکراتیزه‌کردن رابطهٔ شاعر و مخاطب

فراخواندن خواننده به مشارکت فعال در تولید معنا نقطهٔ ثقل این بخش است. شاعر با استفاده از گسست‌های نحوی، پرسش‌های مستقیم، فاصله‌گذاری‌های غیرمتعارف و شکستن مرکزیت راوی خواننده را به کاوش در جریان‌های متعدد معنا و تفسیر وامی‌دارد. به عبارت دیگر، مخاطب دیگر فقط گیرندهٔ پیام نیست، بلکه یکی از عوامل شکل‌دهندهٔ تجربهٔ زبانی و معنایی متن می‌شود: «این یأس مخملینهٔ ما است/یا تودهٔ غبارگون وهمی برانگیخته؟/که بی‌تحاشی مدارهای درهم را چون ستاره‌ای دنباله‌دار می‌پیماید؟/آرامشی است که بر باد رفته است؟/یا سایهٔ پذیرشی است که خون را پوشانده است؟ بی‌آنکه استعاره‌های وجدان از طعمش برکنار مانده باشد» (مختاری، ۱۳۷۸ب: ۵۶). از منظر گفتمانی این رویکرد به توزیع قدرت معنایی کمک می‌کند؛ پس متن مانند یک میدان چندصدایی عمل می‌کند که در آن صداهای مختلف_ اعم از راوی،

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

راوی‌های جانشین، یا مخاطب_ می‌توانند هم‌زمان حضور داشته باشند و معنا را بازتولید کنند: «می‌ایستد زنی / و ظلمتی به گرد سرش چرخ می‌زند: -چقدر تعارف می‌کنید! / مردی نگاه می‌کند و سایهٔ نور را خم می‌کند به‌سویش: /-نه، این هوا هوای دیشب نیست /لبخندی از لبان جوانی نثار می‌شود: -شاید کمی غبار را از دیشب تا حالا داناتر کرده باشی! / پس خاک موج برمی‌دارد زیر قدم‌ها که از حواشی نزدیک می‌شوند /-شادی یعنی فهمیدن غبار» (همان: ۲۶ - ۲۷).

هم‌چنین با نزدیک‌کردن زبان شعر به تجربهٔ روزمره و صداهای حاشیه‌ای متن را به جهان واقعی مخاطب مرتبط می‌کند: «نامم چه بود؟ /اینجا کجاست؟ /دستی به دور گردن خود می‌لغزانم /سیب گلویم را چیزی انگار می‌خواسته است له کند /له کرده‌است؟ /» (همو، ۱۳۷۸الف: ۳۸). افزون بر این‌ها، شاعر دعوت به تأمل و پرسشگری خواننده دارد: «چقدر باید نزدیک آمده باشد /که باخ نت‌هایش را مطمئن بنویسد؟ / جهان چه در شعفش غرق باشد /چه در ملالش /لبانی آهسته لای برگ‌های گوش فیل / که چشم می‌پرهیزد خود به خود از تکانش /و چون که دزدانه برمی‌گردم تا بشنوم /می‌رود مردد می‌ماند رو به راه شیری /که بر فراز اتاق‌های آشفته آرام است» (همو، ۱۳۹۶: ۵۵۸).

۴. ۲. ساحت تصویر

دلالت ساحت تصویر برای بیان دموکراتیک را می‌توان در دو محور کلیدی خلاصه کرد: الف) تصویر گشوده (که همواره امکان تفسیر متعدد را نمی‌بندد و از پیش معنا را تحمیل نمی‌کند) زمینهٔ حضور صداهای متعدد و خوانش‌های متفاوت را ممکن می‌کند؛ ب) تصویر اشتراکی که نشانه‌ها و نمادهای عمومی (شیء روزمره، فضای شهری، یادگار جمعی، نمادهای عمومی، خاطرات بین‌الاذهانی) را به میدان گفت‌وگو می‌آورد و از این راه امکان هم‌ذات‌پنداری و فهم دیگری را تسهیل می‌کند. نمونهٔ زیر هر دو محور را در خود دارد: «آیینه‌ای در آینه‌ای تابیده است / حجمی قرار حجمی، نقطه‌ای قرار نقطه‌ای / و همچنان که وقت مفهومی پیدا می‌کند /

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

حجم نگاه به خاکستری گراییده است / در عمق این معاینه دنیا خرابه‌هایش را تعمیر می‌کند / و جا به جا می‌شود با باد / ابری که روی خاطره افتاده است» (همو، ۱۳۷۸ب: ۴۸).

۴. ۲. ۱. استعاره‌های اعتراضی و واژگونی نمادها

شاعر با واژگون‌سازی نمادهای تثبیت‌شده و بازآفرینی دلالت‌های استعاری نظام ارزشی حاکم بر زبان رسمی و گفتمان قدرت را به چالش می‌کشد. در این فرایند نشانه‌هایی که در سنت فرهنگی و سیاسی معناهای مطلق و آمرانه یافته‌اند از جایگاه پیشین خود حذف و به ابزار نقد و افشاگری تبدیل می‌شوند. مثلاً تصویر شبان که در زبانِ قدرتْ نماد هدایت و اقتدار است و در اشعار شاملو یادآور رحمت مسیح، در شعر مختاری سلطه و نابرابری اجتماعی را بازنمایی می‌کند. این وارونگی معنایی به مخاطب کمک می‌کند تا جهان را از زاویه‌ای دیگر ببیند و از سلطهٔ معناهای تثبیت‌شده رها شود. به‌بیانی دیگر، استعاره سازوکار سیاسی زبان است که در بطن خودْ گفتمان دموکراتیک را می‌پرورد. به این شعر توجه کنید: «سفینه‌هایی در هالهٔ بنفش گذر می‌کنند / که روی هر یک داری بر پا کرده‌اند / و بادبان‌هاشان از کتانی سپید است / که پیش از این کفن مردگانمان می‌بوده‌است» (همو، ۱۳۷۸ج: ۳۲). مختاری با واژگون‌کردن نماد سفینه و کفن معناهای تثبیت‌شده را دگرگون می‌کند. سفینه که معمولاً نماد نجات و حرکت به‌سوی آینده است، این‌جا بر دار برافراشته می‌شود و بادبانش از کفن مردگان ساخته شده؛ یعنی حرکت و رستگاری بر مرگ و خشونت بنا شده‌است. این وارونگی نقد استعاری بر ساختاری بزرگ است. نیز در نمونه‌ای دیگر: «اینجا کجاست؟ / همواره ساعت نیمهٔ ویران را نشان داده‌است / سرهای کودکان را می‌گرداند چرخ و فلک / آتش درون آتشگردان‌های فرسوده بیست و چهار چاه سوزان / گردان / بر صفحهٔ مدرج که بر خلاف عقربه‌ها می‌گردد / مردان سوار بر اسب‌های چوبی / برمی‌جهند / تا از زنان غرامت اندامشان را بازستانند» (همان: ۱۲۶).

