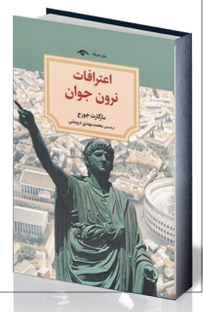
یادداشت

داستانی از هویت و قدرت در دنیای باستان

نگاهی به «اعترافات نرون جوان»

احسان صالحی
مترجم و منتقد

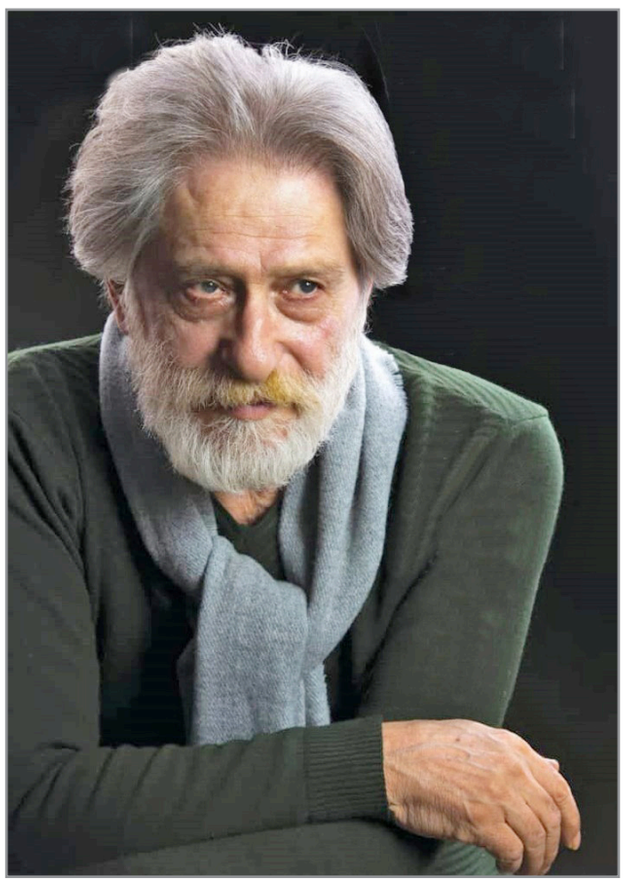
مارگارت جورج یکی از نویسندگان برجسته‌ای است که بیشتر به خاطر نگارش رمان‌های تاریخی شناخته می‌شود. او با توجه به علاقه‌اش به تاریخ و شخصیت‌های تاریخی، آثارش را بر مبنای زندگی‌نامه‌های مفصل از شخصیت‌های تاریخی برجسته می‌نویسد. او به‌ویژه به بررسی ابعاد انسانی این شخصیت‌ها پرداخته و سعی دارد خواننده را با دنیای درونی آنها آشنا کند. آثار معروف او شامل کتاب‌های «هنری هشتم»، «هلن تروی» و «مری ملکه اسکاتلند» است. در میان این آثار، «اعترافات نرون جوان» از جمله آثار برجسته‌اش است که در آن به روایت داستان زندگی امپراتور نرون، یکی از شخصیت‌های جنجالی تاریخ روم، پرداخته است. این رمان در سال ۲۰۰۵ منتشر شد و ترجمه فارسی آن توسط محمدمهدی درویشی در سال جاری از سوی نشر دیدآور منتشر شده است. همه می‌دانند که نرون در حالی که رم می‌سوخت، کمانچه می‌زد. بسیاری از مردم باور دارند که قبل از اینکه کمانچه‌اش را به دست بگیرد، خودش بود که شهر را به آتش کشید و اگر کسی به شایعات تاریخی علاقه‌مند باشد، می‌داند که او مادرش را به قتل رساند و... این تصویر از نرون، امپراتور روم، معمولاً در ذهن عموم باقی می‌ماند. و حالا اگر کتابی با عنوان «اعترافات نرون جوان» به دست شما برسد، مطمئناً اشتیاق خواهید داشت که آن را بخوانید. زندگی‌های آشفته، همیشه داستان‌های جذاب‌تری می‌سازند و هیچ‌کس بهتر از مارگارت جورج این نکته را نمی‌داند. او که شهرتش را به خاطر نوشتن زندگی‌نامه‌های شخصیت‌های تاریخی بزرگ از هنری هشتم گرفته تا هلن تروی به دست آورده است، در این کتاب، با کاوش در زندگی نرون، سعی می‌کند تصویری دقیق و انسانی از این شخصیت پرتناقض و پیچیده ارائه دهد. اما همچنان که هر دانشجوی تاریخ می‌داند، شایعات و اخبار جعلی همیشه جزئی از تاریخ بوده‌اند. تاریخ نه آن چیزی است که واقعاً اتفاق افتاده، بلکه آن چیزی است که کسی تصمیم می‌گیرد آن را بنویسد. مورخان، با تمام تلاششان برای گشودن درهای حقیقت، ممکن است انگیزه‌های خالصی نداشته باشند. مارگارت جورج در این اثر، برخلاف روایات سنتی و تصویرهای بدنام از نرون، به دنبال کشف لایه‌های پنهان زندگی اوست. نرون در تاریخ به‌عنوان یک دیوانه خون‌ریز و امپراتور بی‌رحم شناخته می‌شود، اما جورج نشان می‌دهد که پشت این تصویر، مردی وجود دارد که به دنبال شایستگی و جلب توجه به هر قیمتی است. به‌ویژه در کتاب «اعترافات نرون جوان»، که به روایت زندگی نرون از دوران کودکی‌اش تا آغاز حکومتش می‌پردازد، ما شاهد تلاش‌های او برای یافتن هویت و اثبات خود به دیگران هستیم. جورج، با تحقیقات گسترده‌اش، ثابت می‌کند که بسیاری از داستان‌هایی که در مورد نرون شنیده‌ایم، به‌ویژه در مورد آتش‌سوزی رم و رابطه‌اش با مادرش، نه تنها نادرست بلکه به‌طور عمدی تحریف شده‌اند. نرون به‌طور حتم مادرش را کشته است، اما آتش‌سوزی رم به او نسبت داده نشده است و در مورد موسیقی، باید بگوییم که او اگرچه می‌نواخت، سازش کمانچه نبوده بلکه سیتارای رومی بوده که البته در دوران نرون اختراع نشده بود. بازسازی شخصیت‌های تاریخی توسط مارگارت جورج، بیشتر از آنکه یک بازنگری صرف در تاریخ باشد، یک جست‌وجو برای درک بهتر انسان‌ها است. او از زندگی عمومی و شخصیت خصوصی نرون به‌عنوان ابزاری برای بررسی تأثیرات پیچیده و اغواگرانه قدرت استفاده می‌کند. این داستان تنها به حوادث تاریخی نمی‌پردازد، بلکه به چگونگی شکل‌گیری و تغییر هویت‌های انسانی در دنیای سلطنت و قدرت توجه می‌کند. در «اعترافات نرون جوان»، هویت و معنای آن موضوع اصلی است. چگونه هویت یک فرد ساخته می‌شود؟ چگونه هویت گم می‌شود و دوباره به‌وجود می‌آید؟ این سوالات اساسی در کتاب به‌طور پیچیده‌ای بررسی می‌شوند. نرون جوان، که هویت خود را به‌طور عمده از طریق مادرش دریافت کرده است، به دنبال فرار از سرنوشتی است که برایش پیش‌بینی شده. او که از این تله آگاه است، تلاش می‌کند تا خود را در نقش‌های دیگری مانند موسیقیدان یا ورزشکار بیابد تا ثابت کند که به جز امپراتور بودن، شایستگی‌هایی دیگر دارد. اما در نهایت نرون نمی‌تواند از این هویت رهایی یابد، زیرا او همیشه باید امپراتور بماند و دنیای خصوصی‌اش باید در انظار عمومی باشد. تلاش‌های او برای اثبات خود به دیگران، به‌ویژه در عرصه‌هایی غیر از امپراتوری، نه‌تنها به نفع او نمی‌شود بلکه او را بیشتر ضعیف می‌کند. مارگارت جورج، با طرح چنین گفت‌وگوهایی، ما را تشویق می‌کند که به دشواری‌های اخلاقی زندگی و زمانه‌ای که اصول اخلاقی در آن مبهم است، بیاندیشیم. درنهایت، «اعترافات نرون جوان» یک اثر پیچیده است که نه تنها تاریخ را از یک زاویه جدید بررسی می‌کند بلکه به دقت نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌های تاریخی تحت تأثیر شایعات، قدرت و ساختارهای اجتماعی قرار می‌گیرند. جورج در این کتاب موفق می‌شود تصویری عمیق و انسانی از نرون ترسیم کند و نشان دهد که حتی یک امپراتور همچنان انسانی است با تمام تناقضات و رنج‌هایش.



آرمان میرزانژاد در گفت‌وگو با «آرمان ملی»:

جورکش به نقد ادبی حیثیت بخشید

آرمان ملی- هادی حسینی‌نژاد: از میان چهره‌های سرشناس شعر و ادبیات معاصر، شاپور جورکش (۱۴۰۲-۱۳۲۹) شاعر، مترجم، منتقد، پژوهشگر ادبی، چهره‌ای سرشناس و فراموش نشدنی است؛ خصوصا در حوزه پژوهش و نقد ادبی که به ثبت آثار بی‌بدیلی چون «بوطیقای شعر نو» و «زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت» که به تایید اکثریت، همین دو اثر برای تثبیت او در ادبیات معاصر کافی‌ست. در حوالی دومین سالروز درگذشت جورکش، گپ و گفت کوتاهی داشتیم با آرمان میرزانژاد که ماحصل آن را در ادامه می‌خوانید.



جورکش با وجود گستره فعالیت‌های ادبی و پژوهشی، معمولاً در سایه جریان‌های پر سر و صداتر ادبی بود. به نظر شما چرا به یک چهره مرجع در رسانه‌ها تبدیل نشد؟

ببینید، منتقد ادبی ستاره سینما و فوتبال نیست که بر اساس سفارشات و تبلیغات بخواهد در متن تظاهرات اجتماعی یا موج‌های رسانه‌ای دائماً نشو و نما داشته باشد. او با در حاشیه ماندن آگاهانه و عامدانه، نسبت به مراکز توجه عمومی یا جریان‌های مسلط، فاصله انتقادی می‌گیرد تا بتواند در این فاصله معنادار، جریان‌های نامعقول را با صراحت و نگرش علمی یا فلسفی بررسی و نقد کند. از سوی دیگر، در فرهنگ‌ها و زبان‌های دیگر هم کم و بیش اوضاع منتقد یا مترجم، و همچنان برخی از شعرا، همین است و چهره مرجع رسانه‌ها نمی‌شوند! شما به میزان استقبال رسانه‌ها از فردریک جیمسون، هارولد بلوم، ژولیا کریستوا و جودیت باتلر نگاه کنید، می‌بینید که در خدمت رسانه‌ها نبوده‌اند و رسانه‌ها هم این افراد را فاقد جذابیت و روال معمول و بهنجار می‌دیدند...

شاپور جورکش از جمله کنشگرانی بود که با تجربه حذف شدن برخی از آثارش روبه‌رو شده بود. کتاب «خفیه‌نگاری خشونت در سرزمین آدم‌لتی‌ها» و «از افلاطون تا بارت» یا همان «پسامدرنیسم» نمونه‌هایی از این موقعیت بغرنج و شکننده است. تلاشی که او برای حضور اجتماعی آثارش کرده بود، به موانعی بیرونی و احکامی ایدئولوژیک برخورد کرد و او حاضر هم نبود برای رسانه‌ای شدن، خواهش و منتی از حذف‌کنندگان آثارش داشته باشد. در جایی دقیقاً گفته: «مگر نوشتن چیست که آدم مجبور به این کار شود؟» بنابراین حذف شدن او یا در انتظار مجوز بودنش، به ناگزیر انتخابی پیش روی او گذاشته بود: کار کردن و متوقع نبودن از نهادی یا شخصی خاص. جای تأسف این است که مقاله او تحت عنوان «ادبیات داعشی و در انتظار نوبل» در بولتن دانشگاه یواس سی کالیفرنیا منتشر می‌شود اما رسانه‌های وطنی از انتشار چنین کاری، خواسته یا ناخواسته، تن می‌زنند. به نظر شما این وضعیت می‌تواند انتخاب او یا امثال او باشد؟

در میان آثار و نقدهای جورکش، یک خط فکری ثابت دیده می‌شود: مرز میان «بی‌قراری زبانی» و «درنگ اجتماعی».

من با پیش‌فرض‌های حاکم بر این پرسش و این مرزبندی دوگانه، اختلاف زاویه‌ای دارم. در زبان نقد ادبی جورکش، به‌ویژه در «بوطیقای شعر نو»، چنین بی‌قراری زبانی مشخصاً وجود ندارد. در آثار دیگرش هم همین روال وجود دارد، به استثنای شعرهایش. در کتاب مشهور او «بوطیقای شعر نو»، او تئوری‌های شعری نیما را نه تنها به شکلی شفاف و بلیغ بازخوانی می‌کند، که در مسیر بسط و گسترش منطقی آن نظریات هم قرار می‌گیرد. مثلاً از دل خوانشی مدرن، جورکش مفاهیمی از بافت نظریات نیما استخراج می‌کند و آنها را توسعه می‌دهد که نشانگر خلاقیت تئوریک اوست. مفاهیمی چون استغراق (حلول، تخمیر، ذوب) که در بخش تکنیک آمده است (بخش سوم کتاب بوطیقای شعر نو) و یا تشخیص هوشمندانه‌ای چون «وصف در عمل»، «استغراق در عمل»، «کاربرد دراماتیک مونولوگ» و «افکت‌های نمایشی»، نشان‌دهنده سطح درگیری حرفه‌ای جورکش با مباحث طرح‌شده‌ی نیماست. در بیان هیچ‌کدام از این برخوردهای مفهومی، دچار تشتت یا ضعف تألیف نمی‌شود و یک گام هم جلوتر از سایر شاگردان نیما می‌رود... درنگ اجتماعی که مطرح کردید، در بخش‌های مختلف کتاب «خفیه‌نگاری خشونت» و هم در کتاب مورد ظلم قرار گرفته‌ی «زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت» که پیش از بوطیقا منتشر شده، وجود دارد. این کتاب، بعد از کتاب «بر مزار هدایت» اثر یوسف اسحاق‌پور، کتابی است که نگاه به راوی و نویسنده، که پیش‌تر در نقد ادبی ما یکی گرفته می‌شد، را مورد چالش قرار داد. همچنین گفتمان شناسی هدایت را مورد پرسش قرار داد؛ گفتمانی که صرفاً هدایت را فردی مرگ‌اندیش، دچار اختلالات روانی، و آثار او را نهیلیستی تلقی می‌کرد. بی‌قراری‌های زبانی او بیشتر در آثار شعری‌اش وجود داشت که از زبانی متافوریکال، نمادین و اسطوره‌ای استفاده می‌کرد و طبیعتاً ابهام هنری و ادبی در دو کتاب «نام دیگر دوزخ» و «هوش سبز» او قابل بررسی است.

یکی از ویژگی‌های جورکش، استفاده دقیق و وسواسی از واژگان بود؛ گاهی تا مرز ابهام و گنگی. این گرایش در آثارش را چطور می‌بینید؟

استفاده دقیق و وسواسی از واژگان، امر آسیب‌زایی برای یک نویسنده حرفه‌ای به حساب نمی‌آید، بلکه بخشی از فضیلت نوشتاری اوست. گاهی این ابهام و گنگی به سبب این است که مخاطب، پیش‌زمینه‌ی ادبی مشترکی با مفاهیم تاریخی متن یا خصوصیات سبکی نویسنده ندارد. گاهی گنگی و ابهام در آثار نقادانه جورکش به دلیل تمرکز عمیق او بر مباحث طرح‌شده از سوی افراد شاخص است که جورکش به آنها پاسخ می‌دهد. باید این را در نظر بگیریم که نقد ادبی در ایران تا پیش از جورکش عمدتاً تحت تأثیر ایدئولوژی مارکسیستی و نگرش‌های چپ‌گرا بوده، یا دچار تعارفات معمول و اسطوره‌پردازی‌های کسالت‌بار. متأسفانه آموزش نقد ادبی در مراتب دانشگاهی، چند سالی بیشتر نیست که به همت دکتر حسین پاینده راه‌اندازی شده است و به همین علت، نقد ما نتوانست در ساحت نظری، الگویی یا شیوه‌ای ترسیم و پیشنهاد کند که زبان نقد ادبی چگونه و چطور باید باشد. هرچند پیشنهاد جورکش نوعی نقد ادبی با زبان هنری است و این ایده‌ای بود که در سال‌های آخر عمرش با من در میان گذاشت و شاید باید بیشتر روی این گفت‌وگو می‌کردیم. طبعا اضافه کردن ایده هنری به زبان نقد ادبی، در برخی از موارد امکان دارد ایجاد چنین ایهام یا گنگی کرده باشد. هرچند جورکش در اغلب موارد منتقد صریحی در جواب دادن به براهنی و باباچاهی و دیگران بوده، ولی او اخر کمی با این گزاره روبه‌رو بود که «نقد در جامعه‌ی ما امر مکروهی است» و از صراحت دل‌شکن در جوابیه به چیزی یا کسی پرهیز می‌کرد؛ به خاطر اینکه می‌دید در جامعه‌ی ما ظرفیت نقد و روحیه‌ی نقدپذیری ضعیف است و آنانی که منتقدان بزرگی بوده‌اند هم لزوماً چهره‌های محبوبی نبوده‌اند. ولی با در نظر گرفتن همه‌ی این موارد، او کار خود را به کیفی‌ترین شکل ممکن انجام می‌داد.

از نزدیکانش نقل شده که شاپور جورکش «در زندگی عادی آدمی پرهیزکار و گوشه‌گیر» بوده ولی در متن‌ها «پرخاشگر و بی‌امان.» آیا این برداشت را تأیید می‌کنید؟ چرا؟

پرهیزکاری و گوشه‌گیری، تصویری معمول بود که با آن کم‌وبیش مواجه بودیم؛ اما متن‌هایش پرخاشگر و بی‌امان نبودند، بلکه صریح و انتقادی بوده‌اند، نسبت به طرز تفکر شخص، نه خصوصیات فردی و روانی شخص... جالب این است که من هیچ‌گاه از نزدیک آقای شاپور جورکش را ندیده‌ام. آشنایی ما بر سر جهان‌بینی مشترک یا مفاهیم واحدی بود که روی آثار نیما یوشیج داشتیم. نخستین همکاری مشترک ما، جوابیه‌ای با دو بیان متفاوت اما محتوایی نسبتا واحد بود که به آقای شفیعی کدکنی راجع به «کپی‌برداری نیما از اشعار خانلری» دادیم. اما تجربه گفت‌وگوهایی که با او داشتم، نشان می‌داد با فردی به معنای واقعی کلمه انسان، صبور، محتاط، با تجربه و وطن‌دوست روبه‌رو هستم که از پس پرده‌ی روابط بزرگان ادبی آگاه است. راجع به شاملو، سپانلو، گلشیری مواردی را با من در میان گذاشته که جایش اینجا نیست گفته شود. ولی اگر آنها را با شما هم در میان می‌گذاشت، برداشت همیشگی‌تان دچار چالش می‌شد. خب، چنین فردی خدنگ‌اندازی‌های هوشمندانه‌ای به نفع حقیقت و نقد واقعیت‌ها دارد، بی‌آنکه این رفتار را بخواهیم پرخاشگری یا عصبیت بدانیم. خود او منتقد رفتارهای پرخاشگرانه در کتاب «خفیه‌نگاری خشونت» بوده است. بنابراین رفتار جدی و دغدغه‌مند جورکش را نمی‌توان پرخاشگری تلقی کرد و در روابط ادبی‌اش هم فردی مهربان و همدل نسبت به جوان‌ترها بود و نگاه متکبرانه‌ای نسبت به نسل جدید شعر و نقد نداشت، برعکس برخی از هم‌نسلی‌هایش.

آیا می‌توان جورکش را در امتداد منتقدانی مثل رضا براهنی یا محمد حقوقی قرار داد؟

به نظر من خیر، جورکش در امتداد نظام فکری منتقدانی مثل رضا براهنی و محمد حقوقی نبود و حتی می‌توانم بگویم نقدهایی که انجام داده، نشان می‌دهد زیر سایه و تعلق نقد ادبی از پیش موجود نیست. در واقع، او اقتدار نقدهای براهنی را می‌شکند و درک مستقل خودش از شعر نیما نسبت به براهنی نشان می‌دهد. یکی از نقدهای او به رضا براهنی این بود که شتاب‌زده و سریع مجذوب مکاتب غربی نشویم و پس‌زمینه فرهنگی خود را هم از یاد نبریم. و این به آن معنا نبود که جورکش با پسامدرنیسم مخالف بود، بلکه با پسامدرنیسم از نوع تلقیات براهنی سازگار نبود و مسأله‌اش این بود که امر نوظهور باید امکان مفصل‌بندی با ساختار فرهنگی و شعری ایران را داشته باشد. مثلاً اگر ضدمعناگرایی با تصرف در دستور زبان یک سطر قرار است در شعر فارسی اتفاق بیفتد، باید دید آیا این جریان صورت ضرورت دارد یا تفنن؟ مطمئناً شاپور جورکش می‌دانست که ضدمعناگرایی زمانی معنا دارد که در برابر یک‌سری از امور معنادار اما مضر قرار بگیرد. در نظر داشته باشیم که نقد جورکش هرگز رنگ ایدئولوژی مارکسیستی نگرفت، اما همچنان ماهیت انتقادی و زبان برنده‌ای داشت. و البته از مترجم کتاب «درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت» نیز این انتظار می‌رود که نه با صورتی عامی از نقد، بلکه با متدولوژی‌های گوناگون نقد در طول تاریخ مواجه شده باشد و تحت تأثیر جریان‌های مسلط و اثرگذار بر نقد وطنی قرار نگیرد و راه مستقل خود را طی کند.

در وضعیت امروز ادبیات فارسی، جای خالی امثال جورکش چه نمودهایی دارد؟

سؤال دشواری است و قطعاً من پیشگو نیستم که بنویسم اگر او زنده بود به چه پدیده‌هایی واکنش نشان می‌داد... اما این اواخر، او علاقه و بازگشت طیفی از جامعه امروز به نوعی از ناسیونالیسم باستان‌گرا را از طریق شبکه‌های مجازی و روابطش در جامعه، مشاهده کرده بود. به همین دلیل تمرکزش بر شاهنامه و نقش زنان در آن، یکی از مسائل و دغدغه‌های او بود. نمونه‌اش سلسله یادداشت‌های او با عنوان «نبود خویشکاری و بازتاب کنش تهمینه در شاهنامه» و «کنش منطقی تهمینه» که در کانال تلگرامی‌اش منتشر شده است. و این یعنی که او نسبت به جریان‌های سیاسی و اجتماعی، حتی در کارهای ادبی‌اش، غافل نبود. همین یادداشت‌ها که از آثار متأخر اوست، نشان می‌دهد که نقش زنان ایرانی را نه در هزارتوی داستان‌های منظوم شاهنامه، بلکه در بطن اجتماع کنونی نمی‌توان نادیده گرفت. این نقد او نوعی روشنگری دوسویه است در برابر مواضع قدرت در نگاه به زنان، چه در ابعاد اسطوره و تاریخ، چه روابط امروزی. منتها درباب جای خالی امثال شاپور جورکش، باید گفت ما فردی را از دست دادیم که دست‌تنها و بدون کمک مالی از نهادهای دولتی یا خصوصی، با شور و شرارهای خاموشی‌ناپذیر درونش، روی نقد ادبی این کشور کار کرد. زحمت نسخه‌برداری‌های او از منابع پژوهشی، در زمان کار روی کتاب‌هایش، زبانزد است. او به آبروی ریخته‌شده نقد ادبی معاصر حیثیت بخشید و بدون بده‌بستان‌های مبتذل، همچنان اصیل و بکر به کار خود باور داشت، بدون اینکه حتی این را بگوید. از جنبه‌های شاعرانه‌ی وجود او هم غفلت نکنیم. چرا که نگاه غالب جامعه‌ی ادبی ما دچار این مرض حاد است که نمی‌تواند چندگانگی آثار و نگاه افراد را ببیند و مدام درگیر این است که فلانی شاعر نیست، منتقد است یا برعکس... جورکش، شاعر، منتقد ادبی و اجتماعی و همچنین مترجم خوبی بود که با فهم چنین دیدگاهی می‌توان گفت شخصیت چندوجهی و اثرگذار خوبی را از دست داده‌ایم، هرچند نویسنده و شاعر نمی‌میرد و آرامگاه جاودانه‌اش در آثاری است که برای دیگران برجا می‌گذارد...

تحلیلی چند بعدی بر شعر

«عاشقانه به: فرهنگ، دار، هنر» از شاپور جورکش

فرناز جعفرزادگان
شاعر و منتقد

«این ریسه‌ها چه بود که می‌رفتیم/ در سرزمین مرده‌ی طاعون/ لادن شکفته بود یا لاله‌های لال/ با اشکِ واژگون و دل به/ رشته‌های نگونسر از دار/ برشت بود که می‌گفت آن‌کس که می‌خندد/ درخت را ندیده که دار است/ دار نه دار خون‌دل فروغ چگونه دیده بود/ این جانیان کوچک را که ما بودیم/ ما که طناب دار هم را می‌بافتیم...» شعر «عاشقانه به: فرهنگ، دار، هنر» از زنده‌یاد شاپور جورکش، آیینه‌ای شکسته است که هر تکه‌اش حقیقتی‌ست پنهان در لفافه‌ی وهم. شاپور جورکش از همان بند نخست، ما را به رقص ریسه‌ها می‌برد ریسه‌ی طناب، ریسه آویز، ریسه معلق بودنِ جانِ انسان بر مرز بی‌عدالتی. او مرثیه‌خوان شهری‌ست که «لاله‌های لال» در آن می‌رویند و لادن، دیگر نشانی از شکفتن ندارد، بل، اشکِ واژگون است و دل‌هایی که چون رشته‌های نگون، به دست باد سپرده شده‌اند. این شعر، از جنس «هیچ» است، اما نه هیچ عرفانی، بلکه هیچ پر از فریاد. «ما که طناب دار هم را می‌بافتیم» یکی از آن سطرهایی‌ست که چون پتکی بر ذهن فرود می‌آید؛ نقدی ستبر بر مردمانی که خود قربانی و جلاد خویش‌اند. و بینامتنی‌ست از شعر فروغ فرخزاد. جورکش، شاعر اشیاء معمولی‌ست که تقدسی خونین در آنها می‌دمد: بند رخت، سینه‌بند، پنجه‌ی قدیسان، سنگ، باجه‌ی ورودی، مداد ابرو... اشیائی که هم‌زمان هم زیبا و هم‌زهرآگین‌اند. این جا، معنا نهفته است در شکاف میان نازک‌کاری کلمات و تلخی آن چه ناگفته می‌ماند. شعر، پیوسته میان اسطوره و تاریخ پرسه می‌زند. از فروغ و سهراب تا آغا محمدخان؛ از باغ جهان‌نما تا جوخه‌ی آتش. گویی شاعر، تاریخ را نمی‌خواند، آن را زخم‌هایش تجربه می‌کند. زبانِ جورکش در این شعر، زبانِ تصویرهای شکسته است؛ استعاره‌هایی در لبه توهم. «سینه‌بند آه می‌کشد»؛ «بامداد مداد ابروکشان»؛ این سطرها نه از واقعیت می‌گویند، نه از رویا؛ بلکه در برزخِ میانِ این دو، در کوچه‌ی دار، قدم می‌زنند. نه از کل شاعر نگاهی دارد به زیستِ روزمره، به خانه، به صف تخم‌مرغ، به قرص خواب و انسولین. و این جاست که شعر، به‌سان زنی شاعر، آرام نجوا می‌کند: «بیدارم مکن تا خودسلانه برخیزم.» در این اثر، عشق، دار است؛ فرهنگ، شکنجه‌گاه؛ هنر، جان کندن. اما در میانه‌ی این جهانِ سلاخ‌خانه، هنوز «یاری» هست، «یارب»ی هست که شعر را چون تنِ عریانی به آفتاب می‌سپارد.

تحلیل رسمی و زیبایی‌شناسانه: شعر شاپور جورکش با عنوان «عاشقانه به: فرهنگ، دار، هنر» تجربه‌ای است از زیست در زبان، تاریخی خونین، و حسی فلسفی نسبت به امر روزمره. این شعر با زبانی تصویری و تکه‌تکه، خواننده را وارد فضایی توأمان شخصی و جمعی می‌کند. نخستین سطر، «این ریسه‌ها چه بود که می‌رفتیم»، طنینی دارد از ناآگاهی جمعی در برابر یک کابوس تاریخی. واژه‌ی «ریسه» هم‌زمان بار معنایی شادی (ریسه‌های نور) و مرگ را به دوش می‌کشد. این دوگانگی دلالتی، به‌ویژه در تداوم با تصاویر بعدی، یکی از ویژگی‌های بنیادین شعر است. در ادامه، تصویرهایی چون «لاله‌های لال»، «اشک واژگون»، و «دل به رشته‌های نگون» ما را به سمت تصویری از جامعه‌ای سرکوب‌شده سوق می‌دهد؛ جامعه‌ای که نه تنها گویش از آن ربوده شده، بلکه حتی اشک‌هایش نیز جهت طبیعی خود را گم کرده‌اند. نکته‌ی مهم در ساختار این شعر، استفاده از تکنیک آشنایی‌زدایی است. اشیای آشنا مانند بند رخت، سینه‌بند، باجه‌ی ورودی، در بافتی سیاسی و اجتماعی به‌کار می‌روند و به نمادهایی از کنترل، خشونت، و شهوت تبدیل می‌شوند. شاعر در تلفیق عناصر تاریخی و اسطوره‌ای –از فروغ و سهراب تا آغا محمدخان و باغ جهان‌نما– جهان زبانی خود را به جهانی فراتاریخی ارتقا می‌دهد؛ جهانی که در آن، عشق نیز چون هنر و فرهنگ، از دار گذشته است.

تحلیل زبان‌شناختی: از منظر سوسوری، زبان نظامی است از نشانه‌ها که هر نشانه از دال (signifier) و مدلول (signified) تشکیل شده است. معنا نه در ذات کلمه، بلکه در تفاوت آن با سایر نشانه‌ها پدیدار می‌شود. در شعر جورکش، بازی دال‌ها یکی از نقاط قوت ساختار زبانی‌ست. برای مثال، کلمات «دار»، «رخت»، «سینه‌بند»، «باجه»، «مداد»، «صف»، همگی در نظام نشانه‌ای آشنای ما معانی مشخصی دارند، اما در این شعر، درون روابطی جدید قرار می‌گیرند و دلالت‌هایی تازه می‌سازند. دار نه صرفاً چوب اعدام، بلکه بدل به استعاره‌ای برای فرهنگ سرکوب‌شده می‌شود. دالِ «فرهنگ» در عنوان شعر، با دال «دار» در هم می‌آمیزد و شبکه‌ای از مدلول‌ها را می‌سازد که از فرهنگ چونان قربانی سخن می‌گویند. شعر، درواقع، شکلی از بازی نشانه‌هاست که معنا را معلق می‌سازد؛ از آنچه سوسور آن را ارزش افتراقی می‌نامد بهره می‌برد. «ریسه»، در نبود معنای قطعی، در تنش میان نور و طناب دار معنا می‌سازد. یا «بام کابوس» که تقابل آن با بام آزادی، دلالتی طنزآمیز و تراژیک می‌آفریند. از نگاه سوسور، این‌گونه زبان‌ورزی، نشانه‌ای‌ست از عبور شاعر از زبان صرف، به سمت زبان به همشابه اندیشه.

در «عاشقانه به: فرهنگ، دار، هنر»، شاپور جورکش نه فقط شعری سروده، بلکه زبانی تازه خلق کرده؛ زبانی که دیگر قرار نیست معنا را تکرار کند، بلکه حقیقت را افشا می‌کند. اینجا زبان، میدان مین است؛ هر واژه، انفجاری‌ست که حافظه‌ی جمعی ما را بیدار می‌کند. شعر، از قفس معنا رها می‌شود و به قلمرو وحشی دال‌ها قدم می‌گذارد. از دیدگاه سوسور، هر واژه در نسبت با دیگری معنا می‌یابد؛ اما در این شعر، هر واژه در نسبت با رنج، با تاریخ، با خشونت، با سکوت و با فریاد معنا می‌گیرد. فرهنگ، دار شده است؛ هنر، به بند رخت آویخته؛ عشق، میان سطرها به صلیب کشیده. و درنهایت، این ما هستیم که میان نشانه‌های خون‌چکان، راه می‌رویم و با خود زمزمه می‌کنیم: «ما که طناب دار هم را می‌بافتیم...» و بینامتنی‌ست از شعر فروغ فرخزاد. شعر جورکش، فراخوانی‌ست برای بازخوانی زبان، بازبینی حافظه، و بازیابی معنا. و این، رسالت شعر مدرن است: تجسم آن؛ و تقابل با آن.

در پایان... «عاشقانه به: فرهنگ، دار، هنر» شعری‌ست که زبان را از حالت روایت به حالت مقاومت می‌کشاند. شاپور جورکش با این شعر، تنها یک فاجعه را تصویر نمی‌کند، بلکه زبان را وادار می‌کند تا از زیر زبانِ رسمی، از دلِ واژه‌های روزمره، فریادی پنهان بیرون بکشد. در نقد نخست، به جهان‌بینی شاعر پرداختیم: جهانی که در آن عشق، سیاست، تن، و تاریخ با هم آمیخته‌اند؛ جهانی که هر تصویر، زخمی‌ست و هر سطر، باری‌ست که حافظه‌ی جمعی باید به دوش بکشد. در تحلیل دوم، از منظر سوسور نشان دادیم که چگونه این شعر بازی دال‌هاست؛ چگونه معنا از روابط تازه‌ی نشانه‌ها زاده می‌شود و نه از قراردادهای زبانی متعارف. و در نسخه‌ی شاعرانه‌ی نگاه سوسوری، دیدیم که واژه‌ها چگونه تن‌واره می‌شوند، چگونه معنا را نمی‌گویند، بلکه آن را زندگی می‌کنند حتی اگر بر بند رخت یا در صف تخم‌مرغ باشد. در مجموع، این شعر عصیان است: عصیان زبان علیه سکوت تحمیل‌شده، و عصیان معنا علیه فراموشی. و نقدهای ما، تلاشی بودند برای شنیدن زبانِ زبان؛ آن صدای زیرزمینی‌ای که از لابه‌لای شکسته‌ترین دال‌ها می‌گذرد و به ما می‌گوید هر شعر، راهی به آزادی‌ست.