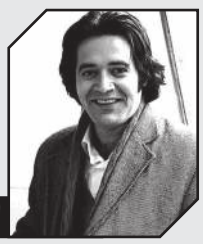
روح رفتهٔ رودخانه‌ها



ادریس بختیاری

خوانش شعر «خرده‌های تاریکی»؛ سرودهٔ گروس عبدالملکیان

شعر سومین درک انسان اســت. اولین درک انسان از زندان، زمانی رخ می‌دهد که زندانی شــود و رنج زندانی شــدن را درک کند. این احساس رنج زندانی شــدن، که با تماس مستقیم حاصل می‌شود، درک نخستین اســت. در مرحلهٔ دوم می‌دانیم که در قبال چیزی، چیزی به نام زندان و زندانی‌شدن وجود دارد. در مرحلهٔ سوم، بی‌آن‌که زندانی در کار باشد یا ما نگران زندانی‌شدن باشیم، زندان و رنج آن را حس می‌کنیم. در این زندان، رنج، ســرما، تنهایی، تاریکی و حتی تیرباران‌شدن را حس می‌کنیم. این درک سوم، شعر نام دارد. در شعر اول کتاب «پذیرفتن» (عبدالملکیان، ۱۳۹۳: ۹)، مــا با ایــن مرحله از درک مواجهیم. مواجه‌شــدن با حس «تیرباران‌شــدن»، بدون تیرباران‌شــدن؛ بدون زندانی‌شدن. از طرفی، بررســی رؤیاها و کابوس‌های انسان غارنشــین و روانکاوی طرح‌ها و شکل‌ها و نقش‌برجسته‌ها و دیدن انســانی با بال‌های پرندگان بر پشت و پاهای اســب و شیر، عینیتی است از همان درک سوم. در شعر «پرندهٔ اندوه» (عبدالملکیان، ۱۳۹۳: ۵۶)، با همان شکل ترکیبی انسان و پرنده مواجهیم اما در قالب کلمه؛ حلول در مرحلهٔ ســوم درک؛ یعنی شــعر؛ جایی که نمی‌دانیم با پرندهٔ شکارشــده مواجهیم یا انسان شکارشده، یا هردو (ر. ک، زیادی، ۱۳۸۰: ۵۳۷).

به تعبیر آگوستین شاید دربارهٔ معنای حقیقی «زمان» بشود گفت سه زمان وجود دارد: «حالِ» چیزهای گذشــته، «حالِ» چیزهای حال و «حالِ» چیزهای آینده. این سه وجه زمان به نوعی در ذهن هستند و در جای دیگر آن‌ها را نمی‌بینیم. «حالِ» چیزهای گذشته، همان «حافظه» اســت و وجه دوم زمان، «حالِ» چیزهای حال «مشــاهده» است. در شعر اول عبدالملکیان، با وجه سوم کاری نداریم. می‌شود گفت در شعر عبدالملکیان، باید وجود یک زمان ذهنی را طبق تعریف آگوســتین پیدا کرد. «زمــانِ» در ذهن، نه در دنیای واقعی؛ به ویژه «حالِ» گذشــته، تبدیل به تصویر می‌شــود و با فرایند یادآوری شــاعر، به جلو کشــیده می‌شــود؛ یعنی «حالِ» حال. یعنی «حالِ» گذشته، حرکت می‌کند. به تعبیر من، زمان گذشته را جان‌بخشی می‌کنیم. از سویی، بخشی از حال، به گذشته تبدیل می‌شود و بخشــی از گذشته، به حال؛ یک دیالکتیک بین دو زمان. با این تلقی، باز می‌رســیم به گفتهٔ آگوستین: «زمان را باید گذرا اندیشید تا آن را به‌مثابهٔ گذرا زیســت.» (ریکور، ۱۳۸۳: ۵۴) در شــعر قدیم هم اتفاق‌ها بین دو بُعد زمانــی «ازل» و «ابد» رخ می‌داد و این باعث می‌شد رمزوارگی و نوعی فضای اسطوره‌ای و فراواقع در شعر رســوخ کند. رفت‌وبرگشــت بین این دو زمان، با ماهیت شعر سوررئال همخوانی دارد. آنجا هم ما با واقع و فراواقع، روبه‌رو هستیم و رفت‌وآمد بین این دو در شعر «خرده‌های تاریکی» در قالب کلمه، تجسم می‌یابد. تصویرهای این شــعر، در «حالِ» ذهنی رخ می‌دهد. متعلق به گذشتهٔ ذهنی اســت و عینیت ندارد؛ نوعی زمانِ مکان‌مند در حافظهٔ شاعر که حالا در جایگاه راوی اســت. ذهن راوی در لحظهٔ یــادآوری، به تعبیر آگوستین، «حالِ» چیزهای گذشته را از طریق حافظه یادآوری می‌کند و تصویــری را که از آن به جا مانده، در شــکلی روایی نقل می‌کند. این زمان، انگار در ماوراء اســت. نوعی هاله و جادو در خودش نهفته دارد و به شــعر یک حالت قدســی می‌دهد؛ منظورم فراواقعی است. نوعی حس فقدان و از دســت‌دادگی به مخاطب دســت می‌دهد؛ مثل همان تداعی وصال عاشــق و معشوق در رمانتیســم قدیم. البته در شعر قدیم تعبیر: «یاد باد...» به کار می‌رفت، اما آگاهی ما از فرایند و زمان وقایع در شــعر اول عبدالملکیان، در آخر شعر شــکل می‌بندد. زمانی که پی می‌بریم زندانی، تیرباران شــده است و ما داشتیم راجع به زمان «حالِ» گذشــته‌اش حرف می‌زدیم نه «حالِ» حال‌اش و در انتهای شعر، زمان وقایع را تغییر می‌دهیم. «حالِ» گذشته، به زمان خودش برمی‌گردد. در شعری دیگری از این مجموعه باز همین جابه‌جایی وجود دارد؛ «آن‌سوی خط زنی اســت / که از بیست‌وهفت سال پیش تماس گرفته» (۲۵) در شعری دیگر، همهٔ «حال»های گذشته، یکجا جمع می‌شوند؛ «تمام این ســال‌ها / در تو شنا کرده‌ام» (۸۲). اما بپردازیم به «تاریکی» و به نوعی «شب» در شعر «خرده‌های تاریکی». «شب» نماد سیاهی است و رنگ ســیاه به عنوان یکی از کهن‌الگوهای اساســی روان جمعی بشر معرفی شــده و تداعی «ســیاه، آشوب، رمز و راز، ناشــناخته‌ها، مرگ، ضمیر ناهشیار، شر، اندوه و مالیخولیا» است. (گرین و...، ۱۳۷۶:۱۶۳) در شعرهای عبدالملکیان، بسیاری چیزها در «حالِ» گذشته رخ می‌دهد. به طور عمده در خلال تاریکی و شب. جا و زمانی که متعلق به لایه‌های زیرین روح اســت. ریشــه در نوعی «زمان» ذهنــی دارد. پس تداعی این تصویرها، نوعی تداعی ذهنی و فراواقعی اســت با مشترکات روانی و اجتماعی آدم‌ها. «شــب» زمان خلوت راوی با خویشــتن و زمان به یادآوردن است. یادآوردن چیزی که به مثابهٔ رجوع به حافظهٔ جمعی است و رجوع به زندانی‌ای که در ذهن همهٔ ما وجود دارد. او با حافظهٔ جمعی ما چیزی را یادآوری می‌کند. حالا «باغ ارم» در رمانتیســم قدیم تبدیل می‌شــود به «زندان» در عصر جدید که هر دو رمزآلوداند. در «باغ ارم» با «زلف آشــفته وخوی کرده و خندان لب و مست...» مواجهیم که به رؤیا و هذیان می‌غلتد و در «زندان» با زندانی «دیوانه»ای که می‌خواهد برود، اما نمــی‌رود، می‌خواهد بماند، اما نمی‌ماند و فکر می‌کند نمرده، ولی مرده است.[1]

و اما فرم؛ آخن بام در یک جمله صریح بیان کرده است که «حتی یک جمله از اثر ادبی، نمی‌تواند فقط بیان مستقیم احساس شخصی نویسنده باشــد؛ بلکه همواره در حکم لحظه‌ای از متن است.» تینیاتوف در سال ۱۹۲۹ گفت: «اثر ادبی بیانگر نظام عناصر وابسته به یکدیگر است. رابطهٔ هر عنصر با دیگری، کارکرد آن در چارچوب نظام اثر محسوب می‌شود. (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۲)، «کل اثر را اســتوار، چون بنای یادبود، در روح شــنونده» برجای گذارد. در آثار فرمالیســت‌ها نیــز، تأکید بر اهمیت مناســبات درونی یک ساختار، به اشــکال گوناگون تکرار شده است. یاکوبسن معتقد بود که کارکرد ادبی یا زیبایی‌شناسانهٔ اثر از بررسی شکل آن به دســت می‌آید و آخن بام گفته اســت که شکل مجموعه‌ای پویا و مشــخص اســت که در خود محتوایی دارد و با این محتوا نسبت درونی یافته است. بنابراین، شکل نسبت مفهومی میان اجزا را نشان می‌دهد که از طریق شگردهایی که در اثر هنری به کار رفته است، دریافت می‌شود.

۱. این بخش از صحبت‌های من برگرفته از نوشتهٔ دکتر سلاجقه در مقاله‌ای با عنوان: «پدیدارشناسی زمان در شعر حافظ» است.

(احمدی، ۱۳۷۵: ۳۰۷-۳۰۶) این امری قطعی است که متن شعر به عنوان فضایی گسترده به هر شکلی که باشد، باید از طریق مفاهیم و رمزهای فرم‌آفرین واکاوی و کشف شود. به تعبیری: اساساً شعر برای بیان یک مفهوم خوانده می‌شود و این بستگی دارد به تمرکز انسان در رابطه‌اش با جهان اطراف او.

