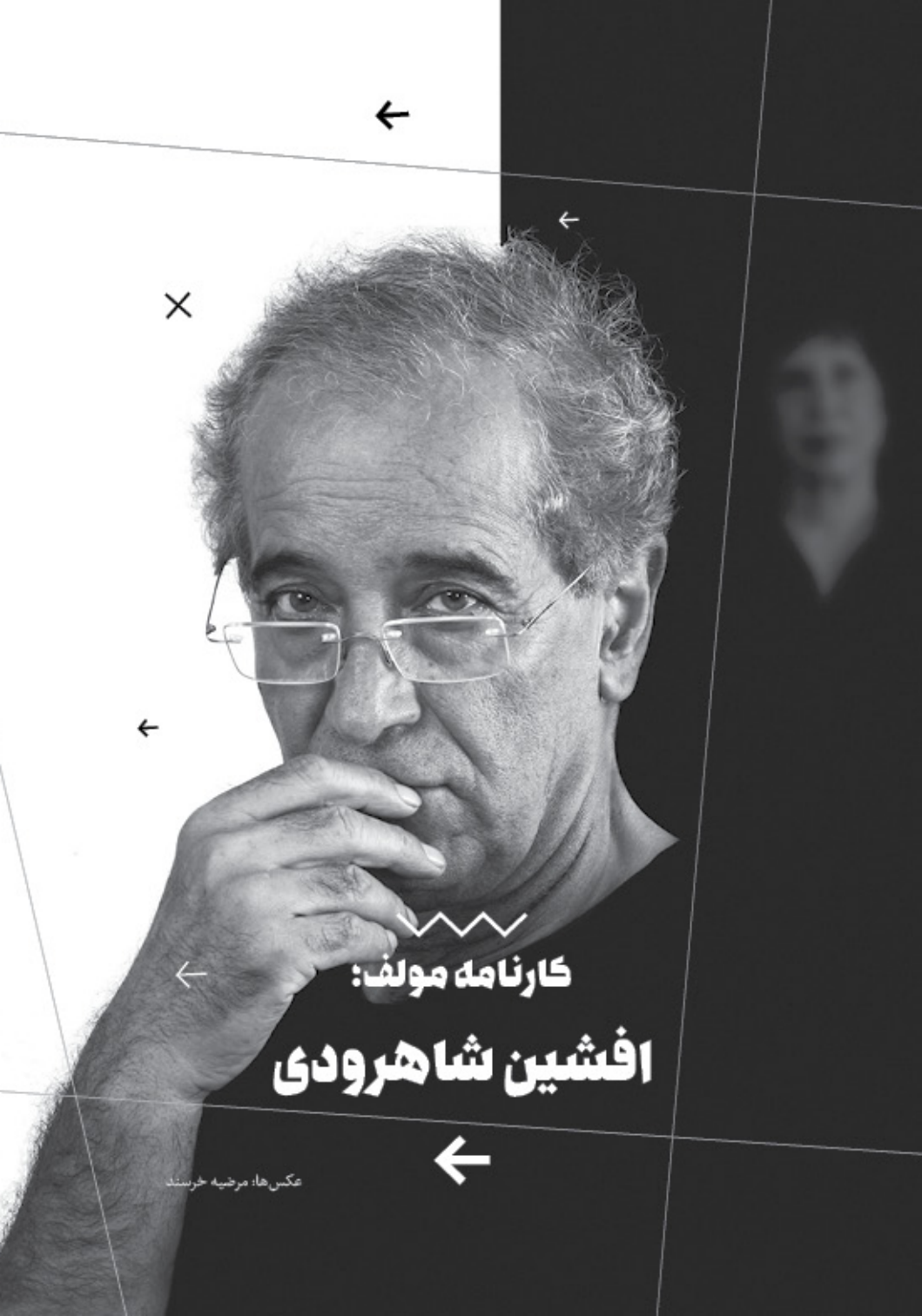


کارنامه مولف:

افشین شاهرودی

عکس‌ها: مرضیه خرسند

مهرداد اسکویی

درباره‌ی «افشین شاهرودی»

آمیزه‌ای از شعر و عکس

از سال ۱۳۷۰ که من عکاسی را شروع کردم، افشین شاهرودی یکی از کسانی بود که نگاه و نگرش متفاوتی نسبت به عکاسی داشت. آن زمان مثل امروز عکس‌های زیادی در دسترس نبود و مطالب و کتاب‌های زیادی درباره‌ی نقد و بررسی عکاسی چاپ نشده بود؛ به همین دلیل حضور افرادی مثل افشین شاهرودی بسیار مغتنم بود. او از پیشروهای عکاسی به شمار می‌رفت و کسانی مثل من سعی می‌کردند از آموزه‌هایش تاثیر بگیرند. برای ما که آن سال‌ها جوان بودیم، یادگیری و تاثیرپذیری از او اتفاق بسیارعزیز و مبارکی بود. نگاهِ متفاوتش -که ترکیبی از شعر و عکس بود- باعث می‌شد با دید شاعرانه و تازه‌ای نسبت به عکاسی آشنا شویم. او در سخنرانی‌هایش هم این ترکیب شاعرانگی و عکاسی را به خوبی منتقل می‌کرد. شاهرودی یکی از پل‌های بین‌فرهنگی میان عکاسی غرب و عکاسی مدرن و شاعرانه با عکاسی ایران بود. دیدن مجموعه عکس‌هایی که در زمان جنگ و در بیمارستان‌های روانی گرفته بود، به من در کشف نگاه تازه‌ی او نسبت به عکاسی کمک کرد؛ کشف اینکه با استفاده از ابزار عکاسی چگونه می‌توان با انسان، اجتماع، طبیعت و استیل لایف به‌طور متفاوتی برخورد کرد و با استفاده از قابلیت‌های عکاسی به زیرلایه‌ها رسید. نگاه، نگرش و نقطه نظرِ او به ما کمک کرد که از ابزار دوربین برای معنابخشی بیشتر و رسیدن به زیرلایه‌های متفاوت و تولید معنا استفاده کنیم و از مسیر دوربینِ تک‌لنزی به شعر و

شاعرانگی دست پیدا کنیم. نه تنها افشین شاهرودی، و عکاسان دیگری که در این فضا کار می‌کردند، به من و یک نسل از فیلمسازان و عکاسان کمک کردند تا بتوانیم از مسیر تصویر و پرداختن و استفاده از ویژگی‌های تصویر، معنا تولید کنیم. به همین دلیل بعدها وقتی مجموعه شعری از او منتشر شد، تعجب نکردم؛ می‌دانستم پشت دوربین عکاسیِ افشین شاهرودی شاعری وجود دارد که تلاش می‌کند برای جهان پیش رویش معنا و شکل بیافریند. عکاسی برای او صرفا گرفتن دوربین و ثبت و ضبط واقعیت نیست؛ ترکیبی است از موضوع مقابل دوربین و نگاهی شاعرانه که با هم عنصر مهم و جدیدی را می‌سازند به نام «خلاقیت».

به جز نگاه شاعرانه و عکاسی، بخشی از مسئولیت او به عنوان چهره‌ای فرهنگی، انتشار مجله و برگزاری کلاس‌ها و ورک‌شاپ‌ها بوده است. او بخصوص با انتشار مجله، در مسیر متفاوتی که جستجو می‌کرد، قوی‌تر و پربارتر قدم برداشت و سهم خود را در فرهنگ به خوبی ادا کرد. او در کنار عکاسان متفاوتی مثل کاوه گلستان، بهمن جلالی، یحیی دهقان‌پور و مهران مهاجر و افراد دیگری که در عکاسی جنگ یا اجتماعی کار کردند مثل آلفرد یعقوب‌زاده، رضا دقتی و دیگران، با ترجمه، نوشتن یا انتخاب مقالات متعدد و ارزشمند، در ترویج نوعی از عکاسی که کمتر به آن پرداخته شده، به‌طور مستقیم و غیرمستقیم تاثیرگذار بود.

خوشحالم که به افشین شاهرودی پرداختید، انتخاب شما بسیار ارزشمند است، او جزو افرادی است که آهسته حرکت کرده و هیچگاه دنبال فضاهای تبلیغاتی برای خود نبوده و بیشتر تاثیر کارهایش دیده شده تا خود او. به عقیده‌ی من افشین شاهرودی در تاریخ عکاسی ایران نقش و جایگاه درخور و ارزشمندی دارد و بر عکاسی یک نسل تاثیر گذاشته است. او از سال‌های دهه شصت، در ایجاد نگاه نو و لایه‌های متفاوت در عکاسی و انتقال آن به تماشاگران حرفه‌ای نقش بی‌بدیلی داشته است.

خوشحالم که در شروع کار عکاسی‌ام عکس‌های او را می‌دیدم و در جلسات او شرکت می‌کردم. امیدوارم نگاه و برخورد متفاوت او با ابزار عکاسی برای به وجود آوردن زیر متن‌ها و فضای متفاوت بتواند شاگردانی را تربیت کند که مسیر و نگاه او را دنبال کنند و عکاسی ایران را در این مسیر متفاوت یک گام به پیش ببرند، اگرچه الان هم کسانی هستند که این فضا را ایجاد می‌کنند. امیدوارم همیشه سالم، سرپا و سلامت باشد تا بتواند در مسیری که مصرانه در آن حرکت و عکاسی کرده، به شاگردانش آموزش داده، مجله منتشر کرده و در آن بر سر نگرش و نگاه خود ایستادگی کرده به خوبی خوب ادامه دهد و ما از منشا علم، دانش، هنر و نگاهِ خلاق او سال‌های سال بهره‌مند شویم.

نرگس حسنی

گفت‌وگو با افشین شاهرودی

مثل ابری سبک روی یک صندلی سپید*

افشین شاهرودی می‌گوید زندگی هنری‌اش را با شعر شروع کرده است؛ اما من او را اول با عکس‌هایش شناختم. عکس‌های سیاه و سفیدی که وادارت می‌کردند بارها و بارها به آنها برگردی، روبه‌رویشان بنشینی، تماشایشان کنی و هر بار در کنجی از آن، چیزی کشف کنی که پیش از آن، ندیده بودی.
بعدها با شاعر سوررئالیستی مواجه شدم که خواب‌هایش را می‌نوشت و از رویاهایش عکس می‌گرفت؛ اما این عکس‌ها را به شکلی ساده و بی‌پیرایه، در معرض دید قرار می‌داد؛ درست مثل آنکه یک گله آهوی رمنده را در آرامش دشتی پهناور پنهان کرده باشد.
گفتگو کردن با او هم همین‌طور است؛ همین‌قدر ساده و بی‌حاشیه، اما جان‌دار و پر از حرف‌های نگفته. مهربان و صمیمی آمد و با هم در نزدیکی دیوار سبزرنگی که بازی نور و سایه‌اش مشغولش کرده بود، نشستیم و او از سبزی سایه‌های بازیگوش عکس گرفت و من پرسیدم و چای خوردیم و شنیدیم و رفت...

