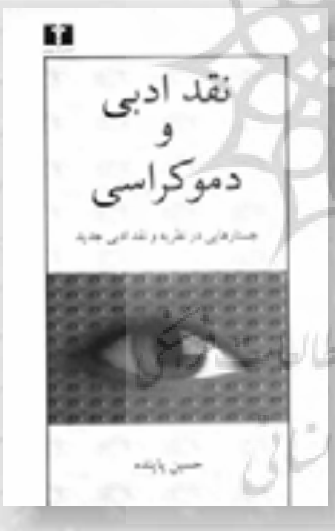
فرمالیسم در عمل

نقد مقالهٔ «تباین و تنش در شعر نشانی» سهراب سپهری در کتاب «نقد ادبی و دموکراسی» دکتر حسین پاینده

فرزاد اقبال*



نقد ادبی و دموکراسی (جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید)
نوشتهٔ دکتر حسین پاینده
انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۸۵.

آقای دکتر حسین پاینده، در مقاله‌ای تحت عنوان «تباین و تنش در شعر نشانی» که تحلیلی فرمالیستی از شعر «نشانی» سهراب سپهری است در کتاب «نقد ادبی و دموکراسی»، با هدف ارائهٔ «نمونه‌ای از توانمندی‌های نقد فرمالیستی در ادبیات» نگاشته‌اند و من می‌کوشم تا توفیق ایشان را در این هدف عالی مورد بررسی قرار دهم[۱].

ایشان در ابتدای مقالهٔ خود با تذکر این نکته که همگی منتقدان و محققان «تفسیری عرفانی (یا متّکی به مفاهیم عرفانی) از این شعر به دست داده‌اند»، به دو نقد از آقایان دکتر رضا براهنی [در کتاب طلا در مس] و دکتر سیروس شمیسا [در کتاب نگاهی به سپهری] اشاره می‌کنند که وجه اشتراک این دو قرائت «استفاده از یک زمینهٔ نظری برای یافتن معنا در متن این شعر است» و تأکید دارند:

«قصد من در مقالهٔ حاضر این است که رهیافت متفاوتی را برای فهم معنای این شعر اِعمال کنم. در این رهیافتِ فرمالیستی (یا شکل‌مبنایانه)، اُسِ اساس نقد را خود متنِ شعر تشکیل می‌دهد و لاغیر.»

نقد آقای دکتر پاینده در دو بخش الف و ب تنظیم شده است که در بخش اول، به آراء فرمالیست‌ها (منتقدان نو) دربارهٔ اهمیت شکل در شعر می‌پردازند. در این بخش است که ناقد برای پرهیز از

آقای پاینده با اشاره به تحولات سیاسی اوائل قرن بیستم نظیر جنگ جهانی اول و انقلاب روسیه و ظهور دیکتاتوری‌های کمونیستی و فاشیسم [که مناسب بود از تحولات معرفتی و علمی آن دوران هم یاد می‌شد؛ چرا که اساس تمایلات ساختارگرایانه در عرصه‌های گوناگون علمی، وجود این آشفتگی‌های معرفتی بود] و با تذکر تأثیر القاءکنندهٔ آنها در بروز نظراتِ مبنایی فرمالیستی، خوانندگان را به استواری استدلالات آنان مشکوک می‌کنند.

«خطای فرمالیستی» که همان عدم توجه به معناست، می‌نویسند:

«بنا بر دیدگاه فرمالیست‌ها، شکل ترجمان یا تجلی محتواست. لذا نقد فرمالیستی به معنایِ بی‌اعتنایی به محتوا یا حتی ثانوی پنداشتنِ اهمیت محتوا نیست، بلکه فرمالیست‌ها برای راه بردن به محتوا شیوهٔ متفاوتی را در پیش می‌گیرند، شیوه‌ای که عوامل برون‌متنی (تاریخ، زندگی‌نامه و امثال آن) را در تفسیر متن نامربوط محسوب می‌کند.»

نمونه‌های دیگری از این عوامل برون‌متنی را آقای پاینده، «قصد شاعر و تأثیر شعر در خواننده» می‌شمارند و متذکر می‌شوند که «کانون توجه منتقدان فرمالیست، صناعات و فنونی هستند که در خود متن شعر به کار رفته‌اند.» همچنین ایشان ما را مطمئن می‌سازند که «معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با یکدیگر درمی‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد. پس شکل و محتوا دو روی یک سکه‌اند.» با چنین اطمینانی، خوانندگان منتظرند تا ناقد محترم با تحلیل موشکافانهٔ متن شعر به معانی آن برسند و آنان را هم برسانند.

