روایت دوقوها

تحلیل شعر «معصومیت سنگ‌ها» سرودهٔ مجیب مهرداد براساس تکنیک «قرائت تنگاتنگ»

نصیر آرین

سخن نخست

جامعهٔ ادبی ما، هنوز گرفتار مخمصهٔ معنای لغوی نقد است. شعورهای واقف بر همّ و غمّ ادبیات و حوزهٔ خوانش متون ادبی، نقد را به مثابهٔ ترم «Term» پیشرو می‌گذارند، نه به عنوان یک واژه یا لغت. این رویکرد، عین نگاهی است که نسبت به مکتب سمبولیسم در غرب و شرق صورت گرفته است. در تمامی کتاب‌ها و مقاله‌هایی که در خصوص مکاتب ادبی، البته مکاتب غربی، نوشته شده است، به مکتب سمبولیسم به عنوان یک «ترم» نگریسته نشده و همهٔ آن را با آثار سمبولیک، اشتباه گرفته‌اند، در حالی که سمبول، در مفهوم لغوی از تبعات استعاره است که در مباحث علم بیان از آن بحث به عمل می‌آید؛ اما سمبولیسم، «ترم» است و مفهوم ترمنولوژیکی دارد و با اثر سمبولیک فرق دارد. سمبولیسم، معادل تکنیک «کنایه از موصوف» در ادبیات فارسی است.

منتقد هم خود را غربالی می‌داند که باید دانه‌های ریز و درشت اثر را از همدیگر باز شناسد و در مقام حَکَم مالیخولیایی از آن بالاها به اثر نگاه کند و هرقدر دل بادکرده‌اش بخواهد، مشام خالق اثر و خوانندهٔ آن

را اذیت کند. از طرف دیگر شاعران ما در کنار سرودن شعر، علاقه‌ای به مطالعهٔ ادبی و خوانش شعر غرب نشان نداده‌اند، به همین دلیل، وضعیت ادبیات ما بیشتر به مغازه‌ای می‌ماند که استحاله و باز ماندهٔ تمام نیازمندی‌های بشر را در خود جمع کرده؛ اما ضرورت هیچ آدمی را نمی‌تواند برآورد. فقدان و خلأ چنین پرداخت‌هایی باعث شده است که در شعر افغانستان شاهد شکل‌گیری هیچ جریان فکری و ساختاری ادبی نباشیم.

«منتقد ادبی، کسی نیست که در جلسه‌ای یا در مقاله‌ای در یک نشریهٔ ادبی، عقاید شخصی خود را دربارهٔ فلان اثر ادبی یا به همان نویسنده و شاعر به مخاطبانش ابلاغ کند.» اساساً نقد ادبی، معطوف به بیان عقیدهٔ شخصی دربارهٔ محاسن یا ضعف‌های هیچ اثر ادبی‌ای نیست، نقد ادبی تفحصی است دربارهٔ این‌که چه معانی تلویحی‌ای در متن شکل گرفته‌اند و نیز شکل‌گیری این معناهای متکثر از راه به‌کارگیری کدام راهبردهای معناساز میسر شده است. منتقد ادبی، معناهای ناپیدای متن را می‌کاود و با روش نظام‌مند و مستدل، راز تجمع معانی متکثر در متن را در روشنی و فروغ نظریه (نظریه در مفهوم ترم) فاش می‌کند طوری که خالق اثر و خواننده در کنار منتقد از کشف پهلوهای پنهان معنا در درون متن، احساس لذت کند و غرور فهم برای‌شان دست بدهد. چنین بستری برای نقد ادبی در کشور ما هنوز هموار نشده است، نقد ما، بیشتر به حالات درونی و حب و بغض‌های شخصی‌مان بستگی دارد و آلوده به افترا و دروغ است. نقد در افغانستان مثل این است که من مثلاً بگویم: شاملو را قبل از واصف باختری و دیگران از هنگامی می‌شناسم که رمهٔ گوسفندان را در کوه‌ها و دشت‌ها چوپانی می‌کردم، طبیعی است که این ادعا، «پُست‌دروغیسم» است.

حالا من کاری ندارم، این مقدمه را برای هرچه روشن‌تر شدن ساختار و روش این مقال نوشتم که من نه سره‌ای را از ناسره جدا می‌کنم و نه هم خود را در حد این جنون و توهم می‌بینم. آن‌چه در این مقال در پی آن هستم، سیر تحول زبان، تصویر و فرم شعرهای مجیب مهرداد، با چشم‌اندازی بر شعرهای گذشته و تأملی در یکی از واپسین شعرهای او است.

اگر شاعران ما اندک علاقه‌ای برای کسب آشنایی با منتقدان و شاعرانی از نوع ازراپاوند[۱] ، بودلر[۲]، پل والری[۳]، سن ژون پرس[۴]، الیوت[۵]، کولریج[۶]، وردزورث[۷]، فرید ریک شله‌گل[۸]، تزوتان تودوروف[۸] و... می‌داشتند به یقین می‌توانستند جریان‌های ساختارمندی در حوزهٔ شعر و رمان به راه بیندازند، هرکدام از این شاعران بزرگ دنیا، نظریه‌پرداز چیره‌دست هم بوده‌اند. فایدهٔ این آشنایی را در شعرهای مجیب مهرداد به گونه‌ای می‌توان نگریست. او با خوانش شعرهای غربی، در جو و فضای عمومی ادبیات دنیا قرار گرفته است، هرچند هنوز نتوانسته است در خم‌وپیچ کوچه‌های تودرتوی ادبیات دنیا مسیر دلخواه خودش را انتخاب کند؛ اما از نخستین نمونه‌های شعری او در مجموعهٔ «مخاتب» معلوم است که او به دنبال زبان سمبولیک است و در نمونه‌های متأخر توانسته است تا اندازه‌ای به این مهم دست یابد.

برخی از دوستانی که ظاهراً دغدغهٔ ادبیات دارند و اربابان مکروفون ادبیات و نقد در انجمن‌ها و فضاهای مجازی بوده‌اند، نه به صورت مستقیم و طی نوشتن مقالهٔ مستند، بلکه به گونهٔ خصوصی و غیر مستقیم گاه‌گاهی می‌گویند که شعرهای مهرداد بیشتر ترجمهٔ شعرهای غربی‌اند و تصویرهای شعر او بیشتر از آن‌جا گرفته شده‌اند. باید منتظر ماند که یا به دوستان‌مان یا هم به خودم این توهم دانایی دست بدهد که توفیق یک بررسی تطبیقی شعر معاصرمان را با شعر غرب دریابیم و به گونهٔ مستند برخی مغالطه‌ها را اثبات کنیم تا بهتر با متن‌های تولیدشده برخورد نماییم؛ اما دست‌کم تا زمانی که چنین کاری انجام نشود نمی‌توان سختگی و پختگی چند تجربهٔ واپسین او را در امر سرودن شعر سپید نادیده گرفت.

نگاهی به چگونگی تکوین تصویرها در زبان شعر مهرداد

یکی از آرزوهایم این است که روزی بتوانم موضوع «محاکاتِ حقیقت در ادبیات فارسی» و دوره‌های مختلف آن را بررسی کنم، آن‌گونه‌ای که اریک آئورباخ[۹]، کتابی به نام محاکات حقیقت در ادبیات غرب[۱۰] را نوشت. با خوانش این کتاب چشم‌انداز کلی و دقیق بر ادبیات به دست می‌آید. مسألهٔ حقیقت و چگونگی محاکات و بازتاب آن در ادبیات فارسی کاویده نشده است. شعر در کلیت بحث چیزی نیست جز محاکات حقیقت و این محاکات در دوره‌های مختلف به گونه‌های مختلف صورت گرفته است. مهم‌ترین بحث هم در خوانش و تحلیل آثار ادبی، چگونگی محاکات حقیقت است. ادبیات، محاکات حقیقت است.

در یک چشم‌انداز کلی به شعرهای مجیب مهرداد، من به این دریافت رسیده‌ام که شاعر از اولین شعر مجموعهٔ «مخاتب» با انتخاب زبان سمبولیک مسیر خویش را انتخاب می‌کند و ژانر شعر سپید را برای نیل به این هدف برمی‌گزیند. هر نظری که در مورد شعرهای مهرداد در این مقال ارائه می‌شود، از مجموعهٔ «مخاتب» شروع تا واپسین نمونه‌های شعر او را شامل می‌شود و شعرهای قبل از مخاتب را نه من خوانده‌ام و نه هم شامل این بحث شده است. از این مجموعه به بعد در شعرهای او هیچ فیدبکی را به مکتب‌های کلاسیسیسم و حتی رئالیسم نمی‌بینم، او را بیشتر شاعر پیش‌رونده و در موازات مکتب‌های سمبولیسم و گاهی سوررئالیسم و مدرنیسم و پست‌مدرنیسم می‌بینم.

---

۱. Ezra Pound

۲. Baudelaire

۳. Paul Valé ry

٤. Saint-John Perse

٥. T.S. Eliot

٦. Samuel Taylor Coleridge

۷. William Wordsworth

۸. Tzvetan Todorov

۹. (Erich Auerbach)

۱۰. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literatur

دغدغهٔ مهمی که بیشتر همّ و غم شاعر را شکل می‌دهد، دستیابی به زبان سمبولیک است. او در «مخاتب» هرچند به گونهٔ شتاب‌زده و جسته‌وگریخته اداهای پست‌مدرنیستی هم درآورده است؛ اما سمبول و زبان سمبولیک، مهم‌ترین دغدغهٔ او را تشکیل می‌دهد. در این مجموعه به سمبول و زبان سمبولیک تقریباً دست یافته است؛ اما تقلای او رسیدن به سمبولیسم است؛ به شعری که کلیت اثر به عنوان یک سمبول بتواند عرض اندام کند، شعری که از حقیقت پنهان سخن بگوید و حقیقت مبتذل را پشت سر بگذارد. هرچند شاعر، در «مخاتب» نمی‌تواند به این هدف نایل آید؛ اما در واپسین شعرهایش به این هدف نزدیک شده است.

در اولین شعر مجموعهٔ «مخاتب» به ساختار شعر توجه شده است؛ اما شاعر با اسم گذاشتن، «حقیقت پنهان» را به «حقیقت مبتذل» مبدل می‌کند و شعر را بیشتر به واقعیت نزدیک می‌کند. برای هرچه درست فهمیدن محاکات حقیقت پنهان، باید به خوانندهٔ شعر اجازه بدهیم تا خودش با کشف این حقیقت لذت ببرد. عنوان شعر «نام تو» است. همین نقل بزرگ برای خواننده کافی است و دیگر نیازی نیست از «نام» در شعر اسم ببریم، شاعران بزرگ دنیا برای دست یافتن به محاکات حقیقت پنهان طوری با زبان فضاسازی کرده‌اند که کلیت اندام‌وار کلام و متن، آن حقیقت را فریاد زده است؛ یعنی در این شعر کلیت کلمات باید «نام» را تنفس کنند و از این کلیت، «نام» بریزد، ولی نشانه‌ای در متن که خواننده را به «نام» برساند نباید گذاشته شود.

در این شعر فقط عنوان شعر کافی است که به خواننده کمک کند که منظور این همه پرسش، نام کسی است و دیگر اشاره‌ای در متن نیاز نیست، شاعر باید بگذارد لذت این کشف را خواننده از آن خود کند. در متنی که همه چیز کشف شده باشند، لذت زیبایی‌شناختی وجود ندارد.

مهرداد، بدون شک از این تکنیک و هنر مکتب سمبولیسم آگاه است و در نمونه‌های مختلف شعرهای او این تقلا را می‌توان پی گرفت. آشنایی با شعرهای پل والری، بودلر و شن ژون پرس، هر شاعری را در این فضا قرار می‌دهد؛ اما او در بیشتر موارد البته در شعرهای قبلی نتوانسته است به شکل شاید و باید به این مهم دست یابد؛ اما این موفقیت را در نمونه‌های متأخر او به وضوح می‌توان مشاهده کرد.

شعر «تف به روی پل»، نوعی گریز از قاعده‌های مرسوم زبان و هنجار اخلاقی است و به اصطلاح، رگه‌هایی از وضعیت پست‌مدرن را در خود دارد، آشفتگی زبان و تصویر، شکستن تابوی پرداختن به اندام‌های جنسی، آن‌هم به گونهٔ محافظه‌کارانه، یکی دو نمونه از عناصر معرفت‌شناسانهٔ وضعیت پست‌مدرن در این شعر به کار گرفته شده است، به طور مثال در بند اول شعر، آشفتگی زبانی را می‌توان مشاهده کرد:

رگ‌های افسرده در من و بارها
گشته‌اند تمام مرا که بیابند جایی که واضح باشند در پوست

یعنی؛ بارها، تمام رگ‌های افسردهٔ مرا در من گشته‌اند که بیابند جایی را در پوست که واضح باشد.

شکستن تابوی یادکرد از اندام‌های جنسی را در بندهای آخر این شعر می‌توان مشاهده کرد (مهرداد، ۱۳۹۰: شعر تف به روی پل).

مداومت در کار پرداختن به نگاه‌های مدرن به شکل جسته‌وگریخته در شعرهای مهرداد دیده می‌شود و این یکی از رازهای موفقیت او در نمونه‌های واپسین است، هرچند که در مجموعهٔ «مخاتب» من به جز چند شعر، بقیه را بیشتر حاصل ذوق رمانتیک ناپرورده و ناپخته می‌بینم. افسارگسیختگی تصویرها و خیال در آن بسیار مشهود است، ذهن و زبان شاعر هر طرفی که می‌خواهد میدان می‌زند، گاهی اداهای خام وضعیت مدرنیستی و پست‌مدرنیستی را می‌توان در آن مشاهده کرد و گاهی تصاویر غریب و پرتاب‌شده از یک فضای کاملاً بیگانه؛ مثلاً:

منظرهٔ دریای مرده، کرم‌هایی که حرف می‌زنند، قطی‌های کنسرو و پلاستیک‌ها و...

اما آن‌چه در سیر تکوین تصویرهای شعری مهرداد از مجموعهٔ «مخاتب» گرفته تا واپسین تجربه‌های ایشان مهم است این است که همهٔ تقلای شاعر برای دست‌یافتن به سبک خاص است و مراحل گذار را انگار در نظر دارد. او از اولین نمونه‌های شعری‌اش در «مخاتب» به دنبال زبان نمادین و سمبولیک است. این تقلای شاعر در نمونه‌های واپسین جزء موفق‌ترین کارهای ایشان به حساب می‌آید و کلیت ساختار زبان شاعرانهٔ او در صدد دست‌یافتن به زبان نمادین است که رگه‌های این تقلا را می‌توان در تمام شعرهای او به گونه‌ای پیگیری کرد. این مورد می‌تواند یکی از محاسن و زیبایی‌های کار ایشان به شمار آید که بالاخره به آن‌چه در پی دستیابی به آن بوده است، در نمونه‌های واپسین دست یافته است؛ هرچند شاعر در بسیاری شعرهای این مجموعه دچار شعارزدگی می‌شود و او را در زبان و شکل‌دهی درون‌مایه یا تم، سراسیمه و سرگردان می‌یابیم. گویا او نمی‌تواند خواسته‌ای را که به دنبال آن است، برآورده کند و به این دلیل، نوع یا ژانر متن خلط می‌شود. این تخلیط ژانر، مفهوم و دلالتی بر معنای کلی شعر نمی‌افزاید، آن‌گونه‌ای که در تحلیل نمونه‌های متأخر شاعر می‌بینیم که به این ریتوریک دست می‌یابد و از تخلیط ژانر، مفهومی بر دلالت‌های معناساز شعر می‌افزاید و در معنای کلی شعر آن را مجسم می‌کند.

همان‌گونه که گفتیم او از آغاز «مخاتب» به دنبال دست یافتن به زبان سمبولیک و نمادین است که گاهی این دغدغه، تم اصلی شعرها را به شکل لغزنده به هر طرفی می‌چرخاند و گاهی هم خوب از آب درمی‌آید؛ مثلاً:

در کاسهٔ شیر گرم
لبان فارسی‌ات به سطح آمده‌اند و به گفتار
که کش می‌دهد واژه‌ها را تا مشرقی که آفتابش نمی‌آید

یا

گل‌هایی که در این باغ بودند به خشک رسیدند
(مهرداد، ۱۳۹۰: ۲۶).

شاعر در این‌جا محاکات کرده و سخن از «حقیقت پنهان» زده است؛ زیرا در این بند، اسمی از لهجه برده نشده است، هرچند در بند قبلی، لهجه را نام برده است که خلاف انتظار خوانندهٔ شعرشناس است؛ زیرا کلید کشف را در متن گذاشته است؛ اما این بند که توصیفی از

لهجهٔ ایرانی است، یک نمونهٔ تمام‌عیار شعر سمبولیستی است و در آن حقیقت پنهانی وجود دارد که خواننده از کشف آن لذت می‌برد؛ زیرا مسئولیت یافتن معنا در متن، بر عهدهٔ خوانندگان است.

شاعر تا آخر این مجموعه با سخت‌کوشی تمام زندگی در زبان سمبولیک را ادامه می‌دهد و در چند نمونهٔ واپسین به زبان سمبولیک مسلط می‌شود؛ اما شعر سمبولیکی که نتواند به شعر سمبولیستی تبدیل شود ناقص است. سیر پیش‌روندگی‌ای که از مجموعهٔ «مخاتب» تا آخرین شعرهای او به چشم می‌خورد، خوانندهٔ شعرهای او را امیدوار می‌کند که سمبولیسم واقعی هم در شعر او راه باز می‌کند.

پرتاب شدن تصویرهای ناسازگار در برهوت تقلای زبان سمبولیک، یکی از آفت‌هایی است که بر شعرهای مجموعهٔ «مخاتب» سایه افکنده است؛ مثلاً:

در رگ‌هایت تنت را دور می‌زنم در قطارهای بی‌سوت خون

(مهرداد، ۱۳۹۰: ۲۸).

خون جاری در رگ‌ها را به قطار بی‌سوت تشبیه کرده است، نفس این تشبیه زیبا است؛ اما بیشتر خواننده حس می‌کند که شاعر شاید به برخی تشبیهات و استعارات از راه تقاطع جدولی کلمات دست یافته است؛ زیرا تشبیه به قطار در محیطی که قطار وجود ندارد که سوت آن وجود داشته باشد، شعر را سوبژکتیو می‌سازد. برای انجام محاکات، اصل حقیقت باید وجود داشته باشد و من این نوع برخوردهای شاعر را که شاید تحت تأثیر شعرهای غربی قرار گرفته باشد، یکی از آفت‌های شعر او البته در مجموعهٔ «مخاتب» به حساب می‌آورم.

در این مجموعه بارها پیروی از دستور زبان شعر نیمایی را مشاهده می‌کنیم که ساختارهای نحوی هنجارمند زبان برهم ریخته است و این مسأله را یکی از عوامل ابهام در شعر نیما برشمرده‌اند (حسنلی، ۱۳۸۸: ٦٥).

مثلاً:

و هیچ رگی از قلب خون نمی‌آورد به دستانی که در دست من بودند ساکت

(مهرداد، ۱۳۹۰: ۲۹).

در این مجموعه به برخی تصویرهای هنری‌ای که پشتوانهٔ نیرومند و نبوغ شاعرانه در آن‌ها وجود دارد برمی‌خوریم؛ اما تعداد آن‌ها انگشت‌شمارند، چیزی که مهرداد در شعرهای واپسین خود جای خالی آن را جبران می‌کند.

نظریهٔ قرائت تنگاتنگ

تکنیک قرائت تنگاتنگ، یکی از تکنیک‌های خوانش متن ادبی است. نخستین قدمی که در این تکنیک برای خوانش متن برداشته می‌شود، انتخاب متن و شناخت و بررسی دقیق ژانر، شکل‌ها و صناعات ادبی‌ای است که تولید معنا و تأثیرهای خاص را در متن امکان‌پذیر می‌کند. از شناخت ژانر، دو مقصود عمده داریم:

یکی الگوی عناصر شکلی و ساختاری‌ای که متن از آن پیروی می‌کند و دیگر توقعاتی که این شکل‌های ادبی بر خوانندگان ایجاد می‌کند (سلیناکوش، ۱۳۹٦: ٥٦). هم الگوی عناصر شکلی و ساختاری و هم توقعات خوانندگان از ژانرهای مختلف، متفاوت است؛ مثلاً انتظاری که خواننده از رمان دارد عین انتظار را از یک شعر سپید یا غزل یا نیمایی ندارد. قرائت تنگاتنگ در واقع شیوهٔ تفسیر جزئیات زبانی متن است. این تکنیک از اوایل قرن بیستم به این‌سو پایه و اساس تحلیل متون ادبی در ادبیات اروپا بوده است و نخستین بار در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ توسط پژوهشگران بریتانیایی «نقد عملی» و «منتقدان نو» در امریکا ابداع شد. شالودهٔ این اصول صرفاً واژه‌های استفاده‌شده در متن بود، نه واکنش‌های شخصی و ذهنی خوانندگان یا حتی دلالت اجتماعی محتوای متن.

روبر برائر، یکی از طرفداران برجستهٔ نقد نو در سال ۱۹۵۰ زمانی که استاد دانشگاه هاروارد بود به دانشجویان می‌آموخت که جنبهٔ کوچکی از متن حتی در حد یک واژه را برگزینند و بعد پیوندهای متعدد آن را در سرتاسر متن ردیابی کنند. رابطهٔ کلمات از نظر دستور زبان، منطق، صور خیال، استعاره، وزن، الگوهای آوایی و ایجاز نمایش‌وار و بررسی واژه در دو محور عمودی و افقی، رابطهٔ موضوعات کوچک‌تر با موضوع

در یک چشم‌انداز کلی به شعرهای مجیب مهرداد، من به این دریافت رسیده‌ام که شاعر از اولین شعر مجموعهٔ «مخاتب» با انتخاب زبان سمبولیک مسیر خویش را انتخاب می‌کند و ژانر شعر سپید را برای نیل به این هدف برمی‌گزیند.

کلی متن، دریافت لایه‌های پنهان کلمات، پیوند معناهای تلویحی با یکدیگر، دریافت تصاویر متن و تکرار آن‌ها، ارتباط تصاویر و صنایع با موضوع کلی متن، تأثیر شکل متن در معنای کلی آن، مطابقت شکل با عرف‌های ژانر متن، سیر شکل در تمام متن که آیا در سرتاسر متن حفظ شده یا گاهی بی‌نظم شده است، ارتباط آسانی و سختی شکل متن با اندیشهٔ پروریده در آن‌که این متن انسجام منطقی دارد یا غافل‌گیرانه و خلاف انتظار است، اگر غافل‌گیرکننده است این غافل‌گیرکنندگی متن، نشان‌دهندهٔ چه چیزی دربارهٔ معنای کلی متن است، مهم‌ترین موارد تحلیل متن بر اساس تکنیک قرائت تنگاتنگ است (سلینا کوش، ۱۳۹۶: ۵۳-۹۴).

تحلیل شعر «معصومیت سنگ‌ها» براساس تکنیک «قرائت تنگاتنگ»

نخست این شعر را با هم می‌خوانیم:

معصومیت سنگ‌ها

ضجهٔ سنگ را می‌شنوم از دیوارهای زندان از میدان‌های سنگسار و از کالبد خدایان

برای پیاله‌های سنگی یک کاخ لالایی‌های کوهستان را می‌خوانم و برای مجسمه‌هایی که شب‌ها ارواح سرگردان بزرگ‌شهرها را شبانی می‌کنند مثل یک گرگ زوزه می‌کشم

برای پرنده‌های سنگیِ مانده در زیر باران و برف گریسته‌ام که آوازشان را به دندان‌های آنانی بخشیده‌اند که می‌لرزند

من سنگ‌های بزرگی را دیده‌ام که زیر ضربهٔ پتک لب‌های‌شان را به هم فشرده‌اند من فرزندان صخره‌ها را در چنگال جرثقیل‌ها دیده‌ام من شاهد فروپاشی دودمان یک کوه با دینامیت بوده‌ام و نالهٔ سنگ‌های خوش‌رنگ را در نزدیکی شاهرگ‌های زنان زیبا شنیده‌ام

برای سنگ‌هایی گریسته‌ام که به شکل شوالیه‌هایی درآمده‌اند که شمشیرشان تنها بادها را لمس کرده است

برای سنگ‌هایی گریسته‌ام که به شکل خون‌آشام‌ترین دیکتاتورها درآمده‌اند، من مردانی را دیده‌ام که وقتی مست شده‌اند در پیش چشمان زن‌شان گردن مجسمهٔ زنی را شکسته‌اند.

شاعر با سمبول‌ها عشق می‌ورزد، سمبول‌ها در رگ و ریشهٔ کلماتش جاری و ساری است. تخیل شاعر در طبیعت می‌تند، تن زبان در تن طبیعت مستحیل می‌شود، همدیگر را هضم می‌کنند و عصارهٔ معنا تولید می‌شود. شاعر در چنین پرداخت‌های زیبای سمبولیک در خط مرزی سمبولیسم چادر زده است، سیر تحول زبان، اندیشه، تصویر و فرم شعرهای او نشان می‌دهند که شعر او پیش‌رونده است. من به عنوان خواننده و مخاطب شعر او به شدت انتظار می‌کشم تا شاعر مرز سمبول‌های بیانی را از بنیاد برکند و وارد دنیای سمبولیسم شود؛ زیرا خیلی نزدیک به این دنیا شده است. در چنین شعرهایی «حقیقت مبتذل» به دار تخیل آویخته شده است؛ اما «حقیقت پنهان» هنوز جانشین این «حقیقت مبتذل» نشده است. در شعر مکتب سمبولیسم، مسألهٔ «حقیقت پنهان» مطرح است، حقیقتی که اسم ندارد، زیرا تا اسم بگذاریم به «حقیقت مبتذل» تبدیل می‌شود. این نوع سخن با سخن سمبولیک فرق دارد، شاعر هیچ نشانه‌ای در شعر به جا نمی‌گذارد که خواننده را از «حقیقت پنهان» خبر بدهد یا به سخن دیگر شاعر اسم نمی‌برد، شاعر شاید کوچک‌ترین لطفی که می‌کند این باشد که در اسم شعر خود نشانه‌ای از «حقیقت پنهان» به خواننده بدهد، آن‌گونه‌ای که «پل والری»، از بزرگ‌ترین شاعران مکتب سمبولیسم، که «ژان پل سارتر» او را بزرگ‌ترین شاعر فرانسه می‌نامد (سارتر، بیتا: ۱۹۰). در آغاز شعر «گورستان دریایی» در وصف دریا می‌گوید:

«این بام آسوده که در آن کبوتران می‌جنبند»

هرچند می‌توان کبوتران را موج فهمید؛ اما نهایتاً معلوم می‌شود که مراد او کشتی‌ها و قایق‌ها هستند یا در همان شعر می‌گوید:

«دریا، دریا! ای همواره از نو آغاز شونده»

که معرفی دیگرگونه از موج است (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۱۵).

در این خوانش، به چند ویژگی‌ای که به این شعر تشخص بخشیده، پرداخته شده است. مهم‌ترین مسأله‌ای که به نظر نویسنده در این شعر خود را به رخ می‌کشد، جانشین‌های تأویل‌پذیر و راهبردهای معناساز، سمبول‌ها و لایه‌های پنهان کلمات، الگوهای آوایی و ایجاز نمایش‌وار متن است که به هرکدام آن به صورت جداگانه پرداخته شده است.

بند اول این شعر مرا به یاد فیلم: «بودا از شرم فرو ریخت» می‌اندازد که چند سال قبل در بامیان ساخته شد و چندین جایزه هم گرفت و شفق، استاد دانشگاه بامیان در مورد آن مطلبی زیر عنوان «طوطی عصر شرمندگی» نوشت و آغاز آن به یاد شعر معروف سهراب سپهری: «نجوای نمناک علف‌ها را می‌شنوم».

در این شعر استخوان سنگ‌ها می‌سوزد، سنگ‌هایی که شاید از این‌که عامل دیوار زندان شده‌اند، می‌شرمند، سنگ‌هایی که به قول بیهقی در کف مشتی رند افتاده و در میدان سنگسار، بر سر زنی پرتاب می‌شوند. این سنگ‌ها حتی از کالبد خدایان هم ضجه بر می‌آورند.

شاعر شخصیت‌انگاری می‌کند و سنگ‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهد که از چه چیزی نگهبانی می‌کنند، این‌جا به جز ارواح سرگردان بزرگ‌شهرها چیزی به جا نمانده است که از آن شبانی کنند، فقط گرگی

در شعر مکتب سمبولیسم، مسألهٔ «حقیقت پنهان» مطرح است، حقیقتی که اسم ندارد، زیرا تا اسم بگذاریم به «حقیقت مبتذل» تبدیل می‌شود. این نوع سخن با سخن سمبولیک فرق دارد، شاعر هیچ نشانه‌ای در شعر به جا نمی‌گذارد که خواننده را از «حقیقت پنهان» خبر بدهد.

است که زوزه می‌کشد.

یکی از زیباترین تصویرها و تشبیه‌هایی که نمی‌توان چیزی در مورد آن گفت و فقط باید از خواندن آن لذت برد، در این شعر به کار گرفته شده است: ملتی که می‌لرزند، تشبیه شده است به پرنده‌هایی که زیر باران و برف مانده‌اند و آوازشان را به دندان‌های این ملت لرزان سپرده‌اند.

برای پرنده‌های سنگی مانده در زیر باران و برف گریسته‌ام که آوازشان را به دندان‌های آنانی بخشیده‌اند که می‌لرزند.

جانشین‌های تأویل‌پذیر و راهبردهای معناساز متن

معنا، چیزی نیست که از قبل موجود باشد و آن را به دوش واژه‌ها بکشیم. معنا، از خلال تکنیک‌های ساختار زبان متن تولید می‌شود، استفاده از تکنیک و ترفند، فقط بار بلاغی ندارد، بلکه یکی از بهترین راهبردهای معناساز در متن است. این راهبرد را با یک مثال ساده می‌توان توضیح داد؛ مثلاً: آرنولد شوارتزنگر در نقش شخصیت رباط فیلم نابودگر، می‌توانست بگوید «دوباره می‌بینم‌تان»؛ ولی وقتی می‌گوید: «برمی‌گردم»، این جمله، معنای دوگانه‌ای پیدا می‌کند که هم شامل تهدید است و هم شامل قول به بازگشت، این تکنیک، جانشین تأویل‌پذیری است که به عنوان یک راهبرد معناساز به کار گرفته شده است. معنا در کلام ادبی با این روش ساخته می‌شود. در این شعر، جانشین‌های تأویل‌پذیر و راهبردهای معناساز، به گونه‌های مختلف به کار گرفته شده‌اند، در بند اول، تعویض جای مبتدا و خبر، حالت تعلیقی ایجاد کرده است که اگر مصراع‌های دیگر هم نمی‌بودند، این حس ادامه داشت و تا اعماق استخوان، این ضجه فرو می‌رفت؛ اما شاعر با این جانشین تأویل‌پذیر، راهبرد زیبای شاعرانه برای پر و پا کردن معنا و مفهوم به کار گرفته است که این حس تعلیق را تا بی‌نهایت کِش می‌دهد. پرنده‌های سنگی‌ای که آوازشان را به دندان‌های کسانی بخشیده‌اند که می‌لرزند، از این سمبول فقط باید لذت برد هر تأویل و توضیحی، لذت این شگرد را به شهادت می‌رساند. این چه دندان‌هایی‌اند که آواز پرنده‌های سنگی مانده در زیر برف و باران را نجوا می‌کنند؟ گاهی لازم است بدون هیچ تفسیری لذت متن را نوشید و نگذاشت که تجزیه و تحلیل یا به سخن دیگر، هوش، لذت این نوش را قربانی کند و به چنگال جرثقیل بیفکند.

هنگام نوشتن و گفتن هر مطلبی، ترتیب کلمات، لحن، واژه‌هایی که به کار می‌بریم، هم‌جواری کلمات، آهنگ کلام، سرعت بیان، رسمی‌بودن زبان و حتی روان‌بودن یا مغلق‌بودن عبارت‌ها دست‌به‌دست هم می‌دهند و تأثیرهای معنایی متفاوتی در مخاطب بر جای می‌گذارند که از معنای سطحی کلمات به مراتب فراتر می‌روند یا حتی آن معانی را نقض می‌کنند.

ترتیب کلمات و لحن واژه‌ها در این شعر، اصطکاک عجیبی در برابر سرعت زبان ایجاد کرده است و زمین شعر را به زمینهٔ شیارخورده‌ای تبدیل کرده است که چرخ زبان نمی‌تواند با سرعت از روی آن بگذرد. این ترفند به خواننده می‌گوید که با درنگ و تأمل باید شعر را خواند و از لایه‌های درونی واژه باید واقف شد؛ زیرا اثر خوب آن است که سرعت خواننده را هنگام خوانش می‌کاهد و خواننده را وامی‌دارد تا زبان را در بعد زیبایی‌شناسی آن تجربه کند نه فقط در بعد کارکردی. این یکی دیگر از جانشین‌های تأویل‌پذیر و راهبرد معناساز است که در این شعر به کار گرفته شده است.

تحلیل سمبول‌های شعر و دریافت لایه‌های پنهان کلمات

یکی از روش‌های مهم دیگر در تکنیک «قرائت تنگاتنگ»، دریافت لایه‌های پنهان کلمات و تفسیر سمبول‌های موجود در متن است. سودجستن از پنهان‌کاری زبان و سمبولیسم از ویژگی‌های شعر مهرداد است. شعر مورد نظر یک نمونهٔ کاملاً سمبولیستی است که فقط در بند آخر آن، راز شاعر لو رفته و واژهٔ «مرد» را به کار گرفته است؛ سنگ، سمبول مرد یا آدم و از این موارد است، می‌دانیم که سمبول دارای (a range of the meaning) یا هاله‌ای از معانی است، دریافت من از این سمبول مرد یا آدم است.

واژه‌های سنگ، زندان، میدان سنگسار، خدایان، پیاله‌های سنگی، کوهستان، مجسمه، گرگ، پرنده‌های سنگی، دیکتاتورها، لایه‌های پنهانی از معنا را نیز در خود دارند و با این پیوند ارگانیک، کل این شعر را به یک سمبول تبدیل کرده‌اند.

سلیناکوش می‌گوید: معنای متن صرفاً حاصل جمع معنای تک‌تک کلمات به کاررفته در آن نیست و تحلیل متون ادبی به معنای ارائهٔ خلاصهٔ وقایع پیرنگ یا معنای بیت‌های شعر برحسب تاریخ یا فرهنگ لغت نیست، متن و اثر ادبی محاکات است، محاکات حقیقت (سلیناکوش، ۱۳۹۶: ۳۹).

در شعر سپید و نیمایی موفق، واحد معنا کلیت اثر یا شعر است نه اجزای آن همانند مصراع یا بیت مکتب هندی، کما آن‌که در این شعر حاصل جمع تک‌تک سمبول‌ها، سمبول کلی شعر را تشکیل می‌دهند و مفهوم کلی شعر را ارائه می‌دهند.

تری ایگلتون، در فصلی از کتابش با عنوان «درآمدی بر نظریهٔ ادبی»، می‌گوید: شاعرانی چون تیلور کولریج و شیلی، در پی آن بودند که ادبیات را به شکل پررمزورازی از وحدت اندام‌وار تبدیل کنند که با تأکید بر الهام و نبوغ شاعر از استلزام‌های مصلحت‌گرایانه و غیر معنوی زندگی روزمره فراتر می‌رفت (تری ایگلتون، ۲۰۰۸: ۱۷).

در شعر «معصومیت سنگ‌ها» نیز شاعر با استفاده از زبان سمبولیک و استحکام عمودی زبان، در کنار انسجام الگوهای آوایی و مناسبت سبک و سنگینی واژه‌های استفاده‌شده در شعر، اثر خویش را به دنیای پررمزورازی تبدیل کرده که با قوت نبوغ شاعرانه، وحدت اندام‌وار را در کلیت شعر حفظ کرده و آن را به یک سمبول کلی تبدیل کرده است. کلیت شعر سمبول بشر سنگ‌شده‌ای است که در مناسبتی با سنگ دیوار زندان و سنگی در کف مشت رند سنگ‌انداز میدان سنگسار، مجسمه، خدای سنگی و... معنا پیدا می‌کند.

معانی‌ای که از راه تحلیل دقیق متن به دست می‌آوریم به ما امکان

می‌دهند تا عمق دانش، ادراک و انقلابی را که در ادبیات تجسم یافته است، دریابیم. با تحلیل دقیق و باز کردن گره‌های سمبولیک زبان این شعر، انقلابی را کشف می‌کنیم که اوج فاجعهٔ سنگ‌شدگی و قساوت قلب آدم‌ها را فریاد می‌زند. سنگ، آدم سنگ‌شده‌ای است که با این سنگ‌شدگی گاه سنگ دیوار زندانی می‌گردد و گاه در کف مشتی رند درمی‌افتد و در میدان سنگسار بر فرق زنی پرتاب می‌شود و گاه در بزرگ‌شهری که به جز گرگ زوزه‌کش کسی دیگری وجود ندارد، به‌سان مجسمه‌ای شبانی می‌کند و روزگاری هم‌صدای سرد و سختش از زیر آفت برف و باران دندان‌های کسی را به لرزه درمی‌آورد. اوج این فاجعه، که کلید تراژدی این شعر است، پایان شعر است، شعر با فاجعهٔ ننگین و شرم‌آوری تمام می‌شود، فاجعه‌ای که بر پیشانی بشر این جغرافیا نشان واضح و روشن دارد: «سنگی را می‌شناسد، برای سنگی می‌گرید، که موقع مست شدن، در جلوی چشم زنش، گردن مجسمهٔ زنی را می‌شکند.»

این پایان غافل‌گیرکننده و خلاف انتظار، پایانی که شبیه پایان داستان‌های تراژدی است، نوعی رابطهٔ شکل متن با اندیشهٔ موجود در شعر را نشان می‌دهد. غافل‌گیرکنندگی متن، حتماً باید نشان‌دهندهٔ چیزی دربارهٔ معنای کلی متن باشد، این پایان و این غافل‌گیرکنندگی، از دید من یک معنا دارد و آن این‌که این حقیقت تلخ را در اوج فاجعه و در پایان شعر، باید پذیرفت و تمام. به همین موارد در خصوص دریافت پهلوهای پنهان معنای متن بسنده می‌کنم، هرچند می‌توان مقالهٔ درازدامنی فقط دربارهٔ پهلوهای پنهان معنای موجود در متن پرداخت.

الگوهای آوایی و ایجاز نمایش‌وار

یکی از روش‌های دیگر تحلیل متون بر اساس تکنیک «قرائت تنگاتنگ»، بررسی الگوهای آوایی و ایجاز نمایش‌وار است. هجاهای کشیده و ممدودی که از آغاز شعر تا پایان آن را فراگرفته است، دیوارها، زندان، میدان‌ها، سنگسار، کالبد، خدایان، پیاله‌ها، کاخ، لالایی‌ها، کوهستان، برای، شب‌ها، ارواح و شبانی، فقط در یکی دو بند شعر که نشان‌دهندهٔ بسامد کاربرد این ترفند در تمامت شعر است، اوج فاجعهٔ سنگ‌بودگی آدم‌ها را تداعی می‌کند. همان‌گونه‌ای که در بخش تحلیل سمبول‌ها گفته شد، سنگ نماد مرد یا آدم است و کلیت مفهوم شعر، سنگ‌شدگی و مرگ احساس مردم است. برای تحلیل متون ادبی، هر متنی را نخست باید برحسب ژانری که به آن تعلق دارد، در نظر بگیریم، این متن در ژانر شعر سپید سروده شده است و از الزامات این ژانر، فشردگی زبان و ریتم کلام است، این فشردگی و ریتم در تمام شعر باید به اجرا دربیاید؛ یعنی شکل شعر با عرف‌های ژانر مطابقت داشته باشد؛ اما گاهی مطابقت شکل با عرف‌های ژانر بر هم می‌ریزد، برهم‌ریختن و فروپاشی قواعد ژانر، گاهی القاکنندهٔ سنگدلی انسان‌ها است. نمونهٔ آن را در شعر «سرهنگ»، سرودهٔ «کارولین فورشه، Carolyn Forche»، شاعر معاصر امریکایی نیز می‌توانیم ببینیم که تصاویر شاعرانه، با بهت‌زدگی و اکراه از قساوت‌های قلب بشر همراه می‌شود و به مجرد این همراهی، قاعدهٔ ژانرها برهم می‌ریزد و شعر و نثر خلط می‌شود. در این نمونه هم می‌بینیم که علاوه بر معناافزایی الگوهای آوایی، قواعد ژانر برهم می‌خورد و زبان از فشردگی و ریتم خارج می‌شود. این عدم مطابقت شکل با قواعد ژانر، دقیقاً نشان‌دهندهٔ قساوت قلب بشری است که سنگ شده است، سنگی که دیوار زندان را به بار آورده و در کف مشتی رند درآمده تا بر زنی پرتاب گردد. این سنگ‌ها گاه دیکتاتور قرن شده‌اند و گاه خدایان و زمانی پیاله‌های سنگی یک کاخ و روزگاری هم مجسمه‌ای ارواح سرگردان بزرگ شهرها را شبانی می‌کنند، روزگاری هم پرنده‌ای که زیر آوار برف و باران گیر کرده‌اند و فریادشان را به دندان‌هایی بخشیده‌اند که می‌لرزند. اگر گاهی در این شعر عدم مطابقت شکل با ژانر مشاهده می‌شود، از سر ناآگاهی نیست، ترفند شاعرانه‌ای است که خوانندهٔ شعرشناس زیبایی و لذت آن را فقط با خوانش می‌تواند درک کند نه با توضیح و تفسیر.

پارادوکس مفهومی دیگری که هوش و گوش مرا به فضا و نوای این شعر فرامی‌خواند، تقابل سنگ‌شدگی و سختی و سنگ‌دلی و بی‌تفاوتی و قساوت قلب با رقت احساسی که لایه‌های درونی کلمات در شعر دارد، لایه‌هایی که فقط از خلال گریستن شاعر می‌توان به کنه آن راه جست. برای درک واقعی مفهوم شعر، خواننده حتماً باید به پشت معنا پرتاب شود و الا چیزی دست‌گیرش نمی‌شود، در پشت معنای این شعر، احساس لطیفی از انسان سنگ‌شده وجود دارد، انسانی که با تمام سنگ‌شدگی و مقام سنگینی که کسب کرده است، پیالهٔ کاخی گردیده است، از درون خود نوای کوهستان سر می‌دهد، نوای آزادی از فطرت سنگی و شاعر برای آن می‌گرید. این ترفند معناساز را در داستان «مردگان» جیمز جویس نیز می‌توان مشاهده کرد که دو عنصر متفاوت رقص و گفتگو هم‌زمان باهم روایت می‌شوند و رقصیدن، لایه‌ای از معنا و دلالت را به گفتگوی این دو شخصیت «کابریل کانروی و دوشیزه آیوورز» می‌افزاید.

نسخهٔ اندیشه
۱۳۹۴

منابع

– سارتر، ژان پل سارتر، ادبیات چیست، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، نشر زمان، بی‌تا.
– شمیسا، سیروس، مکتب‌های ادبی، تهران: نشر قطره، ۱۳۹۰.
– کوش، سلینا، اصول و مبانی تحلیل متون ادبی، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: مروارید، ۱۳۹۶.
– مهرداد، مجیب، مخاتب، کابل: انتشارات برگ، ۱۳۹۰.