

مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی

سال چهاردهم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۴۰۱، پیاپی ۵۴، صص ۹۷-۱۲۰

DOI: 10.22099/JBA.2022.42864.4198

شعر عملی: احضار تن، اصالت صدا، قید حضور در فعل پیکره‌ی تام

لیلی گله‌داران\*

#### چکیده

در آغاز، شعر هنر شفاهی قائم به سرایش و خوانش بود. میراثی که سینه‌به‌سینه نقل می‌شد و از زبان به حافظه سپرده و دوباره بر زبان جاری می‌شد. ابداع خط سیلابیک توسط سومریان (هزاره‌ی چهارم ق.م) دستاوردهایی داشت از جمله: مفاهیم متنوع و غیرملموس اندیشیده و نوشته شدند، کتابت و نگارش شروع شد و شیوع یافت و سیر تکوینی شعر از این زمان به بعد گام‌به‌گام دور شدن از شفاهیت تا استیلای تام کتابت بود. شعر عملی به‌عنوان شعر پسااجرای با رویکردی ریشه‌شناختی و هستی‌شناسانه از طریق بررسی شعر میان رودان، یونان باستان، پاره‌ای از رویکردهای ماریتی در فوتوریسم، شعر فضایی آنتون آر تو و شعر اجرایی دهه‌ی هشتاد آمریکا، مؤلفه‌های برگرفته، تکمیلی، نوین و پیشنهادی خود را ارائه می‌دهد؛ از این رو با توجه به تفاوت بنیادین و ماهوی شعر عملی با شعر اجرایی و شبهاتی که وجه اشتراک اجرایی آن‌ها به وجود می‌آورد، این مقاله ضمن معرفی شعر عملی به این می‌پردازد که چه تفاوت‌هایی میان شعر عملی و شعر اجرایی وجود دارد؟ نتایج به‌دست‌آمده در این مقاله‌ی توصیفی (مستخرج از رساله‌ی متکی به روش توصیفی-تجربی) مبین آن است که شعر عملی، اجرای شعر مکتوب نیست؛ بلکه سروده‌ای غیرقابل تفکیک از ساختار اجرایی و

---

\* استادیار گروه ادبیات نمایشی دانشگاه هنر شیراز l\_galehdaran@shirazartu.ac.ir

مؤلفه‌های بی‌بدیل تن، صدا و حضور است که در پیکره‌ای تام و غیرقابل تفکیک از اجزایش، به یکباره و یکجا خلق می‌شود تا از طریق اجرا، ذات شعر را در محضر مخاطب تجسد مجدد بخشد. از دستاوردهای ادبی شعر عملی، بسط و توسعه‌ی صنایع ادبی و ابداع آرایه‌های نوین شعری است که فن بیان جدیدی را نیز پیشنهاد می‌دهد. **واژه‌های کلیدی:** پیکره‌ی تام، شعر اجرایی، شعر عملی، شعر فضایی، لیلی گله‌داران.

#### ۱. مقدمه

لغت شعر در فرهنگ غربی برگرفته از کلمه‌ی یونانی *pōiesis* مشتق از فعل *pōiein* به معنای انجام دادن، ساختن و خلق کردن است. چنان‌که لغت *verse* با کلمه‌ی لاتین *verbum* مرتبط است به هر دو معنای «عمل» و «کلمه». در فرهنگ یونانی «خلق کردن» رابطه‌ی تنگاتنگی با الهام الهی (*enthousiasmòs*) دارد که کلمه‌ای مرکب است از ترکیب *en (:in) + theòs (:god) + ousia (:essence)* و در قیاس با وحی الهی، «توهم دریافت وحی» است. در نزد یونانیان باستان، شاعر کسی است که متعاقب دریافت الهام از میوزها (موکلان نه‌گانه‌ی شعر) می‌سراید. «شاعر لطیف و سبک‌بال و مقدس است تا الهامی به او نرسد و از خود بی‌خودش نکند، هنری در او نیست و مادام که عقل و خرد باقی است، روح شاعری در آدمی نیست» (افلاطون، ۱۳۹۹: ۹۷).

در پیشاتاریخ نیز اورادی که شمن یا سرقبیله در آئین‌ها می‌خواند، نه از او بلکه از زبان او در نتیجه‌ی اتصال به ماورا بود. در هر دوی این‌ها شاعر نه به‌مثابه‌ی خالق و هنرمند، بلکه فردی ممتاز و منتخب بود که گاه پیام روشنی داشت و گاه کلامی نامفهوم و نامکشوف، از این‌رو شعر چه در غرب و چه در خاورمیانه هر دو وجه وقوف و دانایی و بیهوده و لاطائل را با خود داشت؛ اما نکته‌ی مهم و افتراقی لغت شعر در زبان فارسی و زبان‌های اروپایی در این است که شعر برای آن‌ها فعل و عمل است؛ یعنی کلمه و عمل بر هم منطبق است.

شعر در زبان فارسی، لغتی عربی به معنای دانش، فقه، فهم، ادراک، وقوف و دانایی است (رک. لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل شعر) و همچنین به معنای سخن بیهوده و گفتار بی‌اساس نیز به کار می‌رود. در زبان سومری، *سعر* به معنای سرودن است. با توجه به اینکه حروف سین و شین در زبان‌های سامی، یکسان یا قابل تبدیل به هم شدن هستند و با در نظر گرفتن تقدم زبان سومری بر زبان عربی، می‌توان نتیجه گرفت که واژه‌ی «شعر» برگرفته از واژه‌ی «سعر» است و بدین ترتیب در اصل معنای آن نیز سرودن است.

اگر تاریخ شعر از شعر بدوی تا شعر شفاهی نامشخص است، شعر پس از ابداع خط سیلابیک سمت و سویی دیگر یافت و شعر شفاهی دارای نسخه‌ی مکتوب شد. اولین شاعر شناخته شده‌ی تاریخ، *انهدوآنا* (Enheduanna)، دختر سارگن آکدی (۲۴۰۰ ق.م)، از شهر اور در بین‌النهرین است. این شاهزاده‌ی شاعر، راهبه‌ی معبد نانا، الهه‌ی ماه، بود که سروده‌هایش را برای نانا و آنو، ایزد آسمان، می‌خواند و می‌نواخت (Black, 2004) سنت شعرسرایي و شعرخوانی (خنیگری)، شاعر را هنرمندی می‌دانست که علاوه بر سلطه بر کلام، اندیشه‌ی والا و فنون شعری می‌بایست به فن بیان مسلط باشد، موسیقی و الحان را بشناسد، صدای رسا و خوشی داشته باشد و در به‌کارگیری درست حالات و حرکات بدن خلاق و مسلط باشد. شاعران در یونان سده‌ی هشتم (ق.م)، خوانندگان و نوازندگان سروده‌هایشان بودند و اهمیت شعرخوانی به گونه‌ای بود که آن‌ها (Aedi، به یونانی Aoidos) و راپسودها (Rhapsode) اشعار شاعران را به تقلید از آن‌ها می‌خواندند، چنان‌که بازیگران تئاتر نیز در سده‌ی پنجم ق.م همچنان از شاعران تقلید می‌کردند (رک. براکت، ۱۳۷۵: ۷۹).

بی‌تردید ظهور تئاتر که شکل متکامل و برگرفته از شعر بود، در کم‌رنگ‌تر شدن اولویت هنری شعر بی‌تأثیر نبود، چنان‌که ارسطو در فن شعر، تراژدی را برتر از شعر حماسی و انواع دیگر می‌شمارد (رک. ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۶۸). جذبه‌ی تئاتر به عنوان هنری که شعر را جزئی از خود می‌دانست (درحالی‌که خود از آن مشتق شده بود)، تولد رمانس در اواخر قرون وسطی، استقلال موسیقی از شعر و رواج موسیقی غیرآوازی پس از رنسانس، اهمیت یافتن نثر و

توزیع کتاب با شیوع صنعت چاپ که کتاب را جایگزین خوانش‌های زنده کرد، باعث شد تا شعر گام‌به‌گام از هنر اجرایی به شاخه‌ای از ادبیات مکتوب درآید. روند تاریخی استیلای کتابت، به محاق رفتن ذات شفاهی شعر، حذف صدا در روند خلق شعر و تأکید و تمرکز بر چاپ را در پی داشت و به صامت شدن شعر منجر شد. اوایل قرن بیستم در رویکرد ماریتتی (Filippo Tommaso Marinetti) است که توجه به صدا و اجرا دیده می‌شود؛ چون ماریتتی شاعری بود که به عرصه‌ی تئاتر پا گذاشته بود. «او شاعری بود که ناگهان به سمت تئاتر فوق شاعرانه‌اش کشیده شد، گرایش‌ات او به حالات و رفتارهای دراماتیک در اولین دکلمه‌های اشعارش آشکار بود» (Schnapp, 2004:VII). او در مانیفست «دکلماسیون پویا و موجز» (La declamazione dinamica e sinottica (1914)، سرعت، هم‌زمانی، شوک، پویایی و سنتز را اساس زیبایی‌شناسی اشعارش می‌داند. دکلماسیون او و شکل خوانش شعرهایش و استفاده از میکروفن و رادیو، رویکردی در صدا دار کردن شعر بود؛ اما هم فوتوریست‌ها و هم دادائیس‌ها بیشتر درگیر تکنیک‌ها و فرم‌ها در جهان پس از جنگ و ماشین‌ساز بودند تا بازگشت به ذات جادویی و جمعی شعر. آنتونن آرتو (Antoine Marie Joseph Artaud) با نگاه هستی‌شناسانه به تئاتر و در لوای تئاتر شقاوت (Le théâtre de la cruauté) به شعر فضایی (poésies dans l'espace) پرداخت. او زبان متناسب تئاترش را شعر می‌دانست و معتقد بود: «شعر تنها به زبان اختصاص ندارد، در حواس نیز شعری نهفته است» (آرتو، ۱۳۸۳:۶۵). آرتو زبان را امری حسی می‌دانست: «زبانی که برای حواس آفریده شده است، باید قبل از هر چیز حواس را راضی و سیراب کند و این مانع نخواهد شد که تأثیرات ذهنی و عقلایی آن در تمام ابعاد ممکن و مسیرهای مختلف گسترش یابد. این امر موجب می‌شود که شعر فضا را جانشین شعر زبان سازیم. شعری که دقیقاً در زمینه‌ای پرورش می‌یابد که صرفاً به دنیای واژگان تعلق ندارد [...] شعری که قادر است تصاویری بیافریند که حالت مادی آن معادل تصاویر کلامی باشد» (همان). آرتو این شعر را پیچیده می‌دانست. او نظر به تئاتر داشت؛ اما با وجود شاعر بودن مقصد او شعر نبود؛ بلکه تبیین و توضیح نظریه‌ی تئاتر شقاوت بود: «این شعر که بسیار دشوار و پیچیده است و جنبه‌های مختلفی دارد،

ابتدا به صورت تمامی شیوه‌های بیانی که در روی صحنه‌ی تئاتر قابل استفاده است، جلوه‌گر می‌شود؛ مانند موسیقی، رقص، جلوه‌های تجسمی، پانتومیم، میمیک، ژست، لحن و آهنگ، معماری، صحنه‌آرایی، نورپردازی و دکور» (Artuad, 2000:156). او در پی رسیدن به تئاتر مابعدالطبیعی بود و شعر حقیقی را مابعدالطبیعی می‌دانست (رک. ستاری، ۱۳۹۰: ۴۰). «شعر خواه‌ناخواه جوهری متافیزیکی دارد و همین جوهره است که ارزش واقعی آن را آشکار می‌سازد.» (Artuade, 2000:163) و غایتش در پرداختن به جنبه‌های متافیزیکی زبان، رسیدن به نیروی جادویی و وردگونه‌ای بود که از آن با اصطلاح سحر (Incantesimo) یاد می‌کرد.

در دهه‌ی شصت میلادی، پرفورمنس آرت (Performance Art) از دل هنرهای تجسمی به منظور اضافه کردن بارزهای هنرهای پرفورماتیو برای اعتلای هنرهای تجسمی با تغییر پارادایم‌ها به وجود آمد. هنرمندان تجسمی به تفاوت میان هنر معطوف به محصول (Product art) و هنر معطوف به تولید (Process art) واقف بودند و با این رویکرد در جهت نگرش انحلال مرز میان هنرها، رویکردهای بینارشته‌ای و بینارسانه‌ای نقش مهمی را در تعریف هنر پسامدرن ایفا کردند. ریچارد شکنر، Richard Schechner نظریه‌پرداز پرفورمنس، هنرهای معطوف به محصول را نقاشی، مجسمه‌سازی، ادبیات، فیلم و هنرهای معطوف به فرایند را اجراگری زنده می‌دانست که به وسیله‌ی اجراگران و تماشاگران آفریده می‌شوند (رک. شکنر، ۱۳۹۴:۳۶۶). در دهه‌ی هفتاد از دل پرفورمنس آرت، پرفورمنس پوئتری (Performance Poetry) یا شعر اجرا در کنار انواع و فرم‌های دیگر سربرآورد. اصطلاح شعر اجرایی اولین بار (۱۹۸۲) درباره‌ی شعر هدویگ گورسکی (Hedwig Irene Gorski)، شاعر آمریکایی لهستانی‌تبار، در روزنامه‌ی آستین کرونیکل (The Austin Chronicle) تگزاس به‌عنوان نمونه‌ی موفق ترکیب شعر و موسیقی به کار رفت. او سعی داشت اصطلاحی بیابد تا اجراهای آوازی‌اش را از پرفورمنس آرت و آرتیست‌های این حوزه، نظیر لوری اندرسون (Laurie Anderson) مجزا کند (Wheeler, 2008:24). بعضی از شاعران آوانگارد از سمتی و شاعران دل‌زده از وضعیت نشر کتاب از سمتی دیگر با انگیزه‌ی کسب مخاطب، مجذوب خواندن شعرهایشان در

محیط‌ها و موقعیت‌های نامتعارف و غیرمرسوم شدند. شاعران بیت به تلفیق شعر و جاز علاقه داشتند. هپنینگ (Happening) از هنرهای نمایشی ساختار تازه‌ای شد تا شاعران در زمان و مکان نامرتب ناگهان شعری خوانده یا بداهه بسرایند. شاعران استفاده از فرم‌های جدید موسیقی و/یا فرم‌های جدید هنرهای مفهومی در شعر اجرایی را به کار گرفتند که به‌طورگسترده تمرکزشان بر تغییر پارادایم‌های هنری و مبانی فلسفی هنر پست‌مدرن بود. کنکاش آن‌ها تا امروز با انواع تلفیق‌های رسانه‌ای ادامه دارد و گستره‌ای است که می‌توان هر شعری را در یک فرم تازه‌ی هنری در آن گنجانند.

شعر عملی با رویکردی هستی‌شناسانه از طریق بررسی شعر میان رودان، یونان باستان، پاره‌ای از رویکردهای مارینتی و شعر فضایی آنتون آر تو، مؤلفه‌های برگرفته، تکمیلی و نوین خود را ارائه می‌دهد که نتیجه‌ی بازخوانی مباحث نظری و تجربه‌ی شخصی نگارنده از طریق آزمون و خطا، آنالیزهای لابراتواری شعرها، تمرین‌های پیش از اجرا و خود اجرا صورت پذیرفته است.

این مقاله ضمن معرفی شعر عملی به‌عنوان شعر پسااجرایی (Post Performative Poetry) به تفاوت‌های شعر اجرایی و شعر عملی می‌پردازد. نتایج به‌دست‌آمده در این مقاله‌ی توصیفی مبین آن است که شعر عملی، اجرای شعر مکتوب نیست؛ بلکه سروده‌ای غیرقابل تفکیک از ساختار اجرایی و مؤلفه‌های بی‌بدیل تن، صدا و حضور است که در پیکره‌ای تام و غیرقابل تفکیک از اجزایش، به یک‌باره و یک‌جا خلق می‌شود تا از طریق اجرا ذات شعر را در محضر مخاطب تجسد مجدد بخشد. از دستاوردهای ادبی شعر عملی بسط و توسعه‌ی صنایع و ابداع آرایه‌های نوین شعری است که فن بیان جدیدی را نیز پیشنهاد می‌دهد.

#### ۱.۱. پیشینه‌ی تحقیق

در تبیین، توضیح و تدوین شعر عملی با اتکا بر بنیان‌های نظری، فلسفی و هستی‌شناختی با افلاطون و دو رساله‌ی: /یون در کتاب پنج رساله و فایدروس در کتاب چهار رساله،

ارسطو با رساله‌ی فن شعر، مارتین هایدگر با ورا ارادی دانستن شعر، تقدس زبان در کتاب‌های شعر زبان و اندیشه‌ی رهایی، تفکر و شاعری، سرآغاز کار هنری و کتاب جولیان یانگ فلسفه‌ی هنر هایدگر، تزوتان تودورف با کتاب تعریف شعرشناسی، رولان بارت در فصل‌های «اسلوب نوشتار چیست» و «آیا اسلوب نوشتار شاعرانه وجود دارد» از کتاب درجه‌ی صفر نوشتار و در مبحث «با صدا نوشتن» از کتاب *لذت متن*، بخش آوای خواننده از کتاب *اس/زد* و در بخش شنیدار، کتاب *Ascolto* از بارت (Roland Barthes)، رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) با کتاب *زبان‌شناسی و شعرشناسی*، در مبحث گفتار «نظریه‌ی گفتار» میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) در سخن در زندگی و سخن در شعر، چندزبانی و چندصدایی و زیر- زبان در کتاب *پرسش‌های بوپتیقای داستایوفسکی* و همچنین خوانش تزوتان تودوروف از باختین در الگوی ارتباط کلامی و دیگربودگی در هنر در کتاب *منطق گفتگویی باختین*، موریس مرلو پونتی (Maurice Merleau-Ponty) با انحلال دیدگاه دوگانگی سوژه و ابژه و همچنین «بدن زیسته»، پدیدارشناسی بدن و «امر مرئی و نامرئی» و کتاب *جهان ادراک* و در مبحث حضور، *متافیزیک حضور دریدا* (Jacques Derrida) و این‌همانی و این‌نه‌آنی، امر حاضر و غایب و تقدم حضور بر غیاب در گفتار نسبت به نوشتار در کتاب *درباره‌ی گراماتولوژی* و کتاب *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، در بخش صدا و فلسفه‌ی بیانگری اصوات، کتاب آدریانا کاوارر. (*A più voci Adriana Cavarero*)، کتاب‌های کورادو بلونیا (*Corrado Flautus. Metafisica e antropologia*) و همچنین *Voix et expression Bologna della voce* و *Littérature orale et théâtralité*؛ کتاب‌های مارکو د مارینیس (*Marco De Marinis: Geroglifici del soffio و Poesia-attore-voce*)؛ کتاب ایوان فوناژی (*La lettera viva voce: Ivan Fónagy*)؛ از پاول زومتر (Paul Zumthor) کتاب‌های (*La presenza della voce e la voce* و کتاب فرانچسکا گاسپارینی (Francesca Gasparini) *Poesia come corpo-voce*) بررسی شدند و نیز در شناخت بنیان‌های نظری و پژوهش‌های تخصصی- هنری، بخش مانیفست فوتوریسم کتاب دو جلدی

*Teatro* از فیلیپو توماسو مارینتی (Filippo Tommaso Marinetti)، کتاب *Teatro e il suo doppio* از آنتونین آرتو (Antonin Artaud) و ترجمه‌ی آن تئاتر و همزادش، کتاب *Teatro Poesia Vocalità* نگارنده (۲۰۲۰) و همچنین رساله‌ی دکتری نگارنده (۲۰۱۳) به‌عنوان مراجع اصلی در نگارش این مقاله مورد استناد قرار گرفته‌اند.

## ۲. شعر عملی

اصطلاح *Poesia in atto* نخستین‌بار در رساله‌ی دکتری نگارنده (۲۰۰۹-۲۰۱۳) ساخته و به کار گرفته شد؛ سپس در زبان فارسی به «شعر عملی» ترجمه و نخستین‌بار در اول مرداد ۱۳۹۴ در استیتمنت (پوستر و بروشور) اجرای گالری دنا (تهران) به‌اختصار توضیح داده شد. شعر عملی، شعری مبتنی بر شفاهیت و کنش‌گری زبان، کلمه، صدا و تن است که بسان پیکره‌ای تام با حضور مخاطب متجلی شود و برخاسته از دیدگاهی است که شعر را در رده‌ی هنرهای پرفورماتیو و نه ژانری در ادبیات و نه زیرمجموعه‌ی پرفورمنس آرت به شمار می‌آورد. معادل انگلیسی انتخاب‌شده برای شعر عملی، Action Poetry (گله داران، ۱۳۹۶: ۱۹۰) است. «Actio یک تکنیک بازیگری در تئاتر است که شامل تمام فاکتورهای فرازبانی، لحن، ژست است که گفتار را همراهی می‌کنند» (Innocenti, 1985: 189).

### ۲. ۱. احضار تن: از بدن به تن

پرداختن به بدن و رسیدن به تن به‌عنوان اولین مؤلفه‌ی شعر عملی «از این اعتقاد برخاسته است که برای زبان، بدن قائلم» (گله‌داران، ۱۳۹۲: ۳۸). شعر عملی شعر را هنر بدن می‌داند؛ زیرا خاستگاه زبان و صدا، بدن است؛ از این‌رو شعر برخاسته از ستون فقرات و تیموس (Thymus) است که منشأ حرکت، تنفس و صداست. «هنر یک چیز بدنی است و موسیقی که ناب‌ترین و معنوی‌ترین هنرهاست، شاید واقعاً جسمانی‌ترین باشد.» (بوردیو در کیت کریگان، ۱۳۹۶: ۱۴۱).



در اواخر دهه‌ی شصت میلادی، تحت تأثیر فمینیسم و انقلاب جنسیتی، بدن بازتعریفی دیگرگون داشت. بدن، ابزار انسان و نه خود انسان بود و مالکیت او بر بدن با آزادی دست بردن در آن و هرگونه مداخله‌ای در تغییر و تبدیل آن به دلخواه انسان جایز شد و گفتمان گسترده‌ای آغاز شد که افراد را دعوت می‌کرد تا بدن خود را آزاد کنند. «در این گفتمان، بدن دیگر نه پدیده‌ای غیرقابل تفکیک از انسان، بلکه به‌عنوان نوعی تملک، یک مشخصه، یک دیگری یا یک خود دیگر مطرح می‌شود» (لو برتون، ۱۳۹۲: ۱۷)؛ از این رو بدن امری بیرونی قلمداد می‌شد و فرد در برابر بدنش قرار می‌گرفت. اما نمی‌توان بدن را هرگز یک شیء ساده انگاشت؛ بلکه شیئی است که دربرگیرنده‌ی حرکت و حالت است. «حرکات بدن از سه مؤلفه پیروی می‌کنند: بُعد فضایی - زمانی (قدرت اداها، شکل، طرح اجرای آن، اندام‌های مربوط، ضرباهنگشان)، بُعد کنشی (شکل رابطه با مخاطب، با فضا یا با اشیای متن) و بُعد زبانی (اداهایی که معنایشان فارغ از سخنان گفته شده هستند یا برعکس تقویتشان می‌کنند)» (همان: ۶۷).

«زبان بدن چه با ژست‌ها بیان شود، چه با یک استدلال قوی‌تر که پزشکی روان‌تنی آن را «زبان اندام‌ها» می‌نامد، به‌غایت مبهم‌تر و مشخص‌تر از مشخص‌ترین کاربردهای زبان معمولی است؛ به همین دلیل است که ریشه‌های آئینی همواره وسیع‌تر و مبهم‌تر از ریشه‌های زبانی‌اند.» (بورديو در کیت کریگان، ۱۳۹۶: ۱۳۵).

بدن در شعر عملی به‌سمت دیگری و دگرشدن حرکت می‌کند. این بدن، دیگر بدن شاعر نیست. این بدن مضمون خودش است «که دلالت همه‌ی گفتمان‌های دیگر را در خود جمع می‌کند [...] و با نشان ندادن هیچ‌چیز جز آنچه خود اوست، با ترک هر دلالتی به‌خاطر یک بدن ساخته از ژست‌ها (رقص، ریتم، لطافت، نیرو، غنای جنبشی) و عاری از احساس، بدن از دلالت نویی آکنده می‌شود» (له من، ۱۳۸۳: ۱۷۷). در جهت انکار بدن بیولوژیکی، ماده‌پنداری بدن و دستبرد در آن با تجزیه، تلیس یا تقلید و نیز ترکیب با بدن - اشیای دیگر، بدن به تن متکثری مبدل می‌شود که مأوای صداها و زبان‌های دیگر است. «شاعر برای گذر از بدن بیولوژیک روزمره و رسیدن به تن شعر به تجربه‌ی انکار

بدن خود و تجربه‌ی شیء‌شدگی دست می‌زند. از آنجاکه بدن یک موضع دوالیته برای آدمی است، «خود» در برابر بدن قرار می‌گیرد تا خود دیگری و بدن دیگری احضار شود. بودریار بدن را شیء و ماده می‌داند و از آن به‌عنوان زیباترین اشیا یاد می‌کند؛ چراکه یک شیء قابل دستکاری با قابلیت تغییر بسیار است که می‌توان بارها و بارها در لحظه تغییرش داد.» (گله‌داران، ۱۳۹۵: ۴).

«در شعر عملی، شاعر با رد بدن بیولوژیک به سمت بدن متکثر (جماد، نبات، حیوان) حرکت می‌کند تا تن شعر را بنمایاند. در تجربه‌ی شیء‌شدگی بدن او قالب می‌شود؛ قالبی با قابلیت بالای تغییر و ترکیب، از این‌رو گاه شاعر با بدنش شبیه هنرمندان بادی آرت (Body Art) عمل می‌کند» (همان). «شاعر شعر عملی یک‌بار در لحظه‌ی خلق شعر [سرایش] با بدن/ها و صدا/های خود و بدن/ها و صداهای دیگری درگیر است و دیگرار در اجرا. شعر برخاسته از بدن، در اجرا دوباره به تن [و نه بدن] بر می‌گردد، به این طریق ترم میزانکورپ (mise-en-corp) به معنای گذاشتن در تن در برابر میزانشن (Mise-en-scène)<sup>۲</sup> و ترم میزانویس (mise-en-voice) به معنای گذاشتن در صدا و بازگرداندن دوباره‌ی صدا به تن ساخته شده‌اند» (همان).

نتیجه و تأثیر تن شعر بر بدن مخاطب در قیاس با شعر مکتوب، نه تنها اندیشه، ذهن، تعقل و تخیل مخاطب که تمام بدن او را متأثر از خود می‌کند، به‌سان موسیقی روی پوست و قفسه‌ی سینه تأثیر می‌گذارد و آنچه بر تن شاعر می‌گذرد، از طریق تحریک نرون‌های آینه‌ای (Mirror Neuron) در بدن او نیز روی می‌دهد که ایدئال‌ترین و متعالی‌ترین دستاورد رابطه‌ی تن به تن شاعر و مخاطب از طریق تحریک اعصاب او مشابه همان تحرکات عصبی شاعر در سرایش و اجرای شعراست. شعر عملی، حواس مغفول‌مانده در شعر مکتوب را احیا می‌کند: بینایی، شنوایی، لامسه، اعصاب آینه‌ای (که حواس پنجگانه را دربرمی‌گیرد)؛ از این‌رو گستره‌ی لذت وسیع‌تر و دامنه‌ی آن فراگیرتر، عمیق‌تر و درونی‌تر است.

## ۲.۲. اصالت صدا: از صدا به جامعه‌ی صوتی و تن صوتی

صدا در شعر عملی یک حامل ساده‌ی کلمه نیست. صدا، بدن و بدن‌مند است و نه فقط بیانگر ذهن و زبان است؛ بلکه حالات، انرژی، قدرت و نیروی نهفته‌ی بدن را نیز منتقل می‌کند. «پیش از آنکه زبان پدید آید و معنا را در قالب کلمات منتقل کند، صدا از آغاز وجود داشته است، به‌سان قدرت و دلالت وجود، فشار مبهم میل به گفتن، بیان کردن، به بیانی «بودن» است که نمودار می‌شود. طبیعت صدا ماهیتاً فیزیکی، مادی و بدنی است. با مرگ و زندگی، با تنفس و صوت مرتبط است و برخاسته از همان ارگان‌های حیاتی بدن است» (Bologna, 1992:23). «صدا یعنی در جوار خود در نزدیکی خود بودن، صدا یعنی در جهان بودگی، درست مثل وجدان. صدا وجدان است» (Derrida, 1967:120). «صدا بیانگر حضور و وجود گوینده‌ی شناسا یا ناشناس است. در مواجهه با صدا، «انسان» اولین چیزی است که نمایان می‌شود. درعین حال صدا کیفیتی جمعی است. هرکس در طول زندگی صداهای متفاوتی دارد. از آنجاکه صدا از جنس هواست، متغیر است و از وضعیت شناسا تا غیرقابل تشخیص بین آواز و فریاد در نوسان است» (Galehdaran, 2020:16) صدا ملغمه‌ای است از صدای مادری و صدای پدری، چنان‌که کریستوا (Kristeva) اذعان داشت: «در صدای هرکسی زنگ صدای مادری و زنگ صدای پدری وجود دارد» (Kristeva, 1979:208). از نظر هلگا فینتر (*Helga Finter*) صدا نسبت به زبانی که با آن سخن گفته می‌شود، تغییر می‌کند. «در سخن گفتن به زبان‌های دیگر رابطه‌ی بدن صوتی با زبان مادری گسسته می‌شود و اجازه داده می‌شود تا بدن‌های صوتی دیگر به منصفی ظهور برسند» (Finter, 2012:345)؛ اما در تعریف بدن صوتی باید گفت که این اصطلاح دو بعد معنایی را دربرمی‌گیرد: صوت به‌مثابه‌ی بدن (یعنی ماده و متریکال قابل دستکاری) و «صوت به‌مثابه‌ی تن (یعنی بیان، دلالت و تجلی شنیداری حرکت و ارتباط، صدا و ادراک با صوت ساخته می‌شوند)» (Pitozzi, 2012:289). با قلمداد کردن صوت و صدا به‌عنوان یک جسم مادی و پرداختن به ویژگی مادی آن به‌عنوان عنصر قابل بررسی و قائم‌به‌خود و مجزا از کارکرد مفهومی و انتقال‌دهندگی پیام و با جداسازی آن از بدن، صدا

ارجاعی به غیر خودش ندارد، همان‌گونه که صدا به‌عنوان بدن و پیکره‌ی صوتی دیگر صورت خیالی یا مثالی از صدای یک شخص نیست. هر صوتی عنصری مستقل و قائم به خودش است که کارکرد، کاربرد و نقش خاص خود و البته ویژگی ترکیب و ادغام با دیگر مواد و عناصر را دارد و نه تنها عنصری منفعل نیست؛ بلکه در تبعیت از منشأ خود به‌سان گازها در میل شدید ترکیب با دیگر عناصر است؛ بنابراین از دو سو باید به آن نگریده شود: یکی خودش به‌طور صرف و دیگری در ترکیب مدام در حال تغییر آن با عناصر دیگر. این صدا دیگر به هیچ‌چیز و هیچ‌کس تعلق ندارد و خود پدیده‌ای نو و قائم به خودش می‌شود. «ویژگی صدا و صوت این است که می‌تواند از اصل خود مجزا باشد [...] در شنیداری که فقط مرتبط با زیر و بمی صدا و صوت نباشد، کسی که می‌شنود، صدا را احساس می‌کند، تن و صوت به‌مثابه‌ی تغییر فضا ظاهر می‌شود، هرکس شنیداری از این دست داشته باشد، به‌شکل خطرناکی باز و بی‌حفاظ است، به فضا پرتاب می‌شود و می‌تواند تحت تأثیر اتفاقات و وقایع صوتی قرار بگیرد [...] گوش دادن و شنیدن، خارج شدن از خود، گذر از خویشتن است» (Baranti, Bohem, 2004:105).

بی‌شک وقتی از صدا صحبت می‌شود، شنیدار اهمیت می‌یابد. شنیدن، یکی از حواس پنجگانه است که با گوش، صوت و هوا مرتبط است. میان افعال «شنیدن» و «گوش دادن» (hear doing) تفاوت فاحشی از نظر نانسی (Nancy) وجود دارد. «گوش دادن تمرکز بر حس شنوایی است که قابلیت سریعی به دست آمده نمی‌باشد؛ بلکه مستلزم کسب مهارت و پرورش گوش می‌باشد» (Nancy, 2004:12). گوش دادن عملی کنکاشی است که نشانگر بودن در محیط یا نظارت بیرونی بر محیط است (رک. همان: ۱۰). توجه به صدا و صوت در شعر عملی به الزام شناخت و بررسی دقیق شنیدار منجر شده است. نانسی اصطلاح «حضور در حضور» را برای عمل شنیدن به کار می‌برد؛ زیرا صوت و شنیدن هر دو امر حاضر و نشانه‌ی حضور مولد صوت یا صدا و شنونده است؛ «ازاین‌رو است که گوش دادن، عملی مداوم و تکه‌تکه است. برخلاف بینایی که امری هم‌زمان است، شنیدن عملی در زمان است؛ پس شنیدار، کنشی است با سرعت عمل بالا و عملی

است که مداومت تمرکز می‌طلبد. در وضعیتِ «گوش سپردن» بودن، معادل در وضعیت عمل مداوم و در تنش مداوم بودن است؛ بنابراین در شعر عملی که متکی بر شنیدار است، هم بر شنیدن که امری انفعالی، خودبه‌خودی و کلی است و هم بر گوش دادن که عملی فعالانه، خودخواسته و جزئی‌پردازانه است، پرداخته می‌شود.

### ۲.۳. تنفس: نَفَس و نَفْس

از دیگر پارامترهای مرتبط با صدا که در شعر عملی جایگاه ویژه‌ای دارد، تنفس است. والتر بنیامین (Walter Benjamin) بود که می‌گفت: «خداوند در انسان از دم خود دمید و این یعنی که به‌همراه آن حیات، روح و زبان را دمید» (Benjamin, 1981:60). بدون تنفس، بدون دم و بازدم صدا و کلمه‌ای وجود ندارد. صدا، مشخصه‌ی کسی است که در حال نفس کشیدن است. اندیشه وابسته به کلمه، کلمه وابسته به صدا و صدا وابسته به تنفس است. «برای قدما، صدا ماحصل کیمیای مایعات و بخارات درونی است که در اندام‌های حیاتی منعقد می‌شود، حوالی قلب و دیافراگم، آنجا که محل تیموس که منشأ قدرت، انرژی، ضربان و خشم [احساسات] است» (Bologna, 1999:74). تنفس، بارزه‌ی غیرقابل انکار صدا و کلمه است. صدا و تنفس علاوه‌براین، بیش از هر چیزی به روح و روان مرتبط است. در فرهنگ‌های شرقی، در عرفان و بودیسم، ذکر و مانترا نوعی مراقبه از طریق کلمه، صوت و تنفس است که موجب پالایش و آرامش روح و روان می‌شود. واژه‌ی لاتین "anima" و واژه‌ی یونانی "ánimos" به‌معنای «هوا» و «دم» است (Mecatti, 1885:14)؛ از این جهت به تعبیری نَفَس و نَفْس به هم مرتبط و متصل‌اند. اوناسیس (Onasis) نیز در کتاب منشأ اندیشه بیان می‌کند که «اندیشه در کلام اتفاق می‌افتد و کلام پیش از هر چیزی به ارگان‌های صوتی وابسته است که ریشه در بخارات شیمیایی ریه دارد. مجرای تنفسی است که سخن گفتن را پدید می‌آورد [...] کلمات از ریه به ریه منتقل می‌شوند» (Onasis, 19:92)؛ پس شعر چیزی جز نفس برآمده از ریه نیست. «همچنان‌که در صدا تنفس آشکار است، تنفس مؤلف است که در اثرش هویدا می‌شود.» (Fonagy, 1983)؛ از این رو تکنیک‌های مرتبط با

تنفس از جمله: نفس کشی (شیوه‌های نفس کشیدن)، نفس کشی (اختلال تعمدی در امر تنفس)، تلفظ تنفس (قابل شنیدن کردن تنفس و به‌کارگیری آن به‌مثابه‌ی کلمه)، صدای دمیده “vocesoffiata” که چیزی بین بازدم و ادای کلمه است (Galehdaran, 2013: 66) هم در سرایش و هم در اجرای شعر کاربردی هستند.

«سرایش با صدای بلند» که بارت در کتاب *لذت متن* آن را نوشتار صوتی، به توصیه و پیشنهاد آرتو، می‌داند (رک. بارت، ۱۳۹۴: ۹۲). در شعر عملی به‌رهایی از قید قلم و کاغذ در سرایش، احضار جامعه‌ی صوتی ساکن در حافظه‌ی شاعر، رهایی حنجره و آشکارسازی قدرت تنفس منجر شده است. در شعر عملی، تنفس و صداها از بدن استخراج می‌شوند و همچنان‌که فرم زبانی می‌گیرند، بدن نیز فرم می‌پذیرد. فرم زبانی و فرم بدنی هم‌زمان شکل می‌گیرند؛ زبان از بدنی برمی‌خیزد که تحت‌تأثیر آن دفرمه می‌شود و فرم می‌گیرد. «انسان به‌نحوی عمل می‌کند که گویی شکل‌دهنده و سرور زبان است؛ درحالی‌که به‌واقع این زبان است که بر انسان مسلط است» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۵۷)؛ از این رو در سرایش شعر عملی، صدا به صداها و بدن به تن مبدل می‌شود؛ تنی متکثر از اصوات مختلف که در زمان بازخلق شعر (اجرا در حضور مخاطب) می‌بایست دوباره این زبان فرم گرفته از بدن و فرم‌دهنده به تن را آشکار کرد، به‌گونه‌ای که شعر برخاسته از تن را به بدن بازگرداند و دوباره بدن را به تن مبدل کرد و اینجاست که عمل شاعر به بازیگری تئاتر نزدیک می‌شود؛ چیزی غیر خود را از آن خود کردن.

#### ۴.۲. حضور: زنده و غیربازتولیدی و مشارکت مخاطب

مبحث حضور در شعر عملی چند حوزه را دربرمی‌گیرد: حضور به‌معنای زنده بودن، حاضر بودن شاعر و شفاهیت شعر، به‌معنای زنده و غیربازتولیدی بودن شعر و نیز حضور مخاطب (حضور زنده، فعال و گاه همراه با مشارکت او در خلق شعر) است.

بنیان شعر عملی بر شفاهیت و حضور زنده‌ی شاعر در برابر مخاطب است. بر این مبنا شاعر شعر عملی از وضعیت ادیب‌نشسته در خلوت خویش که قلم بفرساید و شعری

به‌سان یک اثر هنری را که در زمان گذشته اتفاق افتاده و تمام شده است، به مخاطب ارائه دهد مبدل به خود اثر هنری زنده و در حال سیروورت می‌شود. شعر، دیگر فعلی در گذشته نیست؛ بلکه در هم‌زمانی با مخاطب و در هم‌مکانی با او بازخلق می‌شود. در این حالت شاعر غایب در نوشتار به شاعر حاضر در گفتار مبدل می‌شود. «نوشتار در زمان تحقق می‌پذیرد و با غیاب نویسنده عامل زمان در فراگرد نوشتار [écriture] مؤثر می‌افتد؛ اما در گفتار حضور بلاواسطه میان گوینده و آنچه گفته می‌شود، معمولاً عامل زمان را در لحظه‌ی حاضر قابل‌تصور می‌سازد» (دریدا، ۱۳۹۵: ۱۶۶).

مبحث زنده و غیربازتولیدی در دهه‌ی هفتاد میلادی، در فضای هنری بسیار مورد توجه و چالش‌برانگیز بود؛ به‌خصوص ویژگی‌های بارز هنرهای اجرایی، بارزه‌ی زنده بودن، هم‌زمانی و هم‌مکانی اثر و مخاطب مورد توجه هنرمندان ژانرهای غیراجرایی قرار گرفت. با ورود رسانه‌ها و تکنولوژی دیجیتال، میان هنر بازتولیدی و غیرقابل بازتولیدی مباحث گسترده‌تری مطرح شد و بحث در باب ارتباط دوسویه بین هنرهای اجرایی فرآر (هنرهایی که یک‌بار در برابر تماشاگر خلق می‌شوند و تکرارناپذیرند) و هنرهای قابل بازتولید بالا گرفت. محوریت بحث رابطه/ تنش میان تجسد بخشیدن و ضبط کردن یا به‌عبارتی میان زنده (liveness) و ضبط شده (recorded) بود و سعی داشت تا با تعریف پرفورمنس و بررسی چیستی و چگونگی آن به مسئله‌ی حضور به‌مثابه‌ی غیاب به‌ویژه بر اساس فرمول پگی فلان یعنی آن چیزی که از طریق ناپدید شدن پدیدار می‌شود (Phelan, 1993: 146) برسد. شعر با خروج از عرصه‌ی نوشتار و کتابت و بازگشت به عرصه‌ی اجرا، هنر زنده و غیربازتولیدی می‌شود و از جرگه‌ی هنر معطوف به محصول به جرگه‌ی هنرهای معطوف به فرایند درمی‌آید.

در شعر عملی مبتنی بر استفاده از تصاویر پروژکتوری (از پیش ضبط‌شده یا هم‌زمان ضبط شونده و پخش شونده)، استفاده از صداها از پیش ضبط شده و صداها زنده، فضای متکثر دیداری- شنیداری به وجود می‌آید که عناصر آن قابلیت تغییر و تبدیل سریعی دارند. تداخل زمان- مکان‌ها و تداخل فضاها دیداری- شنیداری به خلق ساحتی

منجر می‌شود که گاه امر مجاز و واقعی را ترکیب می‌کند و با این رویکرد دوگانگی حاکم میان مجاز و واقعیت از بین می‌رود تا جایی که گاه قابلیت تمییز و تشخیص آن را نیز دشوار می‌کند.

در شعر عملی حضور زنده‌ی مخاطب علاوه بر آنکه شعر را از هنر دو نفره‌ی میان شاعر و مخاطب به هنر جمعی مبدل می‌کند، باعث کسب تأثیر متقابل مخاطبان بر هم نیز می‌شود. «در گفتار وجهی مباشرت میان گوینده و گفتار وجود دارد [...]». در نوشتار هیچ‌گونه حضوری میان نویسنده و نوشتار وجود ندارد؛ از این‌روست که ما در گفتار حضور را متحقق می‌یابیم؛ اما در نوشتار غیاب بر مناسبت میان نویسنده و نوشتار حاکمیت می‌یابد. تنها به جهت حضور است که ما گفتار را بر نوشتار مقدم می‌شماریم» (ضیمران، ۱۳۹۵: ۲۰۸).

در شعر عملی حس حضور، اینجا و اکنون (hic et nunc) و بودن در فضا - زمان باعث می‌شود که شعر از هنر فردی به هنر جمعی مبدل شود و مخاطب همان تجربه‌ای را در مواجهه با شعر کسب کند که مخاطب تئاتر کسب می‌کند. اگر مخاطب شعر مکتوب در رابطه‌ی فردی‌اش با شعر بر زمان احاطه دارد و همواره امکان بازخوانی، بازگشت به سطور قبل، مکث، رهاسازی و غیره را دارد، در شعر عملی نمی‌تواند دستبردها و مداخلاتی چنین داشته باشد. او در هم‌زمانی با خلق شعر قرار دارد و انتظار سریع‌السیار بودن، شنیدار و دیدار مجرب داشتن، هوش بالاتر و توان خودرهاسازی از او می‌رود. گاه ساختار شعر عملی به گونه‌ای است که مخاطب را در رابطه‌ی مشارکت در خلق شعر می‌خواهد؛ از این‌رو شاعر، مخاطب را در شرایط مهیای ورود به شعر، هم‌خوانی، واکنش و حرکت به تبعیت از خود قرار می‌دهد؛ برای نمونه شعر *سراسر از آن سر* (رک. گله‌داران، ۱۴۰۱)، ساختار این مرثیه بر فرم سینه‌زنی بوشهری بنا شده و غایت آن کشاندن مخاطب به شعر است. گاه در شعر عملی صرف حضور مخاطب در زمان - مکان بی‌آنکه به کنشی مشارکتی درآید، مخاطب را بخشی از شعر می‌کند؛ مانند شعر *اکران اکراین* (رک.



گله‌داران، ۱۳۹۸). در این دو نمونه، شعر، شاعر و مخاطب یکی می‌شوند و پیکره‌ی تام را تشکیل می‌دهند.

## ۲.۵. پیکره‌ی تام در عمل: شعر

پیکره‌ی تام یا Totus Corpus (لغت لاتین منتخب برای توضیح تمامیت شعر) یک تن متکثر انتزاعی و یک تن پست‌مدرن است. «بدن پست‌مدرن در مقایسه با بدن مدرن به شدت انتزاعی است. نکته‌ی عجیب اما کاملاً منطقی این است که هرچه بدن محوری‌تر شده است، انتزاعی‌تر شده است؛ بدن یک بدن فاقد بدن مندی است.» (کریگان، ۱۳۹۶: ۱۹۹). شاعر با ردّ بدن بیولوژیک و پذیرش قالب و جلد شعر که تنی فرم گرفته از زبان است، با انکار خود و گسستن از مأوای هستن خود به هستن‌های دیگر امکان وجود می‌دهد. در گذر شیء‌شدگی، شاعر ابژه‌ای جداشده از حقیقت وجودی خودش می‌شود که از طریق انکار بدن زنده (به تعبیر هوسرل Leib) و ارائه‌ی بدن مرده یا جسد (Körper) و جزئی از پیکره‌ی تام شدن است که می‌تواند شعر را بنمایاند؛ شعری که امری فیزیکی / متافیزیکی، انسانی / ورا انسانی است و صورت (gestalt) و آشکارگی تمام و کمال و صورت صورت‌هاست (Otto, 2006:100). هایدگر در رساله‌ی چیز دو معنای چیز (Dinge: Thing: Res) را از هم تفکیک کرد: «اول: نمود یافتن به این معنا که از جایی سرچشمه گرفته است؛ خواه از خود، خواه از دیگری و دوم: نمود یافتن چیز ساخته شده در آشکارگی آنچه از پیش حاضر است» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۳۲) و نیز معنایی گسترده‌تر که هم اشیا و هم طرح‌ها، تعمق‌ها، روحیه‌ها، کنش‌ها، امور تاریخی و غیره را دربرمی‌گیرد و گسترده‌ترین معنا که هم دو مورد قبلی را دربرمی‌گیرد و هم هر چیزی را که «چیزی است و نیستی نیست» (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۵۷) را بیان می‌دارد. هایدگر، دازاین را هستن در میان «چیزها» می‌داند؛ از این رو شاعر، آن چیزی یا چیزهایی را که می‌خواهد کشف شود (بدون آنکه برای خود او از پیش معین باشد)، در میان چیزها (چیزهای صوتی و بصری) درمی‌یابد و مخاطب را نیز در میان چیزها قرار می‌دهد و ادراک را منتج از کشف در میان

چیزها بودن می‌خواهد و جزئی از پیکره‌ی تام شدن است که می‌تواند شعر را بنمایاند؛ یعنی گذر از بدن و رسیدن به تن تا مبدل شدن به چیزی و جزئی از پیکره‌ی تام که همانا شعر است. این شعر، شعری زبان‌مند و بدن‌مند است؛ امری مرئی و نامرئی، فیزیکی و غیرفیزیکی که هم محیط و هم محاط است؛ عناصر زبانی، بدنی و زمان-مکانی در آن به هم می‌آمیزند؛ انسان، حیوان، جماد و نبات و صوت، صدا و نویز در رابطه‌ی به هم تبدیل شونده پیوند می‌خورند. «طبیعت‌مندی پیکره از جابجایی رمزگان متکثر است که حاصل می‌شود [...] پیکره، صحنه‌ای است مشتمل بر توده معنا که در آن واحد هم متنوع‌اند، هم تکراری و هم گسسته» (بارت، ۱۳۹۴: ۸۵) و آنچه بدن/ها، تن/ها و چیز/ها را در شعر عملی همگن و همجنس می‌سازد و مرزهای مشخصه و مجزاکننده‌ی بصری را برمی‌دارد تا نظمی به این آشوب دهد (زیرا در موافقت با آرتو «بن‌مایه‌ی شعر آشوب است») نور، سایه - روشن و تاریکی است که موجب «در بین بودگی» (Intermittence) یا به تعبیر بارت «به نمایش گذاشتن یک پیدایی - ناپیدایی» (بارت، ۱۳۸۹: ۲۹) می‌شود؛ چنان‌که ریتم و ضرباهنگ، بدن/های صوتی را همگن می‌کند. نزدیک‌ترین پارامتر به زبان و هوا که همان بارزه‌های سیالیت، سرعت، ناپایداری، تغییرپذیری و ترکیب‌پذیری را دارد، ماده و بدن فرآری که تأثیر می‌پذیرد و تأثیر می‌گذارد، نور است. نور و تاریکی، جادویی از جنس زبان و هم‌ذات‌اند؛ ذات و موجودیتشان متصل به هوا است؛ از این رو نور، سایه، تاریکی (که تصاویر ویدئویی و پروژکتوری را نیز شامل می‌شوند) عناصر همواره قابل‌اتکا در شعر عملی‌اند که متناسب با ساختار هر شعر تعریف می‌شوند و در تشکل پیکره‌ی تام نقش بنیادین ایفا می‌کنند. حال این پیکره‌ی تام این چیز مجهول که دیگر نمی‌توان اجزای تشکیل دهنده‌اش را از هم جدا کرد و وحدتی یکپارچه از کثرت است که در اجرای شعر در حضور مخاطب احضار می‌شود، می‌گوید و حرکت می‌کند؛ زبان و تنی کنشگر است چنان‌که یونانیان شعر را «رقص گوینده» (Danza Parlante) می‌دانستند. (Gentili, 1984:31)

## ۲.۶. تکنیک‌ها و آرایه‌ها

شعر عملی با توجه به مؤلفه‌های برشمرده نه‌تنها فن بیان تازه‌ای را پیشنهاد می‌دهد که مبتنی بر شناخت انواع گفتاری و انواع گفت‌وگوست؛ بلکه با مطالعه بر ماهیت صدا، صوت، نویز، موسیقی، لحن، لهجه، گویش و غیره، نوعی از آرایه‌های کلامی پیشنهاد می‌دهد و نیز به‌واسطه‌ی سرایش با صدای بلند و سرایش با بدن، صنایع بدیعی را پدید می‌آورد که نتیجه‌ی رابطه، ترکیب و تجزیه‌ی عناصر بلاغی، عناصر بصری و عناصر غیرزبانی است. علاوه‌براین تأثیر کاربرد عملی تنفس یا تلفظ تنفس نیز در ترکیب با دیگر عناصر بلاغی، غیرزبانی و بصری روابط بدیعی را پدید می‌آورد که در نوشتار اتفاق نمی‌افتند یا گاه به فعال‌سازی نقش حروف کم کارآمدی منجر می‌شوند که تا پیش از این از نظر مغفول مانده بودند؛ مانند حروف ربط و اضافه.

نقش فعال سکوت، مکث، وقفه و متمایز کردن هریک نیز در ارتباط با زبان بدن شیوه‌ی تازه‌ای در ساخت و انتقال معنا ایجاد می‌کند. ترکیب گفتارهای هم‌زمان، موازی، متقاطع بر اساس قاعده‌ی کنتراپوان (Counterpoint)<sup>۳</sup>، تنها در اجراست که باعث درک عملی پولی فونی می‌شود. درنهایت ترکیب عناصر کلامی، لحن، لهجه، حرکت، ژست، میمیک و سکوت می‌تواند به زبان ساختگی‌ای منجر شود که با کمترین کلمات بیشترین معنا و چه‌بسا ناگفتنی‌های بسیاری را به روش خود منتقل می‌کند؛ چیزی شبیه گرموت (Grammelot)<sup>۴</sup> یا زبان ساختگی داریو فو (Dario Fo) که برای اهالی تئاتر آشناست؛ زبانی کنایی- استعاری و من‌درآوردی متکی بر قواعد خود که در پرده می‌گوید یا پرده از سر مگو برمی‌گیرد یا از حدود سانسور عبور می‌کند.

## ۳. نتیجه‌گیری

شعر عملی، شعری پسااجرای مبتنی بر بنیان باستانی شفاهیت و خنیاگری است و مؤلفه‌های تثلیثی آن تن، صدا و حضور است. شعر عملی، شعر صدای برخاسته از تن حی و حاضر شاعر برای تن حاضر مخاطب است؛ از این رو هنر بدن است که همانا مأوای

زبان است. شعری است که با وجود رهایی از قلم و کاغذ نه تنها تمام مؤلفه‌های رسمی شعر را دارد؛ بلکه چیزی بیش از آن دارد. همان اصل و اساسی که در ذات و منشأ پیدایی آن وجود داشته است؛ اما در گذر زمان با استیلای کتابت از آن تهی شده است: صدا. شعر عملی، شعر سرایش با صدای بلند است؛ از این رو پارامترهای دیگری مانند بدن، صدا، صوت، تنفس، لحن، موسیقی، ژست، حرکت، فضا و نور در روند سرایش شعر ارزش یکسان با زبان می‌یابند که به ساخت یک تن متکثر، یک فضای چندساحتی و در نهایت پیکره‌ی تام منجر می‌شود. این پیکره‌ی تام در کنش همانا شعر است؛ بنابراین چهار تفاوت عمده‌ی شعر عملی با شعر اجرایی قابل توجه است: در شعر عملی به سان شعر اجرایی، شاعر اجراگر شعر نیست؛ بلکه جزئی تنیده و دگرگون‌شده در پیکره‌ی تام است؛ زبان در شعر عملی باعث تغییر جنسیت شعر شده است؛ ساختار اجرایی شعر عملی برخاسته از این زبان تغییر جنسیت یافته است و امری متأخر و الصاقی در پروسه‌ی پس از سرایش نیست. هرچقدر ساختار اجرایی در شعر عملی در زبان تنیده‌تر باشد و پیکره‌ی تام کامل‌تر، تنها یک شکل اجرایی از شعر میسر است. در شعر عملی شاعر دیگر فقط یک سخن‌گو و سخن‌ور نیست؛ بلکه همان‌گونه که پارادایم شعر عوض شده، نقش او نیز از شاعر، ادیب به شاعر، آرتیست ارتقا یافته است. مخاطب شعر عملی می‌داند همان‌گونه که برای شاعر تمامی عناصر زبانی / غیرزبانی، زنده / غیرزنده، ملموس / مجرد، دیداری / شنیداری ارزش یکسان دارند، توجه او نیز باید به تمام عناصر یکسان باشد و قدرت درک کنش‌های پیچیده‌ی برخاسته از تعامل عناصر را بیابد. او دیگر با شعری مواجه نیست که شاعر برای او خط به خط نوشته باشد، او نه تنها چشم بیرونی ناظر بر شعر است؛ بلکه گوشی مجرب است که وظیفه دارد دقیق و سریع بشنود و آنچه را در لابه‌لای اصوات اتفاق می‌افتد، درک کند. مخاطب، دریافتگری است که رابطه‌ی تعاملی‌اش با اثر، پذیرش وضعیتی است که شاعر او را در آن قرار داده؛ عمل تعاملی او گاه انجام عمل شنیدن است، گاه ورود به شعر و مشارکت در خلق آن یا گاه صرف حضور در مکان او را به یکی از عناصر پیکره تام بدل می‌کند.

### یادداشت‌ها

۱. نمونه‌ی تقلیدناپذیر انطباق کلمه و عمل در خلقت الهی مشهود است. در عهد عتیق “*Fiat lux*” به معنای «گفت نور و نور شد».
۲. *Mise-en-scène* در زبان فرانسه به معنای گذاشتن و قراردادن بازیگران و دیگر عناصر صحنه‌ای و اجرایی روی صحنه است. میزانشن یعنی به صحنه آوردن یک کنش.
۳. کنتریوان علم هارمونی است. در کنتریوان دو یا چند ملودی روی هم نگارش می‌شوند، به نحوی که هم‌زمان اجرا شوند. در نتیجه‌ی این هم‌صدایی، چندصدایی ایجاد می‌شود.
۴. گرموت زبانی ترکیبی از زبان محلی دره‌پو، شیوه‌ی بیان قرون وسطایی و مترادف‌های خلق‌شده توسط داریو فو است.

### منابع

- آرتو، آنتونین. (۱۳۸۳). *تئاتر و همزادش*. ترجمه‌ی نسرین خطاط، تهران: قطره.
- افلاطون. (۱۳۹۹). *پنج رساله*. ترجمه‌ی محمود صناعی، تهران: هرمس.
- احمدی، بابک. (۱۳۹۳). *هایدگر و پرسش بنیادین*. تهران: مرکز.
- بارت، رولان. (۱۳۹۴). *اس/زد*. ترجمه‌ی سپیده شکری پوری، تهران: افراز.
- . (۱۳۸۹). *لذت متن*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- براکت، اسکار. (۱۳۷۵). *تاریخ تئاتر جهان*. ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، تهران: مروارید.
- دریدا، ژاک. (۱۳۹۵). *درباره‌ی گراماتولوژی*. ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: شونند.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
- ستاری، جلال. (۱۳۹۰). *فرهنگ و طاعون*. تهران: مرکز.
- شکنر، ریچارد. (۱۳۹۴). *نظریه‌ی اجرا*. ترجمه‌ی مهدی نصرالله‌زاده، تهران: سمت.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۳). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.
- ضیمران، محمد. (۱۳۹۵). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. تهران: هرمس.

کریگان، کیت. (۱۳۹۶). *جامعه‌شناسی بدن*. ترجمه‌ی محسن نصری‌راد، تهران: نقش و نگار.

گله‌داران، لیلی. (۱۳۹۲). «لیلی گله‌داران در نوشتاری از ذهنیت شاعرانگی اش می‌گوید».

گردشگران بوشهر، سال ۱، شماره‌ی ۲، بوشهر، صص ۳۷-۵۱.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۳). «سرنوشت هر شعری این است که روزی شنیده شود». *آرمان*

*امروز*، شماره‌ی ۲۴۷۷، تهران، ص ۷.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۴). «سخنی درباره شعر عملی». *بروشور گالری دنا*، تهران.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۵). «شعر مکتوب را شعر صامت می‌دانم». *ضمیمه‌ی رایگان بیرمی*،

*ققنوس* ۱۴، سال ۱۴، شماره‌ی ۴۶۰، بوشهر، صص ۱-۱۶.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۶). «شعر عملی». *سینما و ادبیات*، سال ۱۴، شماره‌ی ۶۳، صص

۱۹۰-۱۹۲.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۶). «شعر عملی». *سینما و ادبیات*، سال ۱۴، شماره‌ی ۶۲، صص

۱۶۰-۱۶۱.

\_\_\_\_\_ (۱۴۰۱). «سراسر از آن سر». *وزن دنیا*، شماره‌ی ۲۱، صص ۴۴-۴۶.

لو برتون، داوید. (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی بدن*. ترجمه‌ی ناصر فکوهی، تهران: ثالث.

له من، هانس تیس. (۱۳۸۳). *تئاتر پست دراماتیک*. ترجمه‌ی نادعلی همدانی، تهران: قطره.

مرلو-پونتی، موریس. (۱۴۰۰). *جهان ادراک*. ترجمه‌ی فرزاد جابر الانصار، تهران: ققنوس.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۹). *شعر، زبان و اندیشه‌ی رهایی*. ترجمه‌ی عباس منوچهری، تهران:

مولی.

Artaud, Antonin. (1968). *Il teatro e il suo doppio*, trad. Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino: Giulio Einaudi editore.

Baranti, R, Bohem, G. (2004). *Ecologia della musica, Saggi sul paesaggio sonoro*, a cura di Antonello Colomberti, Roma: Donzelli.

Benjamin, W. (1981). *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus*, Torino: Einaudi.

- Black, Jeremy. (2004). *The Litratue of Ancient sumer*, Edited by the late *Jeremy Black, Graham Cunningham, Eleanor Robson*, and *Gábor Zólyomi*. New York: OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- Bologna, Corrado. (1992). *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna: Il Mulino.
- Derrida, Jacques. (1967). *La voix et le phénomène*, Edizione italiana a cura di G. Dalmaso, *La voce e il fenomeno*, Milano: Jaca Book, 1968.
- Innocenti, Loretta. (1985). *La voce fuori campo*, Firenze: La Casa Usher.
- Finter, Helga. (2012). “La vove atopica: Presenza dell’assenza”, in *Drammaturgie sonore*, Roma: Bulzoni Editore.
- Fónagy, Ivan. (1983). *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris: Editions Payot.
- Galehdaran, Leili. (2013). *Teatro –vocalità; Poesia in atto...*, La tesi di Ph. D in Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà Letter e Filosofia in Sapienza Università di Roma.
- (2020). *Teatro, Poesia, Vocalità*, Roma: Bulzoni Editore.
- Gentili, Bruno. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica, Da Omero al V secolo*, roma- Bari: Laterza.
- Kristeva, Julia. (1979). *La rivoluzione del’linguaggio poetico*, Venezia: Marsilio.
- Mecatti, Stefano, Panicali, Anna (1985). *Fonè. La voce e la traccia*, Firenze: La casa Usher.
- Nancy, Jean-Luc. (1995). *La comunità inoperosa*, Napoli: Cronopio.
- (2004). *All’ascolto*, trad. Enrica Lisciani Petrini, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Onians, Richard Broxton. (2006). *Le origini del pensiero europeo*, Milano: Adelphi.

Otto, Walter Friedrich. (2006). *L'esprit de la religion grecque ancienne. Theophania*, Paris: POCKET

Pitozzi, Enrico. (2012). "Dissecito: anatomie del corpo sonoro", in *Drammaturgie sonore, Teatro del secondo Novecento*, (a cura di Valentina Valentini), Roma: Bulzoni Editore, pp. 285-314.

Phelan, Peggy. (1993). *Ontology of Performance: representation without reproduction in unmarked. The politics of performance*, London: Routledge.

Wheeler, Lesley. (2008). *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the present*. NY: Cornell UP.