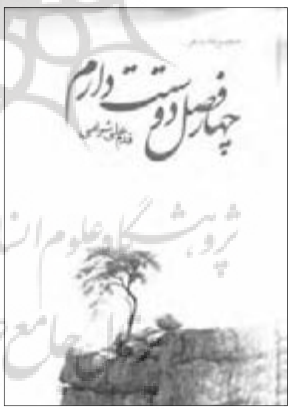
یادی از آیینه زارهای فرایاد

تأملی در مجموعه شعر چهارفصل دوستت دارم

دکتر مهری تلخابی*



* چهارفصل دوستت دارم.
* دکتر قدمعلی سرامی.
* چاپ اول، تهران: علم، ۱۳۸۷.

چهارفصل دوستت دارم، تازه‌ترین مجموعهٔ شعر دکتر قدمعلی سرامی است. شعرهای این مجموعه در قالب‌هایی متنوّع، چون نیمایی، قصیده، قطعه، مثنوی، غزل، رباعی، چهارپاره، تک‌بیتی، ترکیب‌بند، سپید و سه‌لختی، سروده شده است. در هریک از این بخش‌ها، اغلب اشعار، استوار و سخته، شیوا و پخته و پرشور و شرارند. شعر سرامی با رمز و راز، با آهستگی و گران‌سنگی همان قدر پیوستگی دارد که با کوبندگی و ناآرامی و پرخروشی.

در شعرهای سرامی چیرگی بر زبان نمودی روشن دارد. واژگان، چونان ده انگشت، یاری‌گر او هستند و از او نمی‌گریزند.

شعر سرامی در اغلب موارد از من شاعر آغاز می‌شود و سپس در طول شعر، هنرمندانه از من شخصی بیرون می‌آید و به یک عاطفهٔ همگانی بدل می‌شود. در همین راستا، زبان فردی نیز به زبان جمعی بدل می‌گردد و از این روست که این شعرها در ذهن هر خواننده‌ای به‌گونه‌ای جریان می‌یابد. به عبارت دیگر، میدان معنایی شعر چنان وسیع و شگفت‌آور و دامن‌گستر می‌شود که خواننده می‌تواند جهانی در فشردگی و پیچیدگیِ معنایی دریابد و خود نیز به فرایند خلق ادامه دهد.

در این مقاله بر آن نیستم که زمینه‌های گستردهٔ شعر سرامی را با درنگ بر هر بخش این مجموعه شعر بررسی کنم؛ بلکه برآنم تا خطوط اصلی فکر و اندیشهٔ او را در حیطهٔ نظامِ باورها و عقاید شخصی و نظامِ باورها و عقاید ادبی بکاوم و بگزارم.

ساختارشکنی‌ها

سرامی در این مجموعه نشان می‌دهد که زبانش ابزاری برای

انتقالِ دانسته‌های پیشین و یا حتی انعکاس واقعیت پیش‌ساخته‌شده نیست. محوریّت هر آنچه می‌شناسیم، در شعرهای این شاعر به هم می‌ریزد. به بیان دیگر، سرامی در اغلب موارد، اندیشه‌های از پیش‌شکل‌گرفته را ثبت نمی‌کند که با خواندنشان بتوان آن شعرها را ارجاع مستقیم به دنیای پذیرفته‌شدهٔ بیرون دانست. آنچه که هست، این است که او تمام نشانه‌های زبان را آزادانه به کار می‌گیرد و محوریت آنها را می‌زداید. بد با نیکی، نیستی با هستی، نادرست با درست، دروغ با حقیقت، در جهان سرامی هرگز با هم ستیز ندارد. در جهان شاعر همه چیز با هم و در هم پیوسته است. از این رو، شاعر با نگاه وسیع خود، بیش از هر چیز، تضادّ دو قطب خوب و بد را می‌زداید. از سوی دیگر، در جهان شعر سرامی بدی به معنای از شکل‌افتادگی خوبی نیست؛ بدی به معنای سقوط نیکی هم نیست؛ بلکه همواره همهٔ این سلسله‌مراتب در شعر شاعر، بی‌ارزش می‌شود؛ چرا که اندیشهٔ شاعر، اندیشهٔ سلسله‌مراتبی را برنمی‌تابد. از این رو، در جریانِ خواندن متن هستی، معناهای بی‌شماری خلق می‌کند که در خود، انکار معناهای سلسله‌مراتبی و دوقطبی پیشین را نیز دارد و از این روست که همهٔ اضداد و قطب‌های دوگانه در شعر شاعر به یگانگی می‌رسند و هیچ وجهی بر وجه دیگر سالاری ندارد. نگاه کنید به این شعرها:

– به مشت او که از این پنجه آمده‌ست پدید
که ذهن قفل پر است از خیال و خواب کلید ...
صدای بوسه و فریاد انفجار یکی‌ست (سرامی، ۱۳۸۷: ۳۴)

***

– این شرابی که من از وی می‌شورم
با همه تلخی، شیرین است
آنکه را مذهب شوریدگی آیین است
کینِ او تافته از مهر است
مهر او بافته با کین است ...
نیش را نوش توان انگاشت
اگر از یک زنبور است (همان: ۳۶)

***

– پای استدلال، چوبین نیست با تمکین ما
مهر با کین می‌کنیم
آفرین رنگ است چون آهنگ نفرین می‌کنیم...
کور مادرزاد را جام جهان‌بین می‌کنیم (همان: ۲۶)

***

– من عشق را رنگین‌ترین بی‌رنگ دیدم (همان: ۵۲)
و ...

شاعر در همهٔ این شعرها خود را از سلطهٔ متافیزیک حضور رهانیده است و از آنجایی که به گفتهٔ دریدا به واسطهٔ متافیزیک حضور «کلّ اندیشهٔ بشر تا به امروز اسیر یک تقابل دوگانه بوده است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۴)، درمی‌یابیم که شاعر چگونه با از میان بردن این تقابل‌ها، از هر نوع حقیقت مطلق، اصیل و مرکزیِ حاضر در ذهن می‌گریزد و این ارجحیّت را می‌شکند و به چالش می‌کشد؛ چرا که او پا از این تقابل‌ها فراتر می‌نهد و خارج از این حیطه به معرفت هستی می‌اندیشد. او با کنار هم گذاشتن تقابل‌ها، به جای رودررو قرار دادنشان، نشان می‌دهد که این تقابل‌ها نباید چونان سازه‌های متضاد شناخته شوند؛ بلکه باید به آنها چونان سازه‌های مکمّل همدیگر نگریست.

به نظر می‌رسد سرامی نیز چونان ساختارشکنان، هدفی جز به زیر پرسش بردن فرق‌گذاری‌ها و تقابل‌هایی که پایهٔ سنّت فکری بشر است، ندارد. دریدا در این باب می‌گوید: «در تقابل‌ها و تضادها، ما نه با یک کنارهم‌آیی مسالمت‌آمیز کلمات متقابل و دوگانه، بلکه با یک سلسله‌مراتب تقابلی بسیار قهرآمیز مواجهیم، که یکی از این تقابل‌ها بر دیگری غلبه دارد و در جایگاه برتر نشسته است و ساخت‌شکنی پیش از هر چیزی، یعنی واژگون کردن این سلسله‌مراتب»(Derrida 1991: 57 – 56).

بنابراین ذهن ساختارشکن شاعر، مدام تجربیاتِ به ظاهر ناهمساز را ادغام می‌کند؛ تجربیاتی که در وجه روساختی خود هیچ وجه اشتراکی ندارند و سپس این تجربیات را در شکل کلّیتی تازه عرضه می‌کند؛ گویی همهٔ این ناسازی‌ها بین عناصر مختلف، خود دستمایهٔ انسجام، وحدت و پیوستگی در دنیای شاعر است. از این رو، کیفیات متضادّ و متناقض در شعر سرامی به آشتی می‌رسند و در تعادلی جاودانه سیر می‌کنند. بنابراین می‌توان بر آن بود که آشتی تناقض‌ها، یکی از محوریت‌های اصلی شعر سرامی است و شاعر برای القای این تناقض‌ها، لاجرم با بسامد بسیار بالا از صنعت پارادوکس استفاده می‌کند. این دفتر شعر، مملو است از گزاره‌هایی متناقض که در نگاه اول، خواننده را به درنگ وا می‌دارد و در روند خوانش شعر وقفهٔ هنری ایجاد می‌کند؛ متناقض‌نماهایی که دلالت‌های متباین و متضاد را در یک جا گرد آورده است:

– خواب تو را هنوز پریشان نکرده‌اند
این انفجارهای پیاپی
انگار
باروت
استحالهٔ لالایی است (سرامی، ۱۳۸۷: ۱۲۹)

***

– هر دست
قفلی‌ست استخوانی؛ اما
از جوهر کلید گرانبار
بستن همیشه انجمنی از گشودن است

آری!
خشم و خروش مشت
گم می‌شود
در ازدحام آن‌همه انگشت (همان: ۱۱۶)

و شایان ذکر است که همین ویژگی ساختارشکن شعر سرامی است که او را در خلق فضای خاص شعری خود موفّق می‌کند. این فضا، فضایی است که «گردآمدهٔ چسانی‌ها، چونی‌ها و پیوندهای درونی یکان‌های هنری است که حس و عاطفه در خواننده برمی‌انگیزد و هنرمند را در وضعیتی قرار می‌دهد که از راه آن هنر، می‌خواهد خود را بیان کند و در ذهن دیگران جای دهد» (عسگری، ۱۳۸۲: ۹۲).

از سوی دیگر، شایسته است اضافه کنم در این فضای ساختارشکن، آدمی موجودی معرفی می‌شود که در قلمرو ذهنیت خود گرفتار است و در این میان، جهان شاعر، جهانی است که آدمی در آن با تضادهای واقعی و حقیقی هستی درگیر است؛ اما از مواجهه با این تضادها و تقابل‌ها عقب‌نشینی نمی‌کند؛ بلکه از مجموع این تضادها و تقابل‌ها به نوعی یگانگی می‌رسد که دیگر تنها اجتماع دو چیز متضاد نیست؛ بلکه چیز دیگری را نیز علاوه بر آنها و جمع‌آمدگی آنها دارد و آن، اصل ارتباط این تضادهاست که کیفیت دیگری نیز به آنها می‌بخشد. این اصل ارتباط، شاعر را از خود درماندگی می‌رهاند و از این رو، سیری استعلایی را در ذهن می‌آغازد. این سیر در جهتِ جمع آوردن اضداد، گاهی از جمع شدن در یک نقطهٔ مشخص نیز می‌گریزد؛ گاهی این جمع‌آمدگی با اندک فاصله‌ای از نقطهٔ معلوم، سیری استعلایی می‌آغازد؛ چرا که شاعر اگر تنها به جمع‌آمدگی آنها خرسند می‌بود، گرفتار ایستایی و رکود می‌شد؛ در حالی که هیچ چیزی در جهان ذهنی شاعر حالتی ایستا ندارد. اغلب شعرهای این مجموعه به واسطهٔ جنبهٔ ساختارشکنانهٔ خود، چونان تلنگری استوار و ستبر بر هستی خواننده وارد می‌شوند و چیزی از جنس یأس را ناکار کرده و به جای آن، امید را فعال می‌کنند؛ چرا که در شعرهای این مجموعه هر نقطهٔ ناچیزی می‌تواند چونان بی‌نهایتی از حجم، و هر هیچی می‌تواند همه چیز باشد:

– ... هر دانهٔ خاکستر سیگار من
نطفهٔ سمندری‌ست
و هر سمندری قیامت عظمای دیگری‌ست
در این انداخت
هر نقطه بی‌نهایتی از حجم
هر هیچ بی‌بدایتی از همه چیز است
و عشق، چار فصل سال شکفتن! (سرامی، ۱۳۸۷: ۴۹۳)

از سوی دیگر، با خوانش تمامی شعرهای این مجموعه می‌توان گفت که شعر سرامی بازگوکنندهٔ تجربه‌ای است که در لحظه رخ می‌دهد. گویی شاعر طعم همهٔ لحظات را می‌چشد و تلخ و شیرین آن را باز می‌گوید؛ اما شگفتا که برای شاعر، از پسِ پختگی، نه تلخیِ جدای از شیرینی معنا دارد و نه شیرینی جدای از تلخی؛ بلکه تلخی و شیرینی، معجونی است یگانه و بی‌نظیر که نه شیرین است و نه تلخ، که چیزی است برآمده از آنها و حسی است نوپا، برساختهٔ هر دو.

نکتهٔ دیگری که در باب ویژگی ساختارشکن شعر سرامی باید گفت، این است که شعر سرامی هرگز به یک نقطهٔ مشخصِ شناخته‌شده و از پیش‌تعیین‌شده ختم نمی‌شود. در شعر او به‌جز این نکته که هیچ چیزی مطلق نیست، به چیز دیگری باوری مطلق وجود ندارد. سرامی با دیدِ ساختارشکن خود، از هر نکته، حقیقت شخصی خود را خلق می‌کند و با بینش عمیق خود بدان اعتبار می‌بخشد.

در کل، روح شعر سرامی، روحی خسته و مچاله نیست که پناهی جوید؛ چرا که این روح در غالب موارد نشان می‌دهد که خستگی، مفهوم شناخته و مجزّا از شور و حیات زندگی نیست. روح شعر او، بی آنکه به لایهٔ تیرهٔ زندگی پشت کند و لایهٔ شفاف و خیال‌انگیز آن را دریابد، بیش از هر چیز، با یک روان سالم که نژندی در آن راه ندارد، با واقعیت، چنان که هست، مواجه می‌شود. از سوی دیگر، روح نکته‌بین و خرد تیز شعر او نیک می‌داند که هیچ واقعیت هولناکی در هستی وجود ندارد که از آن روی برگرداند؛ بلکه هر واقعیتی در بستر خاص خود مناسباتی دارد که آن را نیز معنادار می‌کند.

نگاه کنید به این شعرها:

– دو چشم داد به ما روزگار
که از یگانهٔ بی‌رنگ
به بی‌نهایت رنگین خویشتن برسیم
در این دو آینهٔ بی‌غبار ...
نشسته‌ایم به راه
به راه وحی خداوند عشق
ولی نمی‌دانیم
لبان ماست پر از آیه‌های بوسیدن (همان: ۱۷۱)

***

– بهار قهقههٔ سبز خویش را سر داد
که تازیانهٔ رگبار بود و گردهٔ خاک
تو مهربانی کن
ه بانگ بوسه و آواز تازیانه یکی‌ست
تو مهربانی کن
که شادمانی موج و غم زمانه یکی‌ست
بیا به باغ بلوغ و ببین
که رنگ‌ها همه بی‌رنگ
که تیر چلّهٔ رنگین‌کمان

همان یگانگی رنگ‌هاست ... (همان: ۱۶۷)

***

– حرف حق جز قطره‌ای خون نقطهٔ پایان نداشت
چوک دیگر جان نداشت
دار هم انگشت حیرت بر دهان باد بود
خون، نگین حلقهٔ فریاد بود
نام شیرین بر زبان تیشهٔ فرهاد بود
بیستون را از سر بیداد کند
عشق داند کندن جان کوه‌کن را داد بود
چوک و دار و حق و خون و تیشه و کوه است عشق
داستان شادمانی‌های اندوه است عشق (همان: ۸۸)

تأویل‌پذیری اشعار

یکی دیگر از نکات برجستهٔ شعرهای این مجموعه، این است که حایز شرایطی است که «بالقوّه می‌تواند به چندین شکل مختلف تحقّق یابد و هیچ قرائتی هرگز نمی‌تواند این امکان بالقوّه را به کلّی به پایان برساند؛ چرا که هر خواننده خلأ درون متن را به روش خود پر می‌کند» (گرین، ