

## درآمدی بر شیوهی نوشتاری اشعار شاملو

«آزاده فراهانی – رسول عبدالمحمدی»

۱- اشعار شاملو تاکنون از زوایای مختلفی توسط صاحب‌نظران مورد نقد و بررسی قرار گرفته است و به مواردی از جمله آهنگ کلام، ساختار، زبان، شیوهی تصویرسازی و ... که به عنوان عناصر اصلی شعر شناخته شده اند پرداخته شده ولی شیوهی نوشتاری اشعار او معمولاً در حاشیه بوده، یعنی یا لابلای مباحث دیگران اشاره ای نیز به این مورد شده یا اگر هم مستقلاً مورد بحث قرار گرفته به عنوان ابزاری فرعی (نه اصلی و بنیادی) تلقی شده و یا حتی بی تأثیر دانسته شده است. منظور از شیوهی نوشتاری شعر چگونگی ریختن حروف، واژگان، عبارات، جملات و نشانه‌ها بر صفحه‌ی سپید کاغذ و نحوه‌ی چیدمان آنها در کنار هم یا به عبارتی چگونگی سطر بندی شعر می باشد که در شعر فارسی، بیش از همه، شاملو به آن پرداخته است.

ما در این نوشتار به بررسی دوباره‌ی اشعار شاملو خواهیم پرداخت و تلاش می کنیم ساختمان شعر او را مورد واکاوی بنیادین و ریشه‌ای قرار دهیم. در واقع ما ساختمان شعر شاملو را آجر به آجر مورد بررسی قرار داده، با ساختارزدایی reconstruction اشعار او به خوانش جدیدی خواهیم رسید و در این راه اثبات خواهیم کرد که اصلی ترین عاملی که برای تحلیل شعر شاملو لازم است و بهترین زاویه‌ی نگاه برای واکاوی اشعار او چیزی نیست جز شیوهی نوشتاری آنها. در یک جمله تلاش ما بر این است که شیوهی نوشتاری را از حاشیه‌ی نقد اشعار شاملو به متن اصلی بیاوریم.

۲- از ویژگی های شعر شاملو این است که تأثیرگذاری آن در ارتباط دیداری و شنیداری متفاوت می باشد. در متون عادی و حتی در اشعاری که شیوهی نوشتاری در آنها نقش مهمی بر دوش ندارد آن چیزی که نوشته می‌شود دقیقاً همان است که به زبان می‌آید و شنیده می‌شود یعنی نوشتار و گفتار نقشی یکسان را در انتقال مفهوم بازی می‌کنند ولی در شعر شاملو خواندن شعر و دیدن عبارت آن روی صفحه‌ی کاغذ خیلی بهتر و کامل تر از شنیدن آن در مخاطب اثر می‌گذارد. نحوه‌ی چیدمان واژه‌ها و عبارات، فاصله‌ی عمودی و افقی عبارات از هم، نشانه‌های جداکننده‌ی بندهای شعر از یکدیگر و برجسته‌سازی عباراتی خاصی، در گفتار و با سائقه‌ی شنوایی قابل انتقال نیست. پس یکی از نظرهای بسیار مهم برای بررسی شیوهی نوشتاری اشعار شاملو تقابل «گفتار» speech با «نوشتار» writing می‌باشد. در مثالهایی که از شماره‌ی ۸ به بعد خواهیم آورد، نقش شیوهی نوشتاری در اشعار شاملو به وضوح توضیح داده خواهد شد.

البته لازم به ذکر است که شیوهی نوشتاری به عنوان ابزاری اصلی و در سطحی که بتوان آن را از حاشیه‌ی نقد به متن اصلی نقد کشید در همه‌ی اشعار شاملو ملاحظه نمی‌شود بلکه به صورت برجسته می‌توان آن را در شعرهایی از جمله «شبانه

(در نیست) ... «شبانه (اگر که بیهده زیباست شب). «شبانه (مرا تو بی سببی نیستی)، «بر سرمای درون» [از مجموعه شعر «ابراهیم در آتش»]؛ «هاسمیک»، «خاطره»، «قفس این قفس»، «میلاذ» [از مجموعه شعر «در آستانه»]؛ «سخنی نیست» [از مجموعه شعر «لحظه‌ها و همیشه»]؛ «فصل دیگر» [از مجموعه شعر «شکفتن در مه»]؛ در آستانه (برای م، امید)، «و حسرتی» [از مجموعه شعر مرثیه‌های خاک]؛ «اصرار»، «طرح» [از مجموعه شعر «باغ آینه»]، «شبانه (زیباترین تماشااست)»، «باران»، «ترانه‌ی آبی»، «هنوز در فکر آن کلاغم»، «شبانه (یله بر نازکاری چمن)، [از مجموعه شعر، دشنه در دیس»]؛ «عشق عمومی»، «از زخم قلب آبائی» [از مجموعه شعر «هوای تازه» و ... مشاهده نمود.

۳- پس شعر شاملو از جمله اشعاری است که در آن می‌توان فرایند انتقال مفهوم به صورت نوشتار را مشاهده کرد و راز کشف اثر و کارکرد شیوه‌ی نوشتاری اشعار او در حوزه‌ی پژوهش نظری را می‌توان در پاسخ این پرسش جست و جو کرد که «ارتباط گفتار با نوشتار و اختلاف آنها در چیست؟».

در پژوهش‌ها و مطالعات زبان شناسیک، هر منوتیکی و فلسفی به تمایز گفتار و نوشتار و مسائلی مانند تقدم و تأخر آنها، عینی و ذهنی بودن هر کدام در مقایسه با دیگری، کارکرد، اهمیت و شیوه‌ی تأثیرگذاری هر یک بحث‌های زیادی شده است که ما در این نوشتار ضمن توجیه هر منوتیکی اشعار شاملو از منظر تقابل گفتار و نوشتار و اثر هرمنوتیکی هر کدام از آنها در فرایند انتقال مفهوم از سطحی فراتر از فهم انسان به سطحی برابر با آن به تفسیر اشعار شاملو با توجه به تئوری‌هایی که در این راستا مطرح شده است خواهیم پرداخت و تلاش می‌کنیم کارکردهای اصلی و فرعی شیوه‌ی نوشتاری را توضیح دهیم. منظور از هرمنوتیک در این نوشتار، تعبیر و تفسیر متن نیست بلکه خود متن مشتق از فرایندی هرمنوتیکی است. جهت روشن شدن دقیق این مطلب به توضیحاتی در این باره می‌پردازیم:

۴- اصل و ریشه‌ی واژه‌ی هرمنوتیک Hermeneutics از فعل hermeneuein به معنای تأویل و تفسیر کردن و اسم Hermenia به معنای تفسیر و تأویل گرفته شده است و این واژه‌ها نیز از هرمس Hermes که یکی از خدایان یونان باستان می‌باشد اخذ شده‌اند. هرمس نیز مانند اسطوره‌های دیگر در مسیر تغییر و تحولات تاریخی خود حامل اندیشه‌ها و دارای کارکردهای مختلفی بوده است. از جمله او ایزد مسافران بود و آنها را در مسیرهای خطرناک یاری می‌کرد و در ادامه‌ی همین کارکرد تبدیل به راهنمای ارواح مردگان در جهان زیرین شد که آنها را به اقامتگاهشان هدایت می‌کرد. هرمس زاده‌ی «زئوس» تواناترین خدای یونانی - و «مایا» بود که مسؤولیت انجام کارهای شخصی زئوس و رساندن پیام‌های او را به عهده داشت. در واقع او را پیام‌آور زئوس دانسته‌اند که از آسمان به زمین می‌رفت و پیام‌های زئوس را منتقل می‌کرد. او پیک خدایان بود. و از همین جاست که ارتباط او با فرایند فهم خود را نشان می‌دهد. چرا که او رابط میان آسمان و زمین است. آسمان جایگاه مفاهیم برتر است که دور از دسترس دانش و خرد بشر می‌باشند و زمین جایگاه محسوسات و عقل و منطقی و خرد انسانی است.

پس وظیفه‌ی هرمس که رابط میان آسمان و زمین می‌باشد چیزی نیست جز رساندن مفاهیم برتر و فراتر از سطح بشر به سطحی که برای بشر قابل لمس باشد و به کالبد زبان درآید. همانگونه که افلاطون در رساله‌ی «سوفیست» بدان اشاره می‌کند «فکر و سخن هر دو یک چیز است منتها ما گفت و گوهایی را که روح بدون صدا با خودش می‌کند فکر می‌نامیم.» پس ابزار هرمس برای انتقال مفهوم زبان است و از این روست که وی را خدای سخن‌آوری و اختراع‌ها و همچنین خدای فصاحت و خط و دانش‌ها نیز دانسته‌اند.

۵- علم هرمنوتیک در آغاز - حدود قرن هفدهم میلادی - چیزی نبود جز دانش تأویل کتب مقدس. البته نه خود تأویل و تفسیر بالفعل بلکه روش شناسی تأویل یعنی قواعد و نظریات حاکم بر فن تأویل. البته رواج لفظ Hermenutics بیشتر از زمانی بود که علیرغم کتب مقدس به تأیل و تفسیر متون غیرمقدس نیز پرداخته شد. دامنه‌ی علم هرمنوتیک با گذر زمان گسترده و گسترده‌تر شد و از سطح دانشی که تنها به روش‌شناسی تأویل می‌پردازد فراتر رفت و پس از ظهور کسانی چون «شلایر ماخر» آلمانی تبدیل به دانش فهم به صورت عام شد و بالاخره با ظهور فیلسوفانی چون «هیدگر»، علم هرمنوتیک به صورت جدی وارد عرصه‌ی فلسفه شد به گونه‌ای که فلسفه‌ی هیدگر چیزی نیست جز رویداد فهم بالذات. بنابراین معنای هرمنوتیک پس از هیدگر با فلسفه عجین شده هر گونه عمل به فهم درآوردن را دربرگرفت. در واقع در این مقطع، دانش هرمنوتیک به همان فرایند هرمسی که عمل به فهم درآوردن اندیشه‌های غیرقابل دسترس باشد، رسید و با توضیحاتی که متعاقباً آورده خواهد شد نحوه‌ی بحث درباره‌ی گفتار و نوشتار در این دانش مشخص خواهد شد.

۶- ما نیز در این نوشتار هرمنوتیک را عمل به فهم درآوردن می‌دانیم. یا به عبارتی فرایند فراچنگ‌آوری مفاهیم غیرملموس و ورای فهم بشر را فرایندی هرمنوتیکی می‌نامیم. اما این فرایند در سطوح و مراتب گوناگونی محقق می‌شود یا شاید بهتر باشد بگوییم با ابزارهای مختلفی اتفاق می‌افتد. باز شماری این ابزارها و دسته‌بندی صحیح آنها در این مجال نمی‌گنجد. ولی با نگاهی ساده به گونه‌ای که منظور ما از این گونه فرایند هرمنوتیکی مشخص شود می‌توان به این موارد اشاره نمود:

هر فرآیندی که راهگشای عرصه‌ی جدیدی در فهم باشد یا تفسیر جدید بخشی از هستی را به ما عرضه کند یا به عبارتی به آفرینش اندیشه‌ای جدید بپردازد را می‌توان فرایندی هرمنوتیکی نامید که همواره در حال نوشدن و آفریده شده است. یعنی در هر متنی با عرصه‌ی هرمنوتیکی جدیدی روبرو هستیم و همه‌ی نشانه‌ها در حال بازآفرینی‌های جدیدی از مفاهیمی هستند که تاکنون در دسترس ما نبوده است. ما در هر لحظه زندگی با نظام نشانه شناسیک ارتباطی در حال تجربه‌ی مفاهیمی نو و در حال تفسیری متفاوت از هستی می‌باشیم. یعنی همواره هرمس در حال انتقال پیام‌های جدید از عالم خدایان به عالم انسان‌هاست. اما به قول افلاطون این شاعران هستند که «مجدوبان خدا می‌باشند و به یاری الهامی که از پریان و خدایان

دانش و هنر می‌گیرند، گاه گاه حقایق را به زبان می‌آورند» شاملو نیز از شاعرانی است که در بعضی اشعارش فرایندی هرمسی اتفاق افتاده است.

اشعاری همچون «شبانه (اگر که بیهده زیباست شب)»، «هنوز در فکر آن کلاغم»، «عشق عمومی» و ... را که در شماره‌های ۸ و ۱۲ و ۹ توضیح داده شده‌اند می‌توان از این دسته برشمرد.

اگر در فرایند هرمنوتیکی ابزاری به نام گفتار نقش پیدا کند و تجربه‌های جدید ما را به کالبد زبان درآورد آن را «هرمنوتیک گفتاری» و اگر این وظیفه را نوشتار به دوش بکشد آن را «هرمنوتیک نوشتاری» می‌نامیم. و به باور ما شعر شاملو نمونه‌ای عملی برای تحقق هرمنوتیک نوشتاری پیش از این که به کالبد گفتار درآید می‌باشد.

بخشی از بحث ما در این باره است که هرمنوتیک یا عمل به فهم درآوردن از نقطه‌ی مبدأ تا مقصد مسیری ثابت و مشخص را مثلاً از شهود به عقل و از عقل به گفتار و از گفتار به نوشتار نمی‌پیماید بلکه فرایند هرمنوتیکی در مسیرهای گوناگون و از هر نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر می‌تواند اتفاق بیفتد. مثلاً ممکن است نوشتار به صورت مستقیم با حقیقت ارتباط برقرار کند و نیاز به واسطه‌ای چون گفتار نباشد. که در بخش بعدی به بررسی این موضوع خواهیم پرداخت:

۷- تاکنون فلاسفه و متفکران مختلف به شیوه‌های گوناگون به صورت مستقیم یا غیرمستقیم به این موضوع پرداخته‌اند. از نظر افلاطون گفتار نشانه‌ی حقیقت می‌باشد و نوشتار جانشین ناقص و ناشایسته‌ای برای گفتار است. نوشتار تنها جهت ضبط و نگهداری گفتار به منظور مبارزه با فراموشی متمر ثمر است و هیچ گاه نمی‌تواند نقشی مانند گفتار داشته باشد، چون در گفتار راوی حضور دارد ولی در نوشتار حضور راوی را شاهد نیستیم و نوشتار توان دفاع کردن از خود را نداشته در برابر هر پرسشی دوباره همان مطالب قبلی را تکرار می‌کند. پس به باور افلاطون در فرایند هرمنوتیکی، گفتار نقش اصلی و بنیادین را به عهده دارد و به نوشتار اهمیت چندانی داده نمی‌شود. این طرز تفکر در زمان فیلسوفان و متفکرانی چون دکارت، کانت، هگل، برگسون، روسو و ... نیز مشاهده می‌شود.

اگر با این نگرش بخواهیم به بررسی اشعار شاملو بپردازیم. قاعدتاً شیوه‌ی نوشتاری در حاشیه قرار می‌گیرد، چون در فرایند هرمنوتیکی، نوشتار نقش چندانی بر دوش ندارد «تنها در حد نشانه‌ی مکتوب گفتار می‌توان با آن برخورد کرد ولی همانگونه که گفته شد و در نقد اشعار شاملو مشخص خواهد شد فرایند هرمنوتیک نوشتاری در اشعار شاملو نقش اساسی را بر دوش دارد. البته در روند تاریخ فلسفه‌ی غرب نیز پس از ظهور فیلسوفانی چون «نیچه»، «هوسرل» و «هیدگر» و طرح نظرات «دریدا» و ... هرمنوتیک نوشتاری جایگاه ویژه‌ای بدست آورد و نوشتار به صورت مستقیم و مستقل از گفتار خود را نشان داد. به باور ما شعر شاملو بهترین مثال - در شعر فارسی - برای تحقق هرمنوتیک نوشتاری است. البته بعضی از شاخصه‌های نوشتاری شعر

شاملو در سطح گفتار نیز خود را نشان می‌دهد ولی بعضی از آنها مختص نوشتار است. در شعر شاملو گفتار از نوشتار عقب می‌ماند و نوشتار عینیتی وابسته به خویش پیدا می‌کند که مستقیماً با موضوع در ارتباط است.

در ادامه به بررسی بعضی اشعار شاملو بر پایه‌ی شیوه‌ی نوشتاری خواهیم پرداخت و در این راستا مفاهیمی از جمله ارجاع به متن، ارتباط دال و مدلول و ... نیز مطرح خواهد شد. از شماره‌ی ۱۵ به بعد، به بررسی نگره‌هایی که در نقد اشعار شاملو به آنها برخورد خواهیم کرد، پرداخته می‌شود.

۸- «اگر که بیهده زیباست شب

برای چه زیباست

شب

برای که زیباست شب؟-

شب و

رود بی‌انحنای ستارگان

که سرد می‌گذرد»

آهنگ، مفهوم و شیوه‌ی نوشتاری در شعر شاملو به صورت همزمان با هم نقش یکدیگر را تکمیل و کارکرد شعر را کامل می‌کنند. اگر شاملو این بخش از شعر «شبانه» از مجموعه شعر «ابراهیم در آتش» را با تقطیع تنفسی می‌نوشت به چنین نوشتاری می‌رسیدیم:

اگر که بیهده زیباست شب

برای چه زیباست

شب

برای که زیباست؟

شب و رود بی‌انحنای ستارگان

که سرد می‌گذرد.

می‌بینیم که تنها تغییرات حاصله انتقال یک واژه‌ی «شب» از وسط سطر به سر سطر و دنبال هم نوشتن دو سطر «شب» و «رود بی‌انحنای ستارگان» می‌باشد. یعنی موسیقی شعر به گونه‌ای است که بخش اعظم این شیوه‌ی نوشتاری به متن تحمیل شده است. ولی شاملو با شیوه‌ی نوشتاری شعرش میزان مکث پس از هر عبارت را تا خواندن عبارت بعدی تداعی می‌کند: علیرغم این که میزان مکث نیز با تحقق کارکرد اصلی شعر به گونه‌ای که توضیح داده خواهد شد ارتباط مستقیم دارد.

معمولاً در اشعار شاملو وقتی مکث کوتاهتر است از نظر عمودی به سطر بعد منتقل می‌شویم ولی از نظر افقی در ادامه‌ی سطر قبل حرکت می‌کنیم مانند واژه‌ی «شب» در سطر سوم مثالی که آورده شد. و وقتی میزان مکث طولانی‌تر است، از نظر عمودی به سطر بعد منتقل می‌شویم ولی از نظر افقی در ادامه‌ی سطر قبل حرکت نمی‌کنیم بلکه به سر سطر می‌رویم. با خواندن این شعر همانگونه که خود شاملو آن را خوانده است در می‌یابیم که واژه‌ی «شب» بعد از «برای چه زیباست» با مکث کوتاهی آورده می‌شود جوری که انگار هم به این جمله تعلق دارد هم نه. یک جمله به صورت عادی یک واحد معنایی در زبان معیار می‌باشد و همه‌ی واژه‌های یک جمله که با هم یک واحد معنایی را تشکیل می‌دهند، دنبال هم و بدون فاصله از هم ذکر می‌شوند. واژه‌ی «شب» در این شعر با مکث کوتاهی بعد از جمله‌ی «برای چه زیباست» و قبل از جمله‌ی «برای که زیباست؟» آورده شده است. انگار میان این دو جمله معلق است و بخشی از آن به انتهای جمله‌ی قبل و بخشی به ابتدای جمله‌ی بعد تعلق دارد. یعنی حضور شب در هر دوی این جملات حس می‌شود علیرغم این که متعلق به هیچ کدام از آنها نیست و دلیل عدم تعلق آن چیزی نیست جز شیوه‌ی نوشتاری شعر. «برای چه زیباست» جمله‌ای ناقص است چون اثری از مسندالیه در آن دیده نمی‌شود همچنین در جمله‌ی «برای که زیباست؟» نیز با همین کارکرد روبه‌رو هستیم. یعنی غیاب یک نشانه را در این دو جمله شاهدیم، البته غیاب نشانه در سطح فیزیک زبان (یعنی چون در یک جمله‌ی عادی همه‌ی واژه‌ها کنار هم و به دنبال هم می‌آیند پس بعد از «برای چه زیباست» جمله تمام شده است.) و نه در ذهن مخاطب و غیابی از نوع حذف به قرینه‌ی لفظی ولی با کارکردی متفاوت و جدید که باعث برکشیدن یک واژه‌ی خاص در شعر می‌شود. فاصله‌ی «شب» از این دو جمله آن را از آنها جدا کرده است و همین فاصله باعث می‌شود که ما این حذف را یک حذف به قرینه‌ی لفظی ساده که در هر متن عادی‌ای اتفاق می‌افتد ندانیم. گفتیم که واحد معنایی در زبان معیار جمله است و هر واژه در تقابل با واژه‌های دیگر جمله مسیر ذهنی از دال به مدلول را رقم می‌زند ولی وقتی این واژه به صورت جدا از جمله‌ی قبل و بعد از خود در یک سطر نوشته می‌شود ناخواسته می‌خواهد نقش یک جمله‌ی مجزا را بازی کند پس تبدیل به یک واحد معنایی مجزا می‌شود. از اینجاست که می‌گوییم در شعر شاملو در بسیاری جاها واحد معنایی کلمه است نه جمله. جایگاه نوشتاری واژه‌ی «شب» به گونه‌ای است که انگار در مرکز همه‌ی کلمات و جملات دیگر قرار گرفته است و همه‌ی واژه‌های دیگر شعر از او صاطع می‌شوند. همین اهمیت کلیدی واژه‌ی شب باعث می‌شود که در بخش بعدی شعر نیز از «رود بی‌انحنای ستارگان» جدا نوشته شود. «شب» در این شعر می‌خواهد از همه‌ی واژه‌ها و تصاویر دیگر برتر باشد و هم سطح آنها قرار نگیرد از این روست که «رود بی‌انحنای ستارگان» در دنباله‌ی آن نمی‌آید تا واژه‌ی شب بخشی از یک جمله نباشد بلکه به صورت موجودی زنده، مجزا، متمایز و ملموس خویش را دچار فراق‌کنی سازد.

واژه‌ی «شب» بعد از «برای که زیباست؟» از نظر افقی به سر سطر منتقل شده و در دنباله‌ی جمله‌ی قبل آورده نشده است: چون در اینجا مکث بلندتری انجام می‌شود. دلیل بلندتر بودن مکث نیز واردشدن از یک فضای ذهنی به یک فضای عینی است.

۹- «اشک رازی است

لبخند رازی است

عشق رازی است

اشک آن شب لبخند عشقم بود“

اگر مروری سریع بر ادبیات و شعر فارسی داشته باشیم در مقایسه با تصویرسازی‌های خاص، صور خیال پیچیده، اوزان و آهنگ‌های پرجاذبه و اندیشه‌های بلندی که از آن به یاد می‌آوریم می‌توان گفت چهار جمله‌ای که از شعر «عشق عمومی» مثال آورده شد در هیچ یک از صنایع و مختصه‌های شعری، برجسته نیست و به عنوان اثری مشخص و ممتاز خود را نشان نمی‌دهد. پس راز شاعرانگی این اثر که از آثار موفق و قابل توجه شاملو می‌باشد در چیست؟

شاید برای کشف این راز لازم باشد به ساختار زدایی این شعر شاملو بپردازیم؛ کاری که خود شاملو آگاهانه یا ناآگاهانه با شعر کلاسیک فارسی پیش از خود انجام داد و ما در نقد شعر او همین شیوه را در پیش خواهیم گرفت. آجرهای این ساختمان را یکی یکی برمی‌داریم و به تحلیل آن می‌پردازیم و در این تحلیل همه‌ی عوامل اصلی و مهم شعری را به حاشیه رانده موردی را که تاکنون در حاشیه بوده و مختص نوشتار است مورد توجه قرار می‌دهیم.

واژه‌های «اشک»، «لبخند» و «عشق» دقیقاً زیر هم نوشته شده‌اند و فعل «رازی ست» نیز سه بار در سه خط متوالی و دقیقاً در یک راستای عمودی بر صفحه‌ی کاغذ نقش بسته است. بدینگونه واژه‌های اشک، لبخند و عشق در تقابل با هم قرار می‌گیرند و اجزای سخن دچار نظم نوشتاری می‌شود. درست در جمله‌ی بعدی که فاصله‌ی عمودی بیشتری نسبت به جملات قبلی دارد، نتیجه‌ی تقابل این واژه‌ها با هم را شاهدیم. یعنی یکی از عواملی که با این شیوه‌ی نوشتاری تأکید شده شاعرانگی اثر را تکمیل کرده رقص استعاری و شیوه‌ی برخورد این سه واژه در دنیای خاص آنهاست. این سه واژه در برخورد با یکدیگر مفهومی جدید را در عرصه‌ی زبان آفریده‌اند که تنها در این نوشتار می‌توانیم آن را شاهد باشیم. انگار با خواندن واژه‌های اشک، لبخند و عشق به عنوان نشانه‌هایی زبانی در این شعر، با غیاب مفاهیم عادی اشک، لبخند و عشق رویارو می‌شویم و مسیر ذهن ما از دال به مدلول مسیری انحرافی می‌شود که فقط می‌دانیم مسیر عادی زبان معیار نیست. یعنی واژه‌ها از کارکرد عادی خود خارج شده‌اند و ذهنیت خاص شاعر به خوبی نمایش داده شده و حس او به مرحله‌ی اجرا درآمده است. دنیای خاصی که با خدشه دار کردن مسیر عادی دال - مدلولی در ذهن شاعر آفریده شده بود با این شیوه‌ی نوشتاری به خوبی تصویر شده است.

جملات دیگر جملاتی عادی نیستند و به صورتی آیه وار بر ضمیر خواننده فرود می‌آیند. از ویژگی‌های شعر شاملو و شاعران موفق این است که جملات عادی در شعر آنها دچار بی‌معنایی خاصی می‌شود که تأویل‌های متفاوتی را پذیراست مثلاً جملاتی که از همین شعر مثال آورده شد جملاتی ساده‌اند ولی آنچه باعث می‌شود در شعر شاملو این جملات کارکرد ساده و همگانی خویش را از دست بدهند طی کردن مسیرهای انحرافی از دال - واژه به مدلول - مفهوم و در نتیجه به هم ریختن نظام دال - مدلولی و پا گذاشتن به عرصه‌ی غیاب نشانه‌هاست که این عمل در این شیوه‌ی نوشتاری با تقابل واژه‌های اشک، لبخند و عشق روی داده است. توضیح این که :

پس از جمله‌ی «اشک رازی است» یک سطر رها می‌شود و پیش روی این واژگان سیاه، سپیدی کاغذ تا انتهای خط به چشم می‌خورد و ذهن خواننده را در نیستی بعد از هستی جمله فرو می‌برد. همه چیز تمام می‌شود. تصویر ساخته می‌شود. پیام ساده و آشکار داده می‌شود و ذهن خود را در انتهای زنجیر نشانه‌ها می‌یابد، تا این که بر سطر بعدی می‌لغزد. نگارش تصویری جدید با همان ساختار و همان ابعاد دوباره از سر سطر آغاز می‌شود. ذهن جمله‌ی قبلی را فراموش نکرده است ولی پرونده‌ی مفهومی آن را بسته است و سکون پس از آن را لمس کرده باز هم جمله‌ای ساده و عادی پیش روی خواننده است: «لبخند رازی است» بار معنایی این جمله علیرغم اینکه از لحاظ حجم تصاویر و ساختار، تعداد واژه‌ها، نوع جمله‌بندی و ... دقیقاً مانند جمله‌ی قبل است با جمله‌ی قبلی متفاوت است. منظور کیفیت معنا نیست که به دلیل تفاوت واژه‌های «اشک» و «لبخند» متفاوت است، بلکه منظور حجم معناست: چون ذهن پیش از این جمله‌ای دیگری را تجربه کرده است. ساختار دقیقاً مشابه دو جمله و فعل یکسان آنها که دقیقاً زیر هم نوشته شده ارتباط‌های خاصی را میان آنها برقرار می‌کند: دقیقاً زیر واژه‌ی «اشک» واژه‌ی «لبخند» آورده شده است. این لبخند دیگر لبخندی عادی نیست و پس از این اشک نیز دیگر اشکی عادی نیست. تقابل نوشتاری این دو جمله از سطح فیزیکی نوشته به سطح زبان عروج کرده است و ذهن در حال تلاش برای شکستن بار معنایی عادی واژه‌هاست که دوباره همین فرایند در سطر بعدی و با جمله‌ی «عشق رازی است» تکرار می‌شود و باز حجم تصاویر گسترده‌تر می‌شود و واژه‌های اشک، لبخند و عشق، هر کدام معنای دیگری را مخدوش یا خنثی می‌سازد. هر سه‌ی آنها به یک فعل، یعنی «رازی ست» نسبت داده شده‌اند و درست زیر هم در سه سطر آمده‌اند: جوری که نظم خشک و منطقی چیدمان، آنها را مانند آجرهای یک ساختمان که روی هم چیده می‌شوند بی‌جان کرده است. اینجا در قلمرو خنثی کردن ارتباط دال - مدلولی و بی‌اثر کردن واژه‌ها هستیم. سه واژه‌ای که در هر حال هر کدام در زبان معیار معنای خاص خود را دارند و مدلول خاص خود را به ذهن متبادر می‌کنند، حالا بی‌مدلول شده‌اند چون کارکرد یکسانی به آنها نسبت داده شده و ذهن سنکوب کرده است. دوباره پس از جمله‌ی سوم تا انتهای سطر چیزی جز سفیدی کاغذ به چشم نمی‌خورد. ذهن در بی‌مفهومی خاصی در حال گردش است. مکث طولانی‌تری برای ادامه‌ی سخن لازم است؛ پس یک یا دو سطر بعد از جمله‌ی سوم سپید است. انگار

واژه‌های خنثی شده در سپیدی خلاً غوطه می‌خورند. تا این که پس از مکثی نسبتاً طولانی در آغاز سطری دیگر دوباره آن واژه‌ها را شاهدیم ولی اینجا تقابل دوگانه‌ی دال - مدلولی به هم ریخته است و واژه‌ها کارکرد عادی خود را از دست داده اند و با چیدمانی جدید به روایت رویدادی مادی و ظاهراً ملموس و ساده پرداخته‌اند که همه‌ی شاعرانگی آن در راههای انحرافی متعددی است که ذهن از دال‌ها به سوی مدلول‌ها می‌پیماید و واژه‌ها دیگر واژه‌های عادی و همیشگی نیستند بلکه در تقابلی جدید با یکدیگر، با خواننده و با متن قرار گرفته‌اند. پس جملات به سطح آیه‌وار و به سطح شعر عروج کرده‌اند.

روی هم رفته فرایندی که در این شعر اتفاق افتاده بدینگونه است که نخست واژه‌ها خنثی و مفهوم غایب شده است. یعنی ذهن برای واژه‌ها هیچ ارجاع واضحی در بیرون از متن پیدا نمی‌کند و در متن باقی می‌ماند تا این که از تقابل واژه‌های «اشک» ، «لبخند» و «عشق» در سطر چهارم دنیای خاصی که تنها و تنها در این متن قابل فهم است و به هیچ مفهوم بیرونی ارجاع نمی‌شود آفریده می‌شود. پس برای برقراری ارتباط با این جملات نمی‌توان از متن خارج شد و معنای هر واژه بر اساس ارتباط آن با سایر واژگان متن کامل می‌شود و نه بر اثر گریز ذهنی به مدلولی خارج از متن و این فرایند با شیوه‌ی نوشتاری شعر کامل شده است.

♦۱- «قفس

قفس این قفس این قفس ... ..

پرنده

در خواب‌اش از یاد می‌برد

من اما در خواب می‌بینم اش

که خود

به بیداری

نقشی به کمالم

از قفس»

این شعر از مجموعه شعر «در آستانه» بدون اسم است و از نظر مفهومی خط سیری کاملاً مشخص و آشکار را می‌پیماید هنرنمایی شاعر در این شعر تنها در سطح شیوه‌ی انتقال حس و مفهوم به خواننده می‌باشد و از شیوه‌ی نوشتاری آن نیز چیزی بیشتر از این دریافت نمی‌شود. شعر چارچوب مشخصی دارد که عبارت از قفس و مقایسه‌ی «من» و «پرنده» از زاویه‌ی ارتباط هر کدام با قفس می‌باشد که البته به لحاظ استعاری بودن ذات زبان تأویل و تفسیرهایی را از این چارچوب مشخص می‌توان

برداشت کرد. شعر با واژه‌ی «قفس» آغاز می‌شود، واژه‌ای که نقش کلیدی در کل شعر به عهده دارد و نقطه‌ی مرکزی ساختار شعر است. اهمیت این واژه و نقشی که از لحاظ ساختار و استخوان‌بندی تصویری شعر به عهده دارد باعث می‌شود که به تنهایی در یک سطر مجزا آورده شود و در سطر بعد سه بار پیاپی تکرار شده با سه نقطه در پایان سطر، امتداد و جاودانگی آن القا شود. یعنی این قفس همیشگی است و همچنان ادامه دارد. پس واژه‌ی «قفس» با این شیوه‌ی نوشتاری به عنوان عنصر اصلی شعر و واژه‌ای که به تنهایی می‌خواهد مفهوم کل شعر را به ذهن متبادر سازد یا پیش زمینه‌ی معنایی - تصویری شعر را ایجاد کند خود را نشان می‌دهد و توسط شاعر از میان بقیه‌ی ارکان شعر برکشیده می‌شود. وجود یک سطر سپید پس از این بخش شعر آن را در تقابل با ادامه‌ی شعر قرار می‌دهد درست مانند اینکه در بخش بعد می‌خواهیم به بسط مفهومی که به صورت مادی و ملموس بیان شد بپردازیم.

آغاز سطر بعد با واژه‌ی «پرنده» می‌باشد که باز هم از واژه‌های کلیدی و تکمیل‌کننده‌ی ساختار شعر است پس به صورت مجزا در یک سطر آورده شده تا یک واحد معنایی کامل را ساخته انتظاری را که از یک جمله‌ی کامل داریم برآورده سازد. از نظر ساختاری گفتیم که پیش زمینه‌ی اصلی شعر واژه‌ی «قفس» می‌باشد و در این پیش زمینه، تقابل و مقایسه‌ی «پرنده» و «من» نقش بسته است. شیوه‌ی نوشتاری قفس به گونه‌ای که توضیح داده شد این موضوع را به خوبی آشکار می‌کند.

در سطر بعدی ادامه‌ی جمله‌ای را که فاعل آن پرنده می‌باشد شاهدیم و در جمله‌ی بعد واحد معنایی جدیدی که «من» را در برابر «پرنده» قرار می‌دهد. «من» از نظر نوشتاری مجزا شده است و در کنار واژه‌های «خواب» و «می‌بینم‌اش» در یک جمله‌ی کامل در یک سطر آورده شده است و با ویرگول از ادامه‌ی سخن جدا گردیده. دلیل حرکت به سطر بعد، پایان یافتن جمله - مانند شیوه‌ی تقطیع تنفسی - می‌باشد و جداکننده‌ی نوشتاری این جمله از ادامه‌ی سخن (که ویرگول باشد) در زبان عادی نیز چنین کارکردی را دارد. وجود ویرگول به عنوان جداکننده در این بخش نشانه‌ی این است که صرفاً تمام جمله و استفاده از شیوه‌ی تقطیع تنفسی سبب شده است تا شاعر به سطر بعد برود و عبارت «که خود» چیزی نیست جز امتداد همان «من» ای که در سطر پیش آورده شده. با توجه به این که شاملو نشانه‌ی ویرگول را در چنین جایی استفاده کرده که تقطیع حالت تنفسی داشته و عاملی در جهت تکمیل کارکرد شعر نبوده متوجه می‌شویم که در واقع تقطیع‌های او نقشی بیشتر از یک مکث عادی زبانی که با یک ویرگول ساده قابل ارائه است را دارد.

در واقع «من» در این شعر برکشیده نمی‌شود و تنها به عنوان ابزاری ساختاری در شعر برای ایجاد تقابل با «پرنده» و در راستای رساندن مفهوم اصلی شعر که همان «قفس» است استفاده شده. در نهایت نیز پس از پایان شعر آنچه احساس می‌شود قفس و مفهوم در قفس بودن است و تقابل مفهومی یا فلسفی خاصی میان «من» و «پرنده» در ذهن مخاطب به جا گذارده نمی‌شود. با خنثی شدن اثر «من» در همین بخش آغازین شعر (که در شیوه‌ی نوشتاری شعر نیز خود را نشان داده است)، این

واژه در ادامه‌ی شعر در راستای القای مفهوم قفس برکشیده می‌شود و به صورت «یا من» در یک سطر مجزا آورده می‌شود نه در جهت ایجاد تقابل مفهومی میان «من» و «پرنده».

” از ما دو

کدام؟

تو که زندانات تو را زمزمه می‌کند

یا من

که غریو خود را نیز

نمی‌شنوم؟“

در ادامه‌ی شعر عبارات «به بیداری»، «نقشی به کمال‌ام» و «از قفس» هر کدام به صورت مجزا در یک سطر جداگانه آورده می‌شوند که همه‌ی آنها در راستای تأکید بر مفهوم قفس و ساختن پیش زمینه‌ی شعر مورد تأکید قرار گرفته‌اند. پس این شعر، شعری است مفهومی که ساختاری مشخص و چارچوبی منظم و کلاسیک دارد و از شیوه‌ی نوشتاری جهت برکشیدن واژه‌ی «قفس» و رساندن آن به سطح واحد معنایی به عنوان پیش زمینه‌ی اصلی شعر استفاده شده است. بر این پیش زمینه تقابل «پرنده» و «من» به عنوان تکمیل‌کننده‌ی ساختار شعر نقش بسته است و جوری که در شیوه‌ی نوشتاری آن ملاحظه شد این تقابل به عنوان مفهوم اساسی شعر شکل گرفته و در سطح ابزاری فرعی و تصویری حاشیه‌ای جهت القای مفهوم شعر موثر افتاده ولی در شعر «شبانه (مرا تو بی‌سببی نیستی)» که متعاقباً توضیح داده خواهد شد وضع به گونه‌ای دیگر است. در آن شعر تقابل «من» و «تو» در سراسر شعر به صورت پنهان یا آشکار مشهود است پس «من»، «تو» و «بی‌سببی» در آن شعر برکشیده می‌شوند و شیوه‌ی نوشتاری آنها – هر کدام به تنهایی در یک سطر آمده‌اند – تداعی گر این موضوع می‌باشد:

۱۱- «مرا

تو

بی‌سببی

نیستی»

ظاهراً با جمله‌ای عادی روبرو هستیم. هر بار که این شعر شاملو را می‌خوانیم شاید احساس کنیم در آغاز آن با جمله‌ای عادی روبرو هستیم ولی در واقع به قدری واحدهای معنایی از سطح جمله به سطح کلمه لغزیده‌اند که اثر زبانی یک جمله‌ی

تنها به ذهن خواننده منتقل نمی‌شود. اگر این عبارات را در کنار هم و به صورت یک جمله بنویسیم خواهیم داشت: مرا تو بی‌سببی نیستی، تو برای من بی‌سببی نیستی. با نگاهی دستور زبانی به این جمله این نکات را درمی‌یابیم.

«را» به عنوان حرف اضافه و به معنی «برای» به کار گرفته شده است. «بی‌سببی» قیدی است که با اضافه کردن «ی»

به اسم «بی‌سبب» بوجود آمده. در زبان معیار ساخت این جمله بدینگونه است:

مسندالیه (تو) + حرف اضافه (برای) + متمم (من) + مسند (بی‌سببی) + رابط (نیستی)

ساختار جمله‌ی اسمیه نسبت دادن یک اسم به مسندالیه می‌باشد که آن اسم را مسند و نوع نسبت را رابطه می‌نامیم.

«بی‌سببی» اسم نیست ولی چون در این ساختار قرار گرفته است نقش اسم را به خود می‌گیرد پس از سطح «قید» که مجرد

است به سطح «اسم» که مادی است می‌آید. «بی‌سببی» در این عبارت شئی‌ای است که به صورت مادی و مستقل خود را

نشان می‌دهد. با قراردادن یک قید در جایگاه اسم در واقع گونه‌ای تشخیص شاعرانه به آن داده شده است و مانند موجودی

مستقل با آن برخورد شده. علیرغم این در جمله‌ی «تو برای من بی‌سببی نیستی» واژه‌ی «من» متمم می‌باشد. اجزای اصلی

جمله‌ی اسمیه، مسند، مسندالیه و رابطه‌اند. پس متمم در این جمله نقشی حاشیه‌ای دارد و از اجزا و ارکان اصلی جمله نیست،

ولی با نوشتن جمله به صورت «مرا تو بی‌سببی نیستی» علیرغم اینکه نقش دستوری ارکان جمله همان است و هنوز هم

مسندالیه و مسند و رابطه‌های «تو»، «بی‌سببی» و «نیستی» می‌باشند آوردن «مرا» در آغاز جمله باعث می‌شود که جمله

با «من» شروع شود و شروع جمله و شروع فرایند ذهنی درک جمله با این واژه سبب می‌شود تا آن از حاشیه خارج شده وارد

متن شود. درست مانند اینکه به اجزای اصلی این جمله یکی اضافه شده باشد و ذهن نقشی هم سطح با «تو»، «بی‌سببی» و

«نیستی» را برای آن قائل شود.

همه‌ی توضیحاتی که آورده شد برای جمله‌ی «مرا تو بی‌سببی نیستی» بود که به صورت یک جمله‌ی واحد نوشته شده

است ولی در شعر «شبان» ما با این جمله روبرو نیستیم چون شیوه‌ی نوشتاری آن با این جمله فرق دارد. خواندن همین

جمله‌ی عادی که آورده شد، بدون مکث میان اجزای آن به دلیل ساختار خاصی که دارد امکان‌پذیر نیست (مثلاً جوری که

جمله‌ی «تو بی‌دلیل پیش من نیستی» خوانده می‌شود) در شعر «شبان» میان «مرا»، «تو» و «بی‌سببی» مکث‌هایی را

می‌بینیم که با مکث‌هایی که توسط ویرگول در زبان عادی نشان داده می‌شود متفاوتند. یعنی قابلیت بیشتری از ویرگول و بیشتر

از زبان معیار به زبان افزوده شده است. وقتی می‌بینیم که اجزای جمله‌ی «مرا تو بی‌سببی نیستی» برخلاف جملات عادی، جدا

از هم و هر کدام در یک سطر جداگانه نوشته شده‌اند ناخواسته ذهنمان به چیزی بیشتر از یک جمله معطوف می‌شود.

شعر آغاز می‌شود. در آغاز سطر نخست نوشته شده است: «مرا» و پس از آن هیچ عبارتی دیده نمی‌شود. چشم پس از

واژه‌ی «مرا» بی‌درنگ روی واژه‌ی بعد نمی‌رود بلکه در سپیدی ادامه‌ی سطر غرق می‌شود. پس با این عبارت به عنوان یکی از

اجزای جمله برخورد نمی‌شود و عبارت به صورت مستقل و مجزا مفهوم خود را کامل می‌کند تا این که چشم در ادامه‌ی حرکت خود به سطر بعدی رفته واژه‌ی «تو» را می‌بیند. اثر واژه‌ی «مرا» هنوز در ذهن است و «تو» در ادامه‌ی آن تأثیر، در ذهن خواننده نقش می‌بندد و به همین شکل فرایند ادامه می‌یابد تا به نقطه‌ای پس از فعل «نیستی» می‌رسد.

با این شیوه‌ی نوشتاری یک کارکرد در فهم به کارکردی که در جملات عادی مشاهده می‌کنیم افزوده می‌شود. در مثالی که آورده شد پس از هر واژه بی‌درنگ به واژه‌ی بعدی نمی‌رسیم و واژه در همان جا تمام می‌شود و می‌خواهد معنای خود را کامل کند ولی در عین حال با رفتن به سطر بعد و با توجه به این که اثر واژه‌ی قبلی هنوز در ذهن باقی است اجزای جمله کم کم در ذهن شکل می‌گیرد. هر واژه به تنهایی پیش زمینه‌ی معنایی خاص خود را در ذهن ما دارد و در عین حال وقتی در تعامل با واژه‌های دیگر قرار می‌گیرد، معنای وابسته به جمله را می‌یابد و جمله نیز از مجموع واژه‌ها معنا می‌گیرد. ارتباط واژه با جمله از بین نمی‌رود ولی با این شیوه‌ی نوشتاری استقلال معنایی واژه بسیار بیشتر می‌شود و از سطح یک جزء از جمله‌ای که معنای خاصی را دنبال می‌کند فراتر می‌رود. یعنی واژه دیگر خدمتگزار صرف جمله نیست.

پس در این شعر واژه‌های «من» و «تو» و «بی‌سببی» برکشیده شده‌اند. در شعر «قفس» که در شماره‌ی پیش توضیح داده شد تقابل «من» و «پرنده» و متن شعر به عینیت نرسیده بود و «من» دچار فرافکنی نشده بود (در شیوه‌ی نوشتاری شعر نیز در آغاز شعر به صورت مجزا آورده نشده بود). ولی در این شعر دقیقاً واژه‌های «من» «تو» و «بی‌سببی» (با اسناد فعل «نبودن» به آن) از واژه‌های محوری و کلیدی شعر هستند که درون شعر به عینیت رسیده‌اند. ذات عاشقانه‌ی شعر و نهفته بودن ارتباط «من» ای که نامش آواز می‌شود (چه مؤمنانه نام مرا آواز می‌کنی) و خطاب نظر بازی قرار می‌گیرد (خوشا نظربازیا که تو آغاز می‌کنی) حضور «من» را در شعر تداوم می‌بخشد، «تو» هم که کل شعر را به خود اختصاص داده و لحن شعر خطاب به اوست. «بی‌سببی» و اسناد فعل «نبودن» به آن یا به عبارتی «بی‌سببی نبودن» نیز در عباراتی چون «کلام از نگاه تو شکل می‌بندد» و «نگاه از صدای تو ایمن می‌شود» دچار عینیت در عرصه‌ی این شعر می‌گردد. پس شیوه‌ی نوشتاری شعر کارکرد خود را در فرافکنی واژه‌ها در این شعر شاملو نیز به خوبی نشان داده است.

## ۱۲- «هنوز»

در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش»

شعر با واژه‌ی «هنوز» در یک سطر مجزا آغاز می‌شود «هنوز» نشانه‌ی چیزی است که به پایان نرسیده و از گذشته تا کنون ادامه دارد. وقتی در آغاز شعر شاملو یک واژه به صورت منفرد و مجزا در یک سطر آورده شود، ذهن ناخواسته آن واژه را از کارکرد عادی خود خارج می‌سازد. شاعر برای ادامه‌ی سخن به سر سطر بعد می‌رود. با معیاری دستور زبانی ما با یک جمله رویرو شده‌ایم: «هنوز در فکر آن کلاغم» ولی چون اجزای آن به صورت مجزا آورده شده‌اند و با توجه به فضای شعر – که

توضیح داده خواهد شد - می‌توان گفت در این شعر واژه‌ی «هنوز» از سطح یک واژه‌ی ساده در نقش قیدی فراتر رفته به یک واحد معنایی یا جمله‌ای مجزا تبدیل شده است که سراسر شعر را می‌توان بسط همین واحد معنایی دانست. این واژه برکشیده شده است ولی مفهوم آن مستقل از اجزای دیگر شعر نیست و دقیقاً در متن است که مفهوم اصلی خود را بدست می‌آورد پس واژه‌ی «هنوز» در این شعر واژه‌ای مستقل که مفهوم مجرد و مستقلی را در دنیای خارج از خود به نمایش بگذارد نیست و دال - واژه به مفهوم مشخص در دنیای خارج از خود ارجاع داده نشده بلکه تنها با ارجاع به همین متن است که مفهوم خویش را بدست می‌آورد.

در آغاز سطر بعد دور هر منوتیکی‌ای که باید مفهوم واژه‌ی «هنوز» را مشخص کند با عبارت «در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» در سطح اول شکل می‌گیرد و در سطح دوم در ادامه‌ی شعر که خودش دور هر منوتیکی مشخص‌کننده‌ی مفهوم «هنوز / در فکر آن کلاغم در دوره‌های یوش» می‌باشد؛ توضیح اینک:

نخستین واحد معنایی شعر که برکشیده شده و از حالت عادی خود خارج شده واژه‌ی «هنوز» می‌باشد که مفهوم آن در دور هرمنوتیکی پدید آمده از تقابل آن با عبارت «در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» شکل گرفته و حالا کل عبارت «هنوز / در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» در سطحی دیگر تبدیل به واحد معنایی شده که مفهوم آن در دور هر منوتیکی پدید آمده از تقابل این عبارت با بقیه‌ی شعر شکل می‌گیرد.

پس از عبارت «هنوز / در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» نشان «:» و یک سطر سفید را شاهدیم. فاصله‌ای که سطر سفید میان این بخش شعر با ادامه‌ی آن می‌اندازد تأییدی بر این نکته می‌باشد که بقیه‌ی شعر نقش تکمیل‌کننده‌ی دور هر منوتیکی آغاز شده با این واحد معنایی (هنوز / در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش) را دارد. به عبارتی شعر در همین جا تمام شده است و بقیه‌ی عبارات آن نقش تکمیل‌کننده‌ی این نشانه‌ها را به عهده دارند:

«با قیچی سیاهش

بر زردی برشته‌ی گندمزار

باخش خشی مضاعف

از آسمان کاغذی مات

قوسی برید کج،

و رو به کوه نزدیک

با غارغار خشک گلویش

چیزی گفت

که کوه‌ها

بی حوصله

در زلّ آفتاب

تا دیرگاهی آن را

با حیرت

در کله‌های سنگی‌شان

تکرار می‌کردند.»

در شعر شاملو هر چه فاصله‌ی واژه‌ها از حالت عادی و زبان معیار بیشتر می‌شود، آنها مجزاتر و پاره‌پاره تر نوشته می‌شوند و بار معنایی آنها افزایش می‌یابد و همچنین وقتی روی واژه‌ای تأکید خاصی وجود داشته باشد. در اینجا نیز عبارات «که کوه‌ها / بی‌حوصله / در زلّ آفتاب / تا دیرگاهی آن را / با حیرت / در کله‌های سنگی‌شان / تکرار می‌کردند.» مورد تأکید شاعر بوده و نقش مهمی در تکمیل دور هرمنوتیکی عبارت «هنوز / در فکر آن کلاغم در دوره‌های یوش» داشته ، مفهوم الهام شده به شاعر در آغاز شعر در این جملات به تکمیل کردن اثر خود پرداخته است.

کلاغ سیاه و خشن از آسمان فراز گندمزار می‌گذرد و صدای غارغارش در کوه‌های سخت و سنگی تکرار می‌شود. حالت گیجی و سردرگمی در بی‌حوصلگی کوهها و عدم درک مفهوم در حیرت و کله‌های سنگی آنها نهفته است و هنوز واژه‌ی «هنوز» ادامه دارد و ذهن شاعر پاسخی را برای پرسش خود نیافته است. در آغاز شعر واژه‌ی «هنوز» برکشیده شد و مفهوم خود را در «در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» تکمیل کرد. پس این فکر هنوز ادامه دارد. فکری که ادامه دارد بدون پاسخ مانده است و بقیه‌ی شعر تا جایی که ذکر شد این فکر را توضیح می‌دهد. واحدهای معنایی‌ای که به ذهن خواننده منتقل شده‌اند بیشتر شده ولی باز به همان عبارت آغازین شعر بازمی‌گردند چون هنوز پاسخی نگرفته‌اند و شاعر «هنوز» در فکر آن کلاغ در دره‌های یوش است. حالا بار یأس‌آمیز نهفته در واژه‌ی «هنوز» بهتر خود را نشان می‌دهد.

در این بخش شعر ذهن خواننده بار معنایی «هنوز» و «هنوز / در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» را به خوبی فهمیده است. حالا این واژه‌ی «هنوز» یک هنوز عادی به عنوان قید در جمله‌ای معیار نیست بلکه «هنوز» کشیده و ممتدی است که تفکری بدون پاسخ و یأس‌آمیز را در خود نهان کرده است. و برای فهمیدن آن چاره‌ای نیست جز این که دوباره آن را در همان متن و در واقع دوباره همین شعر را خواند. یعنی متن به خودش باز می‌گردد و «هنوز» هیچ مابازایی خارج از متن پیدا نمی‌کند. بقیه این شعر که با نشانه‌ی ♦ از بخشی که ذکر شد جدا شده است در واقع در حکم تأکیدی بر امتداد پرسشی که در واژه‌ی «هنوز» نهفته است، می‌باشد.

این برف را

دیگر

سرباز ایستادن نیست»

آهنگ کلام در این بخش از شعر «و حسرتی» به گونه‌ای است که دقیقاً این شیوه‌ی نوشتاری را می‌طلبد. یعنی اگر این شعر را با شیوه‌ی نوشتاری برآمده از تقطیع تنفسی هم می‌خواستیم بنویسیم چاره‌ای جز این نوشتار نداشتیم یا حداکثر تغییر این است که می‌توانستیم «دیگر» را در ادامه‌ی «این برف را» بنویسیم:

نه

این برف را دیگر

سرباز ایستادن نیست

البته با توضیحاتی که آورده خواهد شد خواهیم دید که شیوه‌ی نوشتاری شاملو کاملاً توجیه‌پذیر است و جز این نمی‌توان این شعر را نوشت و گرنه ویژگی‌های اصلی خویش را از دست می‌دهد.

آهنگ کلام نخستین عامل توجیه‌کننده‌ی این شیوه‌ی نوشتاری است ولی همه چیز در آهنگ کلام خلاصه نمی‌شود. گفته شد که در اشعار شاملو عوامل مختلفی دست به دست هم داده شیوه‌ی نوشتاری را توجیه می‌کنند و در نهایت همه‌ی آن عوامل در حاشیه قرار گرفته، شیوه‌ی نوشتاری به عنوان اصلی بنیادین خود را به متن اصی شعر تحمیل می‌کند و در این راستاست که شعر کامل می‌شود. با این مقدمات به خوانش این شعر می‌پردازیم.

در نخستین سطر شعر نگاهمان به سوی واژه‌ی «نه» متمایل می‌شود و به دنبال آن هیچ واژه یا نشانه‌ی دیگری را نمی‌بینیم. سپیدی سطر در ادامه‌ی این واژه به ما فرصت می‌دهد تا آن را به عنوان اولین و مهمترین واحد معنایی شعر بپذیریم که اهمیت آن علاوه بر این که از شیوه‌ی نوشتاری آن مشخص است پس از خواندن بقیه‌ی شعر اثبات می‌شود و ذهن خواننده را به همین واژه در آغاز شعر باز می‌گرداند. بدین گونه درمی‌یابیم که این «نه» واژه‌ای عادی با معنای قاموسی و لغت‌نامه‌ای نیست بلکه این متن شعر است که معنای آن را کامل کرده نوع اهمیت آن را مشخص می‌سازد و با خواندن شعر درمی‌یابیم که (البته با تحلیلی تقلیلی)، «نه» در پاسخ به آرزویی است مانند آرزوی متوقف شدن روند زندگی و پیرشدن و برای فهم معنای آن تنها به همین متن می‌توان پناه آورد.

در سطر دوم و پس از مکثی نسبتاً طولانی پس از واژه‌ی «نه» عبارت «این برف را» به چشم می‌خورد. با توجه به این که ذهن ما هنوز واژه‌ی «نه» را به خاطر دارد، «این برف را» ادامه‌ی همان جمله است ولی با توجه به این که جمله‌ی اول رها

شده و به سر سطر آمده‌ایم این عبارت خود را از عبارت قبلی جدا می‌کند و به ما نشان می‌دهد که علیرغم نقش تکمیلی دور هرمنوتیکی واژه‌ی قبلی، خود نیز به صورت مستقل دارای کارکردی خاص است و این کارکرد چیزی نیست جز پیش زمینه‌ی تصویری شعر که مانند محور معنایی شعر عمل می‌کند و در ادامه‌ی شعر و در جمله‌ی «برفی که بر ابروی و به موی ما می‌نشیند» خود را باز می‌کند. این شیوه‌ی نوشتاری باعث می‌شود که حضور برف در سراسر شعر حفظ شود، حتی در جاهایی که تصاویر با برف ارتباط ندارد و ذهن ما آنها را در مفهوم برف حل کند و برف را از حالت عادی خود خارج ساخته تبدیل به متنی کند که در ادامه‌ی شعر آمده.

با مکتبی کوتاه‌تر به سطر بعد می‌رویم و واژه‌ی «دیگر» را در ادامه‌ی خط قبلی می‌بینیم. در تقطیع تنفسی این شعر مشاهده شد که واژه‌ی «دیگر» را می‌توان در ادامه‌ی «این برف را» آورد ولی در این نوشتار واژه‌ی «دیگر» به صورت مجزا در سطر بعد آورده شده است. اگر این واژه در ادامه‌ی «این برف را» می‌آمد به عنوان بخشی از عبارت «این برف را» در نظر گرفته می‌شد و معنای عادی و لغت نامه‌ای خود را داشت ولی در این حالت این واژه از حالت عادی خود برکشیده شده و در فضا سازی شعر نقش کلیدی به عهده گرفته. از این لحظه و پس از این کشف است که متوجه عدم توقف برف شده‌ایم. تاکنون آن را نمی‌فهمیدیم و پاسخ پرسش «آیا این برف باز می‌ایستد؟»، «آری» بود ولی از این لحظه پاسخ پرسش «نه» می‌باشد و «دیگر» برف باز نمی‌ایستد. بدین شکل واژه‌ی «دیگر» مؤکد معنی «نه» نیز می‌باشد.

با مکتبی طولانی پس از واژه‌ی دیگر به سر سطر می‌رویم و خبر را با جمله‌ی «سر باز ایستادن نیست» تکمیل می‌کنیم.

۱۴- «یک شاخه، در سیاهی جنگل، به سوی نور، فریاد می‌کشد.»

«در زندگی، زخمهایی هست که مثل خوره، روح را آهسته، در انزوا، می‌خورد و می‌تراشد.»

در شعر واژه‌ها فشرده هستند. فرصتی برای بسط تصاویر وجود ندارد چون ذهن به جوهر اشیاء نزدیک است. در داستان جملات، پیام‌اند و تصاویر، مبسوط و واژه‌ها در فضایی باز جریان دارند. در شعر فرایند دیالکتیکی انبساط معنی از انجماد تصویر رخ می‌دهد. به قول «پل ریکور» هنر عاملی است برای افزودن به معنای جهان از راه محدود کردن آن در شبکه‌ی نشانه‌های خلاصه شده‌اش.

ساختار دو جمله‌ای که در بالا از شاملو و هدایت آورده شد از نظر نوع خوانش یکسان است. هر دو جمله تکه تکه هستند و با مکتب‌های متعدد خوانده می‌شوند ولی هر که بوف کور هدایت را خوانده باشد، بسط صریح و واضح این جمله را در رویداد ذهنی دراماتیکی که برای قهرمان داستان رخ داده است می‌تواند دید ولی در شعر «طرح» از مجموعه شعر «باغ آینه» آیا مجالی برای فضا سازی دیده می‌شود؟ جمله‌ی آغازین بوف کور، به شایستگی در آغاز اثر هنری نشسته و حاوی پیام مشخصی است که اگر هم پیچیدگی‌هایی داشته باشد به تفصیل در ادامه‌ی اثر هنری دچار عینیت می‌شود ولی همه‌ی جملات یا بهتر

است بگویم واژه‌های این شعر سریع محصور می‌شوند و برخورد آنها در چارچوب متنی مستقل و مکتوب به آفرینش انرژی می‌انجامد. محصور شدن سریع واژه‌ها با جداشدن از واژه‌های بعدی اتفاق می‌افتد که با شیوه‌ی نوشتاری شعر ارائه شده است. واحد معنایی در بوف کور، جمله و حتی شاید یک پاراگراف است ولی در شعر شاملو، کلمه. کلمات تمثیلی هستند: تمثیل‌هایی که فرصتی را برای کشف رمز ندارند. انگار فقط خود تصاویر در حقیقت خودشان وجود دارند و هیچ راوی‌ای خارج از آنها نیست که به توصیفشان بپردازد. تصویر، بی‌نقص است و کاملاً عینی و بدون اضافه‌گویی: شاخه‌ای از درختان جنگل در شبی سیاه به سوی آسمان کشیده شده؛ نور هم که در شب وجود دارد. نور ستاره‌ها و ماه؛ پس هیچ تضادی در تصویرسازی وجود ندارد تا آنجا که می‌گوید: «فریاد می‌کشد»؛ پس جان دارد؛ لابد انسان است؛ پس شاخه نیست. درست در همین جاست که واژه‌ها از حالت عادی خود خارج می‌شوند و کارکردی دیگرگونه پیدا کرده جان می‌گیرند.

انسان یک واژه‌ی خشک و بی‌روح مانند شاخه‌های جنگل نیست. انسان گذشته دارد، تاریخ دارد، ذهن دارد، امید دارد، جان دارد و ... انسان نمی‌تواند مانند واژه در قالب یک جمله بگنجد پس واژه‌ای که انسان است، خود تبدیل به واحد معنایی می‌شود. واژه‌های شعر شاملو واحدهای معنایی هستند. در این شعر و همچنین بسیاری اشعار تمثیلی شاملو واژه‌ها واحد معنایی یا حتی واحدهایی معنایی هستند که باید برکشیده شوند. پس ذهن بلافاصله از شاخه به سیاهی جنگل نمی‌پرد چون فرصتی برای بسط معنی شاخه وجود ندارد شاخه از واحدهای معنایی دیگر جدا می‌شود تا برکشیده شود؛ موسیقی کلام در انتهای آن به سکون می‌رسد ولی مکث بلندی لازم نیست و درست دنبال آن باید ذهن متوجه سیاهی جنگل شود:

«یک شاخه

در سیاهی جنگل»

و به همین صورت و با همین استدلال‌ات و شیوه‌ی خوانش به «به سوی نور» می‌رسد:

«یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور»

ولی در اینجای شعر منطق طبیعی تصاویر و عینیت محض آنها به هم می‌خورد و راز صعود از شیء به انسان می‌خواهد رو

شود؛ پس مکث بلندتری لازم است؛ لذا به سر سطر بعد می‌رویم و «فریاد می‌کشد» را می‌بینیم:

«یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور

فریاد می‌کشد.»

در مثالهای ارائه شده شیوه‌ی نوشتاری اشعار شاملو تا حد امکان مورد بررسی قرار گرفت و اهمیت این شیوه مشخص شد. در خلال بررسی شیوه‌ی نوشتاری شعر شاملو مفاهیم دیگری نیز از جمله ارجاع به متن و نظام نشانه‌شناسیک ارتباطی، نوع ارتباط دال با مدلول و ... مطرح شد که در این بخش نوشتار به بررسی دقیق‌تر این مفاهیم با نظر به نگره‌های مطرح شده در دانش‌های فلسفه، زبان‌شناسی و هرمنوتیک خواهیم پرداخت.

۱۵- در شماره‌ی ۷ به صورت خیلی مختصر و کلی دیدگاه افلاطون درباره‌ی «نوشتار» توضیح داده شد، که این دیدگاه در رساله‌ی فایدروس phaidros به خوبی آشکار است. اما چرا افلاطون گفتار را در جایگاهی برتر از نوشتار قرار می‌دهد و نوشتار را در سایه‌ی گفتار و در واقع وابسته به آن می‌داند؟

پرسش از «هستی» بنیادی‌ترین پرسشی فلسفی است که افلاطون به پاسخگویی آن مبادرت می‌ورزد. اساس تفکر افلاطون بر پایه‌ی «هستی» و «وجود» می‌باشد و با نگرش افلاطونی آنچه قابل اهمیت است «هستی» و «وجود» است و «نیستی» چیزی نیست جز عدم وجود «هستی». پس اساس و بنیان فلسفه‌ی افلاطونی برآمده از تقابل «هست» و «نیست» می‌باشد و از همین جاست که تقابل‌های دوتایی یا سنت دوگانه‌انگاری در فلسفه‌ی غرب مطرح می‌شود. ذات تفکر افلاطون و اساس بینش فلسفی او از مقابله‌ی عناصر متضاد سرچشمه می‌گیرد و سرمنشأ و ریشه‌ی همه‌ی این عناصر «هست» و «نیست» می‌باشد. همیشه یک سوی تقابل‌های دوتایی دارای ارزش و اهمیت عینی است و سوی دیگر یا وجود ندارد یا وجودش وابسته به وجود سویی اول و در سایه‌ی آن می‌باشد. بدینگونه تقابل‌های دوتایی نیکی / بدی، زیبایی / زشتی، عدالت / ظلم، مرد / زن، گفتار / نوشتار، معقول / محسوس و ... مورد بحث قرار گرفته همواره به یک سوی آنها (نیکی، زیبایی، عدالت، مرد، گفتار، معقول و ...) ارزش داده می‌شود و با «هست» مرتبط می‌شود و سویی دیگر یا نفی می‌شود و با «نیست» مرتبط می‌شود یا کمرنگ شده، وجودش در سایه‌ی وجود سویی اصلی قرار می‌گیرد (بدی، زشتی، ظلم، زن، نوشتار، محسوس و ...) به همین دلیل این دوگانه‌انگاری را دوگانه‌انگاری سلسله مراتبی می‌نامند.

۱۶- پس در دیدگاه دوگانه‌انگار سلسله مراتبی «هستی» و «حضور» است که دارای اهمیت است. پیش از افلاطون و ارسطو و به باور فیلسوفی چون «هراکلیتوس» حقیقت از راه گوش منتقل می‌شود و اندیشه با گوش فرادادن ارتباط دارد ولی با دیدگاه افلاطون و ارسطو حقیقت از راه چشم منتقل می‌شود و اندیشه با دیدار ارتباط دارد. در دیدار همواره دو عنصر اصلی یعنی بیننده و آنچه دیده می‌شود وجود دارند و دیدار ریشه در «حضور» دارد. بدون حضور آنچه دیده می‌شود فعل دیدار امکان‌پذیر نخواهد بود. از این روست که نسبت فلسفی غرب پس از ظهور افلاطون را سنت «متافیزیک حضور» می‌نامند. راز برتری گفتار

بر نوشتار در دوره‌ی متافیزیک حضور نیز در همین نکته نهفته است. در گفتار، راوی حضور دارد ولی در نوشتار غایب است پس گفتار نسبت به نوشتار اصلی‌تر و واقعی‌تر است. ضمناً حضور موضوع نیز در گفتار بیشتر از نوشتار می‌باشد.

بادیدگاه برآمده از سنت متافیزیک حضور، گفتار نشانه‌ی حقیقت است و نوشتار جانشینی نامناسب و ناقص برای گفتار است که توان دفاع کردن از خویش را ندارد و این دیدگاه کلام محور logocentrism در سراسر تاریخ فلسفه‌ی متافیزیک حضور به چشم می‌خورد.

۱۷- تقابل‌های دوتایی و دیدگاه دوگانه انگار سلسله مراتبی حتی پس از دکارت نیز در فلسفه‌ی غرب ادامه می‌یابد. در زمان دکارت تنها با تغییر موضعی نسبت به عینیت objectivity و نوع نگرش به هستی مواجهیم. باز هم یک سویه «هست» است که عینیت دارد و مستقل از دیگران به هستی خود ادامه می‌دهد و سویه‌ی دیگر ریشه در نیستی دارد و وجودش وابسته به وجود سویه‌ی نخست می‌باشد. در نگرش افلاطونی سویه‌ی عینی، صور مثالی Idea می‌باشند و در زمان دکارت ذهن و اندیشه‌ی انسان: «من می‌اندیشم پس هستم.» دکارت به همه چیز شک کرد و شکاکیت دستوری را مبدأ حرکت خویش قرار داد. از این لحظه تنها چیزی که نمی‌توانست به آن شک کند، آن موجودی بود که به شکاکیت پرداخته بود. پس تنها وجود خویش را نمی‌توانست مورد تردید قرار دهد لذا کوجیتو آغاز گاه و پایه‌ی تفکر دکارتی شد. هستی و عینیت تبدیل به وجود «من» با ذهن خاص خود شده بود و بقیه‌ی پدیده‌ها وجود خود را مدیون «من» و وابسته به آن بودند. پس همان ذهنیت دوگانه انگار ولی با نگرشی متفاوت و رویکردی متفاوت نسبت به هستی خود را بروز داد. با توجه به این او نیز مانند اعقاب خود فیلسوفی خردمدار و کلام محور بود. این ویژگی در کسانی چون «کانت»، «هگل» و ... نیز مشاهده می‌شود. با این دیدگاه همیشه گفتار در سویه‌ی عینی قرار می‌گیرد که نشانه‌ای از حقیقت است و نوشتار تنها نشانه‌ی مکتوب گفتار می‌باشد یعنی وجودش وابسته به وجود گفتار و وجودی ذهنی subjective است.

پس در سنت متافیزیک غربی از سقراط، افلاطون، ارسطو و ... گرفته تا دکارت، کانت، هگل، برگسون، روسو و ... فرایند هرمنوتیکی تنها بوسیله‌ی گفتار است که به سطح انتقال و اظهار می‌رسد و هرمنوتیک گفتاری در مرتبه‌ای بالاتر از هرمنوتیک نوشتاری قرار دارد.

اما با ظهور فیلسوفانی چون نیچه، هوسرل و هیدگر کم‌کم زمینه برای ایجاد چالش در سنت متافیزیک حضور فراهم شد و متفکرانی چون یاکوبسن، بنیامین و دریدار به گونه‌ای دیگر با سنت دوگانه‌انگار سلسله مراتبی برخورد کردند و به ایجاد خلل در جایگاه کلام محوری پرداختند. در این نوشتار با تمرکزی مختصر بر آرای «ژاک دریدا» به شرح این تحول در تاریخ فلسفه‌ی غرب خواهیم پرداخت. البته لازم است پیش از وارد شدن به بحث درباره‌ی دریدا بخشی از نظریات «فردینان دو سوسور» را که در جاهایی الهام بخش دریدا بوده بررسی کنیم:

۱۸- «فریدینان دوسوسور» زبان‌شناس سوئیسی به طرح نظریاتی پرداخت که طرح آن در این نوشتار، هم از نظر مقایسه‌ی آن با نظریات افلاطون، هم بررسی نگره‌هایی چون ارجاع به متن و نوع ارتباط واژه‌ها با مفاهیم و هم از نظر تأثیری که بر آرای دریدا داشته است متمرکز خواهد بود.

بنا به باور سوسور نشانه‌ی زبانی، اختیاری است و ترکیب دال و مدلول به صورت اختیاری شکل می‌گیرد. توضیح این که هیچ رابطه‌ای طبیعی و اجتناب‌ناپذیری میان دال (واژه) و مدلول (مفهوم) برقرار نیست، یعنی بدینگونه نیست که مفاهیم مستقل و مجزایی در عالم خارج از واژه‌ها وجود داشته باشد و در هر زبان و در هر زمان واژه‌ی خاصی به آن مفاهیم مستقل ثابت نسبت داده شود، بلکه دال (واژه) و مدلول (مفهوم) همچون دو روی یک سکه با هم متحد می‌باشند و با هم تغییر می‌کنند. مشکلاتی که در ترجمه از یک زبان به زبان دیگر وجود دارد تأییدکننده‌ی این مطلب است؛ چرا که اگر مفاهیم مستقل و ثابت در جهان خارج وجود داشتند و کار زبان صرفاً نسبت دادن آوای خاص به آن مفاهیم بود پس براحتی با جایگزین کردن آوای هر زبان با همتای آن در زبان دیگر عمل ترجمه انجام می‌شد در حالی که بواقع چنین اتفاقی نمی‌افتد چون هر زبان به صورت اختیاری به تقسیم‌بندی جهان می‌پردازد. پس اختیاری بودن رابطه‌ی میان دال و مدلول بدین معنی است که مفاهیم جهانی و ثابتی وجود ندارد و دال و مدلول به طور همزمان به تقسیم بندی جهان خارج می‌پردازند. برای روشن شدن مطلب درباره‌ی رنگ‌ها مثالی می‌آوریم: پیوستاری از رنگ‌های مختلف وجود دارد و رنگ‌های گوناگون موجودیتی ثابت و مستقل در جهان خارج نمی‌باشند که در هر زبان برای هر یک از آنها آوای خاصی موجود باشد؛ مثلاً رنگ‌های آبی روشن و آبی تیره dark blue , light blue در زبان انگلیسی دو پرده از یک رنگ را نشان می‌دهند ولی در زبان روسی دو رنگ اصلی متمایز از یکدیگرند. پس هر زبان این پیوستار را به اختیار خود و به شکلی متفاوت با زبانهای دیگر برش می‌زند. ضمناً بررسی تاریخ تحولات واژه‌ها نشان می‌دهد که حوزه‌ی مفاهیم به صورت همزمان با حوزه‌ی واژه‌ها در حال تغییر می‌باشند؛ پس دال (واژه) و مدلول (مفهوم) در اتحاد با هم، نشانه را تشکیل می‌دهند و به تعریف جهان می‌پردازند. نکته‌ی مهم دیگری که در اینجا مطرح می‌شود این است که با توجه به نظریات سوسور هیچ مفهوم مستقل و ثابتی در جهان خارج وجود ندارد که واژه‌ای به آن نسبت داده شود و با تغییر واژه باز هم آن مفهوم همچون گذشته بدون تغییر باقی مانده باشد. هر واژه به اختیار خود به برش خاصی از پیوستاری (مثلاً پیوستار رنگ‌ها) پرداخته است و از طریق رابطه‌اش با سایر واژه‌های این نظام زبانی است که تعریف می‌شود. پس نشانه نتیجه‌ی تقطیع یک پیوستار بر حسب علائق زبان شامل آن نشانه است. دقیق‌ترین ویژگی هر نشانه این است که آن نشانه، چیزی است که نشانه‌های دیگر نیستند. مثلاً در همان پیوستار رنگ‌ها، رنگ قهوه‌ای را با این شیوه که چنین مفهوم مستقل و ثابتی در دنیای خارج وجود دارد نمی‌شناسیم (چون اگر چنین بود پیوستار رنگ‌ها در همه‌ی زبان‌ها به یکسان برش زده می‌شد در حالی که در مثالی که آورده شد خلاف این مطلب مشاهده گردید). بلکه قهوه‌ای در پیوستار رنگ‌ها

چیزی است که قرمز، سیاه، زرد، سبز و... نیست. پس ماهیت واحدهای زبانی رابطه‌ای است یعنی در زبان مسأله‌ی افتراق‌هاست که اهمیت دارد. قهوه‌ای تا زمانی که به حوزه‌ی سبز، زرد یا... وارد نشده باشد یعنی تا زمانی که رنگ دیگری نباشد، قهوه‌ای است؛ نه این که قهوه‌ای چون شباهت با مفهوم ثابت و مستقل قهوه‌ای در دنیای خارج دارد، قهوه‌ای است. پس در نظام نشانه شناسیک ارتباطی سوسور، «غیاب» نقش محوری و تعیین کننده دارد. یعنی  $X$  به دلیل اختلاف با  $Y$ ،  $Z$ ،  $T$  و... است که  $X$  است و به این دلیل که نه  $Y$  است نه  $Z$  است نه  $T$  و نه هیچ یک از حروف الفبای دیگر انگلیسی یا به عبارتی  $X$  غیاب همه‌ی حروف دیگر است نه این که یک  $X$  حقیقی و ثابت در دنیای خارج وجود دارد و آوای  $X$  جانشین حقیقت  $X$  شده است. پس در اینجا دیدگاهی برخلاف دیدگاه افلاطون شکل گرفته است. دیدگاه افلاطون ریشه در «هستی» و «حضور» صور مثالی داشت و بنابر آن دیدگاه  $X$  را به دلیل این که سایه‌ای از  $X$  حقیقی یا صورت مثالی  $X$  است،  $X$  می‌نامیم ولی دیدگاه برآمده از زبان‌شناسی سوسور همانگونه که توضیح داده شد ریشه در غیاب دارد.

۱۹- با دیدگاه سوسور درباره‌ی نشانه این تصور به دست می‌آید که معنای نشانه غیرارجاعی است. چون دال و مدلول دو روی یک سکه‌اند و مفاهیم جهانی ثابت و مستقلی وجود ندارد که نشانه به آنها ارجاع داده شود. در حالی که با نگرش متافیزیک حضوری معناهای ثابت وجود دارند و دال (واژه)، «حضور» آنها را تأیید می‌کند و به آنها ارجاع داده می‌شود. در بعضی از اشعار شاملو واژه‌ها به مفاهیم مشخص خارجی ارجاع داده شده و در واقع واژه در معنای قاموسی آن به کار برده شده است ولی در اشعاری که مدنظر ما می‌باشد و در شماره‌های ۸، ۹، ۱۱ و ۱۲ این نوشتار توضیح داده شد نشانه‌ها به مفهوم بیرونی مشخص و ثابتی ارجاع نمی‌شوند بلکه مفهوم آنها با توجه به عناصر موجود در همان متن و نظام نشانه شناسیکی که با آن متن خاص شکل گرفته قابل درک است. در این حالت نشانه‌ها ریشه در غیاب مفاهیم مستقل و ثابت لغت نامه‌ای دارند و از کارکرد قاموسی خویش خارج شده‌اند. یعنی نشانه‌ها ارجاعی نبوده با رابطه‌ای تلفیقی با دیگر نشانه‌هاست که معنای خویش را به دست می‌آورند.

۲۰- «ژاک دریدا» فیلسوف فرانسوی الجزایری تبار تحت تأثیر فیلسوفانی چون «نیچه»، «هوسرل» و «هیدگر» و با الهام از نگره‌های فردینان روسوسور به طرح مسأله‌ی فاصله در زبان و نظام نشانه شناسیک پرداخت. واژه‌ی «فاصله» که از سوی دریدا مطرح شد همان واژه‌ی *difference* لاتین نیست بلکه دریدا برای روشن کردن مفهوم مورد نظر خود حرف «e» بعد از «r» را به «a» تغییر داد و واژه‌ی *differance* را ساخت که می‌توان آن را تمایز یا دیگر بودن نامید. منظور از *differance* مسیری است که معنای یک واژه می‌پیماید تا با بقیه‌ی اجزای جمله پیوند یابد. یک واژه را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد که عبارتند از دال و مدلول. در سنت متافیزیک حضور که مبنای آن بر دوگانه انگاری سلسله مراتبی با هستی دادن به یک جزء و خنثی یا کم رنگ کردن جزء دیگر است، دال (واژه) از «حضور» معنا پدید می‌آید یعنی واژه نمایانگر حضور

موضوع است ولی دریدا واژه را نمایانگر غیاب موضوع دانست. توضیح این که دو دیدگاه را در نظام نشان شناسیک می‌توان در نظر گرفت که یکی برآمده از نگرش متافیزیک حضور و دیگری برآمده از نگرش دریدا با الهام از نظریات سوسور می‌باشد:

الف- نشانه، ذهن را به حضور موضوع راهنمایی می‌کند، یعنی واژه (دال) به مفهوم مشخص خارجی (مدلول) ارجاع داده می‌شود. این دیدگاه دیدگاهی این همانی identity است که با سنت متافیزیک حضور خوانایی دارد و میان دال و مدلول ارتباطی مستقیم برقرار می‌کند. در بخشی از اشعار شاملو که در سطح این همانی کلاسیک مانده‌اند نشانه‌ها از این گونه‌اند: مثلاً شعرهای «شعری که زندگی است»، «در رزم زندگی» [از مجموعه شعر «هوای تازه»]، «زن خفته»، «فریادی...»، «کیفر» [از مجموعه شعر «باغ آینه»] «برای خون رماتیک» «با چشم‌ها» [از مجموعه شعر «مرثیه‌های خاک»] و ...

ب- نشانه، از غیاب، معنا می‌گیرد و از ارتباط نشانه‌ها در کل نظام زبان شناسیک موجود مستقل و ثابتی در جهان خارج وجود ندارد که نشانه بدان ارجاع داده شود. این تفکر که به نقض سنت متافیزیک حضور می‌انجامد ریشه در «این نه آنی» دارد. در بعضی از اشعار شاملو نشانه‌ها از این گونه‌اند یعنی نمی‌توان آنها را به موضوع خاص و مشخصی در جهان خارج از متن نسبت داد. چون نظام نشانه شناسیک متن به گونه‌ای است که واژه را در خود نگه می‌دارد: یعنی معنای هر واژه با توجه به معنای کل متن درک می‌شود. در این گونه اشعار «شاملو» با دور هر منوتیکی پدید آمده از واژه‌ها و متن می‌توان معنای واژه‌ها را درک کرد. مفهوم «دور هرمنوتیکی» از مفاهیم پرکاربرد در دانش هرمنوتیک می‌باشد و به بررسی فرایند فهم از زاویه‌ی اثر جزء و کل در تکمیل مفهوم یکدیگر می‌پردازد؛ بدینگونه که برای فهم اجزاء (مثلاً واژه‌های یک جمله) باید کل را (مثلاً خود جمله) فهمید و بالعکس.

با این پیش زمینه‌ی ذهنی است که بحث دریدا درباره‌ی گفتار و نوشتار قابل فهم می‌شود و شیوه‌ی نگرش او به پدیده‌ی «نوشتار» و اهمیتی که برخلاف فلسفه‌ی کلام محور به نوشتار می‌دهد خود را آشکار می‌سازد.

۲۱- دیدیم که با نگرش افلاطونی در فرایند هرمنوتیکی انتقال مفهوم، گفتار مقدم بر نوشتار قرار می‌گیرد و سهم نوشتار در حد بایگانی و ضبط گفتار جهت مبارزه با فراموشی تقلیل داده می‌شود. با این دیدگاه هیچ عامل مفهومی نیست که در نوشتار قابل عرضه باشد ولی در گفتار نه. و با این دیدگاه شیوه‌ی نوشتاری شعر و از جمله شعر شاملو هیچ تأثیری در تحقق کارکرد شعر نمی‌تواند داشته باشد، بلکه همه چیز در همان گفتار و به طور مستقل از نوشتار قابل بیان است. با این دیدگاه که دیدگاهی «این همانی» می‌باشد هر واژه به مفهومی مستقل در بیرون از خود ارجاع داده می‌شود و متن به خودی خود موجودی بی‌جان می‌باشد. اما دریدا هیچ یک از نظریات مبنی بر برتری گفتار بر نوشتار را نپذیرفت و به انکار سنت متافیزیک حضور دوگانه انگاری سلسله مراتبی و این همانی پرداخت. بنا به باور دریدا، فاصله، تمایز یا دیگربودگی difference در ذات نظام نشانه شناسی نهفته است. گفتار هم به عنوان نشانه با موضوع فاصله دارد و ریشه در غیاب دارد نه حضور. پس گفتار و نوشتار هر دو

نشانه‌ای از موضوعی می‌شوند که در تمایز با آنها قرار دارد. به نظر دریدا ریشه و اصل نخستین هم در گفتار و هم در نوشتار «غیبت» است و «حضور» هرگز نیاز به سخن گفتن را ایجاد نمی‌کند. هر گاه واژه‌ای به کار برده می‌شود یعنی موضوع غایب است و در این مورد میان نوشتار و گفتار تفاوتی نیست. او حتی نظریه‌ی «لوی استروس» مبنی بر فاقد نوشتار بودن بعضی جوامع ابتدایی را رد کرد و کار را تا بدانجا پیش برد که درست بالعکس دیدگاه کلام محور فلاسفه‌ی پیشین، نوشتار را بر گفتار ارجح دانست. به نظر او نوشتار به صورت مستقیم و رها از واسطه‌ای به نام گفتار با حقیقت ارتباط برقرار می‌کند. پس در روند فراچنگ آوری مفاهیم برتر نوشتار می‌تواند پیش از گفتار و کاملاً مستقل از آن به ایفای نقش بپردازد.

۲۲- دریدا در پرداختن به تقابل گفتار و نوشتار در واقع به ساختارزدایی reconstruction اندیشه‌های فیلسوفی چون افلاطون پرداخت. منظور او از ساختار زدایی را نمی‌توان به صورت خیلی شفاف و روشن توضیح داد ولی با نگاهی کلی می‌توان گفت که منظور دریدا از ساختار زدایی بررسی دوباره‌ی تک تک آجرهای ساختمان بنا شده توسط نظام فلسفی، سنت یا فرهنگی خاصی برای واکاوی و تحلیل دوباره‌ی بنیادهای آن می‌باشد؛ یعنی ساختارزدایی شیوه‌ای است که با آن پایه‌های اصلی و اساسی یک نظام فکری به هم ریخته از نو ساخته می‌شود و در این راستا عناصر حاشیه‌ای مورد توجه قرار گرفته وارد متن اصلی می‌شوند و مفاهیم گذشته با درشت و برجسته کردن مواردی که در حاشیه قرار داشته‌اند، بازسازی می‌شوند. مثلاً دریدا در برخورد با فلسفه‌ی افلاطون ضمن ایجاد چالش در اصل دوگانه انگاری سلسله مراتبی بحث تقابل گفتار و نوشتار را به متن اصلی آورد و در برخورد با آرای نیچه به شیوه‌ی نگرش نیچه به "زن" پرداخت. همانگونه که در شماره‌ی ۱ توضیح داده شد ما نیز در بخش‌های قبلی این نوشتار ضمن ساختارزدایی اشعار شاملو مختصه‌ای را که تاکنون در حاشیه‌ی نقد شعر قرار داشته - شیوه‌ی نوشتاری شعر - به متن اصلی نقد آورده بر اساس آن به نقد اشعار شاملو پرداختیم.

## پانوشتها

- ۱- عواملی که مستقیماً در تحقق کارکرد اصلی شعر مؤثرند را ابزار اصلی و عواملی که به صورت غیرمستقیم و در سایه‌ی عوامل اصلی خود را نشان می‌دهند، ابزار فرعی می‌نامیم. مثلاً در نگرش کلاسیک، وزن عروضی به عنوان ابزار اصلی شعر قلمداد می‌شده است ولی از دیدگاه نیما ابزاری فرعی است.
- ۲- منظور از «ساختارزدایی» در شماره‌ی ۲۲ آورده شده است.
- ۳- منظور از مطالعات زبان شناسیک در این نوشتار بخشی از نظریات مطرح شده توسط «فردینان روسوسور» می‌باشد که در شماره‌ی ۱۸ مختصراً توضیح داده شده. برای درک کامل این مطالب مطالعه‌ی کتابهای «دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی» و «فردینان روسوسور» ترجمه‌ی «کوروش صغوی» پیشنهاد می‌شود.
- ۴- جلد دوم مجموعه آثار افلاطون - رساله‌ی سوفیست - ترجمه‌ی دکتر محمدحسن لطفی
- ۵- جلد چهارم مجموعه آثار افلاطون - ترجمه‌ی محمدحسن لطفی - کتاب سوم
- ۶- بخشی از شعر «شبانه (اگر که بیهده زیباست شب)» از مجموعه شعر «ابراهیم در آتش»
- ۷- منظور از «تقطیع تنفسی» تقطیعی است که به صورت طبیعی وقتی جمله‌ای تمام شد یا تصویری به پایان رسید یا واحدی از وزن و موسیقی کلام کامل شد یا نفس بند آمد. به سطر بعد رفته بقیه‌ی کلام را می‌نویسیم و همیشه در پایان سطر مکثی را هنگام خواندن شعر خواهیم داشت.
- ۸- بخشی از شعر «عشق عمومی» از مجموعه شعر «هوای تازه»
- ۹- بخشی از شعری بی‌اسم از مجموعه شعر «در آستانه» (البته در فهرست کتاب به نام «قفس این قفس» آورده شده.
- ۱۰- بخشی از شعر «شبانه (مرا تو بی‌سببی نیستی)» از مجموعه شعر «ابراهیم در آتش»
- ۱۱- بخشی از شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» از مجموعه شعر «دشمنه در دردیس»
- ۱۲- مفهوم «دور هر منوتیکی» در انتهای شماره‌ی ۲۰ به صورت خیلی مختصر توضیح داده شده است.
- ۱۳- بخشی از شعر «وحسرتی» از مجموعه شعر «مرثیه‌های خاک»
- ۱۴- بخشی از شعر «طرح» از مجموعه شعر «باغ آینه»
- ۱۵- جلد دوم دوره‌ی آثار افلاطون - ترجمه محمدحسن لطفی
- ۱۶- این عبارت تاکنون به شکل‌های مختلفی از جمله «ساختار زدایی»، «شالوده شکنی»، «بنیان فکنی» و ... ترجمه شده است.