

خودکشی سنت در کتاب «فرشته‌ها خودکشی کردند»

حمیدرضا خوارزمی^۱

چکیده

اگر شاعر چکیده و پرورش‌یافتهٔ زمان خود باشد، می‌تواند با آفریدن شعرهای باشکوه، نام خود را پایدار نماید. سروده‌های کتاب «فرشته‌ها خودکشی کردند» فقط از جهت وزن عروضی و قالب، شکل سنتی دارند، ولی شاعر با توجه به ضرورت‌های زمان و مکان دورهٔ معاصر، با بر هم زدن فرم و زبان سروده‌های سنتی، به زبان و فرم تازه‌ای دست یافته است. این سروده‌ها با اصول سروده‌های فرانوگرایی راه تازه‌ای را در شعر معاصر به خصوص غزل گشوده است. با توجه به الگوهای سرایشی در این کتاب، نشان خواهیم داد که چگونه فرم و فکر تازه در زبان و محتوای در این شعرهای به ظاهر سنتی، الگوهای تکراری و ملال‌آور گذشته را که تا به دورهٔ معاصر در زبان‌ها می‌چرخید، به کناری نهاده است. ۱۵ شهریور ۹۲

واژه‌های کلیدی: سنت، فرانوگرایی، شعر معاصر، فرم، ساختار

۱. مقدمه

شعر فارسی بعد از قرن‌ها عبور از راه پیچ‌ناپیم تاریخ، دست به دست چرخیده تا به ما رسیده است. این شعر حدود سه قرن بعد از حملهٔ اعراب پای به میدان نهاد و با وجود این که الگوهای قالبی و وزنی خود را از شعر عربی به وام گرفته بود، ولی با آفریدن قالب‌ها و وزن‌های جدید، با درون مایهٔ خاص شعری، راه خود را از شعر عربی جدا نمود و در غزل با عبور از عاشقانه‌ها و عارفانه‌ها، در دورهٔ حکومت صفویان با نوعی شعر مضمونگرا روبرو شد. تا این که در دورهٔ مشروطه، گروهی از شاعران آشنا با جهان جدید، از جمله لاهوتی، فرخی یزدی نسیم شمال و... با سودن اشعار فکاهی، اجتماعی، سیاسی و انتقادی که درون مایه‌هایی از جمله بشردوستی، وطن‌خواهی، آزادی به مفهوم جدید، ایستادگی در برابر ستم، تنفر از جنگ و حمایت از ستم دیده‌ها، راه را کم‌کم برای تحول تازه‌ای گشودند. با این که گروهی برای شکستن هنجارهای سنتی در شعر فارسی گرد هم آمده بودند، ولی نیمایوشیج، با شکستن قالب و نزدیک کردن شعر به روال طبیعی کلام، نام خود را به عنوان پدیدآورندهٔ سبک تازه و نو در شعر فارسی جاودانه کرد. بعد از نیما گروهی از شاگردانش، راهش را ادامه دادند و گروهی از جمله شاملو به دنبال قالب و شکل جدید، پایه‌گذار شعر سپید شدند که از قید و بند وزن عروضی رها بود، هرچند که قبل از او شبانی کم و بیش این حالت شعری را تجربه کرده بود. گروهی دیگر با پیش‌گامی تندر کیا، محمد مقدم و هوشنگ ایرانی، با قدرت‌نمایی احمدرضا احمدی، شعر موج نو را پایه‌ریزی کردند. گروه دیگر که یدالله رویایی در رأس آنان بود، شعر حجم را به وجود آوردند. از الگوهای سرایش دیگر هم که قابل نام بردن هستند، موج ناب با تأثیرپذیرفتن از بیژن جلالی، اسماعیل نوری علا آن را رواج داد. شعر گفتار با تأثیرپذیری از شعر محاوره‌ای نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد با واسطهٔ سید علی صالحی پا به میدان گذاشت و بلاخره شعر پست‌مدرن که برخی بیژن جلالی را آغازگر آن دانسته‌اند (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۸۳)

^۱. دانشجوی دکترا، دانشگاه شهید باهنر کرمان

ولی علی باباچاهی شکل‌گیری بنیادی این شعر را به آخرین اثر فروغ فرخزاد می‌رساند. «تکثیر و تغییر فضا در برخی شعرهای این مجموعه می‌تواند نمونه‌ای از الگوهای پست مدرنی باشد» (باباچاهی، ۱۳۸۲: ۸). در مورد این الگوی جدید گفتاری و فکری، جداگانه صحبت خواهیم کرد. در کنار حرکت سبک‌های جدید گفتاری و فکری در شعر، گروهی وفادار به سنت با همان معیار و مبناهای شعر سنتی به سرودن پرداختند و تنها خود، خوانندگان اول و آخر شعر خود شدند. این گروه در زیر سایه سرایش سعدی، مولانا، حافظ و برخی شاعران سبک هندی بودند؛ در عوض برخی با نگاه تازه خود، ضمن وفاداری به سنت، زبان تعزلی جدیدی را به روی شعر معاصر گشودند که زبان و فکرش، امروزی‌تر بود. از این گروه برخی از جمله ابتهاج، خانلری و... سنتی‌تر بودند و برخی به سان منزوی و بهمنی امروزی‌تر. برخی هم از جمله سیمین بهبهانی سعی نمود با آوردن وزن‌های تازه و پلکانی نوشتن غزل، ساختار آن را تغییر دهد که به دلیل نگرش اندک سنتی خود، نتوانست زبان غزل را تغییر دهد. گروهی هم حاکمیت غزل را به سمت غزل حجم و موج نو کشاندند و گروهی دیگر از جمله محمد سعید میرزایی وسید مهدی موسوی پایه گذار و مبلغ جریانی در شکل سنتی غزل، به نام غزل پست مدرن بودند.

۲. فرانوگرایی (پست مدرن)

مکتب فکری پست مدرن بعد از دوره مدرنیسم پا به وجود گذاشت. هنوز بر سر معیارهای پست مدرن توافق نظری وجود ندارد. بعد از آغاز شدن دنیای صنعتی، انسان صنعت‌زده خود را در همه زمینه‌ها صاحب فکر و ذکری دید و از بسیاری جنبه‌های زندگی گذشته دوری می‌جست. شروع دو جنگ جهانی به فاصله اندکی از هم، این انسان صنعت‌زده را به فکر ایجاد الگوهای جدید رفتاری و گفتاری وا داشت. این الگوها می‌بایست از مدرنیسم عبور کنند. این عبور از دنیای مدرنیسم، پست مدرنیسم نام گرفت. طرفداران این مکتب فکری در همه زمینه‌ها، به خصوص در معماری و هنر، به تعریف ساخت‌های جدید فکری خود پرداختند. «ما از عوارض دنیای مدرن به دنیای پست مدرن پناه می‌بریم» (مصاحبه با موسوی).

اصطلاح فرانوگرایی از دهه ۱۹۵۰م توسط عده‌ای از منتقدان از جمله ر.پ. بلک مور به کار گرفته شد (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۰۱). در حوزه ادبیات هم ادیب اسپانیایی در اثر ادبی خود به نام "گزیده شعر اسپانیایی" در سال ۱۹۳۴م آن را به کار برد. گسترش عمده این مکتب فرهنگی از سال ۱۹۸۰م به بعد بود. «مکتب‌های شعر فرانوگرایی را به پنج دسته تقسیم می‌کنند: الف. مکتب کوهستان سیاه. ب. رنسانس سانفرانسیسکو. ج. مکتب زبان شعر. د. انجمن شاعران بیتیک bethik. ه. مکتب شعر نیویورک.

از میان این مکتب‌ها دبستان شعری "زبان شعر" از همه بیشتر به شعر فرانوی ایران تأثیر گذاشته است (اخوت، ۱۳۸۳: ۹۸). زبان شعر جبهه‌گیری با آن من فاعلی است که همه ساختار و ساز و کار متن را به عهده دارد. این مکتب با هر نوع لحن خطابی و حماسی، رمانتیک بازی و خطی بودن زمان روایت مخالف است. از دید این دبستان، هر نوع ارجاع خارج از نوشته معنا ندارد و اگر در جهان واقعیتی وجود داشته باشد، این واقعیت در خود نوشته است. شعر از دید این مکتب، در یک بازی زبانی خلاصه می‌شود که طرفداران آن به جمله آفرینی واژه و شکل بندی‌شان توجه خاص دارند (همان، ۹۹ تا ۱۰۱).

۱-۲. ویژگی‌های شعر فرانوگرایی

الف. باهروار جارج از متن خط کشی دارد. ب. مجاز و استعاره در آن ممنوع است.

ج. تقطیع و گسیختگی دستوری در آن زیاد است. د. هنجارگریز است

ه. کشف و شهود در آن معنا ندارد. و. شعر در خدمت یک عامل خارجی نیست.

ز. من شاعر یا حذف است و یا کم رنگ. ح. متن غیر قطعی و مبهم است» (حسن لی، ۱۳۸۳: ۸۵)

- ط. پراکندگی و احتمال‌ها جانشین ساختار و علت‌ها می‌شود. ی. مطلق‌گریز و حقیقت‌زدا است.
ک. هر واژه دارای حس خاصی است که واژه‌های هم معنی‌اش، این حس را ندارند.
ل. به طور کلی سنت‌گریزی، ضدیت با ایدئولوژی، دگردیسی زبان، معنازدایی، هذیان‌های تب‌آلود در این شعر به وضوح دیده می‌شود.

۲-۲. مشخصه‌های پساساختارگرایی

- الف. اصالت دادن به عنصر چند زبانی در شعر، مثل بریده بریده کردن واژه‌ها.
ب. پاشیدگی معنا. حافظهٔ زبان اعتباری باید مختل شود و با این وسیله از کالایی شدن زبان، از شیء شدن زبان و از کشیده شدن زبان به سوی فحشای زیبایی ظاهری آن جلوگیری کنیم.
ج. پاشیدگی روایت و منطق زبان و حتی تصویر به نیت فرورفتن در خود زبان.
د. جا به جایی و نابودی توصیف، تشبیه و استعاره.
ه. تعدد فرم، ترکیب وزن‌های مختلف‌الارکان و شکست وزن.
و. صورت‌گرایی در شعر.
ز. پاشیدگی دستور زبان. (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۸۹ و ۱۹۰)

شاعران فرانوگرایی که در ایران در دو گروه شعرهای آزاد و شعرهای به شیوه سنتی قلم زده‌اند، بیشتر از دههٔ هفتاد به کار و تلاش در این شیوهٔ شاعری پرداختند. ممکن است پرسشی که پیش آید این باشد که آیا با ساخت‌شکنی شاعران فرانوگرایی، به شیوهٔ قالبی سنتی شعر گفتن امکانپذیر است؟

باید بگوییم که منظور از ساخت‌شکنی شکستن فرم، شیوهٔ بیان، شکل بیان و نوع نگاه سنتی است و اتفاقاً شاعران فرانوگرا با توان خود توانسته‌اند که با گرایش به شیوهٔ قالبی سنتی و با توان خود شعرهای درخوری بیافرینند. مهم شکستن بیان و فرم سنت باشد نه این که اسیر قالب یا قافیه باشیم.

فرم می‌تواند به شکل و شیوهٔ بیان شاعرانه است نه قالب شعری. «وزن شعر ترتیب واژه‌ها پلات و طرح داستان ساختار و قالب، همگی زیر مجموعه فرم‌اند. آبرامز می‌گوید: فرم به مجموعهٔ عناصر بیرونی یک اثر گفته می‌شود که روابط بین اجزا و عناصر را مشخص می‌کند (مقدم ۱۳۹۰: ۳). قالب یکی از گونه‌های بیانی فرم می‌باشد، ولی نمی‌تواند همه اجزای فرم باشد. پست مدرن فراتر از آن می‌اندیشد که نگاه به قالب داشته باشد. ساخت اثر در انتخاب گونهٔ فکری پست مدرن خیلی مهم است. وزن هم که در غزل پست-مدرنیستی جایی برای خود باز نموده، مخالف فکر فرانوگرایی نیست. وزنی که در این نوع شعر پذیرفته است «ساخت وزن به شکل، صدای طبیعی و معنای واژه‌ها لطمه وارد نمی‌آورد. وزن نباید از حوزهٔ شعر خارج شود، بلکه باید در شبکه‌ای از روابط درون متنی کارکرد زیبایی‌شناسی داشته باشد» (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۶۱۶). موسوی در مورد انتخاب نوع جدید غزل می‌گوید: «غزل به شیوهٔ سنتی حتی با آوردن واژه‌های جدید و آوردن روایت باز هم نمی‌تواند پاسخ‌گو باشد. ما به سراغ شعری رفتیم که از جنس زندگی باشد؛ یعنی شعر کلاسیکی که همان شعر سپید و آزاد باشد و وضعیت جامعه را وانمود کند» (مصاحبه با موسوی). برخی نویسندگان از

جمله مقدم کلمه غزل در پست مدرن را مجازی از کلیه قوالب منوط به وزن و قافیه می‌داند؛ یعنی دو عنصری که با تکرار شدن‌های یکسان‌ساز و قاعده‌مند، مدرنیسم را شبیه سازی می‌کنند (مقدم، ۱۳۹۰: ۵).

سنت شکنی موسوی در مجموعه کتاب فرشته‌ها خودکشی کردند شامل سنت شکنی در فرم و محتوا است که در بخش بعدی مقاله به آن پرداخته خواهد شد.

۳. سنت شکنی در حوزه زبان

زبان وسیله ارتباطی انسان‌هایی است که آن به صورت نشانه‌های قراردادی با قانون‌های خاصی در هم آمیخته شده است. زبان به سه شکل گونه، گویش و لهجه در یک اجتماع رایج است. گونه شکلی از زبان است که در موقعیت‌های گوناگون به کار می‌رود. موقعیتی که ما زبان را با دوستانمان به کار می‌بریم با گونه‌ای که در مواجهه با استادمان به کار می‌بریم متفاوت است.

زبان مورد استفاده شاعران، زبان ارجاعی نیست، بلکه زبان ادبی است. هر شاعر زبان خاص خود را دارا است. در دوره معاصر زبان پدرسالارانه‌ای که در طی قرن‌ها حاکم بر شعر فارسی بوده است، شکسته می‌شود. زبانی که موسوی برای اشعار خود انتخاب نموده، زبان شهری زمان خود است که در مقایسه با زبان شعرهای سنتی و سنت‌گرا، نوآوری‌هایی در آن دیده می‌شود.

۳-۱. برجسته‌سازی

هنگامی که شاعر یا نویسنده با شکستن معیارهای زبان روزمره، با کمک وزن، پنداشته‌ها، برگزیدن ترکیب‌ها و واژه‌های فراخور و گاه حتی جابجایی برخی ارکان جمله، زبان را از هنجار کلام روزمره دور کند، به این کار او برجسته‌سازی گفته می‌شود.

برجسته‌سازی به دو طریق انجام می‌گیرد

الف. هنجارگریزی ب. هنجارافزایی

الف. هنجارگریزی: عدول هنرمند از زبان عادی است؛ یعنی از زبان خودکار انحراف صورت پذیرد (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۶). هنجارگریزی انواع و اقسامی دارد: آوایی، لغوی، نحوی، معنایی (لیچ به نقل از شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۳)

ب) هنجارافزایی: اعمال قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار است.

یکی از برجسته‌سازی‌های زبانی موسوی، سرپیچی از هنجارهای زبان معیار که در دستور واژه‌ها و عرف بیان تصرف می‌کند و قواعد تازه‌ای را در آفرینش واژه‌ها و فعل‌ها به کار می‌بندد. قبل از ایشان اگر در هنجار واژه‌ها و فعل‌ها دست‌کاری می‌شد خیلی به صورت علمی بوده است. به جز شاعران انگشت‌شماری چون طرزی افشار، در دوره معاصر، به ویژه شاعران حجم‌گرا تلاش کرده‌اند که به نحو چشمگیری در این هنجارها دست ببرند.

مرا بمنفجران در میان این کلمات / مرا بمیر... مرا هیچ کن و دود برو (ص ۲).

بمنفجران به جای منفجر کن و بمیر که به صورت ناگذار است، به جای گذرای بکش آمده است.

بلیم^۲ لبان مرا، بزاغ را حل کن (ص ۹) بلیم: همان مکیدن لب است و شاعر برای واج‌آرایی بلیم را آورده است.

و بگرد دور خودت، مرا به سر گیجان: ص ۱۸ گیجان یعنی گیج کن.

به هیچ واژه‌ای که بهیچد مرا به تو ص ۱۹ بهیچد: هیچ کند

تو کوثری که به این لحن شستشو دادی / بمعنیاندی این واژه‌های ابتر را ص ۱۰۹ = بمعنایدی به جای معنا کردن

لوکوموتیوترین لحظه جهان میم است ص ۱۱۱ ساختن صفت برتر با واژه لوکوموتیو

فقط به لحظه‌ی اکنون فرو برد، به فرو ص ۱۱۳ به فرو = فرو برو

بشور با اشکت حجم دیده تر را ص ۱۱۵ بشور به جای بشوی وام گرفته از زبان گفتگو

نه این که من گولت زد، تو گول خورده شدی ص ۱۰۱ به جای من گولت زدم، حذف ضمیر

تو لای مبل خودت، می‌لمی میان لبت ص ۱۱۴ می‌لمی به جای لم دادن

بحرکت از خودت، از هرچه می‌رود به سکون. بحرکت = حرکت کن ص ۹۳ نجان

پس از دو سال دویده شدن به بن بست... ص ۶۷ = دویده شده به جای دویدن، به کار بردن مجهول این فعل

زنی که می‌ترکاید در اوج با وازلین ص ۵۵ به جای ترکیب شدن

و هی تو را بکتابد و بعد در پی چیست؟ ص ۶۰ کتاب کند یا ورق زند

یک روز می‌رسم... و تو را می‌بهارمت ص ۶۵ به بهار تبدیل می‌کنم.

کنار انجمن شعر هی قدم خوردم ص ۶۷ = قدم زدیم

فرانوگرایی ساخت‌های گذشته را ساخت تصنعی می‌داند، در پی به هم زدن ساخت‌های سنتی و نوگرا است. شاید یکی از دلایل شکستن حدود واژه‌ها باور به همین عقیده باشد وگرنه دستور هیچ‌گاه در حوزه زبان معیار اجازه نمی‌دهد تا هنجارشکنی‌های ذکر شده وارد زبان شود.

۲-۳. حذف کردن اجزای جمله‌ها، اعم از فعل و یا حرف‌های ربط

و زن نماند... و زن رفت... زن... بین زن بود / و من که سنگ، که دیوار: آجر و آجر ص ۱۱۴

نگرانی از رفتن زن، جمله را ناتمام گذاشته و بیان حال و هوای خود پس از رفتن، باعث شده فقط قرینه‌ای به جای گذارد که همه دنیا را بعد از خود زندان یابد.

فرو... کمک... که... فرو... ما فقط فرو رفتیم / و مرد خسته شد و بعد در لجن خوابید ص ۹۹

برای اینکه حالت فرو رفتن را نشان دهد از حذف روابط استفاده می‌کند و می‌خواهد لحظه‌ای را ترسیم کند که فرصت برای گفتن روابط نبوده. فرو رفت. کمک خواست که فرو نرود.

غزل نباید که ادامه... که بیت آخر توست... ص ۶۶ حذف فعل جمله گویی شاعر از این شعر دلکنده نمی‌شود که شعر باید می‌خورد شاعر خود را

گفتند آبروی این زن این جا به... گریه کرد/ گفتند مرد باش... ولی او فرار کرد. ص ۶ این جمله بیشتر حالت گفت و شنود نمایشنامه‌ای دارد.

... و سیم وصل شده بین زن... و تلویزیون / و میزگرد برای فواید صابون! ص ۹۱

بیا و قهوه خودت را... چقدر سوخت دلت / و روی دستت پاشید قطره‌های خون ص ۹۱

این شعر جمله‌های قبل را حذف نموده و ناگهان شروعی داشته است تا ناگهانی تصمیم گرفتن زن را نمایش دهد و هرچه شعر به جلو می‌رود فکرهای سورئالیسمی زن آشکار می‌شود.

شعرهای زیادی در اشعار، این نمونه‌ی آغاز ناگهانی را نشان داده و کم کم به سان روایت‌ها، گره‌گشایی فکری شعری، شروع می‌شود. این حالت گاهی ایجازهای زیبایی را آفریده که لذت آن به حالت نمایشنامه‌گون داشتن است.

شاهد خودش، دلیل خودش، حکم زندگی / قاضی خودش، وکیل خودش، متهم پری. ص ۱۳

آتهام به دختری که به حکم زندگی مجبور است محاکمه شود. این ایجازها گاهی خیلی زیبا و حالت ادای واژه‌های تبلیغی پیدا می‌کند.

پنالتی... هیجان... گل... ستاره... شب... خانم/ چقدر شعر بگویم برای این مردم ص ۱۴

۳.۳. در شعر فرانوگرایی، دیگر به تصویرسازی دائمی از قبیل تشبیه، استعاره و کنایه توجه چندانی نمی‌شود.

در این شعر که باباچاهی آن را شعر ذکر می‌نامد «بازی زبانی جانشین قدرت‌های بلاغی زبان می‌شود» (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۶۳۵) و شاعر علیه همه تصویرهایی که از سنت به دست ما رسیده‌اند، چشم نرگس، قد سرو، گونه گل، موی سنبل، لب قند و ... شورش می‌کند؛ چون معشوقی که او نگاه می‌کند دیگر آن معشوق مثالی و ازلی نیست، بلکه دیده‌ی خود را برای رهایی از سلطه قوانین ادبیات سنتی، به دیده تازه‌ای می‌کشاند که در آن جا تصاویر از راه‌های دیگری به ذهن متبادر می‌شود نه از صدای بیان تشبیهی و کنایی.

تکرار بی‌شمار در همه بیت‌های یک غزل یکی از شگردهای بیانی برای خلق تصویر تازه است.

هزار و سیصد و پنجاه و پنج بار گسست/ هزار و سیصد و پنجاه و پنج آدم مست. در این غزل "هزار و سیصد و پنجاه و پنج" در همه بیت‌ها تکرار شده که با قافیه‌ی جداگانه تصویر تازه‌ای در ذهن می‌نشانند.

گاهی این تکرار در یک واژه خلاصه می‌شود.

احمقانه روی میز، احمقانه زیر میز/ احمقانه صبر بکن، احمقانه‌تر بگریز ص ۸۶.

تکرار احمقانه در هر بیت تصویر جدیدی در هر بیت می‌سازد.

گاهی فقط یک واژه در یک مصراع تکرار می‌شود.

منم... و هیچ... و هیچ... و هیچ... و هیچ... که گیج می‌چرخم هیچ گریه‌آور را ص ۱۱۲

که اعتراض کنم که چرا، چرا... و چرا؟! عوض کنم بی منظور و قصد محور را ص ۱۱۲

گاهی این تکرارها به اوج می‌رسد:

چیزی شبیه می‌دویدم دم ددم... مرد/ از سایه‌ای که نیمی از حجم مرا خورد ص ۲۵

این تکرار گاهی دم و بازدم مرد را به ذهن متبادر می‌کند که گویی در حجم خود نفس نفس می‌زند

۳-۴. استفاده از گونه گفتاری و محاوره‌ای در اشعار، در دوره معاصر برای طبیعی کردن روابط کلام در اشعار، برای رهایی از قید و بندهای دست و پاگیر، شاعر سعی می‌کند که از زبان گفتاری به جای زبان معیار در بعضی جاها استفاده شود. اقدام به این عمل از دوره مشروطه و بیشتر در کارهای نسیم شمال دیده می‌شود. میرزاده عشقی و بعد نیما این عمل را به صورت گسترده استفاده کردند تا این که نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد با بهره‌گیری از اصول گونه گفتاری در شعرها این شیوه را به طور وسیع ایجاد کردند. سید علی صالحی با گرایش به زبان فروغ، شعر گفتار را با آب و تاب فراوان به عنوان سبک شخصی خود برگزید. او اعتقاد دارد: شعر سرانجام باید از تبعیدگاه زبان آکادمیک رها شود و واژه‌های تربیت شده را باز، گذارد و خود را به ساحل موسیقایی عاری از استبداد و عادت برساند (صالحی، ۱۳۸۲: ۳۹).

ولم نمی‌کند این عشق، عشق لامصب ص ۳۳ ول نکردن، به معنی رها نکردن و لامصب از زبان محاوره‌ای است.

حالا ادای زندگی را در میارم ص ۳۷ در میارم به جای می‌آورم

تمام ثانیه‌های شما به زن رفته ص ۲۰ ← رفته = شبیه است.

من که گریه شدم مثل بچه لوس و نر ص ۱۱۴ لوس و نر از زبان گفتاری امروزی است

که کش می‌دهد رؤیای سیاه کشور را ص ۱۱۲ کش دادن

احمقانه لخت لخت، احمقانه چشمی هیز ص ۸۶

از حال من نپرس که حالم گرفته است ص ۴۲ گرفته بودن حال

بریز در وسط من، مرا بریز بیهو ص ۲ بیهو همان معنی ناگهانی است

اتل، متل که از این پای عشق بچه نشو ص ۳

دیگر نترس بچه که لولو فرار کرد ص ۶

سردرد هی گرفت و سرش را به خویش کوفت ص ۶

واژه‌ی "هی" که یک تکیه کلامی محاوره‌ای است بیشتر از بیست بار در شعرهای کتاب یاد شده تکرار شده است.

۴. نوآوری در حوزه واژه‌ها

واژه‌ها که جزئی از زبان هستند، در شکوفایی شعر یک شاعر نقش به‌سزایی دارند. برای کشف زبان زمان خود، هر شاعر ناگزیر است گنجینه‌ای از واژه‌های زمان خود را در شعر استفاده کند و هرچه این گنجینه بالا رود، به حفظ زبان در آن زمان و شناساندن به

نسل آینده مؤثر خواهد بود. یکی از لطف‌های شعر معاصر این است که از ورود بی‌حد و حصر واژه‌های عربی به شعر جلوگیری کرده است، ولی در عوض برخی واژه‌های وارداتی از سایر زبان‌ها وارد شعر معاصر شده‌اند. برخی از این واژه‌ها که با دنیای مدرن امروزی گره خورده است و معادل‌سازی برایشان صورت گرفته، ناگزیریم به کار ببریم. در شعر فرانوگرایی حجم ورود این واژه‌ها زیاد شده است «این که در شعر واژه‌های لاتین به کار ببری و یا وزن شعر را بشکنی، این شعرها را پست مدرن نمی‌کند، بلکه تفکر پست مدرن است که شعر را پست مدرن می‌کند» (مصاحبه با موسوی)

واژه‌هایی مثل آکواریوم، پست مدرن، آپولو، سانچو، ماراتن، روبان، کادو، منو، مادمازل ژاکلین، اتومبیل، آهنگ جاز، کوانتوم، لایبرنت، آماتور، دکور، ویسکی، ودکا، کامپیوتر و... نمونه‌ای از واژه‌های وارداتی در زبان معاصر است برخی شاعران سنت‌گرا چون بهار و ادیب الممالک خواستند با ورود این واژه‌های فرنگی در شعر، حال و هوای جدیدی در شعر ایجاد کنند، ولی این واژه‌ها با زبان تراش‌خورده سنتی همخوانی نداشت و نتوانست در شعر آنان جای گیرد. چون زبان موسوی یک زبان پیشرو امروزی نزدیک به زبان گفتاری بود این واژه‌ها در شعرش خوش نشسته‌اند و جزئی از جریان شعر شده‌اند.

زن کوانتومی^۳ بی‌زمان بی‌جرم / تو در همین لایبرنتی^۴ - که نیست - یک شب گم ص ۱۴
گاهی خود واژه به زبان نوشتاری اصل در شعر آمده است

الو سلام how are you که عاشقم / و رقص بندری مرد با زن تانگو ص ۲
دو تا پرنده، شیبه دو تا پرنده، فقط / از ارتفاع غزل with the game خوردم سر ص ۱۱۴

We love این همه یک دف...!...!... نرو، برگرد
hate We مرگ، خدا، مرگ بر but I love you

غیر از این واژه‌ها، واژه‌هایی که در دوره معاصر به کار می‌روند، به نحو چشمگیری در این اشعار به کار رفته‌اند و همین واژه‌های رنگ بودن و غزل را امروزی‌تر کرده‌اند.

پنجول، ماژیک، ماتیک، موزاییک، رز، فندک، زنبیل، سنگک، فلاش بک، حلبی، مترسک، کات، قَلک، ورق، سرباز پیک^۷، بی‌بی دل، بُر زدن، سماور، کاکتوس، نعش، حلبی، مچاله، کیف، موی قهوه‌ای، میکروب، ویروس، قارچ، رژ، ریمل، بمب ساعتی، کت و شلوار، موبایل، گیتار برقی، ریتم شیش و هشت، سرنگ، نادر لون^۸، مرد، ویتامین، گل کاغذی و...

۵. سنت شکنی در ساخت شعر

با این که در شعر نو، مصراع‌های کوتاه و بلند به طبیعت کلام نوشته می‌شوند، بعد از نیما هم این کوتاه و بلندی به خصوص در جریان شعر حجم با محتوای نوشته،

برای نشان دادن حجم از وزن عروضی عدول کرده است که برخی جاها آگاهانه صورت می‌پذیرد در نوشتن بیت‌ها به همان شیوه سنتی عمل کرده، قدرت شاعری‌اش او را کاملاً سربلند بیرون آورده است. در این اشعار واحد شعر دیگر بیت نیست، بلکه کل یک شعر واحد شعر محسوب می‌شود. تصویر کلی زمانی به دست می‌آید که شعر را از اول تا آخر بخوانیم و بیت‌ها ادامه ماجرای بیت‌های قبلی است.

و بعد من که به دنیا نیامدم... نه! چطور؟ / او من بزرگ شدم آخ! در همین آخور

و مادرم به خودش گفت گاو زاییدم / و گاه من که به گاه گاه گاواگاهی پر

شدم از آنچه به من درس مردگی می داد / از آنچه ابر شدم، روی خود فقط شرشر... ص ۱۱۴

این شکل نوشتاری که زیاد دیده می شود گاهی حالت نوشتاری نمایش نامه ای دارد

طلاق می خواهم [سایه سیاه پدر] / طلاق می خواهم [جیغ! گریه ی مادر]

نه می توانم باشم، نه می شود بروم / او حرکت چمدانی مچاله سمت در [ص ۸۴

گاهی این شکل نوشتاری برای بیان ذهن راوی موجود در شعر، در چندین بیت ادامه دارد

نوشابه می خوری که؟ نه! آقا نمی خوریم / امن مثل شما جا نمی خورم

حتی اگر که قصه بریزد مرا به هم... [بعد از چند بیت برای بیان فکر راوی آمده است:

۱۳-۱۵ شهریور ۹۲

نوشابه نه! برای گلویم کمی بد است ص ۵

پلکانی نوشتن بیت ها در برخی مواقع برای تخلیه ی ذهن و نشان دادن فضا به کار رفته است. این شکل ساختاری در غزل، در شعرهای سیمین بهبهانی دیده می شود، ولی فضاهای حاکم بر آن شعرها با شعرهای آقای موسوی فرق دارد.

مرد کیفش را بست بعد با خنده / بدون علت شلیک...

سمت راننده ص ۱۰۶

گویی ما هم می دویم که ببینیم سمت چه کسی شلیک کرده، در زمان شلیک ما هم متوقف شده ایم و با ایجاد فضاهای گوناگون در ذهن، می بینیم این فرد به راننده تاکسی شلیک کرده.

غزل...

نگاه...

سکوت... آفتاب

پنجره... تو / نه نثر نیست، نه در هم شکسته شاعر تو ص ۶۹

شروع ناگهان و پایان ناتمام هم در برخی شعرها دیده می شود که جای دیگر در مورد آن بحث شد.

گاهی شکل نوشتاری بعضی بیت ها از نام-آواها، تکرار واجها و... استفاده شده است.

سقوط کن از لوله به آسمان: چک چک / صعود کن به زمین بامب! کفتر مضحک

صدای چکه ی آب را آوردن، ما را به آن فضا بیشتر نزدیک می کند و یا آوردن صدای بامب برای زمین خوردن، صدای مهیبی در ذهن ایجاد می کند.

دست مرا بگیر که گم می‌کنم تو را / در تن، تنم، تنت... تنتن تن تنتن برقص ص ۴۵
آوردن صدای دهل برای رقص با جناس زیبایی که با تن ایجاد کرده، فضای خاصی برای این بیت ایجاد کرده است.

من هستم و دریایی از تصویرهایی که / می‌زند در مغز من بام... بام... جدایی... ص ۴۸
صدای کوبش تصویرها در ذهن دیده می‌شود.

تتق تق تق تق... به شعر کوبیدی / کسی نیامد بیرون... و پشت در مردی ص ۶۸
بریده نوشتن واج‌ها هم گاهی به سان نام آواها، فضای شعر را به ذهن نزدیک تر می‌کند.

سلام دخت... ت... تر، من که... که... که... من... من... من... / و من که گریه شدم، مثل بچه لوس و نر ص ۱۱۴

این صدای واج‌ها، گاهی با هم ترکیب می‌شوند و به صورت هجاگون درمی‌آیند:
کات! تو نمی ته وانی از خود... زندگی کن / و سالگرد مرگ تدریجی مبارک! ص ۳۸

به صورت هجایی نوشتن نمی‌توانی، تداعی گر همین فردی است که در وان حمام قصد خودکشی دارد.

۶- در حوزه ترکیب‌ها هم شاعر دست توانمندی داشته است و توانسته ترکیب‌های امروزی بسازد؛ ترکیب‌هایی که مخصوص انسان زیسته در قرن بیست و یکم است.

از جمله‌ی این ترکیب‌ها پرنده ناشی، زندگی خفشی، شاعر پوک، گل مهاجر، سیاه قشنگی، نیمه پنهان ماه، جاده مسدود، فکر راه-راه، قطار فاجعه، گل کاغذی، مرد یخ زده، جهان بی‌آینده، جهان سطحی، جهان بی‌مضمون، صدای تلخ حمیرا، سفینه ملعون، صدای خیس سماور، لذت تکراری حلال، لخت شدن روی خاطرات مرد، اتاق کرم‌زده، انتظار زرد، مرد خط خطی، ریل غم انگیز خودکشی، تردید بی‌اندازه.

برخی از این ترکیب‌ها بار نمادین قوی از زندگی انسان امروزی و باور فرانوگرایی را به دوش می‌کشد.

۷. نوآوری در محتوا

وقتی سخن از محتوا به میان می‌آید، نگرش فرد در برهه خاصی از زمان در آن منعکس می‌شود. با ورود دغدغه‌های دنیای امروزی در شعر موسوی، فضای شعر، فضای تازه‌ای می‌شود که در آن ناامیدی، ناکامی، تیرگی و عشق‌های گناه آلود در آن زیاد به چشم می‌خورد. روح شاعر یک روح آرامش‌ناپذیری است که دیگر هیچ‌گونه آرامش نمی‌پذیرد.

گناه کن با کیوی گناه با آناس / که هیچ کشف جدیدی نمانده در گندم ص ۱۴

معیارهای زیستن در جامعه امروزی گاهی فضای شعر را تا هذیان‌های سورنالیسمی بالا می‌برد.

تصویر کردن فردی که اسلحه‌ای در کیفش پنهان است و به هیچ کس رحم نمی‌کند یا تصویر کسی که غرق بی‌خودی است و بیهوده ادای زندگی را در می‌آورد. تصویر مردی که لبخند بر لب دارد و در دل خود می‌گرید، محو شدن انسان ساعتی که از همه چیز می‌گریزد، کسی که تردیدهای بی‌اندازه او را به خودکشی با طناب دار می‌کشاند، سرودها و عاشقانه‌هایی از مرگ که یا مرد و یا

زن را به فکر نابودی کشانده و در پی نابودی خود با طناب، قرص، رگ دست را زدن، اسلحه و پرت کردن خود از ساختمان، یا بیان نمایشنامه‌وار و روایتی، شکل تازه‌ای به این اشعار بخشیده است. در این بیان عشقی است که در پی آن جدایی است، مردی که به راه پوچ خیره است، زنی که مات از وقایع زندگی در بیهودگی خویش به دوردست‌های پوچ خود می‌نگرد، مردی که عاشق منفجر شدن است و کسی از سردرگمی به سر خود می‌کوبد. آری این جهان از دیدگاه راوی:

جهان سطحی بی محتوای شاد شاد/ جهان بی‌آینده، جهان بی‌مضمون ص ۹۳

این زبان گاهی به سان طنز سیاه سورئالیسمی، اختیار خود را از دست می‌دهد و می‌سراید:

کثافت احمق - عشق من! چقدر خری / اگر مرا ببری و اگر مرا نببری... ص ۱۶

آقا! کثافت عوضی آمدید بعد... / در جیب مرد گشته و صابون نداشته ص ۳۱

اصلاً برو و دختر یک مرد خوب شو / من احمقم، گهم، لجنم، من خرام غزل ص ۹۴
سخنان هجوگون و طنزآلود در جریان طبیعی کلام پیش می‌آید و شاعر عمدی در آوردن آن‌ها ندارد. همین تصویرها، فضای تازه‌ای به این شعرها بخشیده است که در سنت ادبی ما بی‌سابقه است.

۸. نتیجه گیری

از آنچه در مورد شعرهای کتاب فرشته‌ها خودکشی کردند می‌توان گفت این است که سنت گریزی، ضدیت با ایدئولوژی، دگرذیسی زبان و واژه در شعر، معنزدایی و هدیان‌های تب‌آلود در این مجموعه شعر دیده می‌شود. شیوه سرایشی در آن‌ها، شیوه گفتاری، نمایش‌نامه‌ای و روایتی غالب است و گاهی در بیان واژه‌های امروزی در تصویر دنیای امروزی، واژه‌های خشن به کار می‌رود. به طور کلی در جمع بندی می‌توان گفت:

- مسوخ ساختن زبان موسوم سنتی.

- ابداع گفتاری جدید.

- بازآفریدن زبان ساده عاری از تکلف.

- نمایش دادن واقعیت‌های زمان خود.

- کنار گذاشتن زبان پدرسالارانه و مهجور و حضور در کنار زبان اجتماع امروزی.

- وجه نمایشی و لحن گفتاری داشتن.

- تندروی در گزینش معنا. مسخره گرفتن و رد کردن مطلق‌گرایانه پاره‌ای از مسائل، تفکرات و اشخاص، استفاده از رکیک‌ترین و ممنوع‌ترین کلمات و جملات برای تصویر یا تخریب یک وضعیت و از همه مهم تر به خنده واداشتن مخاطب

- «شکست روایت»، یعنی دیگر ساختار خطی و روایی بر غزل حکمفرما نیست.

- حوادث برای مخاطب بازگو نمی شود، بلکه از تمام امکانات برای اجرای آن‌ها بر سطح زبان استفاده شده و مخاطب خود قسمتی از متن است.

- چند صدایی شدن شعر. دیگر مباحث کلی و راوی دانای مطلق فرورفته در جلد «اول شخص مفرد» جایگاه کلاسیک خود را از دست داده‌اند و هر شخص وارد شده در غزل با توجه به خصوصیات فردی و شخصیت‌پردازی دارای گویش خاص خود می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. موسوی در این مورد گوید: البته در اینجا چند نکته وجود دارد که من در مقاله‌های قبلی‌ام بارها به آن اشاره کرده‌ام، اما ذکر آن گریزناپذیر نشان می‌دهد: نخست آن که در ترکیب «غزل پست مدرن» واژه «غزل» به عنوان مجاز جزء از کل تمام قوالب کلاسیک و معتقد به چهارچوب قرار گرفته است. پس با این تعریف تمامی آنچه ما در این بحث پیگیری می‌کنیم، می‌تواند در قوالبی، مثل: مثنوی، قصیده و... رخ دهد. استفاده از «غزل» و اجتناب از به کار بردن کلمه «شعر کلاسیک» بدین سبب است که به طور مثال اگر گفته شود: «شعر کلاسیک پست مدرن!» به خاطر پارادوکس ایجاد شده شعر کلاسیک به جای آن که معنای قوالب کلاسیک را اعاده کند، فلسفه و نوع نگاه دنیای کلاسیک را به ذهن متبادر می‌کند که به هیچ وجه مقصود ما نیست. دیگر آن که نباید فراموش کرد که «غزل پست مدرن» اصلاً پست مدرن نیست، بلکه در واقع بیان یک وضعیت پسامدرن با استفاده از ابزارهای مدرن است؛ یعنی بسیاری از ویژگی‌های حاکم بر این نوع شعر از اصول دنیای مدرن هستند و در اینجا تفکر موجود به نوعی در تضاد با ابزار و دنیای پیرامون قرار گرفته است. این دقیقاً وضعیت انسان پست مدرن امروز است که در جهانی زندگی می‌کند که موج صنعتی و مدرنیسم غالب شده و تعارض‌ها و روان‌پریشی این انسان‌ها تجربه این دوگانگی^[۱] موضوع بیشتر غزل‌های پست مدرن است. پس در واقع اگر ما به تلفیق آگاهانه‌دو تفکر دست زده‌ایم که در مقابل هم قرار گرفته‌اند و اگر گاهی به این چهارچوب‌ها تن می‌دهیم و فقط در موارد معدودی آن‌هم بسیار محتاطانه^[۲] در مقابل قالب دست به عصیان می‌زنیم، به نوعی قصد بازآفرینی وضعیت شخصیت‌هایی را داریم که در جامعه پیرامون ما دچار این دوگانگی و تعارض شده‌اند. فردیتی که به طور مثال از سویی در کارخانه‌ها و اداره‌ها و پشت چراغ قرمزها تحت فشار دنیای مدرن است و از جانی دیگر با شخصیت سازی مجازی در اینترنت، پنجره‌ای به سوی حفظ خویش در حضور جمع پیدا کرده است. در واقع اگر ما به قوالب باقی مانده از گذشته تن داده‌ایم؛ از آن روست که «پاسخ پست مدرن به مدرن متضمن تصدیق این نکته است که گذشته باید به تجدید نظر و بازنگری در خود اقدام کند، زیرا گذشته واقعاً نمی‌تواند نابود شود؛ به دلیل آن که نابودی گذشته به سکوت و خاموشی می‌انجامد، البته این تجدید نظر و بازنگری در گذشته باید با طنز و کنایه همراه باشد، نه به گونه‌ای ساده‌لوحانه، حاکی از این که از هر گونه گناه و خطا مبرا است!»

<http://www.matneno.com>

۲. موسوی در این باره گفته است: «اما گاهی نیز برای ایجاز و عدم به کار بردن کلماتی که حضور هر یک نیاز به توضیح و تفسیر مجدد دارد؛ از این گونه تصرف در ساختار کلمه استفاده می‌شود، مثلاً وقتی گفته می‌شود: «تصمیم خویش را بنگیرد، مردد است» این تردید در تصمیم‌گیری بسیار راسر از وقتی است که گفته شود «بگیرد یا نگیرد» یا وقتی گفته می‌شود: «بلبم لبان مرا، بزاغ را حل کن»، «لبیدن» مصدری جعلی است که به ضرورت برای ایجاد حسّی که فعل‌های مترادف منتقل نمی‌کنند؛ به کار گرفته شده است. کاری که در ادبیات کلاسیک ما نیز گاهی به صورت نه چندان جدی و از سر تفریح مورد توجه قرار گرفته است. حتی گاهی برای نشان دادن جریان سیال ذهن و معنای چند بعدی کلمات از آنها بدون تکرار در دو جمله متفاوت استفاده می‌شود یا حتی یک کلمه به کلمه‌ای دیگر مسخ می‌شود، مثلاً شاعر می‌گوید: «می‌دزدامت که گرم/بشو از رسوخ من» در اینجا «دمت» و «گرم» هر دو متعلق به دو جمله گوناگون هستند که مطمئناً بر وجود رابطه‌ای علت و معلولی بدون هیچ توضیح و حاشیه‌ای در جمله‌های پیاپی اشاره دارد و در واقع هر جمله را چنان علت دیگری می‌داند که گویی قسمتی از وجود خویش را از آن یک به عاریت گرفته است» <http://www.matneno.com>

۳. کمیت‌های فیزیکی به صورت دو نوع پیوسته و گسسته هستند. کوانتوم به کوچکترین واحد از یک کمیت فیزیکی گسسته گفته می‌شود.

۴. لایبرنت. (ز) [فر. (ا) ۱- ۱] ساختمانی که دهلیزهای اصلی و فرعی بسیار دارد. ۲- تودرتو، پیچ در پیچ (فرهنگ معین). [ر] (فرانسوی، ا) از یونانی لایورینتس. بنائی مشتمل بر قطعات متعدده که پیدا کردن مدخل و مخرج آنها بسیار صعب باشد. ... (فرهنگ دهخدا)

۵. تانگو یکی از رقص‌های مجلسی است و خاستگاه آن شهرهای بوئنوس آیرس آرژانتین و مونته ویدئو در اروگوئه هستند. سبک موزیکی که با این رقص همراه شده و گسترش یافت نیز به نام تانگو شهرت پیدا کرد. تانگوی اولیه با نام تانگو کریولو (tango criollo) معروف بود. امروزه سبک‌های زیادی از این رقص

رایج است، از جمله تانگوی آرژانتینی (Tango Argentino)، تانگوی تالار (Ballroom tango)، تانگوی چینی، تانگوی فنلاندی و تانگوهای آنتیک (vintage tangos). تانگوی آرژانتینی را اغلب به عنوان تانگوی اصیل بشمار می‌آورند زیرا به گونهٔ اولیّه آن نزدیکی بیشتری دارد.

۶. هر ریتم از ترکیب ضرب‌های متفاوت تشکیل شده است. به عبارت دیگر الگوی تکرار شونده در هر ریتم را ضرب می‌نامیم. مجموعاً این ضرب‌ها و نوع شدت و قوت آن‌ها در سیکل‌ها و دوره‌های مشابه تشکیل یک ریتم مشخص را خواهند داد. ریتم شش و هشت از دل ریتم دو ضربی ساده‌ای به‌وجود آمده است که در هرمیزان آن به جای ۲ نت سیاه ۶ نت چنگ قرار گرفته شده است.

۷. از کارت های ورق بازی یا پاسور است. پاسور مجموعه‌ای از ۵۲ کارت است که برای سرگرمی و بازی و فال و قمار به کار می‌رود. هر یک از کارت‌ها دارای شکل و یا عدد خاصی است تا از سایر کارت‌ها معلوم شود. ارزش کارت‌ها بسته به بازی مورد نظر و قوانین آن بازی تعیین می‌گردد.

تاریخچهٔ دقیق پیدایش پاسور معلوم نیست، اما می‌دانیم که مبدأ این کارت‌ها به احتمال زیاد از کشور چین و پس از اختراع کاغذ بوده است. البته با توجه به نقش‌های تعدادی از اولین پاسورهای مورد استفاده عده‌ای نیز عقیده دارند مبدأ پیدایش این کارت‌ها کشور هندوستان بوده است، زیرا در اولین کارت‌های استفاده شده عصا و حلقه و فنجان و شمشیر دیده می‌شود که دقیقاً همان مواردی است که هندی‌ها در مجسمه‌سازی از آنها بهره می‌برده‌اند. در هر صورت اولین کارت‌های بازی به صورت دستی نقاشی می‌شد و فقط در خانه ثروتمندان یافت می‌گشت.

ورق بازی شامل ۴ دسته کارت به نام‌های خشت و دل و خاج (گشنیز) و پیک (اسپیک) است- البته کارت‌های بازی، شکل‌ها و انواع مختلفی دارند- هر دسته دارای اعداد ۱ تا ۱۰ و بی بی و سرباز و شاه است. این شکل‌ها هر کدام نمادی از یکی از اسطوره‌های بزرگ تاریخ بوده اند.

بنابر نمادهای Rouen داریم: شاه خشت نمایشگر Julius Caesar شاه پیک نشانگر Alexander، شاه خاج نماینده King David (در کتاب مقدس) و شاه دل نمادی از Charlemagne است. سرباز خاج نشان دهنده Hector شاهزادهٔ تروایی، سرباز دل نمایشگر La Hire، سرباز خشت سمبل Ogier (از دلاوران Charlemagne) و سرباز پیک سمبل Judas Maccabeus (رهبر قیام یهودی‌ها علیه سوریه) است. و اما بی‌بی‌ها یا ملکه‌ها، بی‌بی گشنیز نمادی از Pallas (خدای جنگ همان‌تایونانی‌ها یا Minerva رومیها)، بی‌بی دل نماد Rachel، بی‌بی خشت نماد Argine (پیدایش این یکی نامعلوم است و اسم هم نوعی بیان لاتین ملکه است) و بی بی پیک نماد Judith است.

گشنیز به دلیل شباهت این نماد با گیاه گشنیز (یا شیدر) این اسم را گرفته و نوعی کپی‌برداری از میوه بلوط بوده. که سالیان دراز برای نمادهای پاسور استفاده می‌شده است. پیک از نماد برگ درورق‌های آلمانی گرفته شده است. گفته می‌شود نام این کارت هم از کلمهٔ آلمانی Spaten الهام گرفته شده است که یک وسیله جنگی شمشیر به همین نماد است. به نقلی دیگر هم گفته می‌شود اسم ورق از لغات ایتالیایی‌ها برای نماد شمشیر در پاسورها الهام گرفته شده است.

برگه با شماره یک هم در بازی ورق اصولاً معنای خاصی دارد و به آن "آس" می‌گویم. کلمه آس از یک لغت فرانسوی قدیمی (as) به معنی واحد گرفته شده است که اون هم خودش از اسم یک سکه کوچک رومی آمده است. قبل از رواج در بازی ورق کلمهٔ آس نمادی از بیداری بود، اما پس از همه‌گیر شدن این بازی و این که در اکثر بازی‌ها این ورق امتیاز زیادی داشت، این معنی کاملاً برعکس شد و الان به یک چیز باکیفیت و خوب و نایاب اطلاق می‌شود. و این که اصلاً آس بتواند امتیازی بالاتر از شاه داشته باشد، ابداع فرانسوی‌ها و نمادی از غلبهٔ مردم عادی بر سلطنت و اسطوره‌ها بوده است.

۸. ناندربولون برای درمان استئوپروز دوران پائستگی و نیز آنمی آپلاستیک، درمان روندهای کاتابولیک و سرطان پستان به کار می‌رود.

۹. صدای تلخ حمیرا و جاده های شمال ص ۹۶

پروانهٔ امیرافشاری در ۱۳۲۳ش در تهران به دنیا آمد. وی از خانوادهٔ بانفوذ و سرشناس امیرافشاری که اصالتی آذری دارند می‌باشد. پدرش مالک ۱۵۰ شهر و روستا در منطقه شرق ایران و توابع طالقان بود. از همان دوران کودکی حمیرا، خانهٔ آنان به افتخار افراد بانفوذ حکومتی شاهد مراسم بزرگ با حضور هنرمندان نامی آن زمان مانند قمرالملوک وزیری، روح‌انگیز، بنان، ملوک ضرابی و ... بود که همین انگیزهٔ اولیهٔ دختر خانواده برای روی آوردن به آواز شد. حمیرا به دور از چشم پدر و با تشویق همسر روشن‌فکر و تازه از آلمان بازگشتهٔ خود، با نام‌نویسی در آزمون صدا، در شورای رادیوی آن زمان، باعث حیرت و تحسین اعضای شورا شد و پس از آن تحت آموزش علی تجویدی و ملوک ضرابی قرار گرفت. وی دو سال بعد در سن ۱۸ سالگی به یک خوانندهٔ تمام عیار تبدیل شد

در همان سن آوازی را در دستگاه سه‌گاه با آهنگسازی علی تجویدی و شعری از بیژن ترقی به نام «صبرم عطا کن» را اجرا کرد که در کتاب ترانه‌های ماندگار این اثر به ثبت رسیده است. وی به علت مخالفت پدر با نام مستعار حمیرا فعالیت خود را آغاز کرد، اما پدرش صدای دختر خود را می‌شناسد و چون

آوازه‌خوان بودن دخترش را دور از شأن خانوادگی خود می‌بیند، همهٔ صفحات موجود در بازار تهران را خریداری کرده، در خانهٔ خود انبار می‌کند، سپس طلاق دختر خود را از همسرش می‌گیرد و به مدت یک سال دختر خود در خانه زندانی می‌کند. بعد یک سال در طی یک سفر اروپایی که برای جناب امیرافشاری پیش می‌آید، حمیرا که از حمایت مادر خود برخوردار بود به کار خود ادامه می‌دهد. حمیرا مدت شش یا هفت سال همسر آهنگساز بنام ایرانی، پرویز یاحقی بود که در این دورهٔ زناشویی، آثار ماندگاری با شعرهایی از بیژن ترقی و آهنگ‌هایی از یاحقی مانند مرا نفریبی، هدیهٔ عشق، بهار نورسیده، مراتنها نگذاری، پنجره‌ای به باغ گل و... اجرا کرده است. خاطرات شمال اشاره به ترانه ای از حمیرا با این آغاز:

سبزه و جنگل دریا و ساحل، کی میره از یاد کی میره از دل؟! وای که چقدر خاطره‌ها قشنگه، دلم واسه اون زمونا چه تنگه!

گذشته‌های دور من، واسه من یه خواب و خیاله خیاله / قشنگ‌ترین خاطره‌ها، همه از شماله شماله شماله

خاطرات شمال، محاله یادم بره؛ اون همه شور حال، محاله یادم بره؛ جاده‌های شمال، محاله یادم بره؛ اون همه شور و حال، محاله یادم بره...



منابع

الف. کتاب‌ها و مقاله‌ها

- اخوت، احمد (۱۳۸۱) دبستان سوم: زبان شعر، مجلهٔ زنده رود، شمارهٔ ۲۵ و ۲۶.
- باباچاهی، علی (۱۳۸۰) گزاره‌های منفرد، ج ۱ و ۲، مؤسسهٔ انتشاراتی سپنتا، چ اول
- _____ (۱۳۸۱) پیش درآمدی بر فاصله‌گیری جدی شعر متفاوت از شعر مدرن موجود، عصر پنجشنبه، شمارهٔ ۶۳ و ۶۴.
- براهنی، رضا (۱۳۷۴) خطاب به پروانه‌ها، نشر مرکز، چ اول
- تسلیمی، علی (۱۳۸۰) گزاره‌های در ادبیات معاصر ایران، نشر اختران، چ اول.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳) جنبه‌های نوآوری در شعر فارسی
- حسینی مقدم، محمد (۱۳۹۰) غزل پست مدرن، نشر الکترونیک کاج.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) نقد ادبی، انتشارات فردوس، چ چهارم.

- صالحی، سید علی (۱۳۸۲) شعر در هر شرایطی، انتشارات نگیما، چ اول

- صفوی، کوروش (۱۳۷۳) از زبان شناسی به ادبیات، نشر چشمه، چ اول

- مصاحبه با موسوی، مصاحبه گر فاطمه مقدم، درج در postmodern.persianblog.ir

- موسوی، مهدی (۱۳۸۲) فرشته ها خودکشی کردند، نشر الکترونیکی مانیها www.maniha.com

ب. منابع مجازی

www.maniha.com

www.KAJ.persianblog.ir

<http://www.matneno.com>

<http://www.mehdimosavi1.com>