۴. ۲. ۲. چندمرکزیت تصاویر

در چنین زبانی تصویر از چند منظر هم‌زمان ساخته می‌شود. گاه راوی، گاه اشیاء، و گاه حتی فضا به‌صورت هم‌ارز در تولید معنا دخیل‌اند. این چندکانونی‌بودن تصویر هم‌زیستی نگاه‌ها و

تجربه‌های متکثر را ممکن می‌کند تا معنا در گفت‌وگوی تصاویر شکل بگیرد، نه در فرمان تصویر مرکزی. مثلاً در شعر زیر چندمرکزیت تصویری از راه پراکندگی کانون‌های ادراک پدید می‌آید؛ نگاه شاعر میان عناصر گوناگون (سایه، تن، سیاره، مردم، سنگ، و غار) سیال است و هیچ تصویری مرکز معنا نمی‌شود. هر عنصری یک لحظه مرکزی می‌شود و سپس جای خود را به دیگری می‌دهد. این جابه‌جایی مداوم مرکز، شعر را از روایت خطی و تک‌صدا دور می‌کند: «این سایهٔ لزج دیری/افتاده‌است یک پهلو بر زباله‌های خونین/و تن برون زند از چاک هر گریبان/سیاره‌های روح فراتر رسند و مردم‌ها بتابند/رقص جهان گرایش اندامت را بیاموزد/زیبایی از اشارهٔ پیراهنت بیاید/بنشیند بر سنگ / و سنگ / از انتهای غار/نزدیک شود/تا چهرهٔ جدیدش را دریابد» (همو، ۱۳۷۸الف: ۸۶). بنابراین، یکی از ویژگی‌های برجستهٔ ساحت تصویر در شعر مختاری گشوده‌شدن درهای متن به تأویل‌های متعدد است و با خود فضایی برای چندلایگی معنا و امکان برداشت‌های متفاوت از تصاویر و نشانه‌های شعری درپی دارد. لذا، هر تصویر به جای آنکه صرفاً بازنمایانندهٔ یک واقعیت مشخص باشد، حامل چندین مسیر تفسیر و سطح معنا است که خواننده می‌تواند آن‌ها را دنبال کند. از منظر نظریهٔ گفتمان و هرمنوتیک این ویژگی نشان می‌دهد که متن یک فضای باز برای تعامل معنایی است. ازاین‌رو، چنان‌که پیش‌تر ذکر شد گشودگی تأویلی مرزهای معنا را از انحصار شاعر خارج، و خواننده را شریک فعال فرایند تولید معنا می‌کند: «عشق ایستاده است/و اسارت/ سایه در سایهٔ دنیا می‌گردد/چشمم به هرم پنجره‌ها است/ از روزنه بخار دهانت را می‌پایند/ وز شیشه‌های شسته بخار برمی‌خیزد/بر شیشه‌ای به انگشتی ناپیدا می‌نویسند: اینجا جنازه‌ای در ابری پیچیده است/وز شیشهٔ مقابل/پیراهنی به سویم دست تکان می‌دهد» (همو، ۱۳۷۸ج: ۱۲۹).

۴. ۲. ۳. چندصدایی و کثرت معنایی ارجاع

چندصدایی نوعی اختلاف اساسی در خاستگاه معنا است. در زبانِ چندصدا، هیچ صدایی بر دیگری تقدم وجودی ندارد؛ لذا معنا از درون گفت‌وگوی صداها پدید می‌آید نه از سلطهٔ یکی بر دیگری (کلیگز، ۱۳۹۴: ۱۸۹). از منظر فلسفهٔ زبانِ چندصدایی در تقابل با لوگوسنتریسم[1] قرار

1. logocentrism

می‌گیرد؛ همان گرایش به جست‌وجوی یک صدای نهایی و حقیقت مرکزی که دیگر صداها را در خود جذب و خاموش می‌کند. در زبانِ چندصدا لوگوس[1] جای خود را به "پراکندگی معنا" می‌دهد، به‌همین دلیل معنا در مسیر حرکت میان نشانه‌ها یا در فاصله‌ها و گفت‌وگوهای ناتمام شکل می‌گیرد، نه در مرکز. از همین‌جاست که کثرت معنایی به‌عنوان بعد درونی چندصدایی ظهور می‌کند. واژه‌ها از یک بُعد بسته به بافت و صداهای پیرامون، چندین معنا و جهت پیدا می‌کنند. هر جمله بالقوه حامل چندین افق خوانش است، زیرا هر صدا و هر موقعیتی زبان را از زاویهٔ خود می‌بیند و معنا را در افق تازه‌ای می‌سازد. در چنین متنی خواننده دیگر مصرف‌کنندهٔ معنا نیست، بلکه یکی از نیروهای فعال در تولید آن است. هر خوانش بازتأسیس موقتی یک معنا است در میان هزار امکان. باختین[2] این پدیده را در آثار داستانی تحلیل و بیان می‌کند که در یک متن هِترِوگلاسیک[3] (دگرزبانی) گفتمان‌های مختلف مانند زبان‌های اجتماعی، فردی و فرهنگی در تعامل هستند و معنا از راه این تعاملات و تنش‌ها تولید می‌شود (باختین، ۱۳۸۷: ۳۶۲-۳۶۱؛ تادیه، ۱۳۷۷: ۱۱۴-۱۱۵).