+ آقای شاهرودی، در جستجوهای اینترنتی درباره شما، با زندگی‌نامه‌های یکسانی مواجه می‌شویم که ظاهرن همه از ویکی پدیا کپی شده، در این صفحه از ویکی پدیا هم نوشته‌اند که شما فرزند اسماعیل شاهرودی هستید، خود من هم تا مدت‌ها فکر می‌کردم شما فرزند ایشان هستید.

خیر. من برادرزاده‌ی اسماعیل شاهرودی هستم. اولین بار در «دانشنامه مشاهیر و مفاخر دامغان» مرا به اشتباه فرزند اسماعیل شاهرودی معرفی کردند. بعد این اشتباه در ویکی پدیا تکرار شد و تا امروز از همان منبع این اشتباه مداوما دارد تکرار می‌شود.

+ به هر حال «اسماعیل شاهرودی» عموی شما بوده و نسبت خیلی نزدیکی با نیما و شعرنیمایی داشته. از طرفی، شنیده‌ام که در سال‌های دور، پدر شما صاحب تنها کتابفروشی دامغان بوده است و این دو عامل به هر حال در زندگی هنری شما بی‌تاثیر نبوده. از آن کتابفروشی بگویید.

قبل از کودتای ۲۸ مرداد پدرم صاحب تنها کتابفروشی دامغان بود. با توجه به سطح سواد مردم در آن زمان در شهرهای کوچکی مثل دامغان داشتن کتابفروشی کار ساده‌ای نبود. او سواد آکادمیک نداشت ولی بسیار به کتاب و مطالعه علاقه‌مند بود. از وقتی به یاد دارم خانه‌ی ما پر بود از کتاب و مجله و من از زمانی که چشم باز کردم با این‌ها آشنا شدم. در جریان کودتا آن کتابفروشی را آتش زدند و پدرم مقداری از کتاب‌ها و نشریاتش را که عمدتا سیاسی بود، به خانه آورد و مخفی کرد. یادم هست که وقتی اوضاع آرام‌تر شد و من هم بزرگ‌تر شده بودم، گاهی سراغ آن کتاب‌ها و مجلات می‌رفتم و با اینکه از آن‌ها سر در نمی‌آوردم، ورقشان می‌زدم و به عکس‌هایشان نگاه می‌کردم. این موضوع مصادف بود با دوران جنگ سرد؛ دورانی که درگیری‌های لفظی بین شرق و غرب به شدت اوج گرفته بود و هر روز بعد از ظهر از رادیو سخنرانی‌های داغ و آتشینی بر علیه کمونیسم پخش می‌شد. با اینکه چیزی از این سخنرانی‌ها نمی‌فهمیدم، لحن تند و تیز و عصبانی رادیو را در آن روزها و در دنیای کودکانه‌ام از یاد نمی‌برم. ورق زدن آن کتاب‌ها و نشریات و فریادهای رادیو از خاطرات برجسته‌ی آن روزهای من است.

+ از اوضاع کتابفروشی و روزهای کودتا خاطره‌ای دارید؟

من متولد سال ۲۹ هستم و زمان کودتا سه ساله بودم. تنها چیزهایی که به خاطر دارم، وجود همان کتاب‌ها و نشریات در خانه و سخنرانی‌های رادیو بود. پدرم بعد از آن که کتابفروشی‌اش از بین رفت، کارمند دولت شد. چندسال بعد زمانی که اوضاع سیاسی کمی ثبات پیدا کرد، به اتهام فعالیت‌های سیاسی علیه حکومت از کار بی‌کار شد و برای محاکمه به تهران

من خودم را عکاس مستند اجتماعی نمی‌دانم. اوج کارهای من در عکاسی مستند اجتماعی در سال‌های ۱۳۶۰ بود و چند پروژه‌ی جدی را هم در این زمینه انجام داده‌ام. از میان آن‌ها باید به کارگران کوره‌پزخانه‌های جنوب و شرق تهران، ماهیگیران شمال و جنوب ایران، آسایشگاه‌های سالمندان و معلولان ذهنی و جسمی اشاره کنم. مدتی هم در جریان جنگ از مسائل حاشیه‌ای آن و مردمی که مصائب جنگ را به دوش می‌کشیدند، عکاسی کردم.

رفت. اما در دادگاه تبرئه شد؛ ولی دیگر به دامغان برنگشت. ما هم بعد از مدتی به تهران مهاجرت کردیم و به این ترتیب تهران ما را بلعید و ساکن پایتخت شدیم. در واقع مهاجرت ما به تهران نتیجه‌ی کودتا بود.

+ پس شما در تهران بزرگ شدید؟

من از ۱۰ سالگی تاکنون که ۶۶ سال دارم، در تهران زندگی می‌کنم. تا چهارم ابتدایی را در دامغان به مدرسه رفتم و از پنجم ابتدایی به بعد در تهران درس خواندم.

+ در یکی از مصاحبه‌های شما خواندم که نیما مانیفست شعری‌اش را نخستین بار به «اسماعیل شاهرودی» تقدیم کرده است، این صحت دارد؟

نیما بر اولین کتاب اسماعیل شاهرودی در سال ۱۳۳۰ تحت عنوان «آخرین نبرد»، مقدمه‌ی معروفی نوشت. مقدمه‌ای که با این جمله خطاب به شاعر شروع می‌شود: «دیوان گفته‌های شما مرا به یاد مردم می‌اندازد». تا قبل از آن، من مطلب مبسوطی سراغ ندارم که در آن نیما دیدگاه‌های خود را درباره‌ی شعر نو تا آن حد گسترده شرح داده باشد. از همین رو آن مقدمه به نوعی مانیفست نیما درباره‌ی شعر نو محسوب می‌شود.

+ خاطره‌ی مشترکی از شاهرودی و نیما دارید؟

همان‌طور که گفتم، زمانی که شاهرودی و نیما با هم صمیمی و نزدیک بودند، ما ساکن دامغان بودیم. کتاب «آخرین نبرد» شاهرودی با مقدمه‌ی نیما سال ۳۰ منتشر شد و آن زمان من یک ساله بودم.

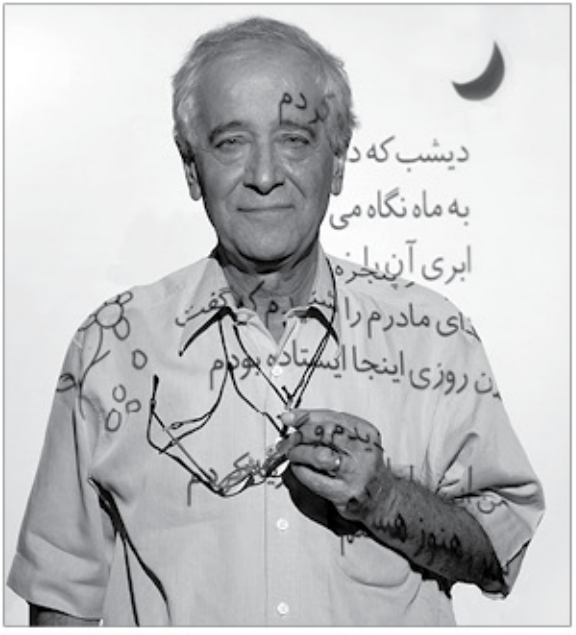
+ پیش از آن‌که وارد دانشگاه بشوید، عکاسی می‌کردید؟ در جایی گفته‌اید که با اولین حقوقی که از کار کردن در یک صحافی گرفتید، یک دوربین عکاسی خریدید.

اگر اشتباه نکنم تابستان سال ۴۶ یا ۴۷ در یک صحافی کار می‌کردم. با اولین حقوقم یک دوربین عکاسی ساده به قیمت هشت تومان از یک دستفروشی خریدم و شروع به عکاسی کردم. اما عکاسی در آن زمان برای من مَمَر خلاق و جدی‌ای نبود؛ در واقع کنجکاوی برای ثبت لحظات و عکس یادگاری بود. فعالیت هنری‌ام را به‌طور جدی با شعر شروع کردم. اولین شعرم سال ۴۸ چاپ شد. من با عمویم رابطه‌ی خیلی خوبی داشتم. او آن سال‌ها مدتی با ما زندگی می‌کرد. خیلی وقت‌ها ما (عمو و برادرزاده) با هم توی کوچه، روی پله‌ی جلوی خانه‌مان در جنوب تهران می‌نشستیم. یک روز بعد از ظهر که همان‌جا نشسته بودیم، رو به من کرد و گفت: «شنیدم شعر می‌گی».

با خجالت گفتم: «بله». گفت: «از شعرات برام بخون». گفتم: «چی بخونم». گفت: «هرچی یادته». و من در حالی که به خودم مطمئن نبودم این شعر را برایش خواندم: «در پیش چشم پنجره‌ام جام شب شکست/ اینک طنین دلکش آغاز/ از بام روز می‌آویزد/ ای صبح، روشنایی چشمان شب سلام!». نگاهی به من کرد و گفت: «فکر نمی‌کردم به این خوبی شعر بگی». و بعد از من خواست که آن شعر را برایش بنویسم. دو هفته بعد آن شعر در مجله فردوسی آن زمان که با سردبیری عباس پهلوان به صورت هفتگی منتشر می‌شد، چاپ شد. آن سال‌ها شاهرودی دچار ناراحتی‌های روحی بود که از اواسط دهه‌ی ۴۰ تا پایان عمرش در سال ۶۰ گریبانگیرش بود. به همین دلیل فرصت زیادی پیش نیامد که درباره‌ی شعر به‌طور جدی با او رابطه برقرار کنم. بعد از انقلاب هم به همان علت، هوشیاری لازم را نداشت و تقریبا همیشه بستری بود.

+ چرا در دانشگاه ارتباط تصویری خواندید؟

من همیشه دلم می‌خواست ادبیات بخوانم ولی پدرم علاقه داشت در رشته‌های علمی مثل ریاضی و فیزیک تحصیل کنم. در یکی از شعرهایم هم به این موضوع اشاره‌ای دارم: «پدرم داشت ثابت می‌کرد/ ریاضی زیباست/ و هندسه از عشق احساسی‌تر است...». آن سال‌ها در چهار نقطه‌ی شمال، جنوب، شرق و غرب تهران مکان‌هایی برای فعالیت‌های تفریحی و فرهنگی جوانان به نام «کاخ جوانان» وجود داشت که روزهای معینی در آنها جلسات شعرخوانی برگزار می‌شد. در این جلسات گاهی از شاعران معروف نیز دعوت می‌شد تا شعر بخوانند و با جوانان علاقه‌مند به گفتگو بپردازند. شب‌های شعر خوبی هم آنجا برگزار می‌شد. من پنهان از پدرم مرتب در آن جلسات شرکت می‌کردم. به این ترتیب هیچگاه این موقعیت را پیدا نکردم که ادبیات را به صورت آکادمیک



تحصیل کنم. در جلسات شعرخوانی کاخ‌های جوانان من با افراد زیادی آشنا شدم که بسیاری از آنها بعدها به چهره‌های برجسته‌ای تبدیل شدند.
در سال ۵۴ مدتی به خاطر بیماری خانه‌نشین بودم. با توجه به علاقه‌ای که از گذشته به عکاسی پیدا کرده بودم، اولین دوربین جدی زندگی‌ام و یک دستگاه آگراندیسور خریدم و در خانه شروع کردم به عکاسی کردن. از همان زمان ظهور فیلم و چاپ عکس‌هایم را هم با روش آزمون و خطا خودم انجام می‌دادم. بعد از مدتی آنچنان عکاسی ذهن مرا اشغال کرد که شعر را فراموش کردم. چند سال بعد، وقتی خواستم وارد دانشگاه شوم، تصمیم گرفتم عکاسی بخوانم؛ اما از رشته‌ی گرافیک سر درآوردم و شاید بهتر شد؛ زیرا گرافیک چشم‌انداز گسترده‌ای از هنرهای بصری را به روی من باز کرد و از این بابت پشیمان نیستم.

+ در زندگی هنری شما، شعر و عکس هر دو با هم و در کنار هم خیلی به هم کمک کرده‌اند، این‌طور نیست؟

به دلیل تحصیلاتم در رشته‌ی گرافیک، ذهنی تصویری پیدا کردم. با اینکه پیش از آن هم شعر می‌نوشتم، می‌دانستم در شعر، کار مهمی نمی‌کنم. از سال ۷۶ در بازگشت جدی و مجددی که به شعر داشتم، احساس کردم

تصویر و کلام در تعامل با هم ظرفیت‌های بیانی تازه و بیشتری در شعر ایجاد می‌کند که از این زاویه می‌توانم کارهای متفاوتی انجام بدهم. استفاده از این ظرفیت‌ها را تا امروز دارم دنبال می‌کنم. اگر توجه کنید از اولین مجموعه شعرم، «خاطرات من، ماه، چاه و باغچه» تا امروز، سعی کرده‌ام تعامل کلام و تصویر را به شکل‌های مختلف تجربه کنم. در اولین مجموعه فقط تصویرهای نقاشی شده با کلام ترکیب شده بود. در دومین و سومین مجموعه تصاویر عکاسی وارد کارم شد و در آخرین مجموعه یعنی «عشق و جنگ» که همراه با یک دی وی دی تصویری در سال ۹۴ منتشر شد، تصاویر انیمشن و حرکت به آنها اضافه گردید. تصویر در شعر من فقط به تصویر عکاسی محدود نشده است.

+ چندی پیش، در یک مصاحبه‌ی مکتوب، در یکی از سوال‌ها درباره‌ی عکاسی مستند اجتماعی، سوال‌کننده می‌گوید که پیش از شما کاوه گلستان -که استاد راهنمای شما هم بوده- این شیوه عکاسی را داشته است. اینکه کاوه گلستان استاد راهنمای شما در دانشگاه بوده، برایم عجیب بود. این ماجرا صحت دارد؟

خیر. استاد راهنمای من شادروان ابراهیم هاشمی و عنوان پایان نامه‌ی من «بررسی عکس و عکاسی از دیدگاه گرافیک» بود. با کاوه گلستان دوست بودیم و بسیار از او هم آموختم. نمی‌دانم کجا چنین مطلبی نوشته شده. درباره «کاوه گلستان» بارها اظهار نظر کرده‌ام و معتقدم: «کاوه گلستان، در زمان خودش به اندازه یک نسل از عکاسی ما جلوتر بود». فضای سیاسی قبل از انقلاب اجازه بالیدن به عکاسی اجتماعی نمی‌داد و عکاسی مستند اجتماعی ما به نوعی، در سطح ثبت تناقضات شعارگونه‌ی اجتماعی محدود شده بود. مثلا از یک گدا جلوی بانک یا فرضا یک دستفروش جلوی طلافروشی و نظایر این‌ها. اما کاوه گلستان در آن شرایط به مسائل اجتماعی عمیق‌تری پرداخت که اوج آن مجموعه‌ای بود با عنوان «کارگر، مجنون، روسپی» و در آن به این سه قشر محروم اجتماعی پرداخته بود. نمایشگاهی هم از عکس‌های آن مجموعه برگزار کرد که ساواک آن را تعطیل کرد. در آن زمان کمتر کسی به دنبال این موضوعات می‌رفت. اما کاوه چنین کاری را کرد. عکس‌های او از روزهای انقلاب و بعد از آن جنگ هم جزو بهترین اسناد تصویری تاریخ معاصر ماست.

+ حالا که صحبت از عکاسی مستند اجتماعی شد، بیایید به این سوال بپردازیم که اساساً به چه عکسی مستند اجتماعی گفته می‌شود؟

عکس مستند اجتماعی، عکسی است که بدون تحریف، به ثبت و ضبط واقعیت‌های اجتماعی می‌پردازد و مانند آیینه‌ای است که نارسایی‌ها، ضعف‌ها و بدی‌های موجود در اجتماع را نشان می‌دهد به قصد ایجاد

شرایطی که به رفع آنها کمک کند. دولتمردان مسئول رفع کمبودها، نارسایی‌ها و مشکلات جامعه هستند. متاسفانه در جوامع دیکتاتوری بسیاری اوقات این گونه عکاسی از جانب آنان سیاه‌نمایی تلقی شده و از همین زاویه عکاسان مستند اجتماعی را چشم نامحرم می‌دانند.

+ آیا خاستگاه عکاسی مستند اجتماعی در دنیا به همان خشک‌سالی معروف آمریکا و فعالیت عکاسان در بازنمود وقایع آن ماجرا برمی‌گردد؟

خیر. خشکسالی سال‌های ۱۹۳۰ که در تاریخ از آن به عنوان «depression years» یا سال‌های سیاه یاد می‌کنند، دوره‌ی خشکسالی گسترده‌ی ده‌ساله‌ای در آمریکا بود که در طی آن، از طریق سازمانی به نام «سازمان حمایت کشاورزی» (Farm Security Administration / F.S.A) گروهی از عکاسان ماموریت پیدا کردند که از زندگی کشاورزانی که از خشکسالی آسیب دیده و به سوی شهرها مهاجرت می‌کردند، عکس تهیه کنند. آن عکس‌ها که امروزه شش هزار قطعه‌شان در کتابخانه‌ی کنگره آمریکا نگهداری می‌شود، باعث شد کنگره و قانون‌گزاران از وخامت اوضاع آگاه شوند. به تبع آن، قوانینی وضع شد که به کشاورزان آسیب دیده کمک می‌کرد. به این ترتیب شرایطی ایجاد شد که به جلوگیری از ادامه‌ی مهاجرت‌ها انجامید. این نمونه بسیار واضحی از تاثیر عکاسی مستند اجتماعی در ایجاد اصلاحات اجتماعی در دنیاست که با حمایت یک سازمان دولتی نتیجه آن جلوگیری از یک فاجعه اجتماعی بود. کار آن گروه عکاسان باعث شد عکاسی مستند اجتماعی جایگاه برجسته‌ای در تاریخ عکاسی پیدا کند. قبل از آن هم نمونه‌های زیادی از کارهای برجسته‌ی عکاسی مستند اجتماعی وجود داشت. به عنوان مثال در دهه‌ی ۱۸۵۰ «راجر فنتون» (Roger Fenton) انگلیسی با دوربین سنگین و تکنولوژی ابتدایی آن زمان از میادین جنگ «کریمه» (Crimean) عکاسی کرده بود. در سال‌های ۱۸۷۰هم عکاسی به نام «جان تامپسون» (John Thomson) با همکاری روزنامه‌نگاری به نام «آدولف اسمیت» (Adolphe Smith) درمجموعه‌ای به عنوان «زندگی خیابانی در لندن» (Street Life in London) از زندگی مردم عادی، مشاغل و تیپ‌های اجتماعی در شهر لندن عکاسی کرده بود.

حدود سال‌های ۱۹۰۰، «لوئیس هاین» (Lewis Hine) آمریکایی تحقیقی جامعه‌شناختی تحت عنوان «نقش شرایط اجتماعی در ارتکاب جرم» انجام داد که بخشی از آن مربوط به کودکانی بود که در کارخانه‌ها و کارگاه‌ها کار می‌کردند. عکس‌هایی که او از کار کودکان در آن زمان گرفت، به تدوین اولین قانون کار کودکان در جهان منجر شد. با وجود این پیشینه‌های تاریخی عکاسی مستند اجتماعی، همان طور که گفتم، دوره‌ی خشکسالی آمریکا دوره‌ی اوج عکاسی مستند اجتماعی در تاریخ عکاسی به شمار می‌آید.

گفته می‌شود که عکاسی در اروپا متولد و در آمریکا رشد کرد. این رشد تا حد زیادی مدیون همان دوره‌ای بود که عکاسانِ «سازمان حمایت کشاورزی» آمریکا از زندگی کشاورزان عکاسی کردند. اگرچه نقش پیکتوریالیست‌ها را هم قبل از آنها در این رشد نباید نادیده گرفت.

+ در ایران عکاسی مستند اجتماعی از کجا شروع می‌شود؟

اگر بخواهیم از اولین نمونه‌های هدفمند عکاسی مستند اجتماعی در ایران نام ببریم، باید از دوران انقلاب مشروطیت و عکس‌های عکاسی ارمنی به نام «بارون استپانیان» یاد کنیم که از صحنه‌های درگیری و سنگربندی‌ها در کوچه پس کوچه‌های تبریز عکاسی کرد. در کتاب تاریخ مشروطیت احمد کسروی نیز نوشته شده است که او با دوربینی سنگین و حجیم از مبارزان مشروطه و درگیری‌های تبریز عکاسی می‌کرده. گفته می‌شود که او بعدها مورد تعقیب قرار گرفت و به خاک عثمانی فرار کرد. متاسفانه اطلاعات زیادی در مورد بارون استپانیان وجود ندارد.

+ چرا شما بیشتر عکاسی خبری یا طبیعت‌نگاری نکردید و به دنبال عکاسی مستند اجتماعی رفتید؟

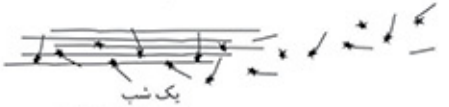
من خودم را عکاس مستند اجتماعی نمی‌دانم. اوج کارهای من در عکاسی مستند اجتماعی در سال‌های ۱۳۶۰ بود و چند پروژه‌ی جدی را هم در این زمینه انجام دادم. از میان آن‌ها باید به کارگران کوره‌پزخانه‌های جنوب و شرق تهران، ماهیگیران شمال و جنوب ایران، آسایشگاه‌های سالمندان و معلولان ذهنی و جسمی اشاره کنم. مدتی هم در جریان جنگ از مسائل حاشیه‌ای آن و مردمی که مصائب جنگ را به دوش می‌کشیدند، عکاسی کردم.

+ در عکاسی مستند اجتماعی دنبال چه چیزی بودید؟

من هم مثل خیلی از جوان‌های آن سال‌ها در کار هنر دنبال مخالفت بودم و این برای نسل من تحت تاثیر اتفاقات دهه‌ی سی شکل گرفته بود. زمانی که من شعر را شروع کردم، نوعی آرمانگرایی ایدئولوژیک آمیخته با یاس سیاسی ناشی از کودتای ۲۸ مرداد در شعر غالب بود که تا حدود زیادی به سایر رشته‌ها هم تسری پیدا کرده بود. کعبه‌ی آمال بسیاری از جوانان آن روزها شعرهایی از نوع زمستان اخوان به شمار می‌آمد. وقتی سراغ عکاسی هم رفتم اولین چیزی که به سمت آن کشیده شدم، مسایل اجتماعی بود. اما بعدها با گذشت زمان این نوع عکاسی راضی‌ام نکرد و به سمت عکاسی آرت کشیده شدم که تا امروز در این حیطه دارم کار می‌کنم.

+ در عکس‌های شما (مثل شعرهایتان) محتوا و معنا غالب است و

آن خانه‌ی ناراحت را
می بینی کنارِ کویر؟

روزها با خورشید چای دم می‌کرد
وشب ها
دم گوش ستاره ها سه تار می زد

یک شب
کلمات این قصه را باد برد

همین باعث می‌شود شمایی از آنها ته ذهن مخاطبان جای‌گیر شود. مثلا عکسی که ساحلی را نشان می‌دهد که یک ماهی در گوشه‌ی چپ کادر آن روی زمین افتاده و دریا و ماهیگیران در پس‌زمینه دیده می‌شوند، جزو عکس‌هایی است که هیچ‌وقت از ذهن من بیرون نمی‌رود. یا مثلا عکسی که دو پسربچه روی یک بام دست روی شانه‌ی هم گذاشته‌اند و صندلی شکسته‌ای کنار آنها دیده می‌شود. اگر اشتباه نکنم، حضور این معناگرایی یعنی اینکه شما در عکس‌هایتان فقط مستندنگاری نکرده‌اید.
درست است. شاید توضیحی در اینجا بتواند این موضوع را روشن کند. در تمام طول تاریخ عکاسی، عکاسان یا به سمت تخیل پردازی و ذهن‌گرایی رفته‌اند یا به سمت واقع‌گرایی. در دوره‌هایی ذهن‌گرایی مسلط بوده؛ مثلا دوره پیکتوریالیسم یا تصویرگرایی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم. عکاسان تصویرگرا معتقد بودند عکاسی باید ملهم از فضاهای رمانتیک، شاعرانه و خیال‌انگیز باشد. این گرایش درواقع نتیجه‌ی تلاش‌های عکاسانی بود که به عکاسی به عنوان هنری مستقل نگاه می‌کردند و اعتقاد داشتند عکاسی معیارهای زیبایی‌شناختی خاص خود را دارد. اما برعکس، در دوره‌هایی که واقع‌گرایی مسلط بود،(مثلا در سال‌های خشکسالی ۱۹۳۰ آمریکا که درباره‌اش صحبت کردیم) ثبت موبه موی واقعیت‌ها بیشتر طرفدار داشت. این نوع عکاسی دغدغه‌ی هنری نداشته و بیش از آن که به دنبال تولید اثر هنری باشد، تلاش داشته اسنادی از واقعیت‌های موجود تهیه کند. بعد از انقلاب اکتبر شوروی تحت تاثیر دیدگاه‌های

ایدئولژیکی کمونیسم در اروپای شرقی نوعی عکاسی رونق گرفت که ضمن آنکه واقعیت‌ها را ثبت می‌کرد، به واقعیت‌ها نگاهی رمانتیک و شاعرانه داشت. این نوعی عکاسی که مختص اروپای شرقی بود بعدها عکاسی غرب را هم تحت تاثیر قرار داد. بعضی از منتقدین غربی از این نوع عکاسی با عنوان «عکاسی مستند تصویرگرا» (Pictorial Documentary Photography) نام می‌برند. به نظر خودم کارهای مستند اجتماعی من به این نگرش نزدیک است.

+ چرا فصلنامه‌ی عکاسی خلاق را راه انداختید و چه شد که دیگر منتشر نمی‌شود؟

بله، مدتی است این فصلنامه را منتشر نکرده‌ام. در تمام مدت انتشار از امکانات جایی استفاده نکردم و امکانات شخصی‌ام را برای این کار گذاشتم. طبیعتا ادامه‌ی کار به این شکل مشکل بود. ولی امیدوارم شرایطی فراهم شود که بتوانم دوباره آن را منتشر کنم. من همیشه به مسائل نظری عکاسی علاقمند بودم. در گذشته جای این موضوعات در عکاسی ما تقریبا خالی بود. تا اوائل سال‌های ۶۰ تمام کتاب‌ها و مطالب منتشر شده‌ی عکاسی به مسائل آموزشی فنی محدود بود. از اوایل سال‌های ۶۰ به بعد و تقریبا همزمان با تاسیس دانشکده‌های عکاسی، نقد و ادبیات عکاسی و مطالب نظری عکاسی جایگاهی یافت و علاقه‌مندانی پیدا کرد. من هم از همان موقع شروع کردم به نوشتن مطالبی درباره عکاسی و نمایشگاه‌های عکس. اواخر سال‌های ۶۰ برای انتشار یک نشریه عکاسی درخواست امتیاز دادم؛ اما موافقت نشد. دوباره سال‌های ۸۴ اقدام کردم برای مجوز و این بار موافقت شد. در دی ماه ۸۴ اولین شماره فصلنامه عکاسی خلاق را منتشر کردم. آخرین شماره آن هم در سال ۹۲ منتشر شد و از آن زمان تاکنون شماره جدیدی منتشر نشده است.

+ شما یک آموزشگاه هم دارید. در این آموزشگاه صرفا به عکاسی می‌پردازید؟

بله از سال گذشته «آموزشگاه آزاد هنرهای تجسمی خلاق» را تاسیس کرده‌ام. در حال حاضر این آموزشگاه روی عکاسی متمرکز شده و کلاس‌های نظری و عملی در مورد عکاسی پایه، نورپردازی، نقد عکس، عکاسی مستند با گرایش مردم‌نگاری، و تحلیل رویکردهای نو در عکاسی برگزار می‌کند.

+ به نظرتان چرا با وجود اینکه دانشکده‌های متفاوتی در سطوح مختلف در زمینه عکاسی داریم، همچنان بازار کلاس‌های آزاد عکاسی پررونق است؟

متاسفانه سرفصل دروس دانشگاهی ما کهنه و قدیمی است. هنوز در این سرفصل‌ها جایی برای مباحث امروزی وجود ندارد. آموزشگاه‌های

خصوصی و تورهای آموزش عَملی عکاسی با مسائل و جریانات روز همسو هستند و جوانان در این محیط ها تبادل اطلاعات می‌کنند. اطلاعاتی که به‌روز است و به راحتی از طریق ارتباطات در اختیار آنان قرار می‌گیرد. محدودیت‌هایی که در فضاهای آموزشی آکادمیک وجود دارد، جوابگوی نیاز آنان نیست. جوانانی که به آموزشگاه‌های خصوصی روی می‌آورند تصادفی وارد این کلاس‌ها نشده‌اند. و به میل خود این کلاس‌ها را انتخاب می‌کنند. به همین علت انگیزه کافی برای یادگیری دارند.

+ آن افشین شاهرودی که در دانشگاه تدریس می‌کند، با افشین شاهرودی که در آموزشگاه خارج از دانشگاه درس عکاسی می‌دهد چه تفاوتی دارد؟

تلاش می‌کنم که هیچ فرقی نداشته باشند. همیشه چه در دانشگاه و چه در کلاس‌های خصوصی در کلاس‌هایی که به عهده می‌گیرم تلاش می‌کنم در چارچوب زمان حداکثر اطلاعات مفید را به دانشجویان و هنرجویان منتقل کنم.

+ این سوال را به این دلیل می‌پرسم که در رشته‌های مربوط به علوم انسانی محدودیت‌هایی وجود دارد که در آکادمی‌های موازی و آموزشگاه‌ها وجود ندارد. به عنوان مثال استادی که

در دانشگاه نمی‌توانند از شعر فروغ حرف بزنند، در آکادمی موازی می‌توانند. این محدودیت‌ها در رشته عکاسی هم وجود دارد؟
بله، این محدودیت‌ها در رشته عکاسی هم وجود دارد. هم از جهت طرح مباحث و هم نمایش آثار.

+ چرا کتاب «فتوکاریکاتورهای عکاسان» متوقف شد و منتشر نشد؟
همانطور که گفتم از سال ۷۶ تجربه‌ی ترکیب کلام و تصویر را در شعر که امروزه به جریان «شعر دیداری» موسوم شده است، داشتم. آن تجربیات مرا به کنجکاوی در مورد استفاده از ظرفیت‌های بیانی رشته‌های مختلف در ترکیب با هم سوق داد. در این ارتباط به فکر استفاده از خصوصیات لنزواید در خلق تصاویر کاریکاتوری از طریق عکاسی افتادم. یکی از ویژگی‌های کاریکاتور این است که با اغراق در اندازه‌های واقعی و به هم ریختن فرم‌های طبیعی، به بیان طنزآمیز موضوعات می‌پردازد. لنزهای واید یا دیدِ باز در عکاسی این خصوصیت را دارند که می‌توانند در اندازه‌ها اغراق کرده و با به هم ریختن پرسپکتیو نسبت به لنزهای استاندارد بیان متفاوتی از موضوع ارائه دهند. با این دیدگاه به تجربیاتی در مورد تهیه پرتره‌های طنزآمیز از دوستان عکاسم پرداختم. عکس‌هایی که از یکسو به عنوان پرتره سعی در شخصیت‌پردازی سوژه‌ها داشت و از سوی دیگر با اغراق در اندازه‌ها و فرم‌های چهره‌ها سعی داشت این بیان شخصیتی را در قالب طنز ارائه کند. دوسه سالی این ایده را دنبال کردم و مجموعه‌ای شامل حدود دویست عکس فراهم شد. ناشری برای چاپ آن به صورت کتاب اعلام آمادگی کرد. مدتی کتاب دست او بود ولی وقتی با تاخیر بیش از حد او مواجه شدم کتاب را پس گرفتم تا از طریق ناشر دیگری اقدام کنم. اما ناشر برخلاف اخلاق حرفه‌ای، پی دی اف کتاب را برای همه کسانی که در کتاب عکس داشتند و حتی افراد دیگری که در آن مجموعه نبودند فرستاد و از آنها در مورد انتشار فتوکاریکاتورهایشان نظر خواست. به دنبال آن، جو ناخوشایندی به وجود آمد. بعضی از دوستانی که در کتاب عکس داشتند با انتشار عکس‌هایشان در قالب کاریکاتور مخالفت کردند و معتقد بودند انتشار عکس‌ها با این شکل تصویر خوشایندی از آنان ارائه نمی‌دهد. نتیجه این شد که در آن زمان از انتشار آن کتاب منصرف شدم. بعدها با تعدادی از دوستان تماس گرفتم و رضایت کتبی آنها را مبنی بر چاپ کاریکاتورشان در آن کتاب گرفتم ولی ترجیح دادم دست نگه دارم تا مدتی بگذرد. امروزه سالی از آن موضوع می‌گذرد و چهره‌ها تغیرات زیادی کرده‌اند. امیدوارم زمانی دیگر بتوانم آن را دوباره به چاپ بسپارم.

+ درباره انگیزه جمع آوری و انتشار کتاب «از گذشته‌ها» -که مجموعه عکس‌های تاریخی ایران از قاجار تا پهلوی است- هم توضیحی بدهید.

آن کتاب نتیجه‌ی یک تصادف ساده بود. هفده هیجده سال پیش روزی دوست نقاشم، محمد کیهانی، با من تماس گرفت که فوراً به منزلشان بروم. وقتی رفتم تعدادی عکس‌های قاجاری و یک جلد آلبوم قدیمی دست‌ساز که نقاشی عالی‌ای روی آن کشیده شده بود، مقابلم گذاشت و تعریف کرد که امروز این عکس‌ها و جلد آلبوم را در سطل زباله سر کوچه‌شان پیدا کرده است. جلد آلبوم را برای خودش نگه داشت و عکس‌ها را به من بخشید. آن اتفاق مرا به فکر واداشت که بسیاری از عکس‌های ارزشمند تاریخی به دلیل بی‌اطلاعی صاحبان آنها از بین می‌رود. تصمیم گرفتم عکس‌های قدیمی را جمع‌آوری کنم. طی سه چهار سال مجموعه قابل توجهی از عکس‌های قدیمی را گردآوری کردم. در سال ۱۳۸۵ به مناسبت پنجمین جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم و عکس دانشجویان، توسط وزارت علوم انتخابی از آن عکس‌ها در کتابی با عنوان «ازگذشته‌ها» چاپ و منتشر شد. صحبت‌های شده است که چندی دیگر آن مجموعه به طور کامل در جریان پنجمین دوره‌ی گردهم‌آیی «ده روز با عکاسان» به صورت نمایشگاهی در معرض دید عموم قرار گیرد.

+ به غیر از این دو کتاب، اثر منتشر شده‌ی دیگری در زمینه‌ی عکاسی دارید؟

غیر از کتاب «از گذشته‌ها» و «فتوکاریکاتورهای عکاسان» -که منتشر نشد- تاکنون سه مجموعه عکس، یک کتاب ترجمه شده در زمینه عکاسی مستند اجتماعی و عکاسی مطبوعاتی و پنج مجموعه شعر از من منتشر شده است. اولین مجموعه در سال ۶۰ با عنوان «عکس ها» انتخابی از اولین تجربه‌های عکاسی من بود. دومین کتاب سال ۶۹ با عنوان «۵۵ عکس» چاپ شد که مجموعه‌ای از عکس‌های مستند اجتماعی من با موضوعات کارگران کوره‌پزخانه‌ها، ماهیگیران، آبادان بعد از جنگ و معلولان و سالمندان آسایشگاه‌ها بود و یک کتاب دیگرهم با عنوان «هپروط !» در سال ۱۳۸۲ که شامل عکس‌هایی بود از گوشه و کنار دنیا در سفرهایی که رفته بودم و در آن سعی کرده بودم با نگاهی فلسفی و در عین حال طنزآمیز دنیایی را که در آن زندگی می‌کنم، تصویر کنم. کتاب ترجمه شده‌ی دیگری را هم این روزها در دست چاپ دارم با عنوان «سبیل دالی» که ترجمه‌ی یک گفتگوی عکاسانه است میان فیلیپ هالسمن پرتره‌پرداز معروف تاریخ عکاسی و سالوادور دالی نقاش جنجالی معروف همراه با عکس‌هایی که هالسمن از دالی گرفته است.

+ من شعرهای دیداری شما را چندین بار خوانده‌ام و نکته‌ی جالب برای من در این شعرها نگاه امیدوار و اصلاح‌طلبانه‌ی شما است؛ البته نه به معنای سیاسی آن. به نظر می‌آید این شعرها می‌خواهند بگویند که این شرایط به زودی می‌گذرد یعنی ما تحمل می‌کنیم تا بگذرد. اصلا شما این برداشت را قبول دارید؟

تا حدودی بله. در شعرهای من حتی در شعرهایی که از خشن‌ترین صحنه‌ها صحبت می‌کند نگاهی به شرایط خوب و ایده آل وجود دارد. البته نه به معنای آرمانگرایانه. در شعرهای من از سال ۷۶ و اولین مجوعه شعرم «خاطرات من، ماه، چاه و باغچه»، یک راوی-کودک متولد شد که سعی داشت با نگاهی کودکانه در قالب بیانی خاطره‌گونه‌ای به توصیف دنیای پیرامون خود بپردازد. این راوی کودک حضورش در شعرهای بعدی من هم تداوم پیدا کرد. کودک مترادف با امید به آینده است. سعی من هم همواره این بوده که از تمام ظرفیت‌های ذهنی خودم برای توصیف این دنیای کودکانه استفاده کنم. این فضای کودکانه خودبه خود ایجاد شد و من آگاهانه آن را نساختم. خودم وقتی آن مجموعه کامل شد متوجه این موضوع شدم. وقتی از کار منجسم صحبت می‌کنیم یعنی همه شرایط در ارتباط با هم کلیت کار را شکل دهند. کودک ناامید معنی ندارد. وقتی با دنیایی کودکانه سرو کار داریم امید به آینده وجهی جدانشدنی از آن است.

+ کمی هم درباره انجمن ملی عکاسان و پیگیری‌های شما برای ثبت این انجمن در وزارت کشور صحبت کنیم. از کی این انجمن آغاز به کار کرد، هدفش چه بود و الان در چه وضعیتی است؟

در اینجا لازم است از کسی نام ببرم که متاسفانه نسل امروز عکاسی ما او را زیاد نمی‌شناسد. اولین کسی که به طور جدی بحث تاسیس یک انجمن فراگیر عکاسی در ایران را مطرح کرد شادروان «ابراهیم هاشمی» بود که در ابتدای صحبت هم از او یاد کردم. او در سال ۱۳۳۸ سال‌ها قبل از انقلاب، در آبادان در شرکت نفت در تاسیس اولین انجمن عکاسی ایران نقش زیادی داشت. ابراهیم هاشمی عکاسی آبادانی بود که با تجربه تاسیس انجمن عکاسی آبادان، بعد از انقلاب، مانند بسیاری از جنگ‌زده‌های دیگر، مجبور به مهاجرت به تهران شد. در تهران با عکاسان مختلف دیدار و گفتگو کرد و پیشنهاد تاسیس یک انجمن عکاسی فراگیر با نام «انجمن عکاسی ایران» را مطرح کرد. اساسنامه‌ای را هم برای چنین انجمنی نوشت. حتی به خاطر دارم که در جریان نشستی در یکی از اولین دوره‌های دوسالانه عکس ایران در سال ۶۳ پیشنهاد تاسیس چنین انجمنی را از تریبون موزه هنرهای معاصر هم مطرح کرد. ولی در آن زمان این انجمن پا نگرفت. سال‌ها گذشت و موضوع فراموش شد. تا این که حدود ۱۵ سال پیش بحث تاسیس انجمن بار دیگر مطرح شد. یک گروه کاری تشکیل و جلساتی برای بررسی موضوع در خانه هنرمندان برگزار گردید. بعد از مدت‌ها این گروه مقدمات کار را فراهم کرد و گردهمایی بزرگ عکاسان با حضور حدود پانصد نفر از عکاسان از سراسر ایران در فرهنگسرای نیاوران برگزار شد و طی آن یک هیات موسس انتخاب گردیدکه من هم جزو آنها بودم. این هیات در مدت

سه سال با بحث‌های بسیار اساسنامه‌ای را تدوین کرد. ثبت این انجمن در وزارت کشور کاری طولانی و زمان‌بر بود. حدود هفت یا هشت سال طول کشید و بالاخره پس از سال‌ها انجمن تاسیس و در کمیسیون ماده ده انجمن‌ها و احزاب ثبت شد و الان به عنوان یک موسسه غیردولتی مردم‌نهاد مشغول به کار است. تاکنون کارهای زیربنایی زیادی انجام داده و بسترهای محکمی را برای فعالیت‌های آینده عکاسی ایران فراهم کرده است. از جمله این کارها باید از ساختارسازی، برنامه‌ریزی و برگزاری چهار دوره گردهمایی سالانه عکاسی به نام «ده روز با عکاسان» یاد کنم که امسال آذرماه پنجمین دوره آن برگزار خواهد شد. در جریان این گردهم‌آیی سالانه فضایی به وجود می‌آید که عکاسان از سراسر کشور طی ده روز از برگزاری نمایشگاه‌های مختلف، کلاس‌های تخصصی گوناگون و کارگاه‌های آموزشی مختلف استفاده کرده و فضای پرنشاطی را برای تبادل اطلاعات به وجود می‌آورند. سال گذشته انجمن موفق شد دو سالانه عکس را که تاکنون با متولی‌گریِ دولت و موزه برگزار می‌شد از دست دولت خارج کرده و خود انجام آن را به عهده بگیرد. دولت در برگزاری دوسالانه‌های هنری فقط باید نقش حمایتی داشته باشد نه نقش اجرایی. علاوه بر این‌ها انجمن با تشکیل کمیته‌های رفاهی، حقوقی و راهبردی در جهت انسجام دادن به فعالیت‌های عکاسان، بیمه و نیز حمایت از حقوق مادی و معنوی آنان که همیشه مورد بی‌توجهی استفاده‌کنندگان از آثار عکاسی بوده گام‌های موثری برداشته و اقدامات مفیدی کرده است. سال گذشته این انجمن به عنوان کارآمدترین انجمن هنری شناخته شد. این‌ها دستاوردهای کوچکی نیست.

+ کدام یک از کارهایتان را بیشتر دوست دارید؟

به نظر خودم آخرین مجموعه شعرم «عشق و جنگ» بیشتر از کارهای قبلی‌ام به انسجام لازم رسیده است. ایده استفاده از تصویر را همراه با کلام در کتاب اولم تجربه کردم. در کتاب‌های بعدی با این ایده بیشتر درگیر شدم. فکر می‌کنم در کتاب "عشق و جنگ" این ایده به سرانجام مناسبی رسید. عشق به عنوان اوج عطوفت انسان و جنگ به عنوان اوج خشونتی که همواره در طول تاریخ هستی انسان به خود روا داشته است در آن کتاب دستمایه اصلی کار من است. ضمن آن که در دی وی دی همراه آن با موشن گرافیک و استفاده از تصویر متحرک و استحاله‌ای که تصاویر در تداوم کار و تبدیل به همدیگر دارند نسبت به کارهای قبلی‌ام پخته‌تر است. موسیقی آن هم با توجه به روح خشونت و عشقی که در وجود انسان هست با تلفیقی از گوشه‌های موسیقی سنتی ایرانی و موسیقی مدرن و با همین عنوان توسط کوشیار شاهرودی برای همین مجموعه ساخته شده است.

