مقاله ، نقد ، نظر

نگاه چرخان

فرهاد ابدالی

دوره‌ی دوم
شماره یک و دو
هزار و سیصد و هشتاد و یک

مقدمه : نیما خانه ای دارد به نام «خانه ی ابری » که خیلی ها می توانند به مهمانی این خانه بیایند ولی هرکسی باره آورد خاص خودش می آید. ما هم به مهمانی این خانه آمده ایم . ره آورد ما امضایی است که پای یکی از شعرهای نیما به نام «داستانی نه تازه » می گذاریم . ولی از آنجا که امضای ما رابطه ی مستقیم با سه شاعر دیگر دارد خودبه خود امضای ما پای این سه شاعر را هم به خانه ی نیما می کشاند. این شاعران فردوسی ، اخوان و براهنی هستند و هرکدام با شعری آمده اند. فردوسی مقدمه ی داستان «بیژن و منیژه » را آورده است . اخوان با «میراث » آمده و براهنی نیز «نگاه چرخان »ش را آورده است . از نظر فرم ، مقدمه ی «بیژن و منیژه » یک جور «مثنوی » است ، «داستانی نه تازه » یک «مخمّس ترکیب » است ، «میراث » اخوان در فرم نیمایی است و «نگاه چرخان » براهنی شعری است با فرم پولی فونیک (چند صدایی). امضای ما حول محور دیالوگ شعر نیما با شعر این سه شاعر است . نیما به عنوان یک میزبان خوب از هر مهمان پذیرایی خاصی می کند که درخور او باشد چرا که فردوسی با یک فاصله ی هزار ساله آمده و دو شاعر دیگر از معاصران نیما هستند. ما به ترتیب دیالوگ نیما با فردوسی سپس با اخوان و آخرالامر با براهنی را بیان می کنیم :

۱ـ وقتی فردوسی در خانه ی ابری نیما «درنگ » می کند دلتنگی شبانه اش را بهانه ای می کند تا مقدمه ی داستان «بیژن و منیژه » را بنویسد. بهانه از آنجا آغاز می شود که «شب » این مقدمه شبی دیرپاست . نه شبی است چون شب های جنگ «هماون » و نه شبی است که با مغازله ی عاشق و معشوق های شاهنامه کم رنگ شود بلکه شبی است از شب های نیمایی ، فرصتی برای دل مشغولی شبانه . شاعر عادت نکرده است در این خانه ی ابری بنشیند. او بیشتر دمخور پهلوان و خورشید و شمشیر است . از این ها خبری نیست . شب است و آن هم شبی که «نه بهرام پیدا ، نه کیوان ، نه تیر».

شده تیره اندر سرای درنگ
میان کرده باریک و دل کرده تنگ

شب در «سرای درنگ » جا خوش کرده و همین با روح شاعر نمی خواند :

فرومانده گردون گردان به جای
شده سست خورشید را دست وپای

وقتی چرخ گردون از حرکت بازایستاده منطقی است که جهان برای شاعر حماسه بسیار تنگ شود و طاقتش سرآید.

جهان را دل از خویشتن پرهراس
جرس برکشیده نگهبان پاس
نه آوای مرغ و نه هرای دد
زمانه زبان بسته از نیک و بد
نبد هیچ پیدا نشیب از فراز
دلم تنگ شد زان درنگ دراز

«سرای درنگ » و «درنگ دراز» خانه ی ابری نیماست . پس شاعر با این «سرا» چه کند و قبایش را در کجای این شب تیره بیاویزد؟ باید چاره ای باشد.

بدان تنگی اندر بجستم ز جای
یکی مهربان بودم اندر سرای
خروشیدم و خواستم زو چراغ
بیامد بت مهربانم به باغ

«چراغ » به جای «خورشید» این ابزاری است که با آن به جنگ سیاهی می رود چون کسی او را به آفتاب معرفی نمی کند. ولی قضیه به اینجا ختم نمی شود.

مرا گفت شمعت چه باید همی
شب تیره خوابت نیاید همی
بدو گفتم ای بت نیم مرد خواب
بیاور یکی شمع چون آفتاب
بنه پیشم و بزم را ساز کن
به چنگ آر چنگ و می آغاز کن

و این دقیقاً نقطه ای است که در «خانه ی ابری » نشستن شاعر ثمر می دهد و فردوسی با «چراغ » و «شمع » و «بت » و «چنگ » در شعر «داستانی نه تازه » از نیما ظهور می کند.

همچنین در گشاد و شمع افروخت

آن نگارین چربدست استاد
گوشمالی به چنگ داد و نشست
پس چراغی نهاد بردم باد
هرچه از ما به یک عتاب ببرد

«بت» فردوسی «نگارین چربدست استاد» نیماست و دو شاعر درد مشترکی دارند و جالب اینجاست که هردو «چنگی» شوریده برای دو شاعری که هزار سال باهم فاصله دارند باید داستان بگویند.

هارولد بلوم می گوید: «در هر شاعری می توان و باید شاعری دیگر یافت.»۱ و باز هم می گوید «معنای شعر تنها می تواند شعری دیگر باشد.»۲ با این تعبیر ما در شعر «داستانی نه تازه» فردوسی را می بینیم و در مقدمه ی «بیژن و منیژه» نیما را. درنتیجه «هر شعر یک «بینا شعر» است و هرگونه خواندن یک بینا خواندن.»۳

ضمیر «ما» در «داستانی نه تازه» مهمانی فردوسی را در خانه ی نیما نشان می دهد. براهنی می گوید «واژگان شعر را به دو صورت مطالعه می کنیم. محتوای ایستایی معنای آن ها را به طرف واقعیت می کشاند و محتوای پویایی، معنای آن ها را به طرف بافت ارجاعی و یا درون ارجاعی واژه ها می کشاند، به این دلیل دومی دینامیک خوانده می شود که معنا و صوت کلمه در ارتباط با کلمات دیگر، در ارتباط با ترکیب کلمات دیگر سنجیده می شود نه جدا از آن ها و در ارتباط با کل واژگان ایستا و برون شعری زبان.»۴

به این ترتیب دینامیسم موجود در واژه ی «ما» معنای آن را به طرف بافت ارجاعی و یا درون ارجاعی واژه می کشاند. نیما به یاری این واژه از طرفی با دنیای قبل از سرودن آن و از جمله با فردوسی و از طرفی با دنیای بعد از سرودن آن رابطه برقرار می کند.