چندصدایی هم‌چنین با تخریب سلسله‌مراتب میان نوشتار/خواننده و دال/مدلول همراه است. زبان میدان برخورد صداهای متضاد است که هر یک می‌کوشند موقعیت خود را تثبیت کنند، بی‌آن‌که بتوانند دیگران را حذف کنند. این ساختار چندگانه خودآگاهانه از مزیت ابهام استفاده می‌کند چراکه تنها در سایهٔ ابهام است که معنا می‌تواند در گردش بماند و از سلطهٔ نهایی بگریزد؛ زیرا «بافت‌های یک کلام مختلف و متعددند و در نظام جمال‌شناسیک مدرن ابهام از محاسن کلام شمرده می‌شود» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶ : ۳۰). وقتی هیچ صدای واحدی تسلط کامل ندارد، خواننده می‌تواند هم‌زمان با متن گفت‌وگو و برداشت‌های شخصی خود را به فرایند تولید معنا اضافه کند. برای نمونه در شعر سیاه و سفید چند کانون ادراکی و گفتمانی هم‌زمان حضور دارند؛ من راوی در شعر در حال بازنمایی تجربه‌های شخصی است و

---

۱. مرجع معنایی

2. Mikhail Bakhtin (1895-1975)
3. heteroglossia/heteroglossic

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

چشم‌ها و اشیاء (چشمان سرخ، پنجره، ستاره، سیب‌ها) نقش فعال در روایت و معنا دارند و "صدا" یا زاویهٔ دید خود را به متن می‌آورند: «سیب شکسته‌ای به هوا می‌اندازم/ و پشت پنجره تخم شکسته‌ای کف ایوان برق می‌زند...پرهیز می‌کنند چشمان سرخ از آیینه یا از چشم‌هایی که سال‌ها در هم قرار می‌گرفته‌اند/ من آن ستاره را می‌بینم که دارد می‌شکند». نیز، تأملات تاریخی و ادبی (اشاره به ماندلشتام[1]) به‌مثابه صدای فرهنگی و فکری دیگری وارد شعر می‌شود: «و در خیابان به گدایی ایستاده باشد هنوز ماندلشتام/ که می‌اندیشید: کل جهان را دست‌ها چون سیبی می‌گیرند) و تعلیق معنایی و ترکیب تصاویر، امکان گفتگو و چندتفسیری بودن را فراهم می‌کند: «از پنجره چگونه زمین را می‌بینی؟/وقتی در آسمان سیب‌هایی شکسته سرگردان باشند» (مختاری، ۱۳۹۶: ۵۶۱ - ۵۶۲).

۴. ۳. ساحت گفتمان

ساحت گفتمان در متون ادبی به معنای شبکه‌ای از معانی و قدرت‌های ضمنی است که در سطح اجتماعی و فرهنگی در زبان تجلی می‌یابند. گفتمان یک میدان عمل است که در آن سوژه‌ها و موقعیت‌ها یا روابط قدرت شکل می‌گیرند و بازتولید می‌شوند. هر متن ادبی، خواه شعر باشد یا نثر، در سطح گفتمانی با این میدان تعامل می‌کند و ضمن ارائهٔ معنا موقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی را بازنمایی و در عین حال بازتعریف می‌کند. بنابراین «توجه به فهم زبان در بافت ارتباط، کانون فهم امروزین ما از گفتمان است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۵۷-۲۵۶). در این ساحت متن مانند یک میدان کنش زبانی-اجتماعی دیده می‌شود که قدرت و هژمونی فرهنگی در تنش و گفت‌وگو هستند و «متن وسیلهٔ تحقق معنای اجتماعی غیرمادی در زبان یا سایر شیوه‌های بازنمایی است» (همان: ۲۵۸). گفتمان ادبی از راه انتخاب واژگان، ساختار جمله‌ها، ترکیب تصاویر و نحوهٔ سازماندهی روایت، موقعیت‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی را روشن می‌کند و امکان بازخوانی آن‌ها را به مخاطب می‌دهد. این بدان معناست که تحلیل گفتمان مطالعهٔ روابط قدرت و مناسبات اجتماعی-فرهنگی است که در متن ادبی به شکل زبانی متجلی می‌شوند. در

۱.یکی از شاعرانی که مختاری اشعار او را ترجمه کرده‌است.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

نظریه‌های انتقادی گفتمان ادبی می‌تواند بازتابی از نظم اجتماعی و ایدئولوژیک موجود باشد و هم‌زمان امکان مقاومت یا تفسیرهای آلترناتیو را فراهم کند. لذا، این ساحت مرتبه‌ای است که در آن معنا در بستر تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، ایدئولوژیک و سیاسی شکل می‌گیرد. متون گفتمانی با به‌کارگیری ابزارهای خاص خود می‌توانند هژمونی‌های غالب را بازتولید کنند یا آن‌ها را به چالش بکشند.

۴. ۳. ۱. آمیختگی سبک‌ها و صداها

در شعر مختاری می‌توان حضور هم‌زمان صداهای متفاوت را دید و شنید؛ چنان‌که باختین تصریح می‌کند هر متن عرصهٔ گفتگوی صداهای گوناگون است (باختین، ۱۳۸۷: ۳۵۱). ترکیب لحن محاوره با تصویرسازی‌های نمادین و استعاری، برخورد زبان روزمره با زبان رسمی یا کلاسیک، و هم‌زمانی صداهای متعدد؛ شخصیت‌های متفاوت، راوی‌های جانشین، یا حتی صدای شاعر با صدای مخاطب فرضی؛ مثلاً گفت‌وگوی زن و مرد: «-ما/مسطورهٔ زمینیم/گیرم که آسمان تمام دلش را خالی کند/ما همچنان به حوصلهٔ خویش می‌رویم/-یک‌شب به این خیابان.../راستی یادت هست؟/آن شب که آمدیم.../-و شاخه‌های درخت‌ها نجوا کردند/چشمک چراغ‌ها به هم آغاز شد/-دیوارها به هم خبر دادند/پرده‌ها کنار رفت بخار پنجره‌ها پاک شد» (مختاری، ۱۳۷۸ب: ۳۴). و پاسخ زن: «طاقت ندارم/با این هم غلنبه که می‌گویی» (همو، ۱۳۷۸الف: ۸۱). این هم‌آمیختگی ساختار متن را از یکنواختی بیرون می‌کند و تولید معنا را گسترش می‌دهد.