اما در نخستین اقدامِ آقای دکتر پاینده و در توضیح مفهوم «تنش و تباین» که شالودهٔ قرائت ایشان از شعر «نشانی» را تشکیل می‌دهد، نخستین پیش‌فرض معرفتی ظهور می‌کند؛ این‌که نظریه‌پردازان فرمالیست «استدلال کردند که دنیای واقعی مشحون از انواع تنش است و زندگی روالی بی‌نظم دارد» و در برابر این واقعیتِ بی‌نظم، باز «استدلال کردند که شعر کلیتی منسجم است» و این‌که «شعر از دل تقابل و تنش، همسازی و هماهنگی به وجود می‌آورد و لذا بدیلی در برابر دنیای پُرتنش واقعی است.» البته آقای پاینده با اشاره به تحولات سیاسی اوائل قرن بیستم نظیر جنگ جهانی اول و انقلاب روسیه و ظهور دیکتاتوری‌های کمونیستی و فاشیسم [که مناسب بود از تحولات معرفتی و علمی آن دوران هم یاد می‌شد؛ چرا که اساس تمایلات ساختارگرایانه در عرصه‌های گوناگون علمی، وجود این آشفتگی‌های معرفتی بود] و با تذکر تأثیر القاءکنندهٔ آنها در بروز این نظراتِ مبنایی فرمالیستی، خوانندگان را به استواری این استدلالات مشکوک می‌کنند؛ اما در ادامه، با تلفیق تجربهٔ انسانی و واقعیات اجتماعی، و استعمال ترکیب قابل مناقشهٔ «تجربهٔ عینی» و با نقل‌قول‌هایی از شاعر آمریکایی تی. اس. الیوت و منتقد انگلیسی ساموئل تیلور کالریج، می‌کوشند تا خوانندگان را همچنان به استواری این استدلالات که مبنای استواری نقد ایشان هم هست معتقد نگه دارند. سرانجام به نقش متفاوت تنش و تباین در هر یک از این دو دنیای متفاوت، یعنی دنیای واقعی و دنیای شعر اشاره می‌کنند و می‌نویسند:

«در زندگی واقعی انواع تنش‌ها بی‌هیچ انتظامی وجود دارند و انسان را متحیر می‌کنند؛ اما تنش در شعر مایهٔ انسجام و هم‌پیوستگیِ دنیایی است که شاعر از راه تخیل برمی‌سازد.»

اجازه می‌خواهم با مثالی، اهمیت توجه به این پیش‌فرض‌های معرفتی را یادآور شوم. من به جای مفهوم تباین و تنش، اصطلاح «آشنایی‌زدایی» ویکتور شکلوفسکی در مقالهٔ «هنر به مثابه فن» را وام می‌گیرم که اتفاقاً وی هم می‌کوشد از طریق این اصطلاح، «رابطهٔ ادبیات با واقعیت» را نشان دهد. ما برای به کارگیری این مفهوم در متون ادبی، دقیقاً نیازمند نظریهٔ ادراکی متفاوتی هستیم. آشنایی‌زدایی هنگامی اهمیت حیاتی خود را در تحلیل‌های فرمالیستی متون ادبی می‌یابد که ما از جهان تجربه‌ای درست مخالف تباین و تنش داشته باشیم. ما باید جهان را در حالتی توأم با یکسانی و یکنواختیِ کسل‌کننده تجربه کنیم که با روال عادی و تکراری خود ما را مبتلا به عادت و بی‌تفاوتی کرده است. تنها از طریق مبنا قرار دادن این تجربهٔ عینی از واقعیات زندگی است که می‌توانیم از طریق آشنایی‌زدایی، جهان شعر و به تبع آن جهان خارج را به محلی تنش‌زا و تازه بدل کنیم. پس این تجربه‌ها چندان هم که استدلال می‌شود عینی نیست و بیشتر به تعابیر شاعرانهٔ دوران رمانتیک شبیه است تا دلایل واقعی. نمونه‌اش همین «ترس از جنگ» که یکجا چنان تجربه می‌گردد که مبنایی برای اثبات وجود تنش در جهان واقعی باشد، و در جایی دیگر چنان که گویی اصلاً وجود ندارد و جهان در آرامش و یکنواختی است. به قول شکلوفسکی: «عادت کردن، اشیاء، لباس‌ها، اثاث خانه، همسر آدم، و ترس از جنگ را فرومی‌بلعد.»

آقای دکتر پاینده در ادامهٔ مقالهٔ خود، از دو صنعت para–dox (متناقض‌نما) و irony به عنوان القاءکنندهٔ تنش و تباین و ناهمسازی، و ایجادکنندهٔ انسجام در شکل شعر نام می‌برند و با توضیح اجمالی هر یک و تذکر این نکته که «هر دوی این صناعات ادبی، دلالت‌ها و تداعی‌های عناصر متباین را در یک گزارهٔ واحد جمع می‌کنند»، به تبیین معنای شعر «نشانی» در بخش دوم

نخستین گام دکتر پاینده در تحلیل شکل درونی شعر، مواجههٔ بصری با شکل بیرونی شعر (یعنی نحوهٔ قرار گرفتن واژه‌ها بر روی صفحهٔ کاغذ) می‌باشد؛ به این ترتیب که ابتدا دو بندی بودن شعر را متناسب با دو صدایی بودن آن (صدای «سوار» در بند اول و صدای «رهگذر» در بند دوم) می‌یابند

می‌پردازند؛ آن هم بدون ذکر نام شاعر [و نام شخصی که شعر به او تقدیم شده است، یعنی ابوالقاسم سعیدی، نقاش مقیم فرانسه، متولد ۱۳۰۴] و به قصد پیروی از روش منتقدان فرمالیست و به منظور کم‌اهمیت جلوه دادن زندگینامهٔ مؤلف.

نخستین گام ایشان در تحلیل شکل درونی شعر، مواجههٔ بصری با شکل بیرونی شعر (یعنی نحوهٔ قرار گرفتن واژه‌ها بر روی صفحهٔ کاغذ) می‌باشد؛ به این ترتیب که ابتدا دو بندی بودن شعر را متناسب با دو صدایی بودن آن (← صدای «سوار» در بند اول و صدای «رهگذر» در بند دوم) می‌یابند:

«دو قسمتی بودن این شعر تناسب دارد با این‌که دو صدای جداگانه را در آن می‌شنویم.»

این نکته، اگر چه نقشی در تباین و تنش میان عناصر شعری ندارد و لذا در راستای اهداف این مقاله بی‌اهمیت است، ولی به اعتقاد من اولین و آخرین توفیق فرمالیستی این مقاله است که کاملاً مبتنی بر شکل ظهور شعر می‌باشد. لیکن برای درک علت حقیقی همین توفیق اندک هم، بیایید با خود بیندیشیم که اگر دو بند شعر (به اشتباه یا تعمدِ ناشناخته) در جای دیگری تقطیع می‌شد، آنگاه منتقد فرمالیست چه می‌کرد؟

آنچه که با محتوای روایی شعر «نشانی» تناسب دارد، قرار گرفتن تمام شعر در یک بند است؛ در غیر این صورت می‌توان مرز میان دو بند را در چند جای دیگر هم فرض کرد. مثلاً میان این دو سطر:

و ترا ترسی شفاف فرا می‌گیرد.
در صمیمیت سیّال فضا، خش‌خشی می‌شنوی:

و یا میان این دو:

در صمیمیت سیّال فضا، خش‌خشی می‌شنوی:
کودکی می‌بینی

شاید منتقد فرمالیست بگوید: «اگر شعر چنین صورتی نداشت مسلماً چنین مفهومی نیز نداشت.» درست است اما سؤال ما متوجه صورت دیگری از تقطیع شعر است که بناچار باید مفهومی داشته باشد. مثلاً فرض می‌کنیم تقطیع بند (بنا بر نیّت ناشناختهٔ شاعر یا اشتباه ویراستار، ناشر و یا هر چیز) در بخش دیگری از این شعر است؛ در آن صورت ناقد فرمالیستی نه می‌تواند آن را بی‌محتوا بداند، زیرا در این صورت باید در قاعدهٔ اساسی خود که «شکل، ترجمان یا تجلی محتواست» تجدیدنظر کند؛ و نه می‌تواند محتوایی برای این تقطیع از پیش خود دست و پا کند، زیرا در این صورت خود را در مظان اتهامی قرار می‌دهد که به رقیبانش نسبت می‌داد:

«یافتن یک «پیام» در شعر اغلب مترادف انتساب یک «پیام» به آن شعر است.»

از سوی دیگر، برای منتقد فرمالیست ذاتاً تفاوتی میان صورت کنونی شعر «نشانی» یا صورت پیشنهادی ما که تقطیع را در جای دیگری قرار می‌دهیم نیست، زیرا او بنا به ادّعای خود، به آگاهی‌های برون‌تنی بی‌توجه است و برایش مهم نیست که این تقطیع توسط چه کسی و با چه نیّتی انجام شده است. او به نیت مؤلف یا هر کسی که شکل شعری را این‌گونه نگاشته است نیازمند نیست. پس بر این اساس، نخستین توفیق فرمالیستی باید صرفاً به یک تناسب تصادفی حمل گردد که ذاتاً تناسب داشتن یا نداشتنش ارزش معرفتی ندارد، زیرا حاکی از یک قاعدهٔ کلی نیست و حتی به عنوان نمونه‌ای در جهت نشان دادن توانمندی‌های نقد فرمالیستی هم نمی‌تواند ارائه شود. به عبارت دیگر، تناسب تصادفی مفهوم نخواهد بود. اما همهٔ ما می‌دانیم که چنین نیست. مسلماً ناقد از قبل فرض می‌گیرد که تناسب دو بندی بودن شعر با دو صدایی بودن آن اتفاقی، بی‌هدف و یا ناشی از یک اشتباه نیست. پس می‌بینیم که در این نخستین توفیق فرمالیستی، حضور شاعر و تعمد آگاهانهٔ او در این تقطیع و همچنین عدم حضور غیر او (نظیر اشتباه ناشر، ویراستار و ...) باید فرض گرفته شود تا موفقیتی حقیقی محسوب گردد.

در دومین گام، ناقد محترم، توجه خود را به کوتاهی بند اول و بلندی بند دوم شعر «نشانی» معطوف می‌دارند و می‌نویسند که «طول هر یک از دو بند شعر، با تصور ما از پرسش و پاسخ همخوانی دارد.» این تصوری که ایشان ما را هم در آن شریک می‌کنند، این است:

«هر پرسشی ـ به اقتضای این‌که طرح یک مسئله است ـ کوتاه است، حال آن‌که پاسخِ هر پرسشی قاعدتاً طولانی‌تر از خود پرسش است، چون پاسخ‌دهنده ناگزیر باید توضیح بدهد.»