کسانی که فیلسوفی می‌کنند یا استقرایی هستند یا قیاسی؛ یا از جزءها به کل می‌رسند و یا یک چیز کلی را دریافت می‌کنند و آن را به دیگر چیزها تعمیم می‌دهند. این روش علمی سنخیت بیشتری با فرم و ساختار دارد که تا حدودی ریاضی‌وار و منطقی است. درک سوم، که پیش از این به آن اشاره شد، نمی‌تواند با یک بی‌شکلی ارائه شود. فرم‌گرایی، نوعی اندیشیدن است. در شعر شاعری مثل عبدالملکیان، با تلفیق درک سوم با فرم مواجهیم و به کارگیری این سنت در شعر سپید، پیشتر با شاملو شروع شده است. (البته، در شعر عبدالملکیان، گاهی شهود قربانی فرم می‌شود). اگر شعر به فرم پای‌بند باشد، در این حالت، ما هم درون شعر را می‌بینیم، هم بیرون شعر را. در یک مقایسه و آوردن مثال عامیانه، تصور کنید پیرزنی در حین خرید میوه، میوه‌ای را انتخاب می‌کند که شکل و شمایل بهتری دارد. ناگزیر، عام‌ترین مخاطب شعر هم به دنبال چیزی به نام «فرم» است. خب، اگر شهود ما به مرحلهٔ تولید فرم نرسد، ما با چند شعر داخل یک شعر مواجه‌ایم. شعرهایی که مرکزیت ندارند. در نهایت ما با یک کاراکتر یا یک حس واحد مواجه نیستیم. یا به جای یک موقعیت خاص، چند موقعیت خاص داریم. به همین خاطر است که در بیشتر مجموعه‌های متوسط و ضعیف شعر امروز، شعرها اسمی ندارند و در فهرست کتاب، شماره‌گذاری می‌شوند. اتفاق بدتر این است که در این نوع شعرها، در میانه‌های شعر، بارها دست مخاطب از دست شاعر رها می‌شود و گاهی شاعر به سمتی می‌رود و مخاطب به سمتی دیگر. یکی از بحران‌های شعر سپید ما همین است. در شعر کلاسیک، وزن و سامانهٔ قافیه و ردیف، فرم را تولید می‌کرد و این‌طوری در ذهن رسوب می‌کرد. در شعر عبدالملکیان، شعرها با داشتن شکل و اندام‌وارگی، به این قابلیت می‌رسند. البته با کم‌وبیش مشابهت‌هایی در عناصر تولیدکنندهٔ فرم در شعر کلاسیک؛ یعنی تکرار. اگر طبق گفته‌های زبان‌شناختی کورش صفوی، رفتار برآمده از تکرار یک کلمه در شعر سپید را شبیه به تکرار ردیف در غزل یا دیگر قالب‌های کلاسیک بدانیم، آن وقت متوجه می‌شویم که تکرار یک کلمه یا برخی مصوت‌ها و تکیه روی برخی آواها، خودبه‌خود تولید فرم می‌کند و شاعر مجموعهٔ «پذیرفتن» به این امر واقف است. تکرار کلمهٔ «نیست»، «دیوانه»، «اما» و حرف «س» در شعر «خرده‌های‌تاریکی»، دلالت بر ادعای ما می‌کند. (عبدالملیکان، ۱۳۹۳: ۹). به این شکل، شعر شاعر سر و صورت پیدا می‌کند. اساساً، آنچه که شالودهٔ شعر را می‌سازد، برجسته‌سازی زبان و غرابت‌بخشیدن به آن از طریق سازماندهی عروضی و تکرار اصوات است؛ پس در نظریه‌های شعری، وجود رابطه میان شکل‌های سازماندهی شده مختلف زبان (عروضی، آوایی، معنایی و مضمونی) امری قطعی است. (کالر، ۱۳۸۲: ۱۰۷)

در شبه‌روایت‌های عبدالملکیان که هرگز از جنس روایت‌های خطی شعرهایی نظیر؛ «کتیبه» و «آوازچگور» اخوان نیست، متن به برخی از اجزای خودش ارجاع می‌دهد؛ اجزایی که کلیت شعر را تشکیل داده‌اند. این جنبه را به تعبیر دیگر؛ «خودارجاعی» روایت هم باید نامید.

یک راه دیگر تولید فرم و ساختار، به کارگیری دو روش؛ «ساخت درون‌مایه‌ای» و «ساخت روایی» است. (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۱۸). در شعر اول عبدالملکیان، شعر از راه «ساخت درون‌مایه‌ای» حاصل می‌شود نه روایی و خطی. اگر هم روایتی باشد، شبه روایت است نه خود روایت. یعنی آن چیزی که در شعر امثال «بوکوفسکی» تولید فرم می‌کند؛ همان «رئالیسم کثیف»، در شعر عبدالملکیان و حتی نود و نه درصد شاعران ایرانی وجود ندارد.[1] و البته، این ویژگی است نه نقطهٔ ضعف. اما خوب می‌شود اگر تجربه‌های پیش‌پاافتادهٔ زندگی را چنان عینی و ملموس بیان کنیم که هم مایهٔ لذت شود و هم شگفتی. بدیهی است فرم و ساختار قبل از همه چیز مهم است. تولستوی می‌نویسد: «صدها هزار انسان همهٔ عمر خود را از نخستین روزهای جوانی برای این‌که بیاموزند چگونه پاهای خویش را به سرعت بچرخانند (رقاصان)؛ دیگران (موسیقی‌دانان) برآنند که بدانند چطور انگشتان خود را به شتاب بر شصتی‌ها یا تارها بلغزانند. (تولستوی، ۱۳۷۳: ۸) باز می‌نویسد: «جوهر هنر، یعنی چیزی که ما را درون خط‌ها، رنگ‌ها، اصوات و کلمات سیر می‌دهد.» (همان: ۴۳) در همین راستا صحبت هاجسن را نقل می‌کند که گفته است: «هدف هنر زیبایی است که جوهر آن در تجلی و ظهور وحدت در کثرت نهفته است.» (همان: ۲۹) طبق تعریف آخر، فرم طی یک فرایند تکوین و رابطهٔ ارگانیک بین اجزا به وجود می‌آید. در برخی از شعرهای مجموعهٔ «پذیرفتن» بعد اندیشگی در تولید فرم، از شهود شاعر جلوتر است و این یعنی تصنع؛ یعنی صرف مهارت تدوین و کنار هم چیدن و بخیه‌کردن تصاویر. (ر.ک، شعر «شخصیت‌ها» در عبدالملکیان، ۱۳۹۳: ۵۱) در ساحت اندیشیدن به فرم، یک چیز دیگر مهم است؛ فرم و موقعیت کلمه یا به تعبیر دیگر «حسن موقعیت»؛ چرا که تألیف و ترکیب به هنگامی لذّت‌بخش است که میان مؤلّفان، اجتماعی وجود داشته باشد و پیداست که این اجتماع در حس امکان‌پذیر نیست. در شعر اول عبدالملکیان، این بندها را یک‌بار خارج از متن و بدون در نظر گرفتن پس و پیش‌شان بخوانید و یک‌بار داخل متن شعر، خواهید دید که چطور تأثیر زیباشناختی آن‌ها کم و زیاد می‌شود. این بیانگر این است که بندها و جملات شاعر، درست در جای خودشانند. حداقل در این شعر؛ «پرسشی که پاسخ است / تا ابد زنده می‌ماند» (۱۰)؛ «دیوانه است او / که دیروز تیربارانش کرده‌اند و / هنوز به فرار فکر می‌کند» (۱۱). در شعر «به سلامتی آتش» (۱۸) می‌داند کجا آه بکشد. «آه روح قطره‌قطرهٔ باران / ... / آه، روح بستهٔ درها / ... / آه، روح رفتهٔ رودخانه / روح سوختهٔ چراغ‌ها / روح عاشق

۱. این کاری است که اگر شاعران داستان‌سرای قدیم می‌کردند چه بسا بسیار که از یک‌نواختی شعرشان کم می‌شد و به تاثیر هنرشان می‌افزود. (اخوان، همان، ص ۲۰۳)

من/...» (۱۹ و ۲۰) تغییر لحن برای پایان‌بندی شعر، در شعرهای «بر زمینهٔ آرام موج‌ها» (۱۶)؛ شعر «می‌تواند؟» (۳۷)؛ شعر «جنوب» قابل تأمل است. در واقع خوب برگزار شده است.

کوبه‌های زبانی و ریتم‌برگردان‌ها؛ منظور عبارت‌های خاصی از یک شـعر است که مخاطب را در خود متمرکز می‌کند؛ گویی تمام شعر پاک شده است و تنها همان یک عبارت است که از میان سپیدی‌های کاغذ، برجسته می‌شود، حجم یافته و به سمت چشم یا گوش مخاطب حرکت می‌کند و ناگهان تکرار موسـیقی‌وار آن در ذهن طنین می‌افکند؛ چیزی شـبیه به نقطهٔ اوج در داستان. این آهنگ بیشـتر از پایان شعر دریافت می‌شود. شاید کارکرد شاه‌بیت را نیز بتوان از این دست دانست. اسمش را ریتم‌برگردان هم می‌شود گذاشت. یعنی واژگانی که به صورت «ردیف، تصدیر، تکرار» در شعر می‌آیند و عباراتی که به صورت «فلاش‌بک» در آغاز، وسط یا پایان شعر تکرار می‌شوند و مواردی دیگر از این دست که اساساً، در جهت تأکید معنایی به کار گرفته می‌شوند. در شبه‌روایت‌های عبدالملکیـان که هرگـز از جنس روایت‌های خطی شـعرهایی نظیر؛ «کتیبه» و «آوازچگور» اخوان نیسـت، متن به برخی از اجزای خودش ارجاع می‌دهد؛ اجزایی که کلیت شـعر را تشـکیل داده‌اند. این جنبه را به تعبیر دیگر؛ «خودارجاعـی» روایت هم باید نامید. چیزی که باعث می‌شـود وقتی در میانهٔ شعر هسـتیم ابتدایش را فراموش نکنیم و وقتی در انتهای شعر هستیم میانه‌اش را فراموش نکنیم؛ اصل «واپس‌نگری» هم می‌شـود نامیدش. این کوبه‌ها و ریتم برگردان‌ها در چندجا از شـعر عبدالملکیان تکرار می‌شوند.

تجربه‌گرایی؛ من هر شـعری را که زبان هنری یک واقعه باشد یا یک اتود شاعرانه از یک وضعیت رئال باشـد دوست دارم. حالا می‌خواهد وضعیت رئال ایـران بعد از کودتای ۲۸ مرداد در شـعر «کتیبهٔ» اخوان باشـد یا چیزهایی نظیر این. به این شعر ادیب‌الممالک نگاه کنید که در دهن‌کجی به غزل‌نویسی پیش از مشروطه است؛ «ای شعرا چند هشته در طبق فکر / لیموی پستان یار و سیب ذقن را» (به نقل از؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰) راجع به شـاعرانی اسـت که از راه خوانش متون پیشینیان تنها و تنها کلمهٔ اسـتحضار و اسـتخدام می‌کرده‌اند. همه چیز عاریتی بود. شـما صاحب یک دایرهٔ واژگانی می‌شـدی و وزن و قافیه می‌آموختی و می‌نوشتی؛ الان هم یک عده در سپید، همین کار را می‌کنند؛ تصنع برای تصنع، هنرنمایی برای هنرنمایی. واژگانی در شعر می‌آمد که قبلا از دهان یکـی دیگر بیرون آمده بود. آیا چیـزی از مضامین اجتماعی در آن بود؟ نه! آیا به تعبیر شـاملو، «شعر زندگی» بود؟ نه! شعر امروز باید در حوزهٔ عواطف و اندیشـهٔ شخصیِ خود شاعر باشـد. مضمونش بی‌میانجی، برگرفته از محیط خود شـاعر باشد. شاعر که نمی‌تواند در زمین زندگی کند و شعرش در هوا باشد. حتی تغزل امروز هم هرجا عینی است، زیباتر اسـت. فروغ و بیانیه‌اش هم، ما را به این سمت سوق می‌دهد. در جایی گفته اسـت: «شعر فارسـی به مقداری کلمات تازه احتیاج دارد و باید جسارت گنجانیدن آن‌ها را در خود پیدا کند.» (به نقل از: همان) خوبی عبدالملکیان هم این است که دنبال کلمه‌ها و فضاهای جدید می‌رود و حتی کشاندن شعر به سـمت کلماتی که در زبان فارسی وجود ندارند؛

«سـباس»؛ «نآزواریا» (عبدالملکیـان، ۱۳۹۳: ۵۴)، (حالا نمی‌دانم شاعر، چقدر تحت تأثیر شعر «شاسوسا» از سهراب بوده است.) خوبی دیگرش این است که تک‌ساحتی و تک‌فضایی- با دایرهٔ واژگانی مشابه- نیست. برخلاف این مجموعه، ما مجموعه‌هایی را می‌بینیم که مثلا کلمهٔ «پنجره»، «سـرباز» و چیزی مثل «عکس» و «کمـد» بارها و بارها تکرار می‌شوند.

تکرار برخی کلمه‌ها و بسـامد بالای برخی عناصر، اگر در راسـتای یک جهان‌بینی شاعرانه باشد، می‌تواند تبدیل به جهان‌متن شاعر شود. مثلا مقولهٔ مرگ؛ شـاید در فضای مردگی، بیشتر می‌توان تخیل را برای سـاخت تصاویر سوررئال به کار گرفت. همین فضای مردگی و مه‌گونه، کاراکترهای شعر عبدالملکیان را گاه به موجودات وهمی و خیالی تبدیل می‌کند که شکل دست و پاها و حرکتشان فرق می‌کند و همهٔ این‌ها برای فرار از رئالیسم و واقعیت‌های بی‌چاشـنی و خنثی است. این شکل از کاراکترها با وجود وهمی بودن می‌توانند در حوزهٔ حواس ما قرار بگیرند و جاندار تصویر شوند. مثل عناصر اسطوره‌ای که سازندهٔ تصویر در ادبیات پیشـین ما بوده‌اند. از همان فضاهای جن و پری که شـنیده‌ایم. (قابل اشاره است که شاعری مثل شیدایی، حتی در مواردی تا مرحلهٔ رئالیسم جادویی هم پیش می‌رود.). من احساس می‌کنم عبدالملکیان در واقع می‌خواهد آن بخش از درخت و پرنده را نشان دهد که دیده نمی‌شود. آن قسمت از خانه را که تاریک‌تر است. چیزی فراتر از فیزیک اشیاء؛ چیزی که عمدتا با یک رفتار نشان داده می‌شود نه با شکل و رنگ و شیءوارگی خام. این‌طوری، هر چیزی، چیز دیگری اسـت. هر چیزی، چند چیز است. هر پدیده‌ای ظرفیت شاعرانه، سمبلیک و تأویل‌پذیر پیدا می‌کند. بعد از این، طی هر خوانشـی، معنایی پیدا می‌کند و بر حسب شرایط و ذهن خوانشگر، شمول تازه‌ای متصور می‌کند؛ «هر متن ادبی قرار است ما را به جهان ممکنی ببرد که از جهان واقعیت فاصله دارد. ما به وسیلهٔ گزاره‌های ثبت شـده در حافظهٔمان می‌توانیم این‌را بر ان حمل کنیم...، مـا می‌توانیم از طریـق واقعیت‌های اطرافمان، جهـان ممکنی را پدید

بیاوریم که نسبت به جهان واقعیت‌های اطرافمان واقعیت‌گریز باشد... همان‌طور که یک سگ در یک فیلم حرف می‌زند، انگار قرار است متن ادبی در جهان ممکنی غیر از جهان واقعیت درک شـود... در این نوع شعرها دیگر ادعا نمی‌کنیم این یک متن ادبی است چون سجع در آن به کار رفته... زنجیـرۀ کلام، زنجیرۀ تصویری ما را به فضایی می‌برد که به جهان واقعیت‌های اطرافمان تعلق دارد و سپس در همین جهان واقعی، به سراغ واقعیت‌گریزی رهنمون می‌شویم. متن ادبی، در جهان ممکنی غیر از جهان واقعیت‌های اطرافمـان امکان درک می‌یابد.» (صفوی، کورش، آشنایی با زبان‌شناسی، صص۴۰۵-۴۰۳) بنگرید به این مثال‌ها در مجموعۀ مورد نظر؛ «بلند می‌شـود برود / پشت پنجره بنشیند / که می‌بیند ساعت‌ها / پشـت پنجره نشسته است» (۲۲)؛ «در سـایۀ چیزی که نیست / نشسته اسـت و / چیزی که نیسـت را ورق می‌زند» (۹)؛ «احسـاس می‌کنم / کسی که نیست / کسی که هسـت را / از پا در می‌آورد» (۲۳)؛ «مرد / با یک چشـمش خوابیده و / با چشم دیگرش مرده اسـت» (۷۶)؛ «دوست‌داشتن مرده اسـت / دوست‌نداشـتن مرده اسـت» (۶۵)؛ «یک لحظه مکث کرد خیال» (۴۰)؛ «آه، تخیـل مـرده!» (۶۲)؛ «خاطـره‌ای بر تخت / خودسوزی کند» (۸۸)؛ «تو / سال‌ها پیش رفته‌ای / و جسدهای من / در هر کجای این خانه / هر یک به کاری مشغول‌اند» (۶۹)؛ «آن‌سوی خط زنی است / که از بیست‌وهفت سـال پیش تمـاس گرفتـه» (۲۵)؛ «جای خالی از پشت میز بلند می‌شود» (۷۵)؛ «تو رفته‌ای / و جای خالی‌ات دیگر / در خانه جا نمی‌شود» (۶۱).

شعر عبدالملکیان هم تکان خورده و هم نخورده. یعنی هم با شعرهایی مواجهیم که در آن‌ها تولید زیبایی شده و هم این‌که شاعر عادت نوشتنش را تغییر نداده. اگر یک شعر با زبان محاوره در مجموعۀ «پذیرفتن» دیده می‌شود

آوا و القا و صدای محیطی؛ صداهای محیطی، صداهایی هستند که از لابه‌لای بافت آوای کلامی شعر بیرون می‌آیند و محیط‌سازی تجسّمی می‌کنند. به گونه‌ای که خواننـده ناگهان خود را در فضای آکنده از این صداها یا آواها، معلّق می بیند. پورنامداریان هم معتقد است که شاملو در شـعر سـپید خود، برای هماهنگ کردن عاطفه با موسیقی، از تأثیر کلمات، اصوات و ترکیبات اسـتفاده می‌کند و گاهی موسیقی حروف و کلمات، چنان با موضوع شعر منطبق می‌شود که گویی آهنگ و صوت طبیعـی موضوع را می نوازد. (پورنامداریـان، ۱۳۷۴: ۴۰۴) بنگرید به این نمونه در شـعر مورد نظر ما؛ «او تکه‌تکه بیدار می‌شـود / تکه‌تکه راه می‌افتد / و تکه‌های بسـیارش، مرگ را کلافه کرده اسـت» (۹)؛ و نیز شـعرهای دیگر؛ تکرار «س» در شعر «ایسـتگاه سربازان» (۱۲)؛ «می‌ریـزم / ریز / ریز / ریز / چون بـرف...» (۳۶) به این تأکیدها و کارکرد القاء نگاه کنید؛ «دیوار! معشوق مرده مرده مرده زندۀ من!»

به هر حال، شـعر عبدالملکیان هم تکان خورده و هم نخورده. یعنی هم با شعرهایی مواجهیم که در آن‌ها تولید زیبایی شده و هم این‌که شاعر عادت نوشتنش را تغییر نداده. اگر یک شعر با زبان محاوره در مجموعۀ «پذیرفتن» دیده می‌شود این به معنی تکان‌خوردن شعر و شاعر نیست. این مجموعه، ادامۀ همان «سطرها...» و «حفره»هاست، و این برآمده از روحیۀ محتاط شاعر اسـت که همواره می‌خواهد شهودش در مهار شعورش باشد و گاهی گستاخی‌هایی که منظور فروغ است، در او کنترل می‌شـود. برای همین، گروسِ «پذیرفتن» همان گروسِ «حفره‌ها» و «سطرها...» است. شعرش در یک حال و هواست؛ برخی تجربه‌های رمانتیک که به سوررئال گرایش دارد، با شاخصه‌های اجتماعی. به نظر، اهل ریسک‌کردن نیست. حتی با وجود این‌که اکثر چیزها راه ورودشان را به شعر این شاعر پیدا می‌کنند و هر واژه‌ای کم‌وبیش، کنار واژۀ دیگر می‌نشیند.

نکته این اسـت که اگر یک شـاعر بتواند متکی به تجربۀ شـخصی باشد آن‌وقت قادر اسـت مجموعۀ نامحدودی از گفته‌ها را تولید کند. شـعر امروز، از بـردن نام چیزها و جاهایی که از صبح تا شـب با آن‌ها سـروکار داریم عاجز است. اگر نه مطلقا، بالنسبه. در نمایش «بالت» زنان نیمه‌عریان حرکات شـهوت‌انگیز انجام می‌دهند و با انواع حرکات شهوی، به هم می‌پیچند. این می‌شود صرفا یک نمایش خلاف اخلاق. آوردن موصوف و صفت‌ها، ترکیب‌های اضافی آن‌هم از نوع اضافه‌های تشبیهی، و مثلا گفتن «گلبرگ‌ها در باد رها می‌شدند» به‌جای «برگ‌ها روی زمیـن می‌ریزند» تداعی همان نمایش «بالت» اسـت. یک‌جور کدگذاری شـعر، به جای نمایش دادن آن، چیزی که دندان لقِ شاملوی بزرگ بود و به تالی‌های فاسـدش هم سـرایت کرد و رسید به صالحی، و صالحی تمامی این بلاهت منفـور را دارد با خوش‌خویی به مخاطب بالاشهری‌اش منتقل می‌کند و چه چیز با چه اهمیتی جبران این تجاوز به حقوق مخاطب را می‌کند؟ آیا هر چیزی که شعر است، یکسره خوب اسـت؟ برای چه این همه خود را فرسـوده می‌کنیـم؟ این هم یک‌جور بی‌مزه‌گی اسـت. «ابر»؛ «گل»؛ «گیسو»؛ «کبوتر» و...، موجودات و موضوعات شـاعرانه‌اند. کار ما این است که موضوعات غیرشاعرانه را به شـعر تبدیل کنیـم. همان‌طوری که مثـلا «اورهان‌ولی» یک آدم معمولی مثل «سـلیمان افندی» را با کفش‌های کهنه‌اش تبدیل به شعر می‌کرد. یا مثل «سـیلویا پلات» که ناسزاهایش را به زبان شعر، به پدر «نازی»اش نثار می‌کرد. عبدالملکیان هم به سمت شعرکردن چیزهای که در ظاهر شعر نیستند رفته. تجربه‌گرایی و حرکت از عینیت به ذهنیت یا برعکس، عمده تکیۀ عبدالملکیان، به تخیلِ در خدمتِ سورئال است. نزدیک به تعریفی که ژوفرووا از زیبایی می‌دهد: «زیبایی، تظاهر ناپیدا به مدد علائم پیدا و آشکار است که بدان جلوه می‌بخشند. جهان مرئی جامعه‌ای است که به یاری آن، زیبایی را مشاهده می‌کنیم.» (تولستوی، ۱۳۷۳: ۳۸).

لحن؛ اخوان‌الصفا به گفتگو دربارۀ تقسیم‌بندی انواع نغمه‌ها و این‌که حکیمان کهن برای هر یک از نیازهای جسـمی و روحی انسان، لحن ویژه‌ای پرداخته بوده‌اند، می‌پردازند. لحن‌هایی که مایۀ «حزن» اسـت و لحن‌هایی که «دلیری» می‌آورد (شـفیعی کدکنـی، ۱۳۷۳: ۳۳۵). ابن سینا در جوامع موسـیقی از مبانی روانی تأثیرات هرکدام از نغمه‌ها

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۲

در انتقال، بحث می‌کند و می‌گوید: «انتقال به نغمه‌های حادّ، حکایت از شـمایل خشـم دارد و انتقال به نغمه‌های ثقیل، حکایت از شـمایل هوشـیاری و حلم و اعتـذار.» (همـان، ۱۳۷۳: ۳۴۵). در حقیقت، تقید به یک وزن معین، در سراسـر یک منظومه، شاعر را ناگزیر می‌کند که در سراسر شـعر برای احوال و احساسات گوناگون که بناچار اوزان متفـاوت را طلب می‌کنند، جز همان یـک وزن را به کار نبرد. البته این اقتضای سنت هست؛ امّا اقتضای طبیعت نیست (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۱۴) اسـتدلال آخر را می‌توان دقیقا دربارهٔ لحن در شـعر سپید به کار برد. در دنبالهٔ کار نیما، شاعران یاد گرفتند که می‌توان بیان را به مقتضای حـال و محل، از وزنی به وزن دیگـر و از لحنی به لحن دیگر تغییر داد. بدین شکل، پاره‌هایی که قابل پیوندند، بدون زحمتِ رعایت یک قالب و دنبالـه‌روی از یک وزن، کنار هم می‌نشـینند و تولید فرم و سـاختار می‌کنند. این‌گونه، شـاعر حرکاتی آزاد دارد. پـرواز می‌کند، نمی‌خزد. زیرا آزادی پرواز از خزیدن و تنیدن زیباتر است. به تعبیر اخوان: چرا که از آن‌طرف‌ها راه بسـته است (اخوان، همان، ص ۲۰۹). دهخدا با این‌که قصد داستان‌نویسی نداشـت، در نوشته‌های خود به مسالهٔ لحن، توجه دقیق نشان داد. او می‌کوشید به هر فرد، لحن خاص خود را بدهد. یعنی هر شخصیت شـعری زمانی که با شخصیت دیگر دیالوگ می‌کند، باید لحن خود را داشـته باشد نه لحن نویسـنده یا به تعبیری: شاعر را. در شعر «زندگی» عبدالملکیان که به زبان محاوره است، این اتفاق می‌افتد (عبدالملکیان، ۱۳۹۳:۴۵). از طرفی، تولید شعر می‌تواند بین دیالوگ‌ها اتفاق بیفتد نه مونولوگ‌های یک طرفهٔ شاعر.

از پس‌زمینهٔ جدید شعر عبدالملکیان در این مجموعه، چندجا آوردن عناصر غیر همجنس اسـت؛ «بـرای همین زیر برگ‌هـا را می‌گردد / بـرای همین با درخت‌هـا حرف می‌زند / بـرای همیـن نبودنش را به شیشـه‌ها می‌کوبد...» (عبدالملکیان، ۱۸:۱۳۹۳)؛ «پیاده‌رو / بعد از ظهر / قدم‌زدن / دارند در خورشـید می‌سوزند» (همان، ۱۳۹۳: ۸۵)؛ «چمدانت را گرفته بودم / موج‌ها را گرفته بودم / هفت‌وده دقیقهٔ غروب را گرفته بودم» (همان، ۱۳۹۳: ۴۳)؛ «مردی در کوره‌راه‌ها می‌سـوزد / مردی بر پیشـانی‌اش چند لب دارد / مردی شـبیه لنگه جورابی /...» (۷۶)؛ این عناصر غیر همجنس، در ظاهر رابطه‌ای با هم ندارند. و حلقهٔ مفقودهٔ آن‌ها، خودش تولید شعر می‌کند. یعنی مخاطب با پرش ذهنی از اولی به دومی و از دومی به سومی می‌رود و با نوعی ابهام شعری مواجه است و بعد به خاطر رابطهٔ ارگانیک این بندها با فضای کلی شعر، ارتباط بین آن‌ها تولید می‌شـود؛ یک ارتباط در عین بی‌ارتباطی. همان فرایندی که در تشبیه بعید اتفاق می‌افتد. در شعر عبدالملکیان، این روش قانونی شعر بیشتر شـده و این هم ناشی از رعایت فرم است و البته تکنیکی که دارد فراگیر می‌شود.

«سـنت، پدیده‌ای است ایستا و نگاه سـنتی، نگاهی است مطمئن. امـا نگاه فروغ از دریچهٔ وصف‌هایش نگاهی اسـت که همه چیز در آن مشـوش و مضطرب و سرگردان و گذران و پریده‌رنگ و فرّار و بی‌قرار و مرموز و گمشده و مه‌آلود است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۶۸). این‌ها چیزهایی اسـت که دربارهٔ شـعر فروغ می‌گویند. این خصیصه‌ها قابل تعمیم به نمونه‌های شـعری بعد از فروغ هم هست. اگر عبدالملکیان در فرم متأثر از شاملوست در پی‌رنگ شعرها و درونیات و شاعرانگی، متأثر از فروغ است و اگر نگوییم متأثر از این دوست، منطق شعری این‌ها را در شعرش بروز داده و البته با اثر انگشت خودش. اما می‌ماند یک چیز و آن این‌که آیا شعر عبدالملکیان معرّف شعر امروز است؟؛ یعنی شعری با زبان سهل و ممتنع، سادگی در بعد صوری زبان و پیچیدگی در تصویرسازی و تخیل اسـت؟ بله. همان‌طور که «حجم‌سـبز» یا «هوای‌تازه» معرّف شـعر زمان خودشـان بودند. اما در شعر سـهراب و شاملو ما اختلاف درجهٔ دمایی و اقلیمی دو شاعر را حس می‌کنیم؛ یعنی می‌فهمیم اخوان کاملا فـرق دارد با نیما و بالعکس. اما در شـعر امروز، این تفاوت دما بین شعر «شمس‌لگرودی» و دیگران یا عبدالملکیان و نمونه‌های خوب شـعر سپید امروز خیلی کمتر از نمونه‌هایی که گفتم است. هنوز همهٔ ما کم‌وبیش متأثر از پیشینیان هستیم. به طور مثال در فضاهای سوررئالی که عمدهٔ شعرهای سپید خوب امروز برساختهٔ آن است، پیش از ما دستمایهٔ شعر شده است. بنگرید به اخوان؛ «شب خسته بود از درنگ سیاهش / من سایه‌ام را به میخانه بردم / هی ریختم خورد / هی ریختم خورد /...» یا ابهام و گمشدگی که در شعر امروز هست در شعر سهراب تجربه شده است؛ «تا طلوع انگور، چند ساعت راه هست؟» (ر.ک، همان) «کنار مشتی خاک / در دوردست خودم، تنها، نشسته‌ام».

منابع

- ابن سینا، حسین بن عبدالله، (۱۴۰۵)، الشفا «جوامع علم‌الموسیقی»، تحقیق زکریا یوسف، قاهره، افست قم: کتابخانه مرعشی.
- احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسـفه هنر، تهران: مرکز، چاپ دوم.
- ـــــــــــ، (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل، تهران: مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۸۴)، آخر شاهنامه، تهران: زمستان، چاپ هجدهم.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۴)، سفر در مه، تهران: زمستان.
- ریکور، پل، زمان و حکایت، پی‌رنگ و حکایت تاریخی، ترجمه مهشـید نونهالی، کتاب اول و دوم، گام نو، ۱۳۸۳و ۱۳۸۴.
- زرین کوب، عبدالحسـین، (۱۳۷۲)، شعر بی‌دروغ شـعر بی‌نقاب، تهران: علمی، چاپ هفتم.
- سلدن، رامان، (۱۳۷۲)، راهنمای نظریّه ادبی معاصر، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران: طرح نو.
- ـــــــــــ، (۱۳۷۵)، نظریّه ادبی و نقدعملی، ترجمهٔ جلال سـخنور و سیما زمانی، تهران: پویندگان نور.
- سلاجقه، پروین، نقد نوین در حوزهٔ شعر، تهران: مروارید، ۱۳۸۹.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۳)، موسیقی شعر، تهران: آگاه، چاپ چهارم.
- کالـر، جاناتان، (۱۳۷۹)، فردینان دو سوسـور، ترجمهٔ کـوروش صفوی، تهران: هرمس.
- ـــــــــــ، (۱۳۸۲)، نظریّه ادبی، معرّفی بسیار مختصر، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.