۴. ۳. ۲. توجه به حاشیه و امر روزمره

این مفهوم بر بازنمایی زندگی عادی، تجربیات پیش‌پاافتاده، لحظات کوچک روزمره، تکرارهای ضرب‌اهنگ زندگی (چنان‌که هانری لوفور در ضرباهنگ‌کاوی می‌گوید؛ طاهری، ۱۴۰۴: ۱۷۸) تمرکز دارد و آن‌ها را به میدان معنای متن می‌کشاند که معمولاً در روایت‌های هژمونیک و سنتی به حاشیه رانده شده‌اند. توجه به امر روزمره از راه برجسته‌سازی عناصر کوچک و جزئیات ظاهراً کم‌اهمیت توانایی متن را در ایجاد هم‌ذات‌پنداری با مخاطب و توزیع قدرت معنا افزایش

می‌دهد. لذا، هر پدیدهٔ روزمره، چه اجتماعی و چه فرهنگی، حامل نشانه‌ها و معانی پنهان است که می‌تواند درک جدیدی از روابط قدرت و تجربهٔ انسان ایجاد کند. حاشیه و امر روزمره با وارد کردن موضوعات و صداهایی که در روایت‌های غالب دیده نمی‌شوند، نظم هژمونیکِ معنا را به چالش می‌کشند و فضای گفتمانی را برای حضور صدای دیگری بازمی‌کنند (طاهری، ۱۴۰۴: ۱۷۹ - ۱۸۰). ازاین‌رو، متن علاوه بر انعکاس جهان بزرگ و رسمی نمایندهٔ شبکهٔ کوچکی از روابط و موقعیت‌های انسانی است.

بازنمایی امر روزمره معمولاً از راه ثبت جزئیات دقیق، استفاده از زبان محاوره‌ای یا نیمه‌رسمی، و ارائهٔ وقایع ظاهراً کم‌اهمیت یا اشیاء کوچک اما معنادار تحقق می‌یابد. با برجسته‌کردن عناصر و تجربیات حاشیه‌ایْ متن اجازه می‌دهد تا موقعیت‌های اجتماعی نادیده گرفته‌شده و تجربیات پیش‌پاافتادهٔ سوژه‌های مختلف وارد عرصهٔ معنا در متن شوند. برای مثال، در شعر مختاری لحظات ساده‌ای مانند عبور مردم در خیابان، رفتار دستفروش‌ها یا رویدادهای عادی شهر بدون آنکه به شکل سنتی یا رسمی روایت شوند، برجسته می‌شوند: «خیل خریداران ناگزیر می‌کاوند/چنتهٔ خالی عمر را که می‌گردانند/ دستفروشان خسته دوش به دوش ... رفتگران آخرین نشانه‌ها را خواهند رفت/نفس برگ/لب/زبانهٔ زخم/چشم خیابان خموش» (مختاری، ۱۳۷۸ج: ۱۰۷ – ۱۰۸). پیدا است که این امر با تمرکز بر جزئیات دقیق و ثبت لحظات ناپایدار و گذرا تحقق می‌یابد. این جزئیات، که در روایت‌های سنتی اغلب نادیده گرفته می‌شوند، در شعر مختاری به بخشی از شبکهٔ معنایی تبدیل می‌شوند و نقش مهمی در ایجاد حس زنده بودن و نزدیکی به مخاطب ایفا می‌کنند: «کسی نمی‌پرسد چگونه گلدان‌ها دیشب سرما زده‌است/ چگونه صبح هنوز از رختخواب برنخاسته است/چرا کسی این سفره را که پهن مانده است جمع نمی‌کند/ چرا غبار وقت قالی را این همه کدر کرده است؟» (همو، ۱۳۷۸الف: ۶۷).

در این رویکرد انسان‌های به‌ظاهر بی‌اهمیتی که در حاشیهٔ شهر به چشم هیچ‌کسی نمی‌آیند مجال حضور دارند: «اگر هم اکنون این زن از راه بماند/و روبه آفتاب که دارد غروب می‌کند

دراز به دراز بیفتد/ چه پیش خواهد آمد؟/ جز این که چند روزی بماند در سردخانه‌ای/ و کاغذی و خودکاری بیابند تنها در کیفش» (همو، ۱۳۷۸ج: ۸۸).

۴. ۳. ۳. حذف مرکزیت راوی یا شاعر مسلط

این رویکرد بازتوزیع قدرت معنا را در متن تسهیل می‌کند. در متونی که مرکزیت راوی حذف شده‌است، دیگر یک موقعیت هژمونیک بر خوانش و تفسیر حاکم نیست. این ویژگی گفتمان ادبی را به سازوکاری دموکراتیک برای حضور و بازنمایی صداهای متعدد تبدیل می‌کند و نشان می‌دهد که گفتمان یک فرایند پویا و چندصدایی است. یکی از شاخصه‌های مهم ساحت گفتمان در شعر مختاری، حذف مرکزیت راوی یا شاعر مسلط است. در بسیاری از شعرهای او روایت هم‌زمان از چند زاویه ارائه می‌شود؛ صداهای متفاوت شخصیت‌ها، صداهای شاعر و حتی انعکاس صداهای مخاطب فرضی با هم تداخل دارند و شبکه‌ای از جریان‌های معنایی موازی را می‌سازند. این رویکرد با اصول دموکراسی زبانی همخوان است و به لحاظ زیبایی‌شناختی امکان انعطاف و تنوع را در روایت فراهم، و متن را از قالب‌های تثبیت‌شده رها می‌کند. شعر بلند «از آن نیمه» (مختاری، ۱۳۷۸ب: ۸۳) نمونهٔ مناسب حذف مرکزیت راوی است. در این متن راوی مطلق یا فرماندهی مشخص وجود ندارد که جریان معنا و تصویر را یکسره تحت کنترل داشته‌باشد. روایت به‌صورت لحظه‌ای و پراکنده جریان دارد و دیدگاه‌ها و تجربه‌های مختلف (راوی، زن شکسته، حضورهای غایب و فضاهای محیطی) درهم‌آمیخته‌اند. هیچ صدا یا نگاه واحدی بر همهٔ رخدادها حاکم نیست؛ به‌همین دلیل متن بازتوزیع‌کنندهٔ قدرت معنا است. ویژگی‌های بارز حذف مرکزیت راوی در این شعر عبارت است از:

۱) **گسست و جابه‌جایی دیدگاه‌ها:** متن مدام بین تجربهٔ راوی و حضورهای زن، کودک و اشیاء جابه‌جا می‌شود. جمله‌ها اغلب بدون پیش‌درآمد مشخص می‌آیند و خواننده را مجبور می‌کنند تا خودش معنا را بیافریند.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

۲) **توزیع کنش معنایی:** هیچ‌کسی یا هیچ‌چیزی کنترل مطلق بر روایت ندارد؛ حتی زن شکسته یا عناصر محیطی (برف، یخ، نمک) به‌عنوان عناصر فعال معنایی حضور دارند. این همان مفهوم آژانسی یا نقش‌آفرینی متن است که در ساحت زبان بررسی شد.

۳) **حضور زمان و مکان غیرخطی:** زمان و مکان شعر سیال و پراکنده است؛ قطار، ایستگاه، خواب، روز و شب همزمان و موازی ظاهر می‌شوند. این ویژگی نشان‌دهندهٔ ضعف مرکزیت و ایجاد فضایی است که خواننده در آن مشارکت دارد و باید روابط معنایی را خودش کشف کند.

۴) **عدم قطعیت روایت و پرسش‌های بی‌پاسخ:** پرسش‌هایی مانند «می‌تواند اصلاً ببیند؟ یا باید چقدر چشم می‌گشودم تا چشم گشاید او دوباره؟» (همان: ۸۶) جریان معنا را به جلو می‌برد و در عین حال راوی را از جایگاه کنترل‌کننده خارج می‌کند.

۵) **تمرکز بر تجربه‌های پراکنده و لحظه‌ای:** رخدادها و تصاویر پراکنده از زن شکسته تا برف، یخ، مژگان و قطار به یکدیگر پیوند معنایی غیرمتمرکز می‌دهند و مرکزیت واحد را از بین می‌برند.

۴. ۳. ۴. بازنمایی بدن و فضای جمعی

این مفهوم به نحوهٔ حضور و تجسم بدن‌ها در متن و ارتباط آن‌ها با محیط‌های اجتماعی و جمعی می‌پردازد. بدن‌ها جزئی از شبکهٔ اجتماعی و فرهنگی محسوب می‌شوند که معنا و تجربه در آن‌ها توزیع شده‌است. فضاهای عمومی یا جمعی مانند میدان‌ها، نیمکت‌ها، خیابان‌ها یا سالن‌ها دیگر پس‌زمینه نیستند و به عامل فعال در شکل‌دهی تجربهٔ بدن‌ها تبدیل می‌شوند که با کنش‌ها و حرکات آن‌ها تعامل دارند، به‌گونه‌ای‌که این محیط جمعی بخشی از معنا و تجربهٔ اجتماعی را می‌سازد. لذا، برای خواننده امکان درک دیگری و هم‌دلی جمعی را فراهم می‌کند. به این شعر توجه کنید: «گسترده‌است مرگ در ذاتش /و تکه‌تکه پدیدار می‌شود /جغرافی شبح: شهری که ناگهان خود را خالی یافته‌است /و خانه‌ها و خیابان‌ها /از ساکنان خویش نشانی نیافته‌اند /خمیازهٔ سحرگاهان /در پرده‌ها کشیده و تابیده است /راز درون و بیرون را بسترهای خالی /از درز

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

خشت‌ها آفتابی می‌کنند/ و پچ‌پچ اشیاء که سررشتهٔ حضورشان را از هم جویا/می‌شوند و/سر می‌کشند/از روزنی به سوی خیابانی/ بی‌تابی دکان‌های خالی/از قفل‌های بسته به گوش پیاده‌روها می‌رسد/سنگین شده است پلک‌های زمان/کند و کبود می‌گذرند اشیاء که نیمی از تنشان/خاک است و بوی آشنای من است» (همو، ۱۳۷۸الف: ۳۵ - ۳۶). این شعر فضای جمعی و گسترده خلق می‌کند که در آن مرگ، غیاب و خالی‌بودن شهر و خیابان‌ها با حضور اشیاء و نشانه‌های پراکندهٔ بدن‌ها همراه می‌شود. بدن‌ها و اجسامْ منفرد دیده نمی‌شوند و حضورشان در تعامل با فضا و محیط شکل می‌گیرد. شهر خالی و دکان‌های بسته، پلک‌های سنگین زمان، و اشیای نیمه‌خاکی همگی بخشی از تجربهٔ جمعی‌اند. نیز از همین قسم است این بند شعر: «خط عبور نور در هراس/خط عبور اندوه در تسلیم/خطی که شهر را در بیداری می‌آراید/خطی که شهر را در خواب می‌آراید/خطی که خواب را می‌آراید در بوی برگ‌های سرخ/آرایش درخت/در بازتاب خون‌هایی که ریخته‌است بر پیاده‌رو...قفلی بزرگ بر دهن خاک بسته‌اند» (همو، ۱۳۷۸الف: ۶۴). شعر «نیمه‌شب: ساعت ۱۲» با گستردگی حضور بدن‌ها و چهره‌ها در مکان‌های عمومی معنا می‌یابد. بدن‌ها منفرد نیستند و میدان دید میان زنان، مردان، کودکی، نوجوانی و جوانی توزیع می‌شود: «آن‌ها کجایند که می‌آمدند و می‌رفتند/افسانهٔ خیابان می‌شدند/خانه‌ها را برمی‌افروختند/خاک را متبرک می‌کردند» (همو، ۱۳۹۶: ۴۹۸) «قاب تمام پنجره‌های خیابان گشوده است/بیرون می‌آیند/زنان و مردانی که چهرهٔ زمین را می‌آرایند/-از کودکی به نوجوانی و از جوانی تاکی؟/آراسته است چهرهٔ خاک از هوای گوناگون/و هی می‌آیند مردان و زنان/-بین تمام چهره‌هایت همواره همین اشاره هست» (همان: ۵۰۰). نیز در شعر «نیمروز: ساعت ۱۲» اجزای بدن و تکه‌تکه‌های اعضا به فضای جمعی گره می‌خورد. از سوی دیگر، حرکت زنبیل‌ها، رفت‌وآمد انسان‌ها، صف‌ها و جمعیت یک فضای اجتماعی متحرک ایجاد می‌کند. بدن‌ها در این فضا در نسبت با حرکت جمعی دیده می‌شوند. حتی آنچه از بدن قابل مشاهده است (دست، زبان، گیسو و چشم) در میان این حرکت جمعی