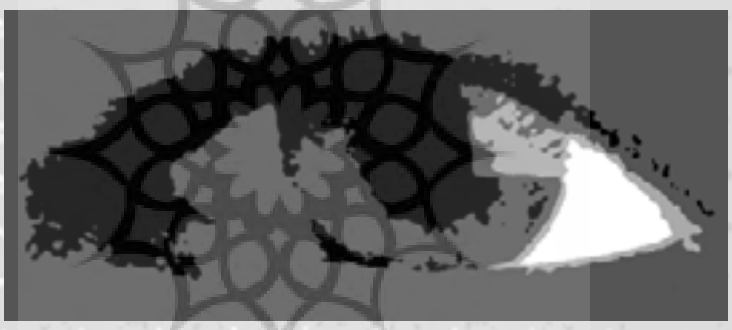
تصور دیگری که اصلاً تبیین نمی‌شود و بی‌مقدمه وارد تحلیل شعر می‌گردد، حمل سؤال به نادانستگی و حمل پاسخ به دانستگی است:

«بدین‌سان، شکل بیرونی و مشهودِ این شعر بر روی صفحهٔ

دکتر پاینده ابتدا تناسبی عددی میان دو بند شعر (شکل دیداری) با دو صدای جداگانهٔ آن (شکل شنیداری) برقرار می‌کنند و سپس میان طول دو بند شعر (شکل دیداری/ شنیداری) با طول پرسش و پاسخ (فرض ذهنی) تناسبی کمّی و مبتنی بر گزینش ذهنی برقرار و بعد بناگاه شکل مشهود شعر را رها می‌سازند و از دلالت‌های گوناگون ذهنی راجع به ماهیّت سؤال و جواب، دو دلالت نادانستگی و دانستگی را برمی‌گزینند به این ادعا که بین طول دو بند شعر با ماهیت ذهنی سؤال و جواب تناسبی کیفی یافته‌اند.

کاغذ، اولین تنش را در آن به وجود می‌آورد که تعارضی بین نادانستگی و دانستگی، و نیز تباینی بین اختصار و تطویل است.»

اینجا سؤالی مطرح می‌شود که باید جواب داده شود: اینکه آیا حقیقتاً شکل مشهود شعر ایجادکنندهٔ این تعارض و تباین است؟ مگر نه آن‌که این تصورات می‌تواند بنابر پیش‌فرض‌های مختلف مخاطبان شعر، متفاوت باشد. مثلاً پاسخ «خانهٔ دوست کجاست» شاید تنها یک کلمهٔ کوتاه باشد: «آنجا»؛ یا شاید چیزی باشد که نتوانیم حمل بر دانستگی پاسخ‌دهنده کنیم: «نمی‌دانم اما می‌توانی بروی و از فلانی بپرسی.» آیا در معما، با چیزی عکس این «تصورات ما» روبه‌رو نمی‌شویم؛ سؤالی بلند و حاکی از دانستگی و جوابی کوتاه و برآمده از نادانستگی. منتقد فرمالیست می‌تواند جواب دهد که این تصور خاص از طول پرسش و پاسخ را وی به جهت همخوانی آن



با شکل بیرونی شعر «نشانی»، یعنی کوتاهی بند اول (پرسش سوار) و بلندی بند دوم (پاسخ رهگذر)، از میان تصورات گوناگون ذهن خود برگزیده است. در این صورت اولاً از او خواهیم خواست تا جملهٔ خود را چنین تصحیح کنند: «تصور ما از پرسش و پاسخ، با طول هر یک از دو بند شعر همخوان شده است» که در این صورت، این گزاره معرفتی خواهد بود مبتنی بر/ و راجع به «تصورات ما» نه شکل شعر؛ ثانیاً، به او خواهیم گفت که از این همخوان کردن تصور برون‌متنی با شکل شعر تنها «اختصار و تطویل» توجیه شده است نه «نادانستگی و دانستگی»، زیرا تنها مقولاتی نظیر کوتاهی و بلندی در شکل بیرونی و مشهود این شعر مشهود است نه معقولاتی نظیر علم و جهل؛ ثالثاً این همخوانی هم بر خلاف ادعای ناقد، حاکی از هیچ قاعدهٔ کلی نیست بلکه صرفاً تصادفی است و دقیقاً به دلیل همین ماهیّت تصادفی این همخوانی است که مفهومی را منتج نمی‌شود و خود ناقد هم تا پایان مقاله سراغی از تباین بین اختصار و تطویل نمی‌گیرد. وانگهی، حال که قرار بر تطبیق تصورات با شعر شد، ما هم می‌توانیم تصورمان را با آن هماهنگ کنیم. تصور کوتاه بودن پاسخ (← «آنجا»)، دقیقاً با مصراعی هماهنگ است که از نظر دقیق ناقد محترم پنهان می‌ماند؛ مصراعی که در میان سؤال سوار و جواب رهگذر به ناگاه وارد شعر می‌شود:

آسمان مکثی کرد.

خانهٔ دوست [دوست در معنی عرفانی آن] در آسمان است.[۲] با این معنا، ما هم می‌توانیم مانند ناقد، واژهٔ «فـلق» را به نفع تفسیر خود مصادره به مطلوب کنیم، زیرا فلق که سوار در آن حضور دارد، نقطهٔ اتصال زمین به آسمان و مناسب‌ترین زمان و مکان برای دستیابی به آن است. تصور دوممان هم که امکان حمل پاسخ به نادانستگی است (← «نمی دانم اما ...»)، نه تنها با جواب رهگذر که به جای اشاره به آسمان به زمین اشاره می‌کند هماهنگ است، بلکه با نظر خود ناقد هم همسوست که عاقبت ناچار است به این نادانستگی رهگذر اشاره نماید:

«سخن «رهگذر» که قرار است رفع ابهام کند، خود مشحون از ابهام است.»

اگر چه ایشان می‌کوشند از این تناقض دانستن و ندانستن رهگذر که خود آن را ابداع کرده‌اند، طنزی فراهم آورند که بعداً بدان خواهیم پرداخت.

تا اینجای نقد مقالهٔ آقای دکتر پاینده، دیدیم که ایشان ابتدا تناسبی عددی میان دو بند شعر (شکل دیداری) با دو صدای جداگانهٔ آن (شکل شنیداری) برقرار می‌کنند و سپس میان طول دو بند شعر (شکل دیداری/ شنیداری) با طول پرسش و پاسخ (فرض ذهنی) تناسبی کمّی و مبتنی بر گزینش ذهنی برقرار و بعد بناگاه شکل مشهود شعر را رها می‌سازند و از دلالت‌های گوناگون ذهنی راجع به ماهیّت سؤال و جواب، دو دلالت نادانستگی و دانستگی را برمی‌گزینند به این ادعا که بین طول دو بند شعر با ماهیت ذهنی سؤال و جواب تناسبی کیفی یافته‌اند. با تجسم این یافته‌ها، به سادگی می‌توان گرایش منتقد به گریز از متن شعر به سوی اشکال

دکتر پاینده ایشان با پیش‌فرض قرار دادن این‌که علامت سؤال نشانهٔ ابهام و نادانستگی است و علامت نقطه هم نشانهٔ پایان جمله‌ای خبری، به این نتیجه می‌رسند که «پس می‌توان گفت آنچه در ابتدای شعر در پردهٔ ابهام است، در پایان شعر از ابهام در می‌آید.» در صورتی که ما حتی با قبول پیش‌فرض‌های ایشان هم باز نمی‌توانیم به چنین نتیجه‌ای برسیم.

ذهنی برون شعری را مشاهده کرد:

۱. شکل دیداری شعر (دو بند داشتن) تناسب عددی دارد با شکل شنیداری آن (دو صدای جداگانه داشتن)

۲. شکل دیداری/ شنیداری شعر (کوتاهی بند اول و بلندی بند دوم) تناسب کمّی دارد با شکل ذهنی برون شعری (کوتاه بودن سؤال و بلند بودن جواب)

۳. تصور ذهنی از شعر (نادانستگی سوار و دانستگی رهگذر) تناسب کیفی دارد با تصور ذهنی برون شعری (حمل سؤال به نادانستگی و حمل جواب به دانستگی)

در گام سوم، آقای دکتر پاینده ضمن بازتاب دادن این تنشِ ـ مبتنی بر پیش‌فرض‌هایشان ـ میان نادانستگی و دانستگی به همهٔ اجزای شعر، کوشش دیگری را برای اثبات تحقق این تباین در شکل مشهود شعر «نشانی» آغاز می‌کنند. اما پیش از تحلیل آن، جالب است که اعتقاد ناآگاهانهٔ منتقد به حضور آگاهانهٔ شاعر را ـ که قبلاً اعلام داشته بودم ـ در این سخن ایشان به وضوح ببینیم:

«نحوهٔ استفادهٔ شاعر از علائم سجاوندی، زمینهٔ مناسبی برای بحثِ بیشتر در خصوص این تنش فراهم می‌کند.»

این کوشش، توسل جستن به جملهٔ سطر اول شعر است (← «خانهٔ دوست کجاست؟») که با یک «تفاوتِ کوچک اما دلالت‌دار و مهم»، عیناً در سطر آخر شعر تکرار می‌شود:

... و از او می‌پرسی
خانهٔ دوست کجاست.

ایشان باز هم با پیش‌فرض قرار دادن این‌که علامت سؤال نشانهٔ ابهام و نادانستگی است[۳] و علامت نقطه هم نشانهٔ پایان جمله‌ای خبری[۴]، به این نتیجه می‌رسند که «پس می‌توان گفت آنچه در ابتدای شعر در پردهٔ ابهام است، در پایان شعر از ابهام در می‌آید.» در صورتی که ما حتی با قبول پیش‌فرض‌های ایشان هم باز نمی‌توانیم به چنین نتیجه‌ای برسیم. چگونه علامت نقطه که نشانهٔ پایان جملهٔ خبری است می‌تواند دلالت‌گری مهم به رفع ابهام باشد؟ در این نمونه، چه ابهامی از سؤال رفع شده است:

خانهٔ دوست کجاست؟
نمی‌دانم خانهٔ دوست کجاست.

اما گویی منتقد گرامی هر نوع خبری را رافع هر گونه ابهامی می‌دانند و توجه نمی‌نمایند که خاصیت رفع ابهام جملهٔ خبری در اصل متوجه سؤال مخاطب است. تا سؤالی (و انتظاری) نباشد ابهامی هم نخواهد بود. پس مشاهده می‌کنیم که چگونه پیش‌فرض‌های مختلف از هر سو به ذهن ناقد هجوم می‌آورد تا شاید او را در دلالت غیرمستقیم شکل شعر به مفهوم یا معنایی یاری رساند، و در هجوم چنین پیش‌فرض‌های برون‌متنی است که دیگر ناقد بی‌آنکه خود را درگیر اثبات وجود تباین نادانستگی و دانستگی در درون متن شعر کنند، اصل مطلب را به دست فراموشی می‌سپارند و چنین حکم می‌دارند که «کل این شعر کوششی است برای رفع ابهام و نادانستگی» و خوانندگان را متعجب با این سؤال رها می‌سازند که این حکم از کدام شکل مشهود شعر صادر شده است؟

باقی مقالهٔ آقای دکتر پاینده مشحون است از تداعی‌های گوناگون حول محور این ابهام خودساخته. ذهن ایشان از ابهام به تاریکی تداعی می‌شود و با برقراری تضاد میان تاریکی و روشنایی و تطبیق آن با فرایند رفع ابهامی شعر، می‌کوشند تا آن تباین ذهنی خود را در الفاظ شعر تجسم بخشند. اینجاست که شاهد یارکشی میان لشکریان نور و ظلمت هستیم تا شاید بنا به وعدهٔ ناقد، «حرکتی تدریجی از تیرگی به سوی نور را نشان» دهند:

«شاخهٔ نور» و «تاریکی شن‌ها» در سطر ۳؛ «سپیدار» در سطر ۴؛ «سبز» در سطر ۶؛ «آبی» در سطر ۷؛ «شفاف» در سطر ۱۲ و سرانجام «نور» در سطر ۱۵.

اما غریب آن‌که در این صف‌کشی نابرابر، نه تنها حرکت تدریجی از تیرگی به سوی نور مشهود نیست، بلکه جز «تاریکی» هیچ واژه‌ای برای برقراری تعادل در تباین میان روشنی و تاریکی وجود ندارد.[۵] جالب‌تر آن‌که اگر ناقد بدون این برنهاد که «نشانی فرایند رفع ابهام است» به سراغ متن شعر می‌رفتند، خیلی راحت می‌توانستند این تباین مورد علاقه‌شان را میان شن‌های بیابان و باغ بیابند و آنگاه با توجه به این تباین، شروع به تداعی‌های گوناگون کنند: بیابان در ادبیات سنتی مترداف است با سلوک الی الله که دقیقاً با مفاهیم سنتی سوار و رهگذر [که ترجمه‌ای دقیق از سالک (رهرو) است] همخوانی دارد. همچنین بیابان در سنت ادبی ملازم کعبه است که مترادف خانهٔ دوست می‌باشد. این مفهوم بیابان، منازل مختلف سلوک را متبادر می‌کند و این تبادر در مراحل مختلف نشانی رهگذر هم هست. باغ محل سرسبزی و شکوفایی است و مقام حضرت خضر که نهایت مقصد سالکان است. خضر پیر سالکان

است که از طریق صنعت تضاد، در این شعر جای خود را به کودک داده است و دلالت‌های جالب دیگر.[۶] ولی فراموش نکنیم که منتقد فرمالیست اُس اساس نقد خود را متن شعر قرار داده است. پس بهتر است ببینیم آیا حقیقتاً توانسته به این قول و قرار خود پایبند بماند یا نه. اما پیش از پرداختن به این نکتهٔ اساسی، بیاییم در آخرین گام هم ناقد را همراهی کنیم.

آقای دکتر پاینده در گام نهایی، به طرح «متناقض‌نمای بزرگ این شعر» می‌پردازند:

«گرچه «رهگذر» پرسش «سوار» را پاسخ می‌گوید و نشانی خانهٔ «دوست» را می‌دهد، اما این نشانی چندان هم راه رسیدن به مقصد را روشن نمی‌کند.»

و از نظر ایشان «این مصداق بارز irony است.» ناقد بخش بزرگی از این ابهام را ناشی از پیوند امر متعین و امر انتزاعی می‌دانند و در ترکیب‌هایی مانند «گل تنهایی» یا «فوارهٔ اساطیر» یا «لانهٔ نور» مشهودترین شکل این تنش را بازمی‌نمایانند و در آخر هم برای تبیین بیشتر این معنا، نشانه‌هایی را که «رهگذر» برمی‌شمرد یکی‌یکی مرور می‌کنند.

برای خواننده‌ای که از همان ابتدا جریان تباین میان ناداستگی و دانستگی را در فرایند شعر نپذیرفته است قبول این تناقض طنزآمیز هم اجباری نیست (البته این تناقض مشهود است اما نه در شعر، بلکه در تعبیر فرمالیستی شعر). او به راحتی می‌تواند با گونه‌های دیگری از تعبیر، مشهودترین شکل‌های این تباین نظیر «گل تنهایی» یا «فوارهٔ اساطیر» را به گل کردن حالت تنهایی در دل سالک، و به سرچشمه داشتن اسطوره‌ها در زمین (برخلاف ادیان که منشأ آسمانی دارند) برگرداند.

حال بازگردیم به نکتهٔ اساسی مورد ادعای ناقد، و ببینیم که آیا واقعاً هیچ زمینهٔ برون‌متنی در محتوایابی ایشان دخیل نبوده است. ایشان با آن‌که در ابتدا می‌گویند که «تأثیرِ شعر در خواننده نیز در نقد فرمالیستی موضوعی بی‌ربط تلقی می‌شود» و تأکید می‌دارند که «فرمالیست‌ها به جای تلاش برای روانشناسیِ نویسنده یا خواننده، می‌کوشند تا متن شعر را (به منزلهٔ ساختاری عینی و متشکل از واژه) موشکافانه تحلیل کنند تا به معنای آن برسند»، اما حداقل در پنج بخش از نقد خود، تداعی ذهنی خواننده را مبنای معنایابی قرار می‌دهند:

«irony زمانی ایجاد می‌شود که خواننده معنای یک گزاره را برخلاف آنچه شاعر به ظاهر گفته است استنباط می‌کند.»

«... هم به این سبب است که در بقیهٔ شعر کلمات یا عبارت‌هایی آمده‌اند که به طرق مختلف توجه خواننده را به تباین میان تاریکی و نور جلب می‌کنند.»

«توقع خواننده از نشانی و کارکردی که یک نشانی به طور معمول دارد، در این شعر (که عنوانش هم به نحو تناقض‌آمیزی «نشانی» است) برآورده نمی‌شود و در واقع برعکسِ آنچه خواننده توقع دارد رخ می‌دهد.»

«سایر نشانه‌هایی که رهگذر می‌دهد ایضاً خواننده را به یاد طبیعت می‌اندازند.»

«خواندن این شعر حس‌های گوناگون (شنیداری و دیداری) را در خواننده فعال می‌کند؛ لذا خواننده هنگام قرائت منفعل نیست و خود را همسفرِ «سوار» می‌داند.»

ایشان نه تنها به روان‌شناسی نویسنده یا خواننده بی‌توجه نیستند و نه تنها به جای تحلیل موشکافانه، بسیاری از عناصر شعر را نادیده وا می‌گذارند، بلکه حتی در بخش دیگری از تحلیل خود به همین ظواهر شعر هم بی‌توجهی می‌کنند و می‌گویند:

«از «سپیدار» باید به یک «کوچه باغ» رفت که به «بلوغ» می‌رسد.»

در حالی‌که متن شعر سر در آوردن از پشت بلوغ است نه رسیدن به بلوغ:

می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر به در می‌آرد،

این دو دقیقاً در تضاد با یکدیگر معنا می‌دهند. از پشت بلوغ سردرآوردن یعنی کودک شدن، اما به بلوغ رسیدن یعنی بزرگ شدن. همچنین در نهایت، آقای دکتر پاینده ناچار می‌شوند تا مانند همگی منتقدان و محققان، سر از زمینهٔ عرفانی درآورند. اما برای آن‌که این خلاف قولشان زیاد به چشم نیاید مطلب را به صورت سؤالی طرح می‌کنند:

«نشانیِ داده شده ما را از یک درخت (سپیدار) به درختی دیگر (کاج) رهنمون می‌سازد. پس این حرکت، دَوَرانی است. آیا رسیدن به کودک (نماد سرشت حقیقت‌جوی انسان) به طریق اولی مبیّن حرکتی دَوَرانی نیست؟ ما که به دنبال «دوست» هستیم، در نهایت به ذاتِ خودمان ارجاع داده می‌شویم.»[۷]

و بعد می‌افزایند:

«این قرائت فرمالیستی مؤید قرائت‌های نقادانهٔ دیگری است که عرفان را زمینهٔ (context) فهم متنِ (text) شعر فرض می‌کنند.»

البته که مؤید است زیرا خودْ عرفان را زمینهٔ فهم متن شعر فرض می‌کند وگرنه چگونه رسیدن به کودک مبیّن حرکتی دورانی می‌شود؟ و چگونه می‌فهمیم که به ذات خودمان ارجاع داده شده‌ایم؟! با این مباحث دیگر خواننده نمی‌داند چگونه باید این سخن ناقد را درک کند:

«تفاوت قرائت حاضر با سایر قرائت‌هایی که ذکر شد این است که در این‌جا «نشانی» به منزلهٔ متنی قائم به ذات نقد شده است. تباین نور و تاریکی تنشی را در این شعر ایجاد کرده که محور ساختار متناقض نمایانه و ironic آن است.»

می‌بینیم که منتقد همچنان در خیال تباین ذهنی خود است که «تاریکی و نور، یا به عبارتی ابهام و یقین در «نشانی» در تضادی دائمی و حل‌ناشدنی‌اند» و من خواننده همچنان در صمیمیت سازش راه و مقصد و بی‌اطلاع از این تضاد دائمی و حل ناشدنی. این‌گونه است که من به سخن منسوب به مسیح می‌اندیشم که تا کودک نشویم نمی‌توانیم به ملکوت خدا [خانهٔ دوست] دست یابیم و ناقد در حال صدور فتواست که «هیچ عامل برون‌متنی‌ای نمی‌تواند معنای یک متن را با قطعیت معین کند. برای یافتن آن معنا باید به ساختار درونیِ آن متن بازگشت و آن را تحلیل کرد»، بی آن‌که خود مشخص کند که کدام معنای متن را با قطعیت معیّن کرده است و با کدام عامل درون‌متنی؟ با این پرسش‌های بی‌پاسخ است که با خود می‌اندیشیم آیا «شعر محمل ابراز احساسات شخصی ناقد یا ابزاری برای ترویج مکاتب فکری او نیست.»؟

پی‌نوشت:

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱. برای مطالعهٔ مقاله دکتر پاینده رجوع کنید به: نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید، انتشارات نیلوفر، چاپ اول، تهران ۱۳۸۵.

۲. در اینجا ما کاری جز آنچه ناقد فرمالیست کرده است نمی‌کنیم. از تصورات گوناگونمان راجع به واژهٔ «دوست» (نظیر رفیق، معشوق و خدا) تصور خدا را بر می‌گزینیم و باز، از تصورات گوناگونمان راجع به خانهٔ خدا (مانند کعبه در سنّت اسلامی، ملکوت آسمان در سنّت مسیحی و آسمان در اندیشهٔ مردم عوام) آسمان را برمی‌گزینیم و با مصراع شعر همخوان می‌کنیم. بر این نکته نمی‌توان ایراد گرفت که تطبیقمان با محتوای شعر است نه با شکل آن؛ زیرا در حمل بلندی پاسخ رهگذر به دانستگی او هم شکل شعر دلالت‌گری قطعی نیست، بلکه برداشتمان از محتوای کلام او این حمل را جایز می‌کند. جایی که فرمالیست‌ها دست به دامان محتوا می‌شوند، تکلیف ما شارحان سنتی مشخص است:

جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد
ما را چگونه زیبد دعوی بی‌گناهی؟

۳. این پیش‌فرض را با فهم خود از این مصراع بسنجیم:

من از او پرسیدم:«دل خوش سیری چند؟» (صدای پای آب: ص۲۷۵)

۴. می‌توان از ناقد پرسید که چرا در پایان این جملهٔ خبری علامت نقطه نیامده است:

رهزنان را خواهم گفت: کاروانی آمد، بارش لبخند! (و پیامی در راه: ص۳۳۹)

۵. البته همین تضاد ناچیز هم بسته به تعبیر و تفسیر ما می‌تواند محو شود. می‌دانیم که این شاخهٔ نوری که به تاریکی شن‌ها بخشیده می‌شود، تداعی‌ها و تفاسیر مختلفی را برانگیخته است. یکی شاخهٔ نور را محتملاً سیگاری می‌داند که رهگذر بر لب دارد [دکتر براهنی] و دیگری غریب بودن بخشیدن سیگار به تاریکی شن را دلیلی بر ردّ این تعبیر می‌گیرد [دکتر شمیسا] ولی باید دقت داشت که اینجا سخن از بخشیدن شاخه به شن نیست، بلکه سخن از بخشیدن نور به تاریکی است. عمل بخشش معطوف به فقر و فقدان است و تاریکی همان فقدان نور است. بنابراین همان تاریکی ابتدای شعر هم در اثر این «روشنی‌بخشی» رهگذر در مقام یک راهنما محو می‌شود و فضای شعـر را تفاهم و صمیمیتی همه نور و صفا می‌پوشاند نه تباین میان نور و تاریکی.

۶. اگر برای ناقد، چوب سفید سپیدار می‌تواند تداعی‌کنندهٔ نور باشد تا همچنان فرض تباین میان نور و تاریکی محفوظ بماند، برای من دیدن یک درخت سپیدار در بیابان[های کاشان] خبر از رسیدن به یک واحهٔ سرسبز می‌دهد.

۷. حرکت دَوَرانی را باید در ربط میان «شاخهٔ نور» و «لانهٔ نور» جست، نه «سپیدار» و «کاج». تنها با فرض این ارتباط دوری است که درمی‌یابیم رهگذر چگونه منظور از «دوست» و همچنین نشانی دقیق آن را می‌داند؟ او خود این راه را رفته و با زیر و بم آن آشناست. رهگذر خود کودک شده و از درخت کاج بالا رفته است تا از لانهٔ ساخته شده از شاخه‌های نور جوجه‌ای بردارد. تنها از این‌روست که می‌توان او را از لحاظ لفظی و معنایی در مقام یک سالک راه دیده نشاند و عمل نوربخشی او را درک کرد که چگونه یادگار سلوکش را به پای سالک نوآموز (سوار) می‌ریزد و راه سلوک او را روشنایی می‌بخشد. با این تصور است که به «لب داشتن نشانی خانهٔ دوست» با جنبهٔ ایهامی خود، به عنوان شعر غنایی مضاعف می‌افزاید.