

گفتگو با تفرقه‌ی سطرها

بررسی مجموعه‌ی شعر «میم» نوشته‌ی افشین دشتی

حسین ایمانیان

دفتر شعر «میم»/افشین دشتی/نشر اختران/چاپ اول ۱۳۸۲/۱۵۰۰ نسخه/۸۰ صفحه/۶۵۰ تومان

«خواننده‌ی نسبی‌گرایی که شعر مشکل‌امروزی را می‌پسندد، همیشه می‌تواند از قضاوت‌های زیبایی‌شناختی طفره رود و ذوق شخصی‌ی خود را ترجیح دهد؛ همان کاری که در مورد شطرنج یا جدول کلمات متقاطع می‌کند.»^۱ نویسنده‌ی این یادداشت قصد دارد که در مقابل عبارت بالا، و در جایگاه خواننده‌ی شعر میم، به بررسی‌ی مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی‌ی آن بپردازد؛ و در حد توان به چرایی‌ی نقاط ضعف و قوت این شعر خاص اشاره کند. اگر بپذیریم که «هر اثر هنری ادبی، پیش از هر چیز، رشته صوت‌هایی است که معنی از آن‌ها زاده می‌شود.»^۲، شعر میم، با هر سلیقه‌ای که با آن برخورد کنی، از زیبایی‌ی اولیه، از زیبایی‌ی صوتی/شنیداری برخوردار است؛ و به زعم من چنین خصیصه‌ای است که مخاطب را به بازخوانی‌ی متن وسوسه می‌کند. یادداشت حاضر تنها به بررسی‌ی فرم و زبان شعر مذکور خواهد پرداخت و عامدانه از نقد تفسیری فاصله می‌گیرد:

شکل متداول شعر آزاد در یک بی‌شکلی‌ی ساده خلاصه می‌شود. سطرها پشت سر هم نوشته می‌شوند و هر سطر قسمتی از بار مفهومی‌ی شعر را حمل می‌کند. معمولاً در این گونه شعرها، هر سطر یا از یک جمله‌ی کامل تشکیل شده است و یا از قسمت مستقلی از یک جمله‌ی مرکب. و یا در شکل دیگری از شعر، جمله‌های آن با توجه به چگونگی اجرای پیشنهادی‌ی مؤلف قطعه‌قطعه شده و شعر به سطر بندی‌ی نهایی خودش می‌رسد. اما در برخی مواقع شکل شعر پیش از آنکه کلمات فراخوانده شوند زاده می‌شود. به عبارت دیگر طرح اولیه‌ی شعر تنها از یک فرم تشکیل شده و کم‌کم فضای کلی‌ی آن انتخاب / ساخته می‌شود. در این حالت نویسنده با در اختیار داشتن یک شکل مشخص و از پیش تعیین شده و یک فضای مبهم و بدون جزئیات به نوشتن شعر اقدام می‌کند و سپس بازی / درگیری با کلمات آغاز می‌شود. فضای وهم‌آلودی که صحبت‌اش رفت، در امتداد صف‌بندی‌ی واژه‌ها کم‌کم هویت‌اش را پیدا می‌کند و خودش را، آینده‌ی خود‌اش را در ادامه‌ی نویسش تکثیر می‌کند. البته در چنین حالتی باز هم کلمات مهم‌ترین نقش را ایفا می‌کنند. آنها از بزرگترین و تعیین‌کننده‌ترین نظام نشانه‌ای به سمت شاعر پرتاپ می‌شوند و به شدت از شناسنامه‌ی دال و مدلولی‌شان دفاع می‌کنند. با توجه به قدرت معنارسانی‌ی کلمه‌ها، در بیشتر مواقع، فضای شعر تکمیل شده با چیزی که در ابتدا مد نظر مؤلف بوده است متفاوت می‌شود. این مسأله گاهی شدیدتر شده و کلمه‌ها (و ترکیب‌های معنارسان آن‌ها) فرم شعر را نیز به سمت خود تغییر داده و شکل جدیدی را به شعر تحمیل می‌کنند. توانایی‌ی شاعر هم در همین جدل با واژه‌ها بروز پیدا می‌کند. او چگونگی‌ی پیشرفت بافت کلمات را کنترل کرده و از کلیشه‌ها و ابتدالی که خودآگاه کلمات به سمت‌اش می‌رود جلوگیری می‌کند. لازم است یک نکته را گوشزد کنم که مقصود من از شکل، با عنوان‌بندی و دسته‌بندی‌ی قسمت‌های یک شعر متفاوت است. اگر شاعری بندهای شعرش را به طور جداگانه نام

گذاری کند، مثلاً روی هر بند عنوان یک روز هفته را قرار دهد، این عمل صرفاً یک نام‌گذاری، و حداکثر یک تدوین مناسب برای حفظ / ایجاد ساختار شعراش است. تلقی من از فرم چگونگی تولید یک متن هنری است؛ فرم در درون شعر و پیش از عینی شدن سطرهای شعر وجود دارد. شکل شعر در فرایند احضار و گزینش واژه‌ها تعیین کننده است و در واقع حاصل این فرایند، خود فرم است: فرم بالفعل شده‌ی یک اثر هنری. اکنون با مقدمه‌ای که رفت کم‌کم به شعر «میم» وارد می‌شوم:

فرم شعر «میم» در شعر امروز فارسی کم‌تر تجربه شده است. شعر مجموعه‌ای است از یک تک‌گویی منفصل و گفتگویی که مسیر این تک‌گویی را قطع می‌کند. در واقع دو گونه گفتگو در این شعر به چشم می‌خورد: یکی گفتگویی است که بین صداهای داخلی شعر به وجود می‌آید (که با خط تیره در ابتدای هر سطر نوشته شده) و دیگری گفتگویی است که بین متن تک‌گویی با گفتگوی اول شکل می‌گیرد. در ابتدا به نظر می‌رسد که تک‌گویی شعر نقش راوی را به عهده گرفته است و مستقل از گفتگوی اول، تنها به روایت و فضا سازی می‌پردازد: «مرگ با دست‌های گشوده و چشم‌های خاکستر مثل تمنا با همه کس هم‌خوابه می‌شود»، اما در ادامه می‌بینیم که با سطرهای گفتگوی اول هم وارد گفتگو می‌شود: «پس سنگ‌های جمجمه را با پلک در حلق کدام حلقه‌ی بی‌نام فریاد کرده‌ای؟». این شکل پیچیده فرصت زیادی برای کند و کاو در زبان به وجود می‌آورد. اما از منظر متفاوت، فرم شعر بسیار خطرناک است: شکل شعر همان قدر که در قالب گفتگوهایش زمینه را برای برخورد فضاهای گوناگون و فرار از انسجام محتوم آماده می‌کند، می‌تواند شعر را به سمت روایت تقلیل دهد؛ ساختار شعر که در اولین برخورد، ظاهری نمایشنامه‌وار دارد، مؤلف را به سمت داستان‌گویی فرا می‌خواند. به زعم من مهم‌ترین دلیل موفقیت شعر در همین نکته خلاصه می‌شود که دشتی به سوی روایت وسوسه نمی‌شود و چنان در زیر و روی زبان غوطه می‌خورد که خواننده در همان سطرهای اول منطق گفتگو را فراموش می‌کند و پا به پای متن، در بستر رقص واژه‌ها به وجد می‌آید. شعر میم به شدت از قصه‌گویی فاصله می‌گیرد و با اتکا به شکل از پیش تعیین شده‌اش در مقابل هر گونه روایت‌نویسی و روایت‌خواهی ایستاده‌گی می‌کند. افشین دشتی از فرصتی که شکل شعر فراهم کرده به خوبی بهره می‌برد تا جایی که خودش هم توی سطرهای شعر ناپدید می‌شود و متن به تنهایی به ادامه‌ی خودش کمک می‌کند. انگار مؤلف در همان سطرهای اول از هوش می‌رود تا اینکه در پایان شعر بیدار می‌شود و این جمله‌ها را می‌نویسد: «به هم آمیخته خون و عسل / به هم آمیخته پروانه و خاکستر / تنی به دایره تن زد / اریب شد، به سقف سایه‌ها چسبید.» در این چهار سطر شعر از تک و تا می‌افتد و زیر سلطه‌ی مؤلف‌اش به روایت دچار می‌شود. اگر مقصود مؤلف ایجاد یک فرود در انتهای شعر بوده است، چنین کاری را می‌توانست در ادامه‌ی لحن و ریتم طبیعی اثر به وجود بیاورد و به این پایان‌بندی ضعیف تن ندهد. حتی سطر پیش از بند پایانی هم به راحتی این کار را انجام می‌دهد: «هم‌خوابه می‌شوی با کسی که تو را به نام می‌خواند؟» این عبارت تکرار اولین سطر از گفتگوی درونی شعر است و تکرار آن در انتها، شکلی دایره‌وار به شعر می‌دهد و همین موضوع باعث می‌شود که خواننده احساس کند یک رویا/کابوس شاعرانه را تجربه کرده است و تمام شعر مثل رویای

کدروی توی ذهن او باقی می‌ماند. اما دشتی با نوشتن حذف‌شدنی‌ترین بند این شعر (بند آخر) تمام امکاناتی که ذکرش رفت را از شعرش دریغ می‌کند و پایان شعر را به یک پایان بسته و محتوم تبدیل می‌کند. در اینجا می‌خواهم به نکته‌ای اشاره کنم که شاید عمده‌ترین مشکل شعر میم باشد: لحن و زبان تمامی صداهای موجود در شعر یکسان است. حتی در تمام این صداها بازی‌های زبانی مشابهی صورت می‌گیرد و این در حالی است که دشتی می‌توانست برای هر کدام از این صداها لحن و زبانی متفاوت را تجربه کند. اگر عمل نوشتن با توجه به چگونگی برخورد صداها، با توجه به نوع صداها، متمایز می‌شد، شعر به وضعیت جدید و بدیعی می‌رسید که در شعر فارسی کمتر اتفاق افتاده است. در این صورت خواننده‌ی شعر به جستجوی همین تفاوت‌ها، به تأویل‌های متفاوتی از فضای شعر، هم‌چنین از ماهیت صداهای درون شعر می‌رسید. زبان متفاوت درون چنین شعری می‌توانست افت و خیزهای گوناگونی در متن ایجاد کند که علاوه بر زیبایی شنیداری، موقعیت‌های جدیدی در اختیار مؤلف/خواننده قرار می‌داد که بافت‌های زبانی متفاوتی را تجربه کند و بدون شک به زیبایی شعر می‌افزود. اما دشتی یا با سهل‌انگاری، شعر میم را از این موقعیت محروم کرده و یا اینکه از پس چنین تفاوتی برنیامده است. اما یکی از مؤلفه‌های برجسته‌ی شعر میم چگونگی برخورد آن با زبان است:

«زبان ماده‌ی ادبیات است؛ چنانکه سنگ یا برنز ماده‌ی مجسمه‌سازی، رنگ ماده‌ی نقاشی و صوت ماده‌ی موسیقی. اما باید دانست زبان مثل سنگ ماده‌ای خنثا نیست، بلکه خود آفریده‌ی بشر است و بنابراین، سرشار از ماده‌ی فرهنگی گروهی است که به آن زبان صحبت می‌کنند.»^۳ برخورد شعر میم با زبان، برخوردی کنش‌مند است. در اکثر سطرهای شعر دشتی ما با زبانی متفاوت و پریشان مواجهیم. این پریشانی مخاطب را وادار می‌کند که از جستجوی مسیر منطقی‌ی پیشرفت شعر دست بردارد و سرگرم بازی‌های شعر با زبان و تصاویر پی‌در پی‌ای باشد که با ریتمی بسیار سریع دریافت می‌کند. پریشانی‌ی زبان در شعر میم یک‌نواخت نیست و در بعضی از سطرها ناپدید می‌شود: «ای ترانه‌ی بلند که دست‌هایت به ارتفاع سایه‌هاست، پروانه‌ها به روی شانه‌هاشان نشانه‌های تو را می‌برند». در برخی سطرها این پریشانی در قالب متداول جمله ظاهر می‌شود، اما به ضرب‌آهنگی منجر می‌شود که زبان شعر را از زبان روزمره متمایز می‌کند: «همه اینک منم و باز نه منم که تنم روشن نیست که سرم آوازش را بر رگ‌های پوسیده می‌خواند...». و اما درونی‌ترین برخورد دشتی با زبان در زیباترین سطرهای شعر میم اتفاق می‌افتد، سطرهایی که جسم زبان به تنهایی تمام شعر را به دوش می‌کشد: «و مثل مرا مثل نیست که مثل من مثل خودش شده است» و یا به شکل شدیدترش در این سطر: «پروانه پرپر پروانه پر نه پروانه پرپر پره‌های پروانه پر وانه پرپر پروانه پر...». زبان شعر (شعری که به شکل واضحی ذهنی است)، به طور مشخص از زبان عادی فاصله می‌گیرد. ادبیّت زبان شعر در تک‌تک کلمات به چشم می‌آید. رنه ولک می‌نویسد: «در زبان ادبی از مایه‌های زبانی‌ی منظم‌تر و عامدانه‌تری بهره گرفته می‌شود. در اثر شاعری ذهن‌گرا، به وضوح، با شخصیتی بسیار منسجم‌تر و مسلط‌تر از اشخاصی که در اوضاع و احوال روزمره می‌بینیم سر و کار داریم. در بعضی از انواع شعرها از تعارض، ابهام، تغییرات قرینه‌ای معنی، و حتی تداعی‌های نامعقول مقوله‌های دستوری مانند

جنس و زمان، کاملاً به عمد استفاده می‌شود. زبان شعر به مایه‌های زبان روزمره سامان می‌دهد و استحکام می‌بخشد و گاهی آن‌ها را به حدی آشفته می‌کند تا ما ناگزیر از آگاهی و مراقبت شویم». و بلافاصله این نکته را مطرح می‌کند که «نویسنده بسیاری از این مایه‌ها را در حاصل کار بی‌سر و صدا و ناشناخته‌ای که در طی چندین نسل انجام شده است به صورت ساخته و پرداخته می‌یابد. در ادبیاتی که بسیار پرورانده شده است، به ویژه در بعضی از دوره‌ها، شاعر صرفاً از قراردادهای تثبیت شده استفاده می‌کند؛ یعنی زبان خودبه‌خود برای او شعر می‌آفریند».^۴ اما در مورد شعر میم این سؤال مطرح می‌شود که چه میزان از تفاوت زبانی آن از تجربه‌ی شخصی‌ی شاعرش به وجود آمده و چه میزان از دیگران به ارث رسیده است. هر چند که از یک سو اجرای دوباره و موفق تجربیات شاعران دیگر مشکل است و نیاز به توانایی‌ی زیادی دارد، و از سوی دیگر شاعر ناگزیر است از دست‌آوردهای شاعران دیگر استفاده کند و شعرش را در امتداد آن‌ها پیش ببرد؛ اما این استفاده کردن نباید به حدی برسد که خلق شعر به صورت خودبه‌خودی اتفاق بیفتد و بافت کلمات بدون هویتی مجزا شکل بگیرد. با بررسی‌ی همه‌ی شعرهای مجموعه‌ی میم از تأثیرات شاعران زبان‌گرای دیگر (مخصوصاً رویایی و براهنی) آگاه می‌شویم. برای روشن‌تر شدن چگونگی‌ی تأثیرپذیری‌های شعر میم لازم است مطلب را با اتکا به تعریف ژولیا کریستوا از دو گونه‌ی متفاوت متن ادامه دهیم: «متن ظاهری آن بخشی از متن است که مقید به زبان ارتباطات، مقید به امر «نهاده‌ای-نهاده‌ای» است که نشان‌گر ساختار تعریف‌پذیر بوده و معرف آوای یک سوژه‌ی منفرد و متحد می‌نماید. متن زایشی آن بخشی از متن است که از «نیروی رانشی»‌ی ناشی از ناخودآگاه سرچشمه گرفته و بر اساس «تمهیدات آواشناسانه»‌ای چون ضرب‌آهنگ و لحن، نوا، تکرار و حتی انواع آرایش‌های روایی قابل پیگیری است».^۵ اگر از منظر کریستوا دو گونه متن را در لابه‌لای سطرهای شعر میم جستجو کنیم، متوجه می‌شویم که آن سطرهایی که به ظاهر خصوصیات «متن زایشی» را به خود می‌گیرند نه از ناخودآگاه شاعر، بلکه از حافظه‌ی شعری‌ی او سرچشمه گرفته‌اند. «تمهیدات آواشناسانه»‌ای که شعر میم را تولید می‌کند، پیش از آن و در شعرهای دیگران موجود بوده است که یا با آگاهی‌ی مؤلف‌اش بازآفرینی/تقلید شده و یا در بی‌خبری‌ی او (و در تصور نوآوری) شکل گرفته است.

پانوشت‌ها:

(۱) نظریه‌ی ادبیات/رنه ولک و آوستن وارن / ضیاء موحد و پرویز مهاجر/ انتشارات علمی‌فرهنگی / چاپ دوم ۱۳۸۲/ ص ۲۳

(۲) همان/ ص ۱۷۵

(۳) همان/ ص ۱۲

(۴) همان/ ص ۱۵

(۵) بینامتنیت/ گراهام آلن/ پیام یزدانجو/ نشر مرکز/ چاپ اول ۱۳۸۰/ ص ۷۴ و یا رجوع کنید به فصل چهارم از کتاب زیر:

لکان، دریدا، کریستوا/ مایکل پین/ پیام یزدانجو/ نشر مرکز/ چاپ اول ۱۳۸۰