* اشاره به سطرهایی از شعر افشین شاهرودی

بهاره رضایی

نگاهی کلی و گذرا به جهانِ شعری افشین شاهرودی

کُلاژی از واقعیت و رؤیا

تصویر به مثابه روایت و راوی به منزله‌ی چهره‌نگاری در متن، لازم و ملزومِ اغلبِ شعرهای افشین شاهرودی در سال‌های گذشته بوده است. تلفیقِ هنرهای بینارشته‌ای و حضور و تجلی آن‌ها در یکدیگر و رسیدن به گستره‌های تازه، آسمانی است که این روزها تماشایش جایگزینِ سلیقه‌ها و علایق گذشته شده و گاهی آن‌ها را زیر سئوال می‌بَرَد و فرصت دیدن از دریچه‌های رنگی‌تری را به مخاطب پیشنهاد می‌دهد.

در این نوشتار کوتاه، بر «گفتار انتقادی» صِحه نمی‌گذارم! و ترجیح این متن، بر رفتار شاعرانه‌ی چند دهه‌ی اخیر شاعر در آثارش است!

رویا عنصری است که جهانِ شعر و تصاویر شاعر را به دست گرفته است و عناصر معنایی و تصویری را همیشه تحت الشعاع خود قرار داده است.

با نگاهی کلی در می‌یابیم که از زمان انتشار کتابِ «خاطرات من، ماه، چاه و باغچه» که شاملِ صد و بیست و چهار شعر کوتاهِ مستقل و در عین حال، به هم پیوسته است، راوی در تعقیب و گریز رویاهای کودکی اش است و هر حادثه‌ای را به جهان کودکی هایش متصل می‌کند و این مجموعه، شروع و تکرار مداوم رویا وارگی‌های شاعر است و تصاویر هم از انتشار همین کتاب به موازات شعرهای او رشد می‌کنند و کم کم فرم و شکل‌های تازه‌ای به خود می‌گیرند. پس به نظر می‌رسد، مجموعه شعر «خاطراتِ من، ماه، چاه و باغچه» شروع سرخوشانه و دل‌انگیزی برای شاعر داشته است که استمرار در فضاهایی که برای نوشتن و تصویر سازی انتخاب کرده است را رقم می‌زند، پیش می‌رود و در کتاب‌های دیگر و تازه‌ترش، اصرار بر تکرار و تداوم همین کتاب دارد!

پس به دنبال «پاشنه‌ی آشیل» و «چشم اسفندیار» در آثار شاعر نمی‌گردیم!

رویا؛ پیکره‌ی شعرهای اوست و اغلب از او شاعری با یک قطب قوی رویا گونه می‌سازد!

(مادرم / علامت یک محاسبه را روی شیشه می‌چسباند / و باغچه / برای حل مسئله / تعداد پروانه‌ها را / در مفهوم گل ضرب می‌کند / ماه / در آسمانِ جبهه پاسداری می‌دهد / و چاه / همچنان می‌سوزد /)[1]

بسامد بالا و گستره‌ی بسیط بعضی واژه‌ها در این سال‌ها در کتاب‌های شاعر، نشان از تعهد و

یکپارچگیِ ردیفِ کلماتش دارد که نظمی پنهانی را گوشزد می‌کند. واژه‌هایی اغلب عمومی با کارکردی که در لحظه به ذهن خواننده متبادر می‌شود و سویه‌های معنایی این واژه‌ها را می‌توان در چند بارِ خوانی شعرها تجربه کرد. واژه‌هایی چون؛
(ماه، چاه، مادر، خواب، پرنده، قفس، دریا، پدر، باغچه، خانه، آسمان، ابر، .....)
به نظر می‌رسد، شاعر نوعی هم‌قَسَمی با این واژه‌ها را در شعرهایش دنبال می‌کند. نوعی تعهد برای به کارگیری این واژه‌ها در شعرهایش حل شده است که هم‌زمان نِمودِ آن را در طرح‌ها و عکس‌های اِلصاق شده به شعرها رویت می‌شود. و در همین راستاست که کلمات و واژه‌ها در شعرهای او از کیفیتی ارگانیک برخوردارند. واژه‌ها جان دارند و با ما حرف می‌زنند. آرامشی که در کلمات او نِشَسته است، نشان از رفتار شناسی حساب‌شده‌ی شاعر دارد که اگرچه دایره‌ی واژگانی‌اش را حولِ کلماتِ محبوبش بررسی و هدایت می‌کند اما می‌داند که در این دامنه و مرتع، چه طور از آن‌ها استفاده کند. هر کدام از آن‌ها رها و آرام، کنار هم نشسته‌اند و در ظاهر تعارضی با هم ندارند! یک جور توافق صلح آمیز! که هم زمان اعلان جنگ هایی غیر رسمی است که شاعر از پدیده‌ی جنگ در بافت شعرهایش با استفاده از همین واژه‌ها سود می‌بَرَد؛
(امروز / هواپیمایی / در آسمان خانه ظاهر شد / اما به پنجره خورد / و به باغچه سقوط کرد / امشب هم / ماه با پوتین‌های بچگانه / از جبهه آمده / و حالا روی پله‌ها / از سینه‌ی انفجاری مادرم / شیر می‌خورد) [۲]
عنصر طنز هم در شعرهای شاعر به نوعی به چشم می‌خورَد. طنزی که مختص شعرهای اوست و گاه می‌تواند طنزی عاشقانه بیافریند؛
(امروز / در جیب ماه / یک نامه عاشقانه پیدا کردم / نوشته بود: / در آسمان برکه / منتظرت هستم) [۳]
درون‌نگری هایی سوررئالیستی در شعرهای او در رفت و آمد است. و تلفیق عنصر رویا و واقعیت و باز تاب آن در در جزئی‌ترین وقایع روزمره، گاه در آثارش به چشم می‌خورَد؛
(گوزن‌ها که رفتند/ پروانه‌ای/ با بال‌های سرخ/ از سینما/ آمد و روی صورت سردم نشست/ هنوز/ دارم/ آتش صورتم را خاموش می‌کنم) [۴]
و در انتهای این نوشتارِ کوتاه می‌توان گفت که رویا پردازی‌ها و مالیخولیای تمام نشدنی در این سال‌ها با شاعر هم راه و همسفر بوده است «وهم» و «واقعیت»، مانند گلاژی است که نمود آن را در شعرها، تصاویر و عکس‌های منتشر شده‌اش در بافت مجموعه شعرهایش می‌توان تعقیب کرد که هم زمان از او شاعری بازیگوش، جُست‌وجوگر و خلاق ساخته است. کودکِ درونِ شاعر همیشه فعال، شلنگ انداز و خوداتکاست!

پی نوشت؛
۱. از مجموعه شعر «خاطراتِ من، ماه، چاه و باغچه». افشین شاهرودی. آرست ۱۳۷۶
۲، ۳ و ۴ شعرهایی از کتابِ «افشین‌های شاهرودی». داستان سرا ۱۳۸۸

لیلا صادقی

دربارهٔ کارِ شاعری افشین شاهرودی

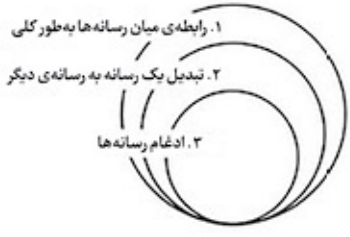
شاعر حدفاصله‌ها

مجموعه‌ی عشق و جنگ (۱۳۹۳)، کتاب دیگری از مجموعه شعرهای دیداری افشین شاهرودی است که پایش را جای پای همان کتاب قبلی، «افشین‌های شاهرودی» گذاشته است. افشین‌های شاهرودی دارای ساختاری منسجم و پیرامتن‌هایی بود که به بخشی از متن اصلی تبدیل می‌شدند، درنتیجه کلیت شعرها چیزی بیشتر از مجموع شعرها را شکل می‌داد. این شگرد در عشق و جنگ نیز تکرار می‌شود، به‌گونه‌ای که فهرست عناوین شعرها، مانند کتاب قبلی اما با دقتی کم‌تر، خطی روایی را طی می‌کند و یک فهرست‌داستان‌واره را شکل می‌دهد. همچنین سرفصل‌ها نقشی عمده در بخش‌بندی جهان متن دارند و شعرها در عین استقلال به‌هم وابسته‌اند و چیدمان آن‌ها روایتی کلان از دوره‌ای از زندگی را نشان می‌دهد. دوره‌ای که به دو قسمت عشق و جنگ تقسیم می‌شود. حرکت از عشق به جنگ و تبدیل جهان به جایی مملو از اندوه و خشونت که زندگی راوی را به زندگی دوگانه‌ای مملو از شادی و غم تبدیل می‌کند. به نظر می‌رسد که این مجموعه از مجموعه‌ی قبلی فراروی نکرده باشد و حتی بعضی از شعرهای مجموعه‌ی قبل در بخش دوم کتاب، «جنگ»، با اندکی ویرایش تکرار شده باشد. اما نکته‌ای که این کتاب را از کتاب قبلی متمایز می‌کند، همراهی لوح فشرده‌ای است که وعده‌ی اثری چندرسانه‌ای یا بینارسانه‌ای را به مخاطب می‌دهد. تفاوت چندرسانه‌ای با

بینارسانه‌ای در این است که در اثر چندرسانه‌ای، رسانه‌های مختلف در جوار هم قرار می‌گیرند و در گفت و گوی با یکدیگر، متنی جدید شکل می‌دهند، اما در یک اثر بینارسانه‌ای، رسانه‌های مختلف با هم آمیخته می‌شوند، به‌گونه‌ای که تفکیک پذیر نیستند.

دیک هیگینز در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ از اصطلاح بینارسانه به مفهوم مکانی میان دو رسانه استفاده کرد و به نقل از او، حاضرآماده‌هایی که برخی از هنرمندان معاصر مانند مارسل دوشان ایجاد کردند، «میان رسانه‌ی هنر و رسانه‌ی زندگی» قرار می‌گیرند. به گفته‌ی او «جان کیج بینارسانه را میان موسیقی و فلسفه قرار داد» و همچنین هنر اتفاق که با ایجاد نتایج یک اتفاق در محیط شکل می‌گیرد، از آمیزش کلاژ، موسیقی و تئاتر صورت می‌گیرد و این روند تا جایی پیش می‌رود که به مرور مرز میان مخاطب و اثر هنری از میان می‌رود و مخاطب نیز به عنوان یک رسانه با اثر تلفیق می‌شود. به تعریف هیگینز، بینارسانه‌ای بودن به مفهوم تلفیق دو یا چند صورت هنری به مثابه‌ی یک اثر واحد و ایجاد یک معنای تازه است که به مرور بینارسانه‌ای بودن، از لحاظ نظری و مفهومی مختص هنرمندان نوآور و پیشگام به‌منظور ایجاد نگاهی نو به هنر به‌شمار رفت. از آنجایی که در فضای شعر دیداری معاصر ایران تاکنون اثر چندرسانه‌ای و یا بینارسانه‌ای چندانی مشاهده نشده، این پرسش پیش می‌آید که آیا این کتاب بینارسانه‌ای است؟

به نقل از کلاور، متن براساس روابط میان رسانه‌ها شکل می‌گیرد که می‌تواند متن چندرسانه‌ای، ترکیب رسانه‌ای و یا بینارسانه‌ای باشد. متن چندرسانه‌ای متنی است که متون منسجم در رسانه‌های متفاوت به صورت جداگانه با یکدیگر ترکیب شوند، اما در ترکیب رسانه‌ای، نشانه‌های متنی در رسانه‌های مختلف نمی‌توانند به صورت خود ارجاع در خارج از بافت وجود داشته باشند، اما از یکدیگر قابل تفکیک هستند. در متن بینارسانه‌ای، رسانه‌های مختلف چنان در هم جوش می‌خورند که قابل تفکیک نیستند. به باور کلاور سه نوع ارتباط بینارسانه‌ای وجود دارد:



نباید فراموش کرد که میان چندشیوه‌گی و چندرسانه‌ای بودن تفاوت‌هایی وجود دارد که در برخی آثار این دو با یکدیگر خلط شده‌اند. چندشیوه‌گی زمانی رخ می‌دهد که حواس مختلف برای دریافت و پردازش داده‌ها درگیر شوند و چندرسانه‌ای بودن وقتی است که ابزار انتقال داده‌ها در رسانه‌های مختلفی مانند کتاب، لوح فشرده و بروشور و غیره با هم ترکیب شود. در شعر دیداری انواع مختلف روابط میان دو شیوه‌ی متفاوت و نه دو رسانه‌ی متفاوت رخ می‌دهد، مگر اینکه شعر دیداری از نوع شعر موقعیت یا اجرا و از این دست باشد، چراکه شیوه به تجربه‌ی حسی یا ادراکی برمی‌گردد و با فردیت در ارتباط است، اما رسانه وسیله‌ای برای انتقال یک بازنمایی به انسان تلقی می‌شود. درواقع از آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ شعر از فضای چاپی فاصله گرفت و زبان شعری جدیدی ایجاد شد که همان شعر چندرسانه‌ای است. در ایران در زمینه‌ی شعر چندرسانه‌ای، شاید از نمونه‌های نخستین آن همین مجموعه‌ی شعر و جنگ را بتوان نام برد، با این تفاوت که در متن چندرسانه‌ای دو رسانه‌ی متفاوت در جوار هم قرار می‌گیرند و با هم تعامل می‌کنند، اما در این اثر، متن‌های کتاب در لوح فشرده بازتکرار می‌شود و در تعامل با کتاب قرار نمی‌گیرد، اما از آنجایی که شعرهایی مشترک در لوح فشرده و کتاب با امکانات دو رسانه‌ی متفاوت ارائه می‌شوند، می‌توان گفت دو روایت متفاوت از یک شعر واحد شکل می‌گیرد و این خود به نوعی میان کتاب و لوح فشرده پیوند برقرار می‌کند. به عبارتی، تفاوت چیدمان شعرها در دو رسانه‌ی متفاوت و نیز تأثیر امکانات رسانه‌ای متفاوت باعث شکل‌گیری دو روایت متفاوت از یک متن واحد می‌شود؛ درنتیجه از این منظر، این اثر چندرسانه‌ای تلقی می‌شود.

اما از منظری دیگر، می‌توان گفت که شعرها در لوح فشرده از تمام امکانات رسانه‌ی خود بهره نمی‌برند، به‌گونه‌ای که صدای شاعر و موسیقی جنبه‌ای تزئینی می‌یابند و صرفاً رنگ، تصویر و نوشتار هستند که به صورتی دلالت‌مند بر خوانش متن تأثیر می‌گذارند. درنتیجه شاید بتوان گفت که همچنان شعر چندرسانه‌ای در ایران در پیله‌ی ابریشمی خود خفته و در انتظار پروانگی است.

در این مجموعه صدای شاعر کارکردی تزئینی دارد و صرفاً به خواندن متن‌ها اکتفا می‌کند و فاقد نقش دلالت‌مند است که معنای متن را تحت تأثیر قرار دهد. موسیقی نیز به‌منظور فضاسازی به‌کار می‌رود. اما رنگ‌ها و شکل‌ها که در متن کتاب در بسیاری از موارد بازتکرار نوشتار به‌شمار می‌روند، در لوح فشرده کارکردی تکمیلی پیدا می‌کنند،

به‌گونه‌ای که بخشی از روایت را به‌عهده می‌گیرند. به عنوان مثال، عنوان «و» در عنوان مجموعه در لوح فشرده به صورت قرمز دیده می‌شود، درحالی‌که در کتاب، کل عنوان قرمز است. کارکرد رنگ در این عنوان‌بندی معنادار است، بدین صورت که «و» رنگ مشترکی است که میان عشق و جنگ وجود دارد و دلالت بر مرز باریک میان عشق و نفرت دارد.

همچنین می‌توان اشاره کرد که ترتیب چیدمانی شعرها در لوح فشرده با کتاب متفاوت است، به‌گونه‌ای که در لوح فشرده همان شعرها (با اندکی کم و زیاد)، یک روایت کلان‌تر را شکل می‌دهند و حدفاصل میان شعرها از اهمیت دلالی برخوردار است، بدین مفهوم که چگونگی اتصال یک شعر به شعر دیگر، در لوح فشرده (در بخش اول) کارکردی دلالی دارد، اما این اتصال در کتاب صرفاً به‌واسطه‌ی تکرار برخی از عناصر واژگانی در شعرها رخ می‌دهد. به عبارت دقیق‌تر، تفاوت چیدمان لوح فشرده و کتاب باعث می‌شود شعرهایی واحد به دو صورت چیدمان متفاوت، داستان‌های متفاوتی را شکل می‌دهند. تغییر چیدمان شعرها، به نوعی یک ابرمتن انتزاعی می‌سازد که یک متن واحد با تغییر متن قبل و بعد از خود، خوانش متفاوتی پیدا می‌کند.

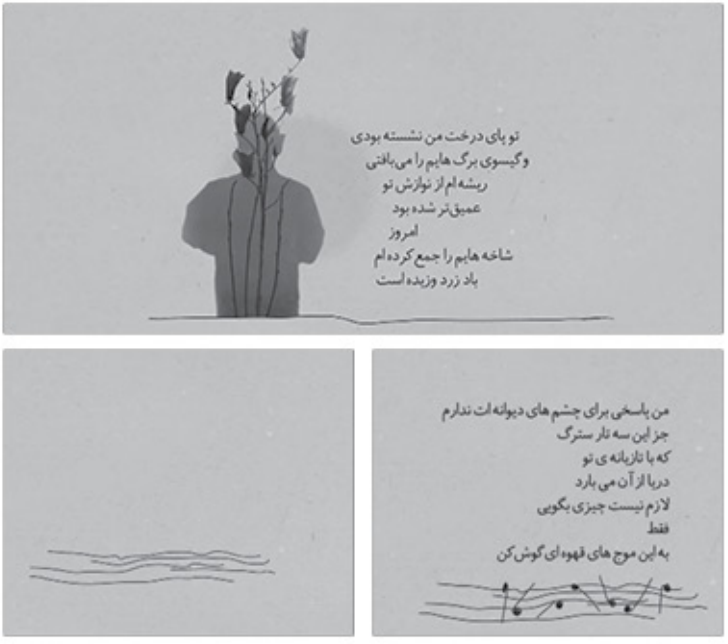
آغاز کتاب با شعر «در دوستی تو / همه‌ی جنگ‌ها تمام می‌شود»، باعث می‌شود که تعبیر آغاز جنگ و ویرانی از این شعر منتفی شود و یک خوانش اروتیک عاشقانه از تعامل تصویر و نوشتار ایجاد شود. به عبارتی هم‌آیی عشق و جنگ به خوانشی اروتیک منجر می‌شود که در این میان، تفنگ و بمب مجاز از جنگ هستند و گلی که در دست کسی قرار دارد، مجاز از پایان جنگ. براساس فضای ارتباط، دانش پیش‌زمینه‌ای تقدیم گل به سربازان برای اتمام جنگ با تصویر گل فعال می‌شود و هیروشیمای عاشقانه که پیش‌تر با تلفیق مفاهیم در نظام تک‌شیوه‌ی کلامی به عشق و جنگی اروتیک اشاره می‌کند، فضای رابطه را به‌واسطه‌ی ملزمات موجود در عشق‌بازی فعال می‌کند، به‌گونه‌ای که تکه‌پاره‌های فرد به تکه‌پاره‌های روح عاشق

یا لباس‌هایی که در عشق‌بازی از تن به درآمده‌اند اشاره می‌کند. در نهایت به دلیل عینیت‌بخشی مربوط به فضای ارجاع، بار اروتیک عشق‌بازی در فضای معنا به وضعیت جهان نیز اشاره خواهد کرد، علی‌رغم به تصویر درآمدن عشق‌بازی اروتیکی که در شیوه‌ی کلامی به تصویر کشیده می‌شود. در بخشی که بمب در بالای هیروشیمای عاشقانه قرار دارد، به صورت شمایل‌گونه تصویر و کلام با یکدیگر تعامل می‌کنند و هیروشیمای عاشقانه در اثر اصابت بمب به دو تکه پاره می‌شود: جنگ تمار عیار و عشق تمام عیار. گویی احساس نهایی حاصله از متن یکی از قطب‌ها را انتخاب می‌کند.

اما شعر آغاز لوح فشرده، با تصویر یک سیب و شعری درباره‌ی سیب آغاز می‌شود که دانش پیش‌زمینه‌ای مخاطب درباره‌ی آدم و حوا را فعال می‌کند و آغاز مجموعه با این شعر، بیان دیگری از عشق ایجاد می‌کند. آغاز لوح فشرده با سیبی که طی مراحلی شکل کامل پیدا می‌کند، پیرامتن‌های اثر را فعال‌تر وارد متن می‌کند. سیب سپس حرکت می‌کند و به سیبی در دست یک آدم در تنه‌ی درختی تبدیل می‌شود که بعد از پایان شعر، سیب همچنان باقی می‌ماند، بزرگ می‌شود و به رنگ قرمز درمی‌آید. سپس خود سیب محو می‌شود و قرمزی برای رنگ خورشید در شعر بعد، باقی می‌ماند.

در حدفاصل میان این دو شعر، سیب و خورشید در هم آمیخته می‌شوند و معنایی استعاری پیدا می‌کنند، که این نه در متن اصلی بلکه در پیرامتن رخ می‌دهد و رفته رفته هرچه پیرامتن‌هایی که به متن تبدیل می‌شوند و کارکرد استعاری به مفاهیم می‌دهند، بیشتر می‌شود، متن گسترش معنایی بیشتری می‌یابد و لایه‌لایه‌تر می‌شود. درنتیجه وقتی در شعر دیگری می‌خوانیم هنوز میوه‌ی پیراهنت را نچیده‌ام، این میوه از سوی مخاطب می‌تواند خورشید نیز باشد و مخاطب سطر را اینگونه بخواند که هنوز خورشید پیراهنت را نچیده‌ام. پس لوح فشرده ایجاد کارکرد پیرامتنی نسبت به کتاب موفق‌تر عمل می‌کند، درحالی که کتاب برای اتصال شعرها به یکدیگر، از تکرار واژه‌هایی مثل ماه، سیب، مرضیه و غیره استفاده می‌کند. البته در بخش دوم لوح فشرده، حدفاصل متون کارکرد خود را از دست می‌دهد و شعرها همانند کتاب یکی یکی می‌آیند و می‌روند و حدفاصلی میان دو شعر، یک قاب سکوت غیردلالت‌مند است که صرفاً نشان‌گر پایان یک شعر و آغاز شعر دیگر است. به عبارتی، در بخش اول از امکانات رسانه‌ی لوح فشرده برای ارائه‌ی شعر استفاده شده، اما در بخش دوم، شعرها صرفاً از امکانات تزئینی لوح فشرده استفاده می‌کنند. به همین علت می‌توان چنین استنتاج کرد که بخش اول لوح فشرده در عملکرد خود موفق‌تر است.

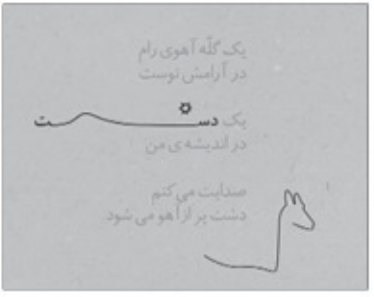
اما کارکرد تصاویر درون متن در بسیاری مواقع کلیشه‌ای و یا بازتکرار تصویر است و شاید بتوان گفت نکته‌ی قوت لوح فشرده همان حدفاصل‌هایی است که شعرها را به هم متصل می‌کند، چراکه تصویر نقشی دلالتگر و نه کلیشه‌ای یا تزئینی می‌یابد. به عنوان مثال، در شعر دوم در متن کلامی گفته می‌شود: تو پای درخت من نشسته بودی و گیسوی برگ‌هایم را می‌بافتی». در این سطر، انسان و درخت با یکدیگر تلفیق می‌شوند و این تلفیق هم در تصویر و هم در نوشتار رخ می‌دهد و تصویر صرفاً بازتکرار نوشتار است و کارکرد دلالتی ندارد، بلکه حشو است. اما حدفاصل همین شعر با شعر



سوم، به صورتی بسیار درخشان شکل می‌گیرد، به‌گونه‌ای که خطی که در پائین تنه‌ی انسان-درخت کشیده شده، پس از محو شدن کل تصویر به میانه‌ی تصویر می‌آید، تکثیر می‌شود و با نوع حرکت خطوط، امواج دریا تداعی می‌شود.

تبدیل خط زمینه‌ی یک شعر به دریا و سپس تبدیل آن به ضربه‌های سنتور یا نت‌های موسیقی اتفاقی است که در لوح فشرده امکان

پذیراست و خود شعر به تنهایی، بدون ارتباط به قبل، فاقد چنین امکانی است. و حتی می‌توان گفت که تصویرنت موسیقی در شعر بازتکرار متن تلقی می‌شود، چراکه «سه تار»، «دریا» و «موج» عناصر کلامی هستند که با هم ترکیب می‌شوند و تصویر این ترکیب را نشان می‌دهد. اما تصویر مشخصه‌ی دلالت‌گری خود را صرفاً در اتصال با حدفاصل دو شعر بازمی‌یابد. در شعر بعد نیز حدفاصل دو شعر حائز



اهمیت است. به طوری که کلمه‌ی دشت در متن شعر، پس از محو شدن کل متن کلامی، باقی می‌ماند.

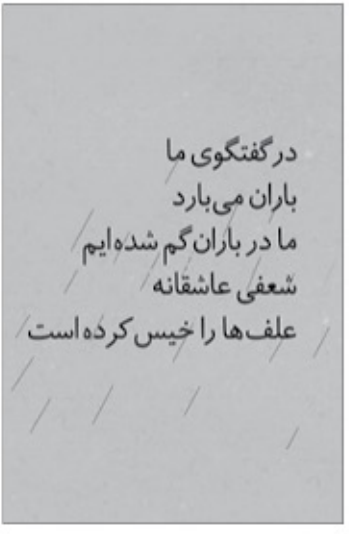
نقطه‌های دشت که به شکل خورشید کشیده شده‌اند، غروب می‌کنند و یک سیب به‌جای خورشید طلوع می‌کند. سپس دشت می‌رود و سیب باقی می‌ماند برای حضور در شعر بعد روی پیراهن دختری که راوی قرار است سیب را از آن بچیند. چیدن سیب از پیراهن، مفهومی کلیشه‌ای در شعر معاصر است که فاقد تازگی است و آنچه حضور سیب را در پیراهن زیبا می‌کند، تلفیق سیب و پیراهن نیست، بلکه چگونگی اتصال شعرها به‌واسطه‌ی سیب است.

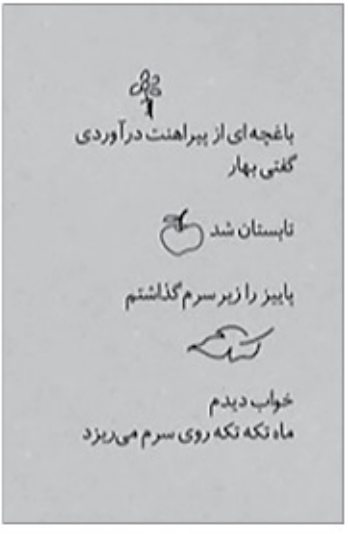
به‌طور کل می‌توان گفت که کارکرد غالب تصویر در شعرهای شاهرودی، بازتکرار فضای کلامی است. در شعر بعد، در متن کلامی به مکعب سیمانی اشاره شده است که همان مفهوم خانه و ساختمان را می‌دهد. در تصویر متن کلامی درون یک مربع سفید نوشته شده و فضای کاغذ به دو بخش درون مکعب و بیرون مکعب تقسیم می‌شود. باران مرز این تقسیم‌بندی را می‌شکند و در بیرون از مکعب باران از آسمان است و در درون مکعب، باران دوستی. با وجودی که مربع بازتکرار همان مکعب سیمانی است، اما حضور عناصری مانند خورشید در کنار باران و تقسیم‌بندی فضای کاغذ به دو بخش، باعث می‌شود دانش پیش‌زمینه‌ای مخاطب فعال شود و فضای معنای تلفیقی گسترش پیدا کند.

البته باران درون این شعر در امتداد خود، این شعر را به شعر بعد متصل می‌کند، به‌گونه‌ای که کلام این شعر و شعر بعد را می‌توان در ادامه‌ی یکدیگر خواند و یا در پردازش کلامی، تفسیر یکی را منوط و وابسته به دیگری در نظر گرفت. اتصال متون کلامی شعرها به یکدیگر، باعث شکل‌گیری یک داستان از اتصال شعرها می‌شود. داستانی که ناگفته است و در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. درنتیجه شانه‌های خیس راوی در اثر باران دوستی درون خانه است و ادامه پیدا می‌کند و به شعر بعد متصل می‌شود که «در گفتگوی ما باران می‌بارد». پیرامتنی که این دو شعر را به هم متصل می‌کند، باران است، اما روایتی که در این فضای خالی شکل می‌گیرد، ذهن مخاطب را برای بازسازی فضاهای خالی و ساخت داستانی ناگفته از مرز میان شعرها و در نهایت تبدیل مجموعه شعر به یک داستان شاعرانه مورد استفاده قرار می‌دهد. به عنوان مثال، در فاصله‌ی خانه تا گفتگوی زیر باران در میان علف‌ها داستانی در ذهن مخاطب ساخته می‌شود که روایت عاشقانه‌ی عاشق و معشوقی است که از خانه بیرون می‌آیند، به علفزار می‌روند تا با هم قدم بزنند و ناگهان باران می‌گیرد.

به‌طورکل، بازتکرار از نوع شباهت و یا مجاورت به وفور در مجموعه دیده می‌شود که کارکرد این نوع بازتکرار بیشتر برای عینیت بخشی به موضوع و جذب مخاطب است. به عنوان مثال، در برابر باغچه تصویر یک گل دیده می‌شود که مجاز جزء به کل است. در برابر تابستان نیز یک سیب که مجاز جزء به کل از درختانی است که در تابستان بار می‌دهند و در برابر پائیز، یک برگ که باز مجاز جزء به کل است. تمام این تصاویر بازتکرار متن کلامی

هستند و نقشی در معناسازی متن ندارند و حذف آن‌ها لایه‌ای از متن را نمی‌کاهد. مگر کارکرد بینامتنی تصاویر که وقتی در یک شعر، سیب به خورشید تبدیل می‌شود، در دیگر شعرها نیز آن معنا به عنوان یک لایه‌ی اضافی بخشی از سیب در نظر گرفته شود و هرجا تصویر سیب دیده می‌شود، معنای خورشید نیز از آن برداشت شود. یا تصویر همین گل در شعر دیگری در برابر صلح می‌آید که در این شعر، به عنوان یک لایه‌ی معنایی، گل علاوه بر گل بودن، معنای صلح را هم در خود دارد و می‌توان به‌جای باغچه‌ای از پیراهنت درآوردی، بخوانیم آشتی / صلح / دوستی که از پیراهنت درآوردی.





در مجموع، کارکردهای متفاوت تعامل تصویر و کلام، باعث می‌شود با داستانی شاعرانه و دیداری مواجه شویم که دو دوره از زندگی راوی را روایت می‌کند. فارغ از بینامتنیت شعرها با مجموعه‌ی قبل شاهرودی و در صورت خواندن شعرها صرفاً در متن همین کتاب، این داستان منسجم روند زندگی نسلی را نشان می‌دهد که در عشق زندگی می‌کردند، اما به جنگ رسیدند و این عشق‌ها را در جنگ از دست دادند، همان‌گونه که در تصویر جلد کتاب، تصویر شاعری متفکر را می‌بینیم که در پس‌زمینه‌ی خود، تصویر مبهم زنی در سیاهی گم شده است، گویا راوی عشق خود را در جنگ از دست داده است و این مجموعه، مرثیه‌ای است برای عشق‌هایی که در جنگ گم می‌شوند.