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

ظاهر می‌شود و به همین دلیل، هویت فردی آن کاملاً تثبیت نمی‌شود: «پلک بلوغ اما می‌پرد در تعب گوشت انبوده/و لکنتی غریب/آهنگ جمعیت را گاهی بر هم می‌زند:-عزیز دلم نیمکت» (همو، ۱۳۹۶: ۴۸۷). «زنبیل‌ها و حافظه‌های خالی می‌روند/و گوش‌ها و دل‌های پر بازمی‌گردند/و از میان صف‌ها می‌تابد ابدیت/دست و زبان و گیسو و چشمی ناساز که قطعیت حضورش تنها/در احتمال هایزنبرگ معنا می‌شود/و همچنان سر خط آبی را گرفته است و می‌رود: نیمکت دلم گرفته است» (همان: ۴۸۷). در شعر «تا شام آخر» تن از ته ظلمت بیرون می‌آید و تارهای تن راوی را متأثر می‌کند. این بدن با عنایت به بندهای پیشین یک هویت جمعی است که حالا از آن اثری نیست؛ هویتی که روزی در مکان‌های عمومی مانند نیمکت، طاق، میدان گسترده بود: «یک‌یک در آمدیم در هندسهٔ انتظار/و هر کدام روی نیمکتی یا که زیر طاقی/و گوشهٔ میدانی خلوت کردیم: سیمای تابخورده که خاک را چون شیارهایش آراسته است» (همان: ۵۱۶)«می‌شنوم طنین تنت می‌آید/از ته ظلمت/و تارهای تنم را متأثر می‌کند/شاید دوباره صدا به مفهومش بازگردد/شاید همین حوالی جایی/در حلقهٔ نگاهت قرار بگیرم» (همان: ۵۱۸).

۴. ۳. ۵. درک حضور دیگری

مختاری به‌ویژه در شعرهایی که به مسئلهٔ خاموشی و فقدان صدا می‌پردازد، نحو را به میدان مقاومت تبدیل می‌کند. در این شعرها شکستن نظم جمله و گسست پیوندهای نحوی به‌منزلهٔ برهم‌زدن نظم سیاسی و اجتماعی است؛ همان‌گونه که نظم زبانی در شعر سنتی تصویر زبان قدرت بود، شکست آن نیز بازتابی از زبان اعتراض است. در این‌جا نحو به کنش سیاسی تبدیل می‌شود که ساختار سلطهٔ زبانی را واژگون می‌کند. جمله تبدیل به میدان مبارزهٔ گفتمان‌های اجتماعی می‌شود و مختاری این میدان را با آگاهی به‌کار می‌گیرد تا شعر را از دالان یک‌صدایی کلاسیک بیرون آورد. در این راستا باید به اشتراک تجربهٔ جمعی در سلطهٔ رنج اشاره کرد: «گودال‌ها چه زود پر شد/از ما که از طناب‌ها و آمبولانس‌ها یکدیگر را پایین /می‌آوردیم/حتی

صدای گریهٔ هیچ‌کس ر اانگار نشنیدیم/تا آمدی و ایستادی روزی بر سینهٔ بیابانی/و از تشنج خونت آوایی برخاست/که یک روز در تن/پیچیده بود و تاول را/ترکانده بود/آن شب که شهر را از تابوت بیرون کشیدند/گودال دسته جمعی ما را ستاره‌ها نشان کردند/ از زیر دب اکبر یک شب پایین آمدند و رد پیشان بر خاک ماند/ تا خانه‌ها نشانی‌مان را پیدا کردند/به راه افتادند/آمدند/تا رؤیایشان را پیدا کنند/ و بولدوزرها و تانک‌ها از برابر سررسیدند» (همو، ۱۳۷۸: ۴۲). گاه این دیگری، صدایی است که حذف شده‌است: «آن کس که صبح از خانه در می‌آمد/رؤیای مردگان را با خود می‌برد/آن کس که شب به خانه درمی‌آمد/رؤیای مردگان را بازمی‌گرداند/و سرخی از لبان تو و شیر از انگشتان من به یغما می‌رفت/تا هر دو/خاموش شوند/پیراهن سپید عروسان تاریک گردد/و گیسوی جنین به سپیدی گراید» (همان: ۴۶). یا شاعر در پی آن است که پژواک بی‌صدایان باشد: «چیزی به صبح نمانده‌است/و آخرین فرصت با نامت در گلویم می‌تابد/ماه شکسته صفحهٔ مهتاب را ناموزون می‌گرداند/و تاب می‌خورد حلقهٔ طناب بر چوبهٔ بلند/که صبحگاه شاید باز رخسار روز را در آن قاب بگیرند» (همو، ۱۳۷۸ب: ۵۶)، نیز از همین قسم است: «اگر نبود همین یک دو واژه دنیا می‌گندید/ ببین چگونه دهان از شکل می‌افتد/وقتی می‌خواهد حقیقتی را کتمان کند/کسی کنار من است که یکدم از زیر چشمبند دیدمش پای دیوار بلند/ و چون که اطمینان یافت که آخرین دمش را می‌شنوم نامش را به زمزمه گفت» (همان: ۶۰).

۴. ۳. ۶. نقد اقتدار

در نظریه‌های دموکراسی آگونیستی، به‌ویژه دیدگاه شانتال موفه[1] (۱۹۴۳)، روابط اجتماعی و فرهنگی همواره در معرض تنش و کشمکش میان نیروهای مختلف معنا و ارزش هستند. این تنش‌ها که با اصطلاح آنتاگونیسم[2] توصیف می‌شوند، نشان‌دهندهٔ تضادهای بنیادین میان دیدگاه‌ها و منافع متفاوت‌اند که نمی‌توان آن‌ها را به‌سادگی حل یا حذف کرد (ر.ک: لکلائو، موفه، ۱۳۹۲: ۲۳۸ - ۲۷۱).

1. Chantal Mouffe
2. antagonism

شعر دموکراتیک با گریز از مرجعیت واحد و سلسله‌مراتب معنایی این آنتاگونیسم را بازتاب می‌دهد و فضایی برای حضور دیدگاه‌ها و تجربه‌های متضاد فراهم می‌کند. هژمونی به‌معنای سلطهٔ فرهنگی و معنایی یک دیدگاه یا مرجع خاص، در این چشم‌انداز به چالش کشیده می‌شود. مختاری در بسیاری از اشعارش به نقد اقتدار دست می‌زند: «دنیا نشانه‌های ما را/در حول و حوش غفلت خود دیده است و چشم پوشیده‌ست/ نزدیک شو اگرچه حضورت ممنوع است/وقت صدای ترس/خاموش شد گلوی هوا/و ارتعاشی دوید در زبان/ که حنجره به صفت‌هایش بد گمان شد/ تا اینکه یک شب از خم طاقی صدایت/لغزید و ریخت در ته ظلمت/ و گنبد سکوت در معرق درد برآمد/ یک یک در آمدیم در هندسهٔ انتظار/ و هر کدام روی نیمکتی یا که زیر طاقی/ و گوشهٔ میدانی خلوت کردیم: /سیمای تابخورده که خاک را چون شیارهایش آراسته است» (مختاری، ۱۳۷۸ب: ۵۳) و کل شعر «بی‌خوابی» (همان: ۷۵) بستر همین چالش‌های هژمونیک و آنتاگونیسم‌های آشتی‌ناپذیر یا بهتر بگوییم نتیجهٔ آن است. مختاری به صداهایی می‌اندیشد که در حال خاموش شدند: «می‌بینمت کنار لبت زخمی را جوش داده‌اند/تا لهجهٔ حقیقت را شاید تغییر دهند/ و سنگ در صدایت تمکین می‌کند به تماشا و سکوت/ ترکیب واحدی از شکل می‌اندازد شباهت‌های گوناگون را، حقیقت پیرامون را/ شکل مکرری که از اسلافش زیباتر نیست/و از تنوع صورت‌های زیبا زیان می‌برد» (همان: ۶۴)، درحالی‌که بیلبورد بزرگ مرکز شهر به‌عنوان هژمونی فرهنگی و تحمیل پیام‌های جمعی تبدیل به فریادی در برابر همگان شده‌است: «زندگی مردم به ما بستگی دارد/اسنک با پنیر واقعی/شومینه‌های مدرن گازی/پاناسونیک به رؤیای ذهن شما واقعیت می‌بخشد/موز چیکیتا، چی‌توز/رد پای گرگ/ با پس انداز به عدالت اجتماعی می‌رسیم» (همان: ۲۱)، وانگهی مسئلهٔ مهم‌تر دست و جیب‌های خالی است: «زنبیل‌ها و حافظه‌های خالی می‌روند/و گوش‌ها و دل‌های پر بازمی‌گردند/و از میان صف‌ها می‌تابد اریب/دست و زبان و گیسو و چشمی ناساز که قطعیت حضورش تنها/در احتمال هایزنبرگ معنا می‌شود» (همو، ۱۳۷۸ب: ۲۲). شاید مرهم این رنج مهربانی است که شاعر آن را به مخاطب نشان می‌دهد: «پیشی گرفته‌است/ از سایهٔ زمان و مهیا است بازوان زیتونی‌اش/ و پوستش بشارت می‌دهد به زمین/ از پیش شیشهٔ اتوبوس

گاه سرک می‌کشد/ و دست تکان می‌دهد برای آب، باد، خاک، سبزه، پرنده، آفتاب، آرامش، آدمی» (همان: ۵۸). همین اخلاق جمعی مدارا است که همزیستی را قابل تحمل می‌کند. پس چاره در عشق است: «راهی گشوده است به آسایشگاهی/ و شکل از پی شکل در غبار تعلیق تا معنا شود عشق/وقتی که روده شور بنیدازند در گلوی زیبایی/ یا بخیه‌ای زنند بر رگ‌های گشوده بر خط قرمز فقر» (همان: ۲۳).

۵. نتیجه‌گیری

نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که شعرهای متأخر محمد مختاری توانسته‌است بازنمایانندهٔ عمیق و چندلایهٔ زبان، تصویر، و گفتمان دموکراتیک باشد. در سطح زبان، اشعار مختاری با گریز از استبداد نحوی، شکستن سلسله‌مراتب زبانی، نفی زبان کلیشه‌ای و رسمی، و دموکراتیزه‌کردن رابطهٔ شاعر و مخاطب به ایجاد آژانسی فردی و جمعی مخاطب کمک می‌کند و ساخت‌های زبانی به مهربانی و فروتنی می‌گراید که در آن حق برخورداری از فهم دیگری و گفت‌وگوی درونی مشترک امکان‌پذیر می‌شود. در سطح تصویر، آثار او با گشودگی معنایی و پذیرش تأویل‌های متعدد، آمیختگی سبک‌ها و صداها، و چندمرکزیت تصویری بازنمایی تجربیات انسانی و اجتماعی را به گونه‌ای ارائه می‌کند که مخاطب در موقعیت تعامل فعال با متن قرار می‌گیرد و امکان خوانش‌های متکثر و چندصدایی فراهم می‌شود. این رویکرد، نقض مرکزیت یگانه را در تجربهٔ بصری و مفهومی تقویت و پویایی متن را در برابر ثبات و اقتدار مرجع حفظ می‌کند. در سطح گفتمان، شعر مختاری با توجه به حاشیه‌ها و امر روزمره، بازنمایی بدن و فضای جمعی، و حذف مرکزیت راوی مسلط ساختار اجتماعی و زیست‌بوم انسان‌ها را به صورت چندلایه و توزیع‌شده عرضه می‌کند و از این راه امکان نقد اقتدار، بازتوزیع آگاهی، تمرین دموکراتیک، و درک حضور دیگری را فراهم می‌کند. این گفتمان همواره در تقابل با هژمونی و اقتدار متمرکز عمل می‌کند و نشان می‌دهد که ادبیات می‌تواند به ابزار بازتعریف رابطهٔ قدرت و بازنمایی اجتماعی تبدیل شود. به‌طورکلی، تحلیل نظریه‌های او در بررسی مجموعه‌های متأخرش نشان می‌دهد که شعر محملی برای تحقق ارزش‌های دموکراتیک و گفت‌وگوهای فرهنگی-