می دانیم که داستان «بیژن و منیژه» داستانی نه تازه است.

مرا گفت آن ماه خورشید چهر
که از جان تو شاد بادا سپهر
بپیمای می تا یکی داستان
فرو خوانم از دفتر باستان

اگر این داستان، «داستانی نه تازه» است، نگارین نیما نیز بر آن تأکید می کند.

داستانی نه تازه کرد آری
آن ز یغمای ما به ره شادان

داستان «بیژن و منیژه» تنها داستانی است در شاهنامه که راوی آن یک «بت» است و این «بت» اولین و آخرین ظهور خود را در این مقدمه نشان می دهد و زیبا این که «نگارین» نیما نیز وقتی «ما» را در شعر «داستانی نه تازه» ترک می کند دیگر پشت سرش را هم نگاه نمی کند.

داستانی نه تازه کرد، آری
آن ز یغمای ما به ره شادان
رفت و دیگر نه بر قفاش نگاه
وز خرابی ماش آبادان
دلی از ما ولی خراب ببرد

نیما در شعر «داستانی نه تازه» با صور نوعی کلمات سر و کار دارد و شعر مرکزی است که از درون آن با سایر متون دیالوگ برقرار می کند. یونگ در خصوص رابطه ی شاعر و روان شناسی قومی پس از تشریح «صورت نوعی» (آرکی تایپ) نتیجه می گیرد: «این چنین حاجات روانی قومی در اثر شاعر بیان می شود و بدین جهت اثر شاعر برای وی چیزی بیش از سرگذشت و سرنوشتی منحصراً شخصی است. خواه وی بدان هشیار باشد و خواه نه.»۵

۲ـ حرف یونگ در مورد دیالوگ نیما و اخوان به گونه ای دیگر عمل می کند. نکته ی مرکزی در این دیالوگ این است که «داستانی نه تازه» در فرم «مخمس ترکیب» است و همین مسأله پای اخوان را به خانه ی ابری نیما می کشاند و این در حالی است که «میراث» در فرم نیمایی است. با «میراث»، اخوان «پوستین کهنه»ای به خانه ی نیما آورده است که برازنده ی تن این شعر نیماست و اگر شعر نیما یک «بینا شعر» است می تواند با اخوان این رابطه را ایجاد کند. اگر دل مشغولی نیما «داستانی نه تازه» است که یکی از منزلگاه هایش مقدمه ی «بیژن و منیژه» است، «پوستین کهنه»ی اخوان هم سر در روزگاران غبارآلود دارد:

پوستینی کهنه دارم من
یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبارآلود
سالخوردی جاودان مانند
مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگار آلود

نیما می گوید «نه تازه» و اخوان می گوید «کهنه». نیما می گوید «نه تازه» زیرا قالب شعری او در این شعر «نه تازه» است و اخوان می گوید «کهنه» زیرا به سوی کهنگی حرکت می کند:

حبرش اندر محبر پر لیقه چون سنگ سیه می بست

ادبیت نشانه شناختی واژگان «حبر»، «محبر» و «لیقه» ریشه های عمیق گرایش به آرکائیسم را نشان می دهد. این آرکائیسم در واژگان، همتای هستی شناختی بازگشت اخوان به فرم های قبل از نیما است. از این نظر شعر «میراث» دارای ساختار متناقض فرم و محتواست. فرم آن نیمایی است ولی محتوای آن در درگیری مدام با فرم آن را به سوی گذشته می راند و گرچه نمی تواند عروض نیمایی را از شعر «میراث» اخراج کند ولی تدارک این اخراج را می بیند تدارکی که بعد از سه مجموعه ی زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا به ثمر می رسد و اخوان کاملاً به قالب های کهن برمی گردد. اگر تعبیر یونگ را قبول داشته باشیم، فرم «داستانی نه تازه» یکی از منزلگاه های این بازگشت اخوان است. این فرم، «صورت نوعی»

متناسب با محتوای معنی شناختی «میراث» است و اما به چه نحو؟

ژاک دریدا اعتقاد دارد که در هر نوع ادبیاتی یک جور قصویّت هست. ۶ این حرف در مورد ساختار روایی «میراث» هم صادق است و ما می توانیم برخوردی قصه گونه با آن داشته باشیم چراکه در آن «قصویّت» بر «شعریت» می چربد. در مقدمه ی «بیژن و منیژه» راوی ما یک «بت» است که اگر روایتی هم می کند نه در مقدمه بلکه در خود داستان است. در شعر نیما هم فقط می دانیم داستانی نه تازه گفته می شود ولی در شعر اخوان راوی حضوری جدی دارد و مرتب روایت می کند. خلاصه ی قصه این است که پوستینی کهنه از پیشینیان برای راوی باقی می ماند که سر در روزگاران غبارآلود دارد و داستان تاریخ را نقل می کند. در طی این تاریخ چند بار سعی می شود که این پوستین کهنه نو شود ولی میسّر نمی شود و در آخر شعر راوی پوستین را که دیگر پوستین مرقعی بیش نیست به دخترش می سپارد و از او می خواهد که آن را نگهداری کند و نگذارد توسط آلودگان دستکاری شود. در واقع کاراکتر واقعی شعر همین «پوستین کهنه» است که «من» راوی هم از زبان او و هم خود روایت می کند. البته هرجا «پوستین کهنه» می خواهد مستقلاً چیزی روایت کند «من» راوی عنان سخن را از او می گیرد و خودش روایت می کند ولی «پوستین کهنه» دو کاراکتر دارد، یکی همان کاراکتری است که مورد نظر راوی است و دیگری کاراکتری است که نقش واقعی روایت را دارد و در حقیقت «راوی عمیق» شعر است. «راوی عمیق موجودی است که بی آنکه خود بداند و بفهمد عمق خود را در رسوایی تمام به بیرون پرتاب می کند.»۷ ولی جالب اینجاست که این راوی نه عمق رسوایی خود بلکه عمق رسوایی نظرات «من» راوی را به بیرون پرتاب می کند. «من» راوی و «راوی عمیق» دو جور برخورد با تاریخ دارند. ما برخورد هرکدام را جداگانه بررسی می کنیم. «من» می گوید:

این دبیر گیج و گول و کور دل، تاریخ
تا مذهب دفترش را گاهگه می خواست
با پریشان سرگذشتی از نیاکانم بیالاید
رعشه می افتادش اندر دست
در بنان درفشانش کلک شیرین سلک می لرزید
حبرش اندر محبر پرلیقه چون سنگ سیه می بست

تاریخ از این دید به صفات «گیج»، «گول» و «کوردل» مزیّن است. «دبیر»ی که در دفتر «مذهب» او جایی برای بیان سرگذشت پریشان نیاکان راوی و بالتبع خود او نیست و مهربانی این عمو فقط شامل حال عده ای خاص است:

من یقین دارم که در رگ های من
خون رسولی یا امامی نیست
نیز خون هیچ خان و پادشاهی نیست
وین ندیم ژنده پیرم دوش با من گفت
کاندرین بی فخر بودن ها گناهی نیست

«تاریخ» مورد نظر راوی از نظر واژگان، محتوای ایستایی دارد و در واقع نوعی تاریخ نویسی است که تا قرون اخیر متداول و مخصوص نخبگان اجتماعی بود. «من» راوی از این منظر به تاریخ می نگرد. بدیهی است وقتی از مقوله ای شناخت درست نداشته باشیم موضع گیری درستی هم نسبت به آن نخواهیم داشت. حال ببینیم در رهایی از این بن بست، راوی چه تدبیری می اندیشد:

سال ها زین پیشتر در ساحل پر حاصل جیحون
بس پدرم از جان و دل کوشید
تا مگر کاین پوستین را نو کند بنیاد
او چنین می گفت و بودش یاد:
«داشت کم کم شبکلاه و جبه ی من نوترک می شد
کشتگاهم برگ و بر می داد
ناگهان توفان خشمی باشکوه و سرخگون برخاست
من سپردم زورق خود را به آن توفان و گفتم هرچه باداباد
تا گشودم چشم دیدم تشنه لب بر ساحل خشک کشفرودم

پدر راوی در حالی که کشتگاهش دارد بار و بر می دهد و در «ساحل پرحاصل جیحون» زندگی می کند، «هرچه باداباد» می گوید و تن به توفانی می سپارد که او را به «ساحل خشک کشفرود» می اندازد. «هرچه باداباد» همزاد هستی شناختی این بینش اخوان است که:

«نادری پیدا نخواهد شد امید
کاشکی اسکندری پیدا شود.»۸

خود راوی نیز حال و روز خوش تری ندارد. بعد از پدرش نوبت عصیان اوست:

سال ها زین پیشتر من نیز
خواستم کاین پوستین را نو کنم بنیاد

فروغ نه تنها «پوستین مرقع» اخوان را به کناری انداخت بلکه از وزن‌های نیمایی هم فراتر رفت و این یعنی سخن گفتن از زبان «راوی عمیق».

با هزاران آستین چرکین دیگر برکشیدم از جگر فریاد
این مباد ، آن باد
ناگهان توفان بی رحمی سیه برخاست .

ولی نتیجه ی کار همان است که بود و پوستین کهنه همچنان رو به کهنگی می رود. وقتی «من» راوی می گوید «این مباد آن باد!» در حقیقت چون پدرش «هرچه باداباد» می گوید:

«جز پدرم ، آری
من نیای دیگری نشناختم هرگز
نیز او چون من سخن می گفت
همچنین دنبال کن تا آن پدر جدم
کاندر اخم جنگلی ، خمیازه کوهی
روز و شب می گشت یا می خفت .»

وقتی راوی می گوید «نیز او چون من سخن می گفت» و «او» را یعنی پدرش یا خودش و در واقع «خود» جهان سومی اش را به «اخم جنگل» و «خمیازه ی کوه» می برد ما با ضمیر ناخودآگاه جمعی و «صورت نوعی» سروکار داریم . «هرچه باداباد» صورت نوعی تفکر این تبار است . پس این که «راوی» می گوید «این مباد آن باد» یا در واقع می گوید «هرچه باداباد» داستانی نه تازه است . این حکایت قومی است که تاریخ را نمی شناسد و تن به توفان آن می سپارد. حال این توفان «باشکوه و سرخگون» باشد یا «بی رحم و سیاه» فرقی نمی کند. پدر راوی وقتی از توفان «باشکوه و سرخگون» طرفی نمی بندد پوستین را به راوی می بخشد:

«بعد مرگش پوستینش را به ما بخشید
ما پس از او پنج تن بودیم
من به سان کاروان سالارشان بودم
کاروان سالار ره نشناس»

در این بند شعر «ما» و «من» یکی هستند زیرا «نیز او چون من سخن می گفت» پس من ، تو ، او ، ما ، شما و ایشان همه یک سخن داریم . «هرچه باداباد!» و بالتبع کاروان سالارمان نیز «ره نشناس» است و نتیجتاً:

«بیاره توشه برداریم
کجا! هرجا که پیش آید.»[۹]

در شعر «زمستان» نیز اخوان می گوید:

«حریفا! رو چراغ باده را بفروز
شب با روز یکسان است .»

می توانیم بگوئیم «صورت نوعی» تفکر «هرچه باداباد» درونی شعر اخوان شده است و «پوستین کهنه»ی شعر «میراث» در نوک حمله ی این تفکر قرار دارد ، و اما برخورد «پوستین کهنه» با این تفکر . گفتیم که در حقیقت ما با دو «پوستین کهنه» سروکار داریم یکی همان کاراکتر مورد نظر راوی و دیگری «راوی عمیق» شعر . «پوستین کهنه» مورد نظر «من» راوی همچنان رو به کهنگی می رود به طوری که در آخر شعر ما با «پوستین مرقّع» مواجه می شویم . پس ما یک «مرقّع پوستین» داریم و یک «پوستین کهنه». «مرقّع پوستین» کارنامه ی موضع گیری های «من» راوی در مقابل تاریخ است . ببینیم «پوستین کهنه» یا «راوی عمیق» در مقابل تاریخ چگونه موضع گیری می کند:

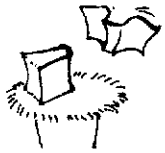
«لیک هیچت غم مباد از این
ای عموی مهربان ، تاریخ !
پوستین کهنه دارم من
که می گوید از نیاکانم برایم داستان ، تاریخ !»

پس «پوستین کهنه» داستان می گوید از چه کسی ؟ از نیاکان . نیاکان راوی هم سلسله ی خانوادگی دو یا چند نسل راوی نیست . بلکه نوع بشر است از آغاز تاریخ و حتی ماقبل تاریخ خود:

«جز پدرم ، آری
من نیای دیگری نشناختم هرگز
نیز او چون من سخن می گفت

نیما به عنوان یک میزبان خوب از هر مهمان پذیرایی خاصی می کند

در هر شاعری می توان و باید شاعری دیگر یافت.



همچنین دنبال کن تا آن پدر جدم
کاندر اخم جنگلی ، خمیازه ی کوهی
روز و شب می گشت یا می خفت .»

پس پوستین روزگار آلود از خود تاریخ هم روزگار آلودتر است و به قدمت حیات نوع بشر است ولی جامه ی تاریخ را نیز دربر دارد:

«های فرزندم بشنو و هشدار
بعد من این سالخورد جاودان مانند
با برودوش تو دارد کار .»

برودوش فرزند همان برودوش تاریخ است که پوستین با آن سروکار دارد و به ضرورت های آن پاسخ می دهد. این دقیقاً نقطه ای است که «پوستین کهنه» با «فندق پیر» شعر «داستانی نه تازه» دیالوگ می کند:

«اندر آن جایگه که فندق پیر
سایه در سایه بر زمین گسترد
چون بماند آب جوی از رفتار
شاخه ای خشک کرد و برگی زرد
آمدش باد و با شتاب ببرد.»

و این یعنی سروکار داشتن با برودوش تاریخ . هر شاخه ی خشک و برگ زردی باید جای خود را به شاخه ای دیگر و برگی دیگر بسپارد. هم «فندق پیر» و هم «پوستین کهنه» شباهت به ادبیات در وجه مطلق آن دارند زیرا هردو «داستانی نه تازه» هستند و ادبیات هم حوزه ای است مستقل از تاریخ ، هرچند تأثیرپذیر از آن . به بیانی «ادبیات ، با حوزه ای سروکار دارد که اولاً بسیار قدیمی تر و ثانیاً بسیار عمیق تر از حوزه ی تاریخ است .»۱۰ و «پوستین کهنه» هم می خواهد داستان این استقلال را بگوید و این یعنی «روایت عمیق». در حالی که «من» راوی شناخت درستی از تاریخ ندارد، «راوی عمیق» در عین این که شناخت درست از تاریخ دارد، رابطه ی آن را با ادبیات درک می کند و هرکدام را سر جای خود می گذارد. «راوی عمیق» شباهت به اخوانی دارد که سه مجموعه زمستان ، آخر شاهنامه و از این اوستا را سروده است زیرا این سه مجموعه در پاسخگویی به انقلاب تاریخی نیما در فرم شعر سروده شده اند. ولی «من» راوی شباهت به اخوان بعد از این سه مجموعه دارد ، اخوانی که به فرم های کلاسیک قبل از فرم نیمایی برمی گردد.

اگر بینا شعر «داستانی نه تازه» با «میراث» دیالوگ می کند یک بار با «من» راوی یا به عبارتی «مرقّع پوستین» دیالوگ می کند که نتیجه ی آن فرم «مخمّس ترکیب» شعر نیماست و یک بار با «راوی عمیق» که دیالوگی است بین «پوستین کهنه ای اخوان و «فندق پیر» نیما و نتیجه ی آن شعرهای اخوان با فرم نیمایی است . پس اخوان در مهمانی شعر نیما، «مرقّع پوستین» را به تن «داستانی نه تازه» می پوشاند. به عبارتی تجلّی «صورت نوعی» تفکر «هرچه باداباد» «من» راوی همین فرم «مخمّس ترکیب» است . یعنی در خانه ی ابری نیما راهی برای بازگشت اخوان به فرم های کلاسیک وجود دارد. یکی از خرابی هایی که «نگارین» نیما در شعر به جا می گذارد همین فرم شعر است که بعدها ملکه ذهن اخوان می شود. البته نمی خواهیم بگوئیم اخوان به فرم «مخمّس ترکیب» دل می بازد بلکه این فرم ، نماد بازگشت به فرم های کهنه است . خود نیما این شعر را بعد از «افسانه» و «ققنوس» سروده است و در حقیقت نیما در این شعر به فرم های غیرنیمایی بازگشت کرده است و درنتیجه بازگشت اخوان نیز «داستانی نه تازه .» است .

دختر راوی که در آخر شعر «میراث» پوستین مرقّع به او سپرده می شود به نفع راوی «عمیق» عمل می کند و «فروغ» همین کار را کرد. او نه تنها «پوستین مرقّع» اخوان را به کناری انداخت بلکه از وزن های نیمایی هم فراتر رفت و این یعنی سخن گفتن از زبان «راوی عمیق» و این در حالی است که «من» راوی در «میراث» هیچ وقت نمی گذارد «پوستین کهنه» روایت کند و مستبدانه روایت او را خودش بیان می کند آن هم به صورت مسخ شده .

۳ـ «نگاه چرخان» براهنی شعری است پولی فونیک (چند صدایی). دیالوگ بین دو بینا شعر «داستانی نه تازه» و «نگاه چرخان» به این صورت است که خواندن ما و یا به عبارت دقیق تر «بینا خواندن» ما شعر نیما را توضیح دهنده ی تئوریک فرم «نگاه چرخان» می بیند. ببینیم شعر پولی فونیک چگونه شعری است ؟ «شعر پولی فونیک یا چندصدایی (Polyphonic) گونه ای از شعر است که نت آن بعد از خوانده شدن و به وسیله ی خواننده ی شعر نوشته می شود. گونه ای از شعر که در عین حال که وزن در آن حضوری پیگیر دارد اما غیرنیمایی است مضافاً بر این که پیشروی های چشمگیری نسبت به شعر آزاد دارد. پیشروی وزن در شعر آزاد تنها در وزن های مختلف الارکان صورت می گیرد اما در شعر پولی فونیک چون که اساس کار بر استفاده از ارکان گوناگون عروض است ، محدودیتی در این مورد به چشم نمی خورد یا بهتر است بگوئیم در شعر پولی فونیک «وزن اصلی» یا «وزن پایه» بدان معنا که در شعر آزاد وجود دارد دیده نمی شود برای همین است که گستره ی هارمونی در شعر پولی فونیک وسیع تر از گستره ی هارمونی در شعر نیمایی و شعر آزاد است . رنگارنگی ارکان عروضی در شعر پولی فونیک طیفی ایجاد می کند که ارکان با یکدیگر به گفت وگو می نشینند و همین گفت وگو و پرسش و پاسخ میان ارکان است که نوع تقطیع را مشخص می کند.»۱۱ از نظر تاریخی فرم «میراث» پیش ـ فرم این گونه شعر است ، همان گونه که فرم «میراث» جانشین فرم «داستانی نه تازه» است و این دیگری جانشین فرم «بیژن و منیژه». رابطه ی «نگاه چرخان» با سه شعر دیگر مثل رابطه ای است که باختین بین رمان های اروپایی پیش از داستایفسکی و رمان های او می بیند. باختین ، داستایفسکی را پایه گذار رمان چند آوایی (پولی فونیک) می داند و رمان اروپایی قبل از او را تک آوایی (مونوفونیک) می خواند.

باختین می نویسد: «تنوع و چندگونگی آگاهی ها و آواهای مستقل و هم آوایی کامل میان آن ها راستی که خصلت نمای آثار داستایفسکی است . او پایه گذار رمان چندآوایی است ، و نوعی رمان نویسی اساساً تازه را پایه گذاشته است . از این رو آثارش در هیچ محدوده ای جای نمی گیرند و تابع هیچ یک از طرح های تاریخی ـ ادبی که پیش تر بیانگر رمان اروپایی بودند نیستند. در آثار او آوای قهرمان به همان شکل شنیده می شود که آوای مؤلف در رمان های معمولی .»۱۲

محتوای ایستایی معنای آن‌ها را به‌طرف واقعیت می‌کشاند و محتوای پویایی، معنای آن‌ها را به‌طرف بافت ارجاعی و یا درون ارجاعی واژه‌ها می‌کشاند.

«نگاه چرخان» نیز شعری است ماهیتاً متفاوت با شعر قبل از خودش:

«همیشه وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آن جا نشسته ای بر روی برگ ها و در «درکه» وَ باد می وزد وَ برف می بارد وَ من نیستم هر روز از گلفروشی «امیرآباد» یک شاخه گل می خریدم تنها یک شاخه ـ اما چه چشم هایی ، هان ! انگار یک جفت خرما ـ»

بررسی رنگ آمیزی ارکان عروضی در این چند مصراع:

فعولن مستفعلن مفعولن مستفعلن مفعولن مفاعلن فعل مستفعلن فعل مستفعلن مفاعلن فعلن مستفعلن فع لن مفاعلن فع لن فَ‌مستفعلن فع لن مستفعلن مفاعلن فع لن مستفعلن فاعلاتن مفعولن فع لن مستفعلن مفاعیلن مستفعلن فاعلاتن»[۱۳]

این جا دیگر نه با تقطیع شعر فردوسی سروکار داریم ، نه با تقطیع شعر نیما و نه با تقطیع شعر اخوان . این تقطیعی است نوین که به وسیله ی خواننده پس از خواندن شعر صورت می گیرد. ترکیب وزن ها هم «داستانی نه تازه» است . ارسطو در «بوطیقا» می گوید: «و همچنین اگر کسی اثری به وجود بیاورد که از مقوله ی تقلید باشد و در آن تمام اوزان مختلف را به هم درآمیزد چنانکه خرمون منظومه ی کنتورس را ساخته است و اوزان مختلف را در آن به هم آمیخته است باید او را نیز شاعر خواند.»[۱۴] زرین کوب در توضیح این گفته ی ارسطو در خصوص شعر یونانی می نویسد: «اوزان مختلف را در رپسودیا (Rhapsodia) به هم آمیخته اند و رپسودیا اشعاری بود که شاعران دوره گرد از قریه ای به قریه ای می رفتند و به همراه چنگ آن ها را می سرودند. بدین گونه که اشعاری از خود یا از شاعران پیشین انشاد می کردند ، و اگر آن اشعار از گویندگان مختلف بود و بین آن ها ارتباط نبود از خود چیزی بدان می افزودند تا آن اشعار مختلف را به هم بپیوندند و از این رو این شاعران دوره گرد را Rhapsode می خواندند که تقریباً به معنی رفوگر باشد و از آن پس رپسودیا اطلاق شد بر منظومانی از این گونه که در آن ها اوزان مختلف را به هم درآمیخته باشند و این کلمه را امروز فرانسوی ها Rhapsodie گویند. فارابی در رساله ی قوانین صناعة الشعر خاطرنشان می کند که بیشتر شاعران در نزد قدما اوزان را در شعر به هم می آمیخته اند.[۱۵] در ادبیات رسمی سنتی زبان فارسی نمونه ای از ترکیب وزن ها به چشم نمی خورد ولی این که بتوان قطعه شعری را در چند بحر از بحور عروضی خواند «داستانی نه تازه» است و وجود اصطلاح ذوبحرین در کتب عروضی بیانگر این مسأله است . مثال دیگر شمیسا می گوید: «اشعار ذوبحرین که در بدیع تحت عنوان ملّون یا متلّون مطرح می شود اشعاری است که بتوان آن ها را به دو وزن (و در بعضی موارد به چند وزن) خواند. این امکان از آنجا به وجود می آید که کلمات شعر دارای ظرفیت اعمال ضرورات وزنی است .»[۱۶] حسین آهی در کتاب بررسی جامعی در بحور شعر فارسی به چند مورد از این گونه اشاره دارد از جمله به قطعه شعری از نعیم اصفهانی که می توان آن را به هفت بحر از بحور عروضی خواند و منظومه ای از اهلی شیرازی به نام «سحر حلال» که حدود چهارصد بیت است و تمام ابیات آن دارای دو بحر است .[۱۷] البته در ساخت این اشعار ما با فرم پولی فونیک روبرو نیستیم . زیرا در این فرم یعنی فرم پولی فونیک یا چندآوایی «هارمونی واقعی ، موقعی به دست می آید که شما ترکیبی از وزن های مختلف الارکان و وزن های مشترک الارکان و چیزهای بظاهر بی وزن داشته باشید و این ها طوری باهم ترکیب شده باشند که ما با یک مجموعه و یک کل ، یک کلیت تمام سروکار داشته باشیم که اجزای جغرافیای وزنی آن ها به ظاهر باهم متنافرند.»[۱۸] و این در حالی است که در شعر یاد شده از نعیم اصفهانی و یا منظومه ی اهلی شیرازی در هر بار خواندن فقط یک بحر از بحور عروضی خود را به رخ ما می کشد و نه بیشتر و در واقع ما با چیزی به نام ترکیب وزن ها مواجه نیستیم ولی نقش «خواننده» در پروسه ی خواندن شعر جدی گرفته شده است .

در شعر معاصر پیش از «نگاه چرخان» ترکیب کردن وزن ها «داستانی نه تازه» است . نیما در دو شعر «همه شب» و «شب همه شب» دو وزن را باهم ترکیب کرده است .[۱۹] شاملو در برخی از شعرهای خود از ترکیب یک وزن با چند وزن و اوزان مختلف با ریتم های مختلف منشور استفاده کرده است .[۲۰] فروغ نیز در شعر «ایمان بیاوریم ...» چند وزن را باهم ترکیب کرده است .[۲۱] اما در این شعرها ما هنوز با فرم پولی فونیک سروکار نداریم . از طرف دیگر «نگاه چرخان» شعری است روایی و شعر روایی هم «داستانی نه تازه» است . حال این سؤال پیش می آید که با توجه به این مطلب که قبل از «نگاه چرخان» ترکیب وزن ها وجود داشته است و «نگاه چرخان» هم شعری است روایی که چیز تازه ای نیست پس چه چیز آن را از شعر قبل از خود متمایز می کند. نیما می گوید:

داستانی نه تازه کرد به کار
رشته ای بست و رشته ای بگشود

این درست است که «نگاه چرخان» شعری است روایی و شعر روایی هم «داستانی نه تازه» است اما مسأله ی کلیدی به سطربندی شعر مربوط است . «رشته ای بست و رشته ای بگشود». «نگاه چرخان» از تکنیک «جانشین سازی استعاری و نمادی» که فرا روایت حاکم بر بخش اعظم شعر تصویری معاصر است ساختارزدایی می کند و تکنیک «جابه جاسازی پرتابی» را جانشین آن می سازد. اما «جابه جاسازی پرتابی» کدام است ؟ «شاعر باید یک حوزه ی خلاقه را از جا بکند و در حوزه های دیگر ، از طریق به هم زدن قوانین جمله ی خطی ، زمان خطی ، مکان خطی ، آن را در حال جابه جا شدن ، زمان به زمان شدن ، فضا به فضا شدن به صورت پرتابی بروز دهد.»[۲۲] حال ببینیم این مکانیسم چگونه درونیِ شعر شده است .

بند اول شعر را باهم می خوانیم :

«همیشه وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آن جا نشسته ای بر روی برگ ها و در «درکه» وَ باد می وزدوَ برف می بارد‌ومن نیستم هر روز از گلفروشی «امیرآباد»یک شاخه گل می خریدم تنها یک شاخه ـ اما چه چشم هایی ، هان !انگار یک جفت خرما ـ و موهایم را از روی ابروهایم کنار می زنم آن جا نشسته ای سیگار می کشم می خندی هر روز یک شاخه گل

آن گاه یاد زمان هایی می افتم که یک الف بچه بودم
و در زمستان های تبریز
کت پدرم را به جای پالتو می پوشیدم
و با برادر آبی چشمم از تونل برف ها تا راه های مدرسه رامی دویدم و می گریستم زیرا که می گفتند این بُرمَجه در چشم های سبزش همیشه حلقه ی اشکی دارد»

در سطر اول شعر سه عنصر زمانی «همیشه» ، «می زنم» و «نشسته ای» به چشم می خورد که به ترتیب «قید تکرار» ، «زمان حال» و «ماضی نقلی» هستند. ساخت مشخص و کُنکرت این زمان ها با دخالت عنصر «همیشه» محتوای ایستا و ارجاع پذیر به خارج آن ها را به محتوایی پویا و غیرارجاع پذیر به خارج دگرگون می سازد. با رسوخ «همیشه» در ساختارهای زمانی این زمان ها مکالمه ی آن ها از محدوده ی خودشان فراتر

مورد دوم
شماره یک و دو

برای مکالمه‌ی جمعی به همه‌ی صیغه‌ها نیاز داریم: من، تو، او، ما، شما، ایشان. در این فضا هر کسی با آهنگ خاص خودش حرف می‌زند.

می رود و در ساخت همه ی زمان ها جاری می شود. در سطر دوم با قطعه قطعه کردن تعمدی جمله ی خطی سروکار داریم. ایجاد فاصله بین قطعات و حضور سه گانه ی «وَ» در این سطر مخصوصاً در دو مورد «وَ باد می وزد» و «وَ برف می بارد» این تداعی را به وجود می آورد که هرکدام از آن ها ادامه ی پروسه ای هستند که ما نمی دانیم چیست به این صورت که «وَ» حوزه ی تعلق «باد می وزد» و «برف می بارد» را نامعلوم می سازد. سپس با فاصله به «وَ» سوم می رسیم که فاصله ی آن از «من نیستم» نیز حفظ می شود. حفظ فاصله از دو طرف این «وَ» واژه را به صورت مرکز ثقل فضایی چرخان نمودار می سازد که دیالوگ وزن ها، زمان ها و چشم ها بر بستر آن جاری می شود. با «من نیستم» وارد فضایی می شویم که از روایت به شکل سنتی آن که مبتنی بر زمان خطی است ساختارزدایی می شود و «جریان سیال ذهن» در ساختار شعر رسوخ می کند. در سطر سوم با خاطره ای سروکار داریم که زمان آن «گذشته ی استمراری» است. سطر چهارم «اما چه چشم هایی، هان! انگار یک جفت خرما» بر اساس زمان خطی می بایست قبل از سطر سوم نوشته می شد اما اینجا بعد از آن نوشته شده است. نیما می خواست شعر را به نثر نزدیک کند و این کار را هم کرد اما در کل او شعر را به نثر و یا به عبارتی بهتر به رمان اروپایی قبل از داستایفسکی نزدیک کرد. اگر در رمان پیش از داستایفسکی مؤلف اقتدار تام و تمام دارد در بخش اعظم شعر نیما و شعر نیمایی قبل از «نگاه چرخان» یک وزن مشخص حکومت می کند و دموکراسی وزن وجود ندارد. حتی در مواردی که از ترکیب کردن وزن ها یاد کردیم به علت نبود فضایی چرخان و سیال که ترکیب وزن ها یکی از ارکان آن است در ساختار شعر امکان دیالوگ آزاد بین وزن ها وجود ندارد. اگر در رمان داستایفسکی دموکراسی شخصیت ها حکومت می کند در «نگاه چرخان» هم هارمونی وزن های مختلف حکومت می کند. آن جا هم که می بینیم زمان خطی شکسته می شود و وارد دنیایی می شویم که زمان های مختلف باهم دیالوگ و یا حتی پولی لوگ دارند سروکار ما با کسانی مانند جویس و پروست است زیرا «آنچه باختین، رمان چندآوایی، می خواند در گام نخست رمان های داستایفسکی هستند و بعد آثار رابله و سویفت. ژولیا کریستوا معتقد است که اکنون می توانیم آثار جیمز جویس، مارسل پروست و فرانتس کافکا را نیز به آن ها بیفزائیم.»[۲۳] می بینیم که صرف ترکیب وزن ها شعر چندآوایی را به وجود نمی آورد و به همین خاطر آن نوع از شعر معاصر قبل از «نگاه چرخان» که ترکیبی از وزن ها را به کار گرفته است هنوز هم حالت مونوفونیک و تک آوایی دارد. به عبارت دیگر ابزارها و عناصر به کار گرفته شده در این شعرها آن قدر کارآیی ندارند که فراشد ساختارزدایی از فرم مونوفونیک را در جهت ایجاد فضایی سیال و چندآوایی سازمان دهند.

به خود شعر باز گردیم. در سطر هفتم بند اول مسیر خاطره عوض می شود:

«آن گاه یاد زمان هایی می افتم که یک الف بچه بودم»

معلوم می شود که تاکنون راوی بخشی از جوانی خود را بیان کرده است ولی حالا نوبت کودکی اوست. طبق زمان خطی می بایست ابتدا کودکی و سپس جوانی بیان شود ولی این جا عکس آن صورت گرفته است ولی قضیه به این جا هم ختم نمی شود وجود واژه ی «آنگاه» در این سطر، فضایی نمودار می سازد که در آن فضا خاطره ی جوانی به عنوان بخشی از گذشته ی دوران کودکی نمایان می شود. وقتی می گوئیم «آنگاه»، این به منزله ی آن است که قبل از «آنگاه» چیزی صورت گرفته است که عبارت یا جمله ی پس از «آنگاه» ادامه ی آن یاآینده ی آن است. منظور این است که از آنجا که «آنگاه» قید زمان ربط دهنده ی دو مقطع زمانی است زمان دوم آینده ای است که زمان اول به طرف آن حرکت می کند. یعنی زمان اول گذشته ی زمان دوم محسوب می شود. این جا می بینیم که جوانی به عنوان زمان اول، به طرف کودکی به عنوان زمان دوم حرکت می کند و واژه ی «آنگاه» زمان جوانی را به منزله ی گذشته ی زمان کودکی نمودار می سازد:

رشته ای بست و رشته ای بگشود

رشته ای که اینجا بسته می شود «جوانی» است و رشته ای که گشوده می شود، «کودکی» است. واژه ی «آنگاه» سرآغاز این رشته ی جدید است. می بینیم که از روایت در شکل خطی آن خبری نیست و منطقی غیرخطی بر پروسه ی حضور عناصر همزمانی و درزمانی روایت حاکم است. نیما می گوید:

داستانی نه تازه کرد آری
آن ز یغمای ما به ره شادان
رفت و دیگر نه بر قفاش نگاه
وز خرابی ماش آبادان

اینکه فرم چند وزنی و حالت روایی «نگاه چرخان» داستانی نه تازه است درست است ولی مسأله ی اساسی این است که در شعر فارسی قبل از آن روایت ساختاری خطی دارد و البته منظور ما شعر روایی فارسی است. اما «نگاه چرخان» این فرم از روایت را پشت سر می گذارد:

«رفت و دیگر نه بر قفاش نگاه»

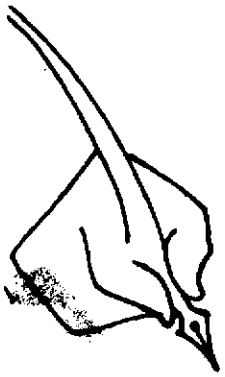
و با ساختارزدایی از آن ساختار دیگری از روایت را سامان می دهد.

وز خرابی ماش آبادان

ببینیم حرکت از «خرابی» به سوی «آبادانی» چگونه صورت می گیرد:

بند اول ۱: همیشه وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می زنم آنجا نشسته ای
بند اول ۲: و موهایم را از روی ابروهایم کنار می زنم آنجا نشسته ای
بند سوم ۱: آنگاه موهایم را از روی ابروهایم کنار می زنم آنجا نشسته ای
بند سوم ۲: و موهایم را... کنار می زنم آنجا نشسته ای
بند پنجم ۱: وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می زنم آنجا نشسته ای
بند پنجم ۲: موهایم را از روی ابروهایم کنار می زنم آنجا نشسته ای و من نیستم
بند هفتم ۱: موهایم را از روی ابروهایم کنار می زنم آنجا نشسته ای
بند هفتم ۲: ـ و موهایت کو؟ ـ ... کنار می زنم ـ

منظور از شماره های ۱ و ۲ ترتیب حضور این صورت های زبانی در بندهای مربوطه است. مشاهده



نیما در شعر «داستانی نه تازه» با صور نوعی کلمات سر و کار دارد و شعر مرکزی است که از درون آن با سایر متون دیالوگ برقرار می کند.

راوی عمیق موجودی است که بی آنکه خود بداند و بفهمد عمق خود را در رسوایی تمام به بیرون پرتاب می کند.

می کنیم که ثابت ترین این صورت ها، صورتی است که در بند هفتم ۱ ذکر شده است. بقیه صورت ها هرکدام به نحوی برهم زننده ی این صورت هستند. ما زیر عناصر برهم زننده خط کشیده ایم. این عناصر جهت گیری معناشناختی این صورت را تغییر می دهند. البته هرکدام از آن ها ظرفیت برهم زنندگی خاص خود را دارد. اما به نظر می رسد بند پنجم ۲ و بند هفتم ۲ از بقیه مهم تر باشند. علتش هم این است که در این دو مورد «جابه جاسازی پرتابی» مادیت یافته است. در بند اول شعر سطر دوم می خوانیم:

«بر روی برگ ها و در «درکه» و باد می وزد و برف می بارد و من نیستم»

می بینیم که «و من نیستم» حوزه ی تعلق خود را تغییر می دهد و با اضافه شدن به صورت زبانی ثابت بند هفتم ۱، صورت زبانی بند پنجم ۲ را بوجود می آورد در مورد بند هفتم ۲ نیز این نکته صادق است. دو فضای ناهمگون در این بند در کنار هم آمده اند که حوزه ی تعلق هردو از نظر معنی شناختی و هم از نظر راوی باهم متفاوت است. راوی «... کنار می زنم ـ» راوی خود شعر است اما راوی «ـ موهایت کو؟» شخصی است که در ذهن راوی «... کنار می زنم» حرف می زند. از نظر معنی شناختی هم می دانیم که «... کنار می زنم» بخشی از صورت زبانی ثابت بند هفتم ۱ است و «ـ موهایت کو؟» دقیقاً نقطه ی مقابل آن است. این باهم آوردن دو فضای مختلف معناشناختی در یک سطر شعر ما را هرچه بیشتر به این گفته ی دریدا نزدیک می کند که معنا در متن همیشه به تأخیر می افتد.

در شعر «میراث» دیدیم که همه ی ضمایر در واقع یک ضمیر هستند یعنی «ما». از طرفی دیدیم که همه ی ضمایر در شعر اخوان مثل هم صحبت می کنند و یک چیز را تکرار می کنند: «نیز او چون من سخن می گفت.» این مفهوم در مورد فردوسی و نیما هم صدق می کند. درست است که ساختار عروضی سه شعر یاد شده از این سه شاعر باهم فرق می کند ولی سخن هرسه ی آن ها در ماهیت یک مونولوگ است. قبل از «نگاه چرخان» در شعر فارسی نه پولی لوگ داریم و نه حتی دیالوگ. حتی موقعی که ضمیر «ما» سخن می گوید به علت تک وزنی بودن گفتار سروکار ما با مونولوگ است. ولی وقتی در «نگاه چرخان» می خوانیم:

و من نیستم

از جهان مونولوگ ساختارزدایی می کنیم تا جهانی چندآوایی بسازیم. جهانی که همه با هم مکالمه کنند. مکالمه ای جمعی. برای مکالمه ی جمعی به همه ی صیغه ها نیاز داریم: من، تو، او، ما، شما، ایشان. در این فضا هرکسی با آهنگ خاص خودش حرف می زند. اینجا اگر اخوان می گوید: «نیز او چون من سخن می گفت»، نه خودش پدر براهنی است، نه نیما و نه فردوسی. پدر براهنی در این جور سخن گفتن داستایفسکی است پس براهنی هم به مهمانی «خانه ی ابری» نیما آمد آن هم با «نگاه چرخان». و نگاه چرخان هم آبادانی می آورد.

اسفند ماه ۱۳۷۶

پانوشت:

1-H. Bloom. **The Anxiety of infuence**. P 11

2 ـ **Ibid**. PP 10-11

3 -H. Bloom. **Poetry of Repression.** PP 2-3.

۱ - (به نقل از **ساختار و تأویل متن**، بابک احمدی. ص. ۴۶۳)

۲ -(به نقل از همان منبع **ساختار و تأویل** ـ ص ۴۶۱)

۳ - (از همان منبع **ساختار و تأویل متن** ـ ص ۴۶۱)

۴ ـ **تکاپو**، دوره جدید، شماره ۵، ص ۶۸.

۵ ـ **جهان نگری**، کارل گوستاو یونگ ـ ترجمه ی: جلال ستاری. ص ۶۰.

۶ ـ به نقل از رضا براهنی، **گیله وا** ـ ویژه ی هنر و اندیشه ـ ص ۱۵ ـ تابستان ۷۳.

۷ ـ به نقل از رضا براهنی، **تکاپو**، دوره ی جدید ـ شماره ی ۷ ـ ص ۸.

۸ ـ **آخر شاهنامه**، اخوان ثالث ـ شعر «نادر یا سکندر»

۹ ـ **زمستان**، اخوان ثالث ـ شعر «چاووشی»

۱۰ ـ **کیمیا و خاک**، رضا براهنی ـ ص ۷۰.

۱۱ ـ **تکاپو**، دوره جدید، شماره ۱۰ ـ مقاله ی «تقطیع پلکانی و انبوه شبه شعر»، ابوالفضل پاشازاده

۱۲ ـ به نقل از باختین در کتاب **ساختار و تأویل متن**، بابک احمدی ـ ص ۱۰.

۱۳ ـ **تکاپو** شماره ی ۱۱.

۱۴ ـ **ارسطو و فن شعر**: مؤلف و مترجم: عبدالحسین زرین کوب ـ ص ۱۱۴.

۱۵ ـ همان منبع شماره ۱۴ ـ ص ۱۸۵.

۱۶ ـ **آشنایی با عروض و قافیه**، دکتر سیروس شمیسا، چاپ دوازدهم ۱۳۷۵، ص ۵۸.

۱۷ ـ **بررسی جامعی در بحور شعر فارسی**: حسین آهی ـ ص ۲۲۳ و ۲۲۴.

۱۸ ـ **گیله وا** ـ ویژه ی هنر و اندیشه ـ تابستان ۷۳ ـ مقاله ی «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» رضا براهنی.

۱۹ ـ **خطاب به پروانه ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم**: رضا براهنی ـ ص ۱۳۷.

۲۰ ـ همان منبع ـ ص ۱۶۱

۲۱ ـ همان منبع ـ ص ۱۶۸

۲۲ ـ همان منبع ـ ص ۱۴۰

۲۳ ـ **ساختار و تأویل متن**، بابک احمدی، ص ۱۰۱.