خوانش شعر امروز

اسحاق شوهانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱.
شکل کتبی آدم‌ها
(خوانش شعری از هرمز علی‌پور)

این حدس‌ها فقط می‌تواند به رنگ ذهن شما باشد
این فاصله تنها می‌تواند از روح من برخیزد
این‌طور اصلاً زیبا نیست که هر تداعی
تو را به ساختن گریه برانگیزد
من پیشنهاد می‌کنم یک رنگ سپید بپاشیم به روی تقویم‌ها
این کوچه فقط می‌تواند به نام تو رنگ دهد
ولی هرچه من شکل کتبی آدم‌ها را به وسواس می‌کشم
تو در یک آدم شفاهی خود را به کشتن می‌دهی
که هر خیابانی از گام‌های ما تلقی خودش را دارد .
و من این روزها تنها به یک پلاک فکر می‌کنم
دست ما ولی به روی زنگ است که حرفمان به منزل‌هاست
به.[1]

این شعر یک تغزل مدرن است و یک سرگردانی زیبا و یک تعلیق شگفت را در بطن خود دارد.

هر دوی این حالت‌ها در کنار هم و به طور توأم پیش می‌روند و نمی‌توان مرزی میان آن‌ها متصور شد به گونه‌ای که شعر در قطع و وصل مضمونی ساختاری خود به هر دوی این حالت‌ها اشاره دارد و جواب نیز می‌دهد. در این میان اما تأثیر منِ شاعر باید در مای مخاطب بررسی شود که اساس این یادداشت بر همین نکته استوار است.

در بند اول این شعر دو مصراع هست که متن هر دو با یک حکم آغاز می‌شود و همان حکم را نیز ادامه می‌دهد.

حکم اول: این حدس‌ها فقط می‌تواند به رنگ ذهن شما باشد.

حکم دوم: این فاصله تنها می‌تواند از روح من برخیزد.

چرا این دو مصراع را حکم تلقی می‌کنم؟ برای آنکه در هر دوی آن‌ها یک یقینِ منفک‌شده از یک تردید طاقت‌فرسا دیده می‌شود؛ در حکم اول واژهٔ «فقط» و در حکم دوم واژهٔ «تنها» این اصل را به عهده دارند. یعنی آنکه شاعر از یک تردید همیشگی همگانی جدا می‌شود و حکم‌اندازی می‌کند. مهم این است که در این حکم‌اندازی «منِ تعریف‌شدهٔ همیشگی» نه به «توی تعریف‌شدهٔ همیشگی» بلکه به «شمای تعریف‌نشدهٔ همگانی» مرتبط است. یعنی «من» در مقابل «شما» می‌ایستد و به عبارت بهتر، از او جدا می‌ایستد چراکه شما به «حدس‌ها» و «گمان‌های» حاکی از ابهام و تعلیق و حتی عدم متکی است. اما من به «فاصله»، حاکی از وضوح و حضور و حتی وجود تکیه دارد، به علاوه حدس‌ها در حوزهٔ ذهن بر ابهام خود می‌افزاید اما فاصله در حوزهٔ روح بر وضوح خود صحه می‌گذارد. پس در این تقابل و جدانشینی، من با شما سخن می‌گوید اما میان این‌ها نه‌تنها اشتراک نیست بلکه اختلاف نیز دیده می‌شود.

شعر با همین روند و همین تقابل ادامه دارد؛ حکم اول ـ حکم دوم/ حدس ـ فاصله/ ذهن ـ روح/ شما ـ من/ و در نهایت ابهام ـ وضوح.

حدس بزن! این‌طور اصلاً زیبا نیست که هر تداعی تو را به ساختن گریه برانگیزد تو می‌توانی این را حدس بزنی! «تو» که از میان «شما» برخاسته‌ای می‌توانی با تکیه بر ذهن بر همین ابهام بیفزایی. تو می‌توانی مخاطب فرضی یا توی فرضیِ گم‌شده در میان شما، یا هر توی دیگری باشی، اما نکته اینجاست که می‌خواهی حکم اول را به اثبات برسانی؛ پس حدس می‌زنی که این‌طور اصلاً زیبا نیست که هر تداعی تو را به ساختن گریه برانگیزد.

البته تو می‌توانی حدس‌های دیگری هم بزنی اما همهٔ این حدس‌ها به رنگ ذهن شماست که به ابهام و تعلیق می‌افزاید. و فاصلهٔ موجود با حکم دوم را می‌افزاید یعنی هرچه تو بیشتر حدس بزنی و این ابهام و تعلیق را گسترش دهی، فاصلهٔ حکم دوم و در نتیجه فاصلهٔ با حکم دوم افزایش می‌یابد.

حالا فاصله از حکم دوم می‌خواهد بر وضوح خود تکیه کند؛ من پیشنهاد می‌کنم یک رنگ سپید بپاشیم به روی تقویم‌ها/ این کوچه فقط می‌تواند به نام تو رنگ دهد. من در حکم‌اندازی خود اصرار دارد و از فقط استفاده می‌کند؛ اما این اصرار دروغین است. من در مقابل توی مخاطب یا توی فرضیِ گم‌شده در میان شما یا هر توی دیگر کوتاه آمده است و می‌خواهد فاصله را کم کند. آن وضوح در حکم‌اندازی نیز دروغین است، چراکه من به جای قطعیت، از «پیشنهاد» حرف می‌زند، با این‌همه حذف زمان با پاشیدن رنگ سپید به روی تقویم‌ها می‌خواهد این گرایش‌های دروغ را پنهان کند اما نمی‌تواند! چراکه این کوچه فقط می‌تواند به نام تو رنگ دهد.

«کوچه» شکل عینی‌تر فاصله است. من در ادامهٔ وضوح و حضور حکم دوم به تویی که از میان شما حدس زده بودی تعلق خاطر پیدا می‌کند و از یقین حکم دوم به تردید مستتر در آن رجعت می‌کند. به عبارتی این روند از یک تردید به طرف یقین، موجب حکم دوم شده بود؛ اما من با دیدن تو این حکم را دیگر نمی‌خواهد قبول کند و این دیدن، او را از آن یقین به تردیدی دیگر می‌افکند.

این چه حالتی است؟ چه بلایی بر سر من آمده است؟ من با آن قاطعیت در حکم دوم، با ایجاد فاصله، با آن لحن تحکم‌آمیز که: این حدس‌ها فقط می‌تواند رنگ ذهن شما باشد، با آن‌همه توپ و تشر، حالا با دیدن یک تو عاشق شده است و این تو پلی میان آشتیِ حدس و فاصله به حساب می‌آید، پس شگفت نیست که خود نیز به جایِ شما به حدس پناه می‌آورد: ولی هرچه من شکل کتبی آدم‌ها را به وسواس می‌کشم/ تو در یک آدم شفاهی خود را به کشتن می‌دهی.

من از فاصله به حدس دچار می‌شود. من نیز حدس می‌زند، دیگر این فاصله میان من و شما به خاطر وجود تو کم و کمتر می‌شود، حتی اگر شکل عینیِ فاصله که کوچه بود، ما را به خیابان ببرد: که هر خیابانی از گام‌های ما تلقی خودش را دارد.

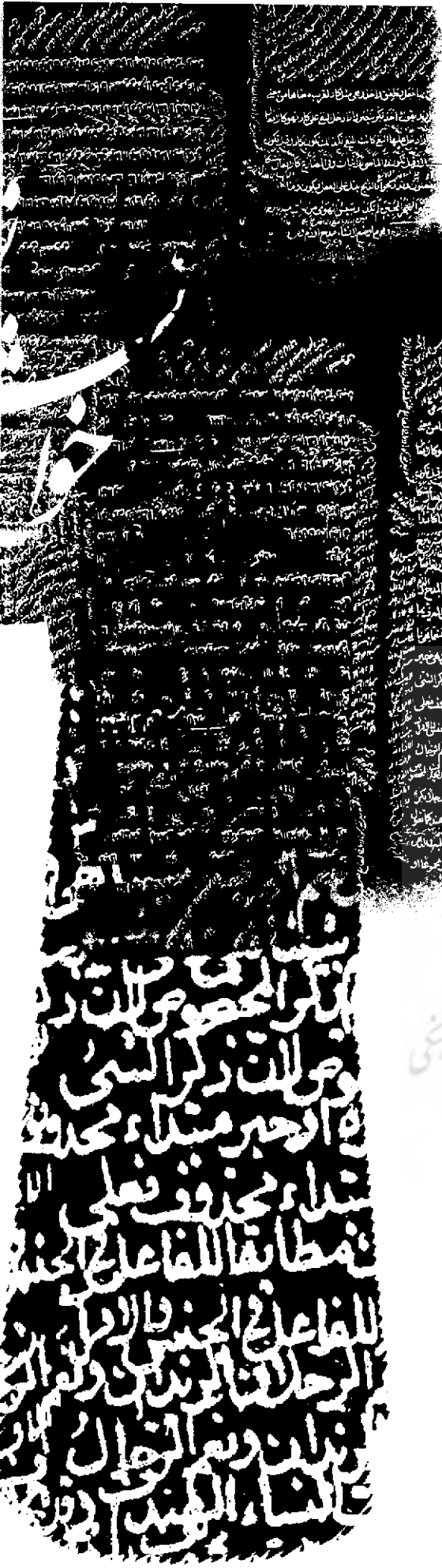
خیابان وسیع‌تر از کوچه است، خیابان می‌خواهد به من کمک کند که آن فاصله را بیشتر به رخ بکشد اما من دیگر قادر به حفظ فاصله نیست، من خودش نیز دچار حدس شده است، برای همین می‌خواهد در تقابل میان من و شما تو را برگزیند و «ما» را ایجاد کند چنان‌که می‌گوید: «که هر خیابانی از گام‌های ما تلقی خودش را دارد»

از اینجا به بعد به جای حکم اول و حکم دوم، تنها یک حکم داریم؛ ما!

در اینجا اختلاف به اشتراک می‌رسد و تقابل میان آن عناصرِ جدانشسته به یک هم‌زیستی می‌انجامد، چنان‌که هر خیابانی از گام‌های ما تلقی خودش را دارد، یعنی آنکه خیابان، شکل عینی‌تر فاصله، نیز می‌تواند حدس بزند یا آنکه تلقی خودش را داشته باشد!

من با تو در این خیابان‌گردی به خانهٔ مورد نظر خودشان می‌رسند: و من این روزها تنها به یک پلاک فکر می‌کنم. من خود را به تلطیف می‌رساند، آن حذف زمان (یک رنگ سپید بپاشیم به روی تقویم‌ها) با ذکر «روزها» تلطیف می‌یابد و به گذشتهٔ خود برمی‌گردد. چنان‌که حکم‌اندازی را با تکیه بر کلمهٔ تنها آغاز می‌کند؛ و من این روزها تنها به یک پلاک فکر می‌کنم. اما خودش نیز قبول دارد که این حکم‌اندازی، دیگر فایده ندارد چراکه تویی نیز در کار است، من، دیگر همان من اول نیست که در مقابل شما صف‌آرایی کند و حکم دهد، جالب اینکه حکم دوم (حکم من پیش از عاشق شدن) با حکم اول (حکم شما) هم‌سو بود، چراکه هر دو را همان من اعلام می‌کرد. یعنی آنکه من پیش از عاشق شدن به جای خود و شما حکم‌اندازی کرده بود ولی حالا می‌بینید که این کارها نتیجه نداده است؛ دست ما به روی زنگ است که حرفمان به منزل‌هاست. فاصله‌ها از کوچه به خیابان رسید و خسته شد و به یک پلاک و به یک زنگ بسنده کرد. یعنی فاصله‌ها به نفع حدس‌ها کم و کمتر شد و کنار رفت، اما حدس‌ها چه شد؟ حدس‌ها ادامه دارد: هرمز علی‌پور با آوردن یک مصراع در انتهای شعر حدس‌ها را باز هم یادآور می‌شود، او می‌گوید: حرفمان به منزل‌هاست/به.

تو حدس به کجا یا به چه چیز! اینجاست که من، از تردیدی دیگر به یقینی محکم‌تر می‌رسد، من از میان شما به تو دل می‌بندد و عاشق می‌شود.



۲.

همین‌که باران زد

(خوانش شعری از بیژن نجدی)

همین‌که مزرعه پوست به گندم داد، ساقه کشید
در سرنوشت سبز گیاهی‌اش
همین که باران زد
ساقه بازگشت به خانه‌اش در خاک
زنی پرسید: «امروز چند شنبه است پسرم؟»
مردی فریاد زد: «خدایا سال هزار و سیصد و چند است؟»

پاییز که بیاید من یازده ساله می‌شوم
دلم می‌خواهد با مادرم بروم، زیر چادرش
وقتی که روزها
غروب هر روز نماز می‌خواند

پاییز است
از زیر چادر نمازش آمده‌ام
پیر.

با دندانم نوشتم: خشم
مثل گاوهای اسپانیا چشم در چشم یک قصاب.
با پاهایم نوشتم: ساقه‌های سبز برنج، مثل گاوهای لاهیجان
چقدر مهربان اما
چقدر خسته
در برنج‌زارهای سرد.[۲]

این شعر بحث زمان را در حوزهٔ خاطرات مطرح می‌کند و آن را با آرزوها درمی‌آمیزد. یعنی آنکه در این شعر گذشت زمان را داریم که شاعر، آرزوها و یا به عبارت بهتر، زمان‌های نیامده را یاد می‌کند و چه‌بسا این زمان‌های نیامده، هرگز نیاید و شاعر در همان زمان‌های زیستهٔ خود باقی بماند، اما عجله لازم نیست! با من بیایید!

این شعر نجدی توالی زمان‌ها را به شکل مرحله‌ای بارور یا روشنمند مطرح می‌کند اما به سیر تحویلی و منطقی آن کار ندارد یعنی روایت این شعر نه از کاشت و برداشت بلکه از فراروی در توالی آن خبر می‌آورد:

در آغاز شعر با زمان نهفته روبه‌رو می‌شویم: همین‌که مزرعه پوست به گندم داد/ ساقه کشید/ در سرنوشت سبز گیاهی‌اش.

این زمان نهفته مرحلهٔ اول باروری این مزرعه یا این شعر است. یعنی شعر، همان مزرعه را شامل می‌شود که عناصر آن منطبق بر گرایش‌های طبیعی است؛ گندم، پوست، ساقه، سبز، گیاه.

شعر در مرحلهٔ دوم بارآوری، به زمان شناور می‌رسد و نهفتگی زمان به معلق بودن می‌انجامد؛ همین‌که باران زد/ ساقه بازگشت به خانه‌اش در خاک. مهم اینکه در این مرحله از روایتِ بر ساخته نیز عناصر بر گرایش‌های طبیعی منطبق است. یعنی زمان نهفته، از حیات آغازین حکایت داشت و زمان شناور، از ادامهٔ آن در همان حوزه.

اگر آغاز مصراع‌ها در این دو زمان (نهفته ـ شناور) با هم نویسی شود می‌توان به نتیجهٔ مهم‌تری رسید:

آغاز زمان نهفته: همین‌که مرزعه پوست به گندم داد
آغاز زمان شناور: همین‌که باران زد.

نجدی زمان را با یک کنش توضیح می‌دهد، به‌ویژه آنکه فعل در انتهای این جملات حضور کنش را بیشتر به رخ می‌کشد. ما با این تأکید به یاد متون مقدس می‌افتیم که چنین لحنی را به کار می‌گیرند تا زمان نیامده را توضیح دهند و این توضیح، گاهی با اخطار و گاهی با بشارت همراه است و روی همان نیامدگی آن تأکید دارد اما می‌خواهد حکم کند که وقوع آن حتمی است.

نجدی در این آغاز همین روش را در پیش گرفته است و اگرچه گرایش‌های عناصر او طبیعی است اما انگار می‌خواهد با تکیه بر لحن «همین‌که» دال بر نهفته یا شناور بودن زمان، زمانی ناشناخته اما محتوم را یادآور شود. به‌ویژه آنکه شعر، در ادامه به زمان تقویمی می‌رسد اما این زمان تقویمی نیز مبهم و ناشناخته است؛ زنی پرسید: «امروز چند شنبه است پسرم؟»/ مردی فریاد زد: «خدایا سال هزار و سیصد و چند است؟»

این شعر با توالی بر ساختهٔ زمان همراه بود:

۱. زمان نهفته (حاکی از ازل)
۲. زمان شناور (حاکی از تاریخ)
۳. زمان تقویمی (حاکی از امروز)

یعنی شعر، از بی‌زمانی به زمان حال می‌رسد و در این روند با عناصری در حوزهٔ گرایش‌های طبیعی روبه‌رو است. با همهٔ این‌ها این عناصر حالت مبهم خود را دارند چراکه توالی زمان توالی دقیق و منطبق بر واقعیت نیست، وانگهی لحن مصراع‌ها با توجه به متون مقدس، به زمانی نیامده اما محتوم دلالت دارد. این ویژگی، شدت خود را در زمان تقویمی بیش از پیش نشان می‌دهد چنان‌که زمان تقویمی هم مبهم است؛ چند شنبه/ هزار و سیصد و چند.

نجدی زمان را در بی‌زمانی تعریف می‌کند اما وقتی به زمان تقویمی می‌رسد عناصر شعر از گرایش‌های طبیعی به گرایش‌های اجتماعی تبدیل می‌شوند؛ چنان‌که دیگر به جای مزرعه و گندم و باران، از زن و مرد سخن به میان می‌آید. البته این حوزهٔ اجتماعی از آن حوزهٔ طبیعی دور نیست و این نبودن دو وجه دارد.

۱. وجه اول (وجه نزدیک اما بدیهی و نپذیرفتنی): اینکه زن و مرد در نهایت جزئی از طبیعت‌اند و می‌توانند در همان مزرعه حضور داشته باشند.

۲. وجه دوم (وجه دور و در عین حال برساخته و پذیرفتنی) اینکه با توجه به لحن «همین‌که» ـ برگرفته از متون مقدس و گذر از زمان‌های مختلف و تکیه بر مفاهیم اساطیریِ پنهان در چنین روندی، معتقد باشیم که زن ـ با توجه به باروری و زایندگی ـ در اینجا همان زمین است و مرد ـ در مفهوم مطلق انسان ـ همان اجتماع مردمان. به‌ویژه آنکه زن در این دو مصراع مرد را «پسرم» خوانده است. این نکته نیز بر چنین نگرشی صحه می‌گذارد.

در ادامه، عناصر شعر در حوزهٔ گرایش‌های اجتماعی قرار دارد و همان عناصر جدید (مادر و پسر) شکلی عینی‌تر به خود می‌گیرند در این میان عینیت زمان نیز قابل تأکید است؛ پاییز که بیاید من یازده ساله می‌شوم/ دلم می‌خواهد با مادرم بروم، زیر چادرش/ وقتی که روزها/ غروب هر روز نماز می‌خواند.

عینیت زمان: پاییز/ یازده ساله/ روزها/ غروب
عینیت عناصر: من/ مادرم/ چادر [نماز]/ نماز خواندن

چنین وضوحی در حوزهٔ اجتماعی، با تأثیر از گرایش‌های سه‌گانهٔ زمان در ابتدای شعر (زمان نهفته/ زمان شناور/ زمان تقویمی) به ذکر خاطرات می‌رسد یعنی آن روند، نتیجهٔ عکس خود را می‌تواند داشته باشد که در اینجا با توجه به عینیت زمان، صرفاً جنبه‌های تقویمی، و البته بدیهی، را در برمی‌گیرد:

پاییز است/ از زیر چادر نمازش آمده‌ام/ پیر.

نکتهٔ شگفت‌آور در بازی با زمان همین است که بازگشت به گذشتهٔ زمان، خود را به پیش‌رَوی در آیندهٔ زمان تبدیل می‌کند و این نکته یکی از فراروی‌های برجستهٔ این شعر است. این پیش‌رَوی در آینده با آروزها همراه می‌شود و به حوزه‌های اجتماعی امروز اشاره می‌کند؛ با دندانم نوشتم: خشم/ مثل گاوهای اسپانیا چشم در چشم یک قصاب/ با پاهایم نوشتم: ساقه‌های سبز برنج، مثل گاوهای لاهیجان.

قدر مسلم زمان تقویمی و بدیهی در این نگرش، باید در همهٔ حوزه‌های اجتماعی توسعه پیدا کند اما همین توسعه، بی‌تمهید شاعرانه صورت نمی‌گیرد؛ آروزهای شاعر با عنصری واسطه درمی‌آمیزد: «گاو» این عنصر حدفاصل انسان ـ نمایندهٔ اجتماع ـ و مزرعه ـ نمایندهٔ طبیعت ـ است. یعنی نجدی می‌خواهد افتراق پیش‌آمده از روند زمانی را که از طبیعت به اجتماع رسیده بود، با این عنصر به تعدیل برساند؛ با دندانم نوشتم: خشم/ مثل گاوهای اسپانیا چشم در چشم یک قصاب/ با پاهایم نوشتم: ساقه‌های سبز برنج، مثل گاوهای لاهیجان

اما این گاو در برنج‌زارهای سرد مهربان است و خسته! وقتی تا این حد به یکی شدن گاو و انسان معتقد باشیم که صفات انسان را به صفات گاو منطبق کنیم، آن‌گاه فاصلهٔ میان طبیعت و اجتماع را برداشته‌ایم و نجدی می‌خواهد همین کار را بکند. منظور او از آن زمان‌های سه‌گانه (زمان نهفته، زمان شناور، زمان تقویمی) و گذر از حوزهٔ طبیعی به حوزهٔ اجتماعی همین تلفیق است که تفاوت میان اجتماع و طبیعت باقی نماند. اما می‌دانیم که چنین چیزی یک آرزو است و برای همین نجدی این شعر را در آن توالی زمان، به خاطرات و آرزوها رسانده است تا آرزوی بزرگ‌تری را به عنوان ایده‌آل خود در جهانی برتر و مبهم عنوان کند اما منظور نهایی او شاید همین باشد که این جهان مبهم، در عین حال محتوم نیز باشد؛ چنان‌که لحن شعر در عبارت همین‌که به چنین نکته‌ای اشاره می‌کند.

۳.
از می‌روم‌های خود
(خوانش شعری از ابوالفضل پاشا)

این‌چنین خسته از می‌روم‌های خود
رسیده‌ام
اسب‌های من تشنه

قهوه‌ای
در چینِ پرده که از راه می‌افتد
دیگری سفید

از بیرون
صدای پای شیهه در آب
می‌شکند
کسی میانِ شنیده‌ام نیست

حالا اگر از پنجره آیا عبور شوم
اسبِ من این که خسته رمیده‌ست
مرا چگونه به آب می‌زند؟
پشتِ همین پرده‌ها همیشه پر از تور... تور.[۳]

انتظارهایی که برآورده نمی‌شود یا رفتن‌هایی که رسیدن در آن نیست، اساس این شعر را تشکیل می‌دهد. یعنی عناصر شعر به گونه‌ای در مقابل هم قرار گرفته‌اند که خواننده، نه از مفهوم عجیب و غریب و نه از تصویرهای دور از ذهن بلکه از همین موضوع شگفت‌زده می‌شود که مثلاً سیبی که می‌اندازی بر زمین نمی‌افتد و در هوا می‌ماند، یعنی همین موجب شگفتی است که کنش نتیجه نمی‌دهد و رفتن به مقصد نمی‌رسد.
این شعر را می‌توان از دو جنبه بررسی کرد:
الف) کنش
ب) عناصر که خود عناصر نیز به دو بخش قابل تقسیم است.
۱. عناصر موجود در زمان حال
۲. عناصر موجود در متن روایت
حالا این دو جنبه را بیشتر توضیح می‌دهم.
کنش: ۱. رسیدن راوی به نیمهٔ راه: بند اول ۲. شروع روایت: بند دوم ۳. ادامهٔ روایت: بند سوم ۴. ادغام آن با واقعیت موجود: سه مصراع اول از بند چهارم ۵. اعتراض نهایی: مصراع آخر.
عناصر: اگر عناصر را با توجه به کنش شعر به دو بخش عناصر زمان حال و عناصر متن روایت تفکیک نکنیم نمی‌توان مشخص کرد که آیا این شعر اجرای یک روایت است یا آنکه اتفاق‌هایی در زمان حال می‌افتد.
کنش شعر به همان شکل که تقسیم کردم، خود، یک روایت بزرگ‌تر است یعنی در اصل این شعر دو راوی دارد: راوی اول کنش شعر را روایت می‌کند و در دلِ این روایت، یک روایت افسانه‌ای وجود دارد. به عبارت دیگر راوی اول در زمان حال و با توجه به عناصر موجود در آن، عناصر موجود در متن روایت افسانه‌ای را مطرح می‌کند.

حال عناصر را تقسیم‌بندی می‌کنم.
۱. عناصر موجود در زمان حال: پرده، بیرون [اتاق]، پنجره، تور.
۲. عناصر موجود در متن روایت افسانه‌ای: اَسب، آب (رودخانه یا دریا).
روای اول در اتاق و در زمان حال نشسته است و با توجه به عناصر زمان حال یک متن افسانه‌ای را روایت می‌کند یعنی نقش راوی دوم را می‌گیرد.
در اینجا کلمهٔ «پرده» رابط میان راوی‌ها و دسته‌های عناصر است:
۱. پرده در عناصر زمان حال: پرده‌ای است که پشتِ پنجره آویزان می‌کنند.
۲. پرده در رابط میان راوی‌ها و دسته‌های عناصر: پردهٔ منقوشی است که بر دیوار می‌آویزند و با کمک آن روایت می‌کنند.
مهم این است که این دو کلمه بر هم منطبق‌اند نه آنکه به طور منفک بخواهند جناس تشکیل دهند درحالی‌که بعضی شاعران ممکن است کارکرد دیگری ارائه کنند و نقش کلمات را در چند جای شعر توضیح دهند.
برمی‌گردم به شعر پاشا: در این شعر، کلمهٔ پرده با نقش دوگانهٔ خود موجب

شده است که بتوانیم دو روایت داشته باشیم و روایت‌ها با هم ایجاد تعارض نکنند: فرقی نمی‌کند قهوه‌ای یا اسب قهوه‌ای را در پردهٔ پشت پنجره ببینیم یا روی پردهٔ منقوش، سفید یا اسب سفید یا حتی هر تأویل دیگری مثل مرگ یا آرامش از آن داشته باشیم باز هم به همین منوال، می‌تواند هر دوی پرده‌ها را شامل شود:

راوی اول ← پرده ↖ پنجره [و بقیهٔ عناصر زمان حال]
راوی دوم ↙ [و بقیهٔ عناصر روایت افسانه‌ای]

همهٔ این‌ها توازی دسته‌های عناصر برای ایجاد فصل مشترک با راوی اول بود اما نکتهٔ جالب این است که مرزی میان راوی اول و راوی دوم وجود ندارد چنان‌که راوی‌ها جای خود را عوض می‌کنند. پاشا عدم تمایز میان این دو راوی را با عدم تمایز میان زبان آن‌ها توضیح داده یا بهتر بگویم پنهان کرده است:

۱. استفاده از فرازبان:
راوی اول: این چنین خسته از می‌روم‌های خود
راوی دوم: کسی میان شنیده‌ام نیست
۲. حذف فعل و رهایش جمله:
راوی اول: اسب‌های من تشنه
راوی دوم: دیگری سفید
۳. تصویرگرایی در حوزهٔ زبان:
راوی اول: صدای پای شیهه در آب
راوی دوم: اسب من اینکه خسته رمیده است.

قبلاً دیدیم که پرده با نقش دوگانهٔ خود موجب شد بین دسته‌های عناصر حالت توازی پیش بیاید، اما کارکرد زبان موجب می‌شود که راوی‌ها قابل انفکاک نباشند و گاهی با هم یکی شوند:

روای اول ← فرازبان ↖ ادغام در راوی دوم
تداوم در راوی اول ↙

به عبارت دیگر کلمهٔ پرده و کارکرد زبان، نحوهٔ ساخت این شعر را پیش می‌برند و باعث می‌شوند که شعر، بین عناصر گوناگون و راوی‌ها در حالت تعلیق باشد.

از همهٔ این‌ها که بگذریم کنش اما جدا از کنش زبان، در انتها یک مصراع اعتراض‌آمیز مطرح می‌کند؛ پشت همین پرده‌ها همیشه پر از تور... تور. می‌توانم بگویم که کلمهٔ پرده با نقش دوگانهٔ خود در این شعر، اینجا به طور کامل منفک شده و شاعر برای انطباق کامل راوی‌ها همه‌چیز را از پشت تور می‌بیند و قدر مسلم چنین چیزی فاقد وضوح کامل است یا آنکه شاعر خود نیز اعتراف می‌کند که متن روایت‌ها آمیخته با افسانه و به طور مبهم بوده است، انگار آن‌ها را از پشت تور می‌بیند و فرق نمی‌کند منظرهٔ بیرون را از پشت تور ببیند یا آنکه پردهٔ منقوش روایت، خود، فرسوده و مثل تور باشد و این کمال صداقت شاعر را اثبات می‌کند که در انطباق روایت‌ها، واقعیت موجود را آمیخته با افسانه معرفی می‌کند یا آنکه از ابهام آن سخن می‌گوید. به عبارت دیگر «شاعر» در این شعر، انطباق همهٔ راوی‌ها و دسته‌های عناصر است:

عناصر زمان حال ↘
عناصر روایت افسانه‌ای ↗ شاعر ↙ راوی اول
راوی دوم

۴.
با چشم سوم
(خوانش شعری از علی باباچاهی)

از گنجهٔ اتاقم می‌شنوم
که گذاشته‌ای رفته‌ای
و همین‌طور قاه‌قاه/ و قارقار
از گنجهٔ اتاقم که می‌شنوم
رفته‌ای
دخترکی ممتاز که به جلد کلاغی ممتاز
فرورفته/ یا نرفته گذاشته‌ای ـ رفته‌ای
گیس‌های نبافته‌اش را هم
و برای تو کنار گذاشته در آخرین ایستگاه
و دنیا به قدری در چشم‌های تو
و خیره شده‌ست کلاغی ممتاز در چشم‌های تو به قدری
که بالاخره قبول می‌کنی که آخرین ایستگاه
و در همین نزدیکی‌هاست کلاغی ممتاز که: قارقار
و از بلندگوهای مخفی که: قاه‌قاه
گذاشته‌ای ـ رفته‌ای

حتماً اشیا مرا دست انداخته‌اند:
خرت و پرت‌های در گنجه/ چوب‌رختی‌های بی‌تفریح
وگرنه اجنه از دستگیره‌های فلزی هم می‌ترسند
و از سنجاق سر دخترکی که به جلد کلاغی
فرو روفته یا نرفته
گذاشته‌ای ـ رفته‌ای

لازم نیست شما هم از اتاقک سمت چپ مغز من/ دنیا را
و ببینید آدم‌هایی را که گردن‌هایی باریک و دراز دارند
و اردک‌هایی که مثل من به مراقبت ویژه نیاز دارند
اینجا تیمارستان نیست
که اردک را به اضافهٔ اردک
و آدم‌ها را ضرب در آدم‌های دیگری کنند
این‌طورها که فکر می‌کنی اصلاً درست نیست
کافی‌ست لانهٔ زنبورها را از ته و توی سرت
و مارهای سمی را هم که فکر می‌کنی از دور گردنت
و بردارند سرت را که سنگینی می‌کند/ از روی تنت
آن‌وقت عین یک بیمار سرپایی
برمی‌گردی به خانه
از گنجه‌های اتاقم که: قاه‌قاه
و در جلد یک کلاغ که: قارقار
گذاشته‌ای ـ رفته‌ای.

با چشم سوم هرچه را که ببینی
و درست دیده‌ای هرچه را که نمی‌بینی

اینجا تیمارستان که نیست
فقط دخترکی ممتاز به جلد کلاغی
و تو فرورفته‌ای به لانهٔ زنبورهایی که در ته و توی سرت
و به دهان مارهای سمی/ که به یک خواب خطرناک شباهت دارد
پس چیزی کم نداری این وسط از چیزهایی که کم نداری:
یک لیوان آب ولرم
و چند قرص مخدر
که گوشهٔ این میز قاه‌قاه
گذاشته‌ای ـ رفته‌ای.[۴]

این شعر «روانی» نام دارد و در واقع روایتی از یک روانی است که دچار توهم می‌شود، پس اندیشه‌ها و کنش‌های این شخصیت محملی است تا شعر با ریخت‌شناسی خاص خود به وجود بیاید. در یک کلام اگر بخواهم بگویم، می‌توانم جابه‌جایی عناصر و اجزا را که از دید یک روانی گفته می‌شود اساس این شعر بدانم.

راوی این شعر، غیر از خود، شخصیت دیگری را نیز در این شعر سراغ دارد که البته این شخصیت می‌تواند واقعی یا خیالی باشد. هیچ فرقی نمی‌کند، به‌هرحال راوی از او ـ و در واقع از غیاب او ـ حرف می‌زند که: گذاشته‌ای رفته‌ای.

عناصر کلیدی این شعر بر دو دسته‌اند. ۱. عناصر تصویری ۲. عناصر نحوی ـ کنشی

عناصر تصویری مثل قاه‌قاه/ قارقار/ دخترک/ کلاغ ... با توجه به تصویرهای متعدد دیگر مثل گنجهٔ اتاق/ گیس‌ها/ چشم‌ها/ آخرین ایستگاه... حضور خود را بیشتر اعلام کرده‌اند و بر همین اساس باید اضافه کنم که عناصر نحوی ـ کنشی مثل فرورفته/ یا نرفته/ گذاشته‌ای ـ رفته‌ای با توجه به عناصر دیگری از همین گروه، بیش از پیش بر حضور خود تأکید دارند و در این میان تصرف و دخالت در سایر عناصر نحوی ـ کنشی بسیار مهم است:

ـ گیس‌های نبافته‌اش را هم
ـ و دنیا به قدری در چشم‌های تو
ـ که بالاخره قبول می‌کنی که آخرین ایستگاه

جمله‌هایی از این دست ـ با همین حالت رها و تا حدودی نیمه‌تمام آن ـ می‌خواهد آن عناصر کلیدی نحوی ـ کنشی را تکمیل کند، یعنی این نیمه‌ها قصد تکمیل آن عناصر کلیدی را دارد و اهمیت این شعر در همین است که جمله‌های نیمه‌تمام، می‌تواند جمله‌های تمام و در عین حال کلیدی را به کمال و در عین حال به اتمام برساند.

پس تا اینجا، خلاصه می‌کنم، نتیجه می‌گیریم که عناصر کلیدی شعر اعم از تصویری یا نحوی ـ کنشی در کنار دسته‌ای دیگر از عناصر متجانس و هماهنگ، قصد آن دارند که به کمک راوی بیایند تا از غیاب یک شخصیت دیگر سخن بگویند و البته در این میان جمله‌هایی در حالت رها و نیمه‌تمام به این روند شتاب می‌بخشد.

راوی ـ نقش محوری شعر ـ در اتاق صداهایی از گنجه می‌شنود که: گذاشته‌ای رفته‌ای. صدای قاه‌قاه و قارقار بر این مضمون و بر اهمیت صداها تأکید بیشتری دارد و آن غیاب را بیشتر به رخ می‌کشد. بند اول شعر با دسته‌بندی همین توضیح و همین تأکید پیش می‌رود. یک شخص روانی که راوی شعر است، توضیح و تأکید دارد که اشیای داخل گنجه ـ تا اینجا حدس می‌زنیم اسباب‌بازی‌ها و چیزهایی در همین حدود ـ سر و صدا راه انداخته‌اند؛ گذاشته‌ای ـ رفته‌ای. در بند اول عناصر شعر اعم از کلیدی یا عادی در کنار راوی ـ نقش محوری شعر ـ این‌گونه قابل تقسیم است:

ـ نقش‌های محوری شعر: من (راوی)/ تو (غایب)
ـ عناصر کلیدی تصویری: قاه‌قاه/ قارقار/ دخترک/ کلاغ
ـ سایر تصویرها: گنجهٔ اتاق/ گیس‌ها/ آخرین ایستگاه/ دنیا/ چشم‌ها/ بلندگوهای مخفی
ـ عناصر کلیدی نحوی ـ کنشی: فرورفته/ یا نرفته/ گذاشته‌ای ـ رفته‌ای
ـ سایر عناصر نحوی ـ کنشی با حالت رها و نیمه‌تمام: گیس‌های نبافته‌اش را هم/ و دنیا به قدری در چشم‌های تو/ که بالاخره قبول می‌کنی که آخرین ایستگاه/ و در همین نزدیکی‌هاست کلاغی ممتاز که با قارقار/ و از بلندگوهای مخفی که: قاه‌قاه.

در بند اول راوی در اتاق خود نشسته است که از گنجهٔ اتاق صدای راوی‌های دیگری را می‌شنود که از غیاب کسی سخن می‌گویند. با این تفاصیل سراغ گنجه می‌رود، تا آنکه در بند دوم دچار تردید می‌شود اما باز همان نتیجهٔ قبل را به دست می‌آورد که: گذاشته‌ای رفته‌ای. بند دوم ظاهراً چیز تازه‌ای عنوان نکرده است اما همین رفع تردید در ذهن راوی و رسیدن او به اطمینانی در حوزهٔ کارکرد فکری ـ تخیلی او بسیار اهمیت دارد و برای همین می‌توانیم باز هم عناصر را تقسیم‌بندی کنیم.

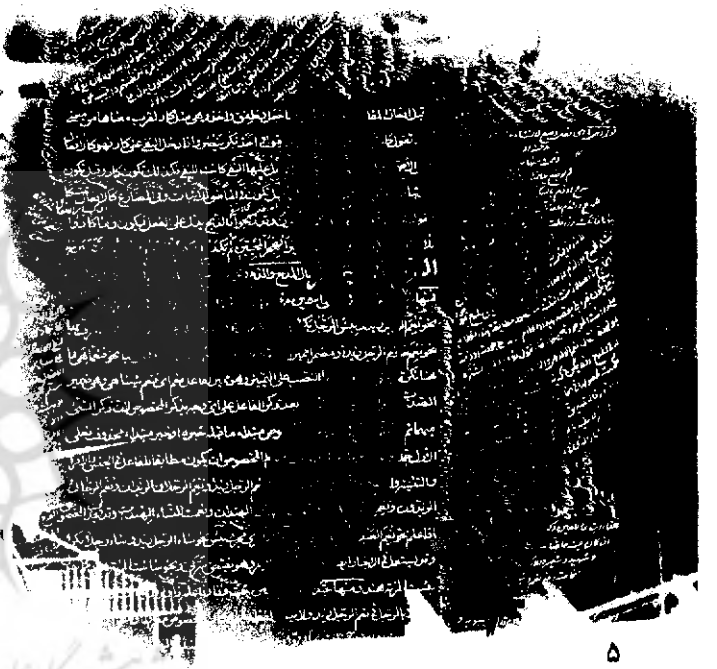
ـ نقش‌های محوری شعری: من/ تو
ـ عناصر کلیدی تصویری: دخترک/ کلاغ
ـ سایر تصویرها: خرت و پرت‌ها/ چوب‌رختی‌ها/ اجنه/ دستگیره‌ها/ سنجاق سر
ـ عناصر کلیدی نحوی ـ کنشی: فرورفته/ یا نرفته/ گذاشته‌ای ـ رفته‌ای

قدر مسلم بند دوم نه یک بند کامل که یک پاساژ حساب می‌شود که در واقع برشی از بند اول اما با تمهیدی برای رسیدن راوی به اطمینان او است، برای همین با غیاب یا فقدان برخی از عناصر روبه‌رو می‌شویم یا آنکه بهتر بگویم حالت دیگری از عناصر را در همین بند یا پاساژ می‌بینیم. برای مثال به جای جمله‌هایی با حالت رها و نیمه‌تمام، شبه‌جمله‌هایی در منظر توصیف آمده است: خرت و پرت‌های در گنجهٔ چوب‌رختی‌های بی‌تفریح. این جابه‌جایی در واقع تمهیدی است که در توجیه حضور این پاساژ نقش بسزایی دارد.

بند سوم با جزییات تازه‌ای همراه است که همگی در حوزهٔ سایر تصویرها و سایر عناصر قرار می‌گیرند که برای رعایت اختصار از ذکر یک‌یک آن‌ها صرف‌نظر می‌کنم، فقط باید دقت کرد که انتهای بند سوم باز هم به همان عناصر کلیدی برمی‌گردد؛ از گنجه‌های اتاقم که: قاه‌قاه/ و در جلد یک کلاغ که: قارقار/ گذاشته‌ای رفته‌ای. به عبارت دیگر حضور نقش‌های محوری شعر و عناصر کلیدی تا اینجا در بند اول و سوم و نیز پاساژی که در هیئت بند دوم آمده بود، بسیار مهم و تغییرناپذیر است. اما در هر کدام از بندها سایر عناصر تغییر می‌کند و شعر را پیش می‌برد. این نکته را نیز از یاد نبریم که بند سوم نسبت به بندهای قبل به تعمیم رسیده است. برای نتیجه‌گیری بهتر، برش مقطعی سه بند از شعر را می‌نویسم:

بند اول: آغاز روایت که با یک تردید ضمنی همراه است.
بند دوم: رفع تردید و رسیدن به اطمینانی در حوزهٔ فکری ـ تخیلی راوی.

بند سوم: تعمیم نتیجه‌گیری در خودآزمایی و رسیدن به نتیجه‌گیری دیگری که راوی از دیوانگی خود سخن می‌گوید.
بند چهارم: این بند ادامهٔ همان تعمیم است: تعمیم دیوانگی راوی به «تو» ـ که غایب بود ـ یا آنکه تعمیم دیوانگی به همهٔ توها که غایب یا حاضرند. اینجا که راوی با حفظ عناصر کلیدی، از سایر عناصر حرف می‌زند، به چشم سوم اشاره دارد یعنی خود را از دنیای عاقل‌ها برتر می‌داند که آن‌ها چیزهایی را که او می‌بیند، نمی‌بینند و این فرق راوی با توی غایب است که همهٔ توها در این غیاب و در این ندیدن مشترک‌اند و برای همین است که شاعر از قول راوی روی عناصر کلیدی و حتی کلیدی‌ترین عنصر نحوی ـ کنش این شعر: گذاشته‌ای ـ رفته‌ای، تأکید دارد و شعر را با آن به پایان می‌رساند.



۵

رویای پرنده شدن
(خوانش شعری از شمس لنگرودی)

و سرانجام
پاییز مه‌آلود
در را باز می‌کند
خاطرات پاییز
همه از آینده است:

برگ‌های درخشانی که به رؤیای پرنده شدن به دهان ابد ریختند
پرندگان بی برگ و گیاهی که پارهٔ قلبشان را به درختان بی‌ثمر آویختند...

خزان بی‌گذشته، بر پلهٔ برفی
دفتر خاطراتش را می‌بندد
و دو برگ سوخته بر پلک سفیدش بال می‌زند.

این شعر یک استعارهٔ کلی از مرگ است. نگاهی چنین به مرگ، نگاهی از جانب هستی به نیستی، بر اهمیت این شعر می‌افزاید. چراکه این شعر، نه گزارشی از مردگان، نه گزارشی از مردن کسی، بلکه گزارشی از مرگ در حالت کلی آن است، یعنی شاعر از چیزی که نیست، چیزی که ندیده‌ایم، چیزی که اگر ببینیم دیگر نمی‌توانیم سخن بگوییم، حرف زده است و اهمیت این شعر همین‌هاست...
این شعر با توجه به استعاره‌ای کلی که می‌آفریند و با نگاهی که از عمقِ زندگی حکایت دارد، به یک شعر قابل تأمل تبدیل شده است. به عبارت دیگر، این شعر، نه در جزییات بلکه در بافتار کلی‌اش مهم است. یعنی آنکه شعر را اگر بخواهیم جزءجزء مورد بررسی قرار بدهیم گاهی زیبایی‌های آن تعریف شده است. برای مثال در بند اول، پاییز با توجه به شیوهٔ جاندارپنداری، استعارهٔ یک انسان است که در را باز می‌کند، اما همان‌طور که گفتم می‌توان تصور کرد: رهایی در را باز می‌کند/ بهار در را باز می‌کند/ بوی تو در را باز می‌کند...
همهٔ این‌ها و چیزهای دیگری از این دست، بر اساس همین فرمول ساخته شده‌اند که چیزی یا پدیده‌ای جای انسانی می‌نشیند و در را باز می‌کند. پس اگر پاییز هم در را باز می‌کند، شعر کار چندانی نکرده است، اما نکتهٔ مهم در همان نکته بود که اشاره کردم؛ پاییز در اینجا، نه استعارهٔ انسان که استعارهٔ مرگ انسان یا به طور کلی استعارهٔ مرگ است. کلید کشف این موضوع در همان عبارت «و سرانجام» در آغاز شعر نهفته است که از قرار و مداری پنهان سخن می‌گوید: و سرانجام/ پاییز مه‌آلود/ در را باز می‌کند.
بند اول این توضیحات از مرگی محتوم خبر می‌دهد. این «خبردادن» که اساس بند اول شعر را تشکیل داده است، آن را به دو بخش تقسیم می‌کند
بخش اول: اطلاع از محتوم بودن مرگ: و سرانجام/ پاییز مه‌آلود/ در را باز می‌کند
بخش دوم: پایان زمان گذشته و سفر به زمان آینده: خاطرات پاییز/ همه از آینده است.
در بخش اول چند نکته، شدیداً تعریف شده‌اند.
۱. حرف «و» در آغاز شعر چنان‌که فروغ گفته است: و این منم/ زنی تنها...
۲. صفت مه‌آلود برای پاییز
۳. ساختار تصویرآفرینی و اطلاق چنین استعاره‌هایی.
اما همان‌گونه که گفتیم، نگاهی جدید به مرگ، همهٔ این‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، چنان‌که در بخش دوم، چند نکتهٔ دیگر به یاری می‌آیند و این نخ‌نما بودن را باز تحت سیطرهٔ خود قرار می‌دهند:
۱. معرفی مرگ به عنوان یک نقطهٔ عطف: اینکه مرگ پایان زمان گذشته و ورود به زمان آینده باشد: خاطرات پاییز/ همه از آینده است.
۲. پارادوکس پنهان در همین بخش: چنان‌که خاطرات ـ آنچه مربوط به گذشته است ـ در اینجا همه از آنِ آینده معرفی می‌شود.
پس با توجه به همهٔ این نکته‌ها نتیجه می‌گیریم که شاعر می‌خواهد «مرگ» را نه به عنوان یک چیز کهنه بلکه به عنوان یک چیز کاملاً جدید، یک چیز کاملاً بدیع و یک چیز کاملاً ناشناخته معرفی کند از همین‌جاست که بند اول نه جزیی از شعر بلکه مقدمهٔ شعر است، چنان‌که شاعر در انتهای آن علامت «دو نقطه» به معنای توضیح گذاشته است.

در بند دوم، مرگ در هیئت همان پاییز به نمایش درمی‌آید: برگ‌های درخشانی که به رؤیای پرنده شدن به دهان ابد ریختند. در این مصراع سه محور اساسی وجود دارد؛ برگ‌ها/ پرنده شدن/ ابد. یعنی برگ‌ها در حالت معلق بودنشان ـ که به رؤیای پرنده شدن تعبیر شده ـ به طور پنهان به پرنده تشبیه می‌شود. اما یک تشبیه دیگر هم داریم؛ تشبیه مرگ به ابد. این نکته از همان تصویر بند اول برمی‌خیزد؛ خاطرات پاییز/ همه از آینده است. یعنی مرگ در این شعر یک آغاز معرفی می‌شود.

مصراع دوم بند دوم ادامه و در واقع مکمل مصراع اول است: پرندگان بی‌برگ و گیاهی که پارهٔ قلبشان را به درختان بی‌ثمر آویختند. در اینجا نیز با دو تشبیه روبه‌روییم که تشبیه اول ـ پرندگان بی برگ و گیاه ـ دو کارکرد دارد:

کارکرد اول (در حوزهٔ ادامهٔ مصراع قبل): برگشت تشبیه مصراع قبل: در آنجا مرگ به پرنده تشبیه شده بود و اینجا پرنده می‌خواهد به برگ تشبیه شود.

کارکرد دوم (در حوزهٔ تکمیل مصراع قبل): تأکید بر تشبیه مصراع قبل: در آنجا برگ در رویای پرنده شدن بود و اینجا خوانندهٔ شعر، باور کرده است که اگر از پرنده صحبت کنیم، پرنده همان برگ است. یعنی برگ می‌تواند استعارهٔ پرنده باشد.

اما به تشبیه بعدی همین مصراع توجه کنیم؛ درختان بی‌ثمر. ابتدا این نکته را بگویم که متأسفانه شمس، گاهی با آوردن «ترکیب» به شعر خوب خود ضربه می‌زند؛ پاییز مه‌آلود/ برگ‌های درخشانی/ دهان ابد. همهٔ این‌ها که از مصراع‌های قبل انتخاب کرده‌ام تعریف شده‌اند. اما درختان بی‌ثمر در کنار همهٔ این‌ها عاقبت به خیر شده است. چراکه تصور درخت در پاییز با عریانی آن، از نکتهٔ نهانی حکایت می‌کند که کلمهٔ درخت با کلمهٔ ثمر بر / میوه / نقره / بار ـ هم‌نشینی دارد. از طرف دیگر، بی‌ثمر به معنای بیهوده و بی‌نتیجه است. پس شمس لنگرودی در اینجا تصویر خوبی به کار برده است. ولی این تصویر خوب متأسفانه در کلیت شعر رسوخ نمی‌کند و همچنان «بی‌ثمر» می‌ماند و در یک کلام این تصویر، باز هم مثل تصویرهای هم‌گروه خود: پاییز مه‌آلود/ برگ‌های درخشان/ دهان ابد همچنان بی‌ثمر است.

اگر بخواهیم همهٔ حرف‌ها را تا اینجا خلاصه کنیم چنین باید گفت: مقدمهٔ شعر (بند اول) از حتمی بودن مرگ و جدید بودن آن سخن گفت و بند دوم با تشبیه برگ به پرنده و تأکید روی «ابد» و ادامه یا تکمیل همین تصویر، تأکیدی بر جدید بودن و ناشناخته بودن مرگ داشت.

در بند سوم خزان را باز هم می‌بینیم که دچار زمستان شده است: خزان بی‌گذشته، بر پلهٔ برفی، یعنی همان پاییز با نفی گذشتهٔ خود به نفع آینده، دچار مشکل دیگری شده است. پس دفتر خاطراتش را می‌بندد و این دفتر خاطرات، نه خاطرات زمان زندگی بلکه خاطرات مرگ به بعد است چنان‌که قبلاً شاعر گفته بود: خاطرات پاییز/ همه از آینده است. پاییز به‌رغم آنکه گذشتهٔ خود را به نفع آینده نفی کرده بود، مجبور می‌شود از همان آینده نیز چشم بپوشد، چراکه بر پلهٔ برفی گیر کرده است و دو برگ سوخته بر پلک سفیدش بال می‌زند. این تصویر بسیار درخشان است چراکه توجه ما را به پرنده شدنِ برگ ـ در بند دوم ـ جلب می‌کند و روی آن رها شدن در اینجا تأکید می‌شود اما اینجا شاعر از «بال زدن» سخن گفته است و این تعبیر دو وجه دارد:

وجه اول: بال زدن برای صعود و ادامهٔ تصاویر قبل.

وجه دوم: بال زدن برای افتادن و تکمیل تصاویر قبل.

یعنی اینکه باز هم مرحلهٔ بعدی را نمی‌توان از پیش حدس زد که این مرحله چگونه مرحله‌ای است.

رسیدن پاییز به زمستان ـ زمستانی سفید و یک‌دست ـ با پلهٔ برفی و پلک سفید پاییز، نشان از یک مرگ ابدی دارد، یعنی آینده ـ رهایی از گذشته با یاری مرگ ـ یک آیندهٔ ابدی است که از ناشناخته بودن حکایت می‌کند، چنان‌که بال زدن دو برگ سوخته می‌تواند تأویل‌های گوناگون و حتی متضادی ارائه کند و همین نکته بر اهمیت شعر می‌افزاید.

پی‌نوشت:

۱. هرمز علی‌پور، مجموعهٔ شعر ۵۴ به دفتر شطرنجی، ص ۶۸ـ۶۹.

۲. بیژن نجدی، مجموعهٔ شعر گزیدهٔ ابیات معاصر/ ۱۰۵، ص ۷۱ـ۷۲.

۳. ابوالفضل پاشا، مجموعهٔ شعر اینجا را ورق بزن، ص ۴۳ـ۴۳.

۴. علی باباچاهی، مجموعهٔ شعر قیافه‌ام که خیلی مشکوک است، ص ۲۶ـ۲۸.

۵. شمس لنگرودی، مجموعه شعر قصیدهٔ لبخند چاک‌چاکه ص ۱۰۳ـ۱۰۴.