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

اجتماعی است. این سروده‌ها با پذیرش پراکندگی معنا، چندمرکزیت، چندصدایی، کانون‌گریزی و بازنمایی امرروزمره الگویی برای فهم زبان و ادبیات به‌عنوان فضای دموکراتیک و میان‌گفتمانی ارائه می‌دهند که فراتر از اقتدار سنتی متن و شاعر حرکت، و مخاطب را در فرایند تولید معنا فعال می‌کند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع

باختین، میخاییل. (۱۳۸۷). تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نی.

تادیه، ژان-ایو. (۱۳۷۷). مجموعه مقالات درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات (مقالهٔ جامعه‌شناسی ادبیات و بنیان‌گذاران آن). ترجمهٔ محمدجعفر پوینده تهران: نقش جهان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت. تهران: سخن.

طاهری، حسین. (۱۴۰۱). ده گفتار کلامی، فلسفی، عرفانی دربارهٔ علاءالدوله سمنانی. تبریز: یانار.

ـــــــــــــ . (۱۴۰۴). «خوانش امر روزمره در سروده‌های فروغ فرخزاد بر مبنای سه‌گانهٔ‌فضایی هانری لوفور». ادبیات تطبیقی، س ۱۷ ش ۳۳: ۱۷۳-۱۸۸.

DOI: 10.22103/jcl.2026.26240.3896

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــ. (۱۳۹۰). سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها وو روش‌ها. تهران: سخن.

کلیگز، مری. (۱۳۹۴). درسنامهٔ نظریه‌های ادبی. ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران. تهران: اختران.

لکلائو، ارنستو و موفه، شانتال. (۱۳۹۲). هژمونی و استراتژی سوسیالیستی. ترجمهٔ محمد رضایی. تهران: ثالث.

مجابی، جواد. (۱۳۷۸). «خاموشی یا سکوت؟» صدای آواز (یادنامهٔ محمد مختاری و محمدجعفر پوینده). گردآوری عباس قزوانچاهی. تهران: فصل سبز.

مختاری، محمد. (۱۳۷۷). تمرین مدارا. تهران: ویستار

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

_____. (۱۳۷۸ الف). آرایش درونی. تهران: توس.

_____. (۱۳۷۸ ب). وزن دنیا. تهران: توس.

_____. (۱۳۷۸ج). سحابی خاکستری و خیابان بزرگ. تهران: توس.

_____. (۱۳۹۲). انسان در شعر معاصر: درک حضور دیگری. تهران: توس.

_____. (۱۳۹۳). چشم مرکب : نواندیشی از نگاه شعر معاصر. تهران: توس.

_____. (۱۳۹۶). مجموعه اشعار. تهران: بوتیمار

مکاریک، ایرنا. (۱۳۸۵). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

References

Bakhtin, M. (2008). *Dialogic Imagination: Essays on the Novel*. Translated by Roya Pour-Azar. Tehran: Ney. (in Persian).

Fotouhi Roudma'jani, M. (2006). *The Rhetoric of Imagery*. Tehran: Sokhan. (in Persian)

Fotouhi Roudma'jani, M. (2011). *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*. Tehran: Sokhan. (in Persian)

Klages, M (2015). Litrary Theory, a Guid for the Perplexed. Translated by J. Sokhanvar. Tehran: Akhtaran. (in Persian)

Laclau, E, & Mouffe, Ch. (2013). *Hegemony and Socialist Strategy*. Translated by Mohammad Rezaei. Tehran: Sales. (in Persian)

Makaryk, I. R. (2006). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*. Translated by M. Mohajer & M. Nabavi, vol. 2. Tehran: Ageh. (in Persian)

Mokhtari, M. (1998). *Tamrin-e Modara* [*Exercise in Tolerance*]. Tehran: Vistar. (in Persian)

Mokhtari, M. (1999a). *Arayesh-e Dakhli* [*Inner Adornment*]. Tehran: Tous. (in Persian)

Mokhtari, M. (1999b). *Vazn-e Donya* [*The Weight of the World*]. Tehran: Tous. (in Persian)

Mokhtari, M. (1999c). *Sahabi-e Khakestari va Khiaban-e Bozorg* [*Gray Nebula and the Main Street*]. Tehran: Tous. (in Persian)

Mokhtari, M. (2013). *Man in Contemporary Poetry: Understanding the Presence of the Other*, vol. 3. Tehran: Tous. (in Persian)

Mokhtari, M. (2014). *Cheshm-e Markab: New Thought from the Perspective of Contemporary Poetry*, vol. 2. Tehran: Tous. (in Persian)

Mokhtari, M. (2017). *Collected Poems*. Tehran: Botimar. (in Persian)

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

Mojabi, Javad. (1999). “Silence or Muteness?” In *The Sound of Singing: A Memorial Volume for Mohammad Mokhtari and Mohammad-Ja‘far Pouyandeh*, compiled by Abbas Qazvanchahi. Tehran: Fasl-e Sabz. (in Persian)

Shafiei-Kadkani, M. R. (2008). *Periods of Persian Poetry: From the Constitutional Revolution to the Fall of the Monarchy*. Tehran: Sokhan. (in Persian)

Tadie, J.Y. (1998). Collected Essays: An Introduction to the Sociology of Literature. Translated by M. J. Pouyandeh. Tehran: Naghsh-e Jahan.

Taheri, H. (2025). A Reading of Everyday life in the Poetrys of Forough Farrokhzad Based on Henri Lefebvre’s Spatial Triad. *Comparative Literature*, 17(33), 173–188. (in Persian)

Taheri, H. (2022). *Ten Discourses on Theological, Philosophical, and Mystical Issues Regarding Ala’oddoleh Semnani*, 2nd edition. Tabriz: Yanar. (in Persian)

www.mohammadmokhtari.com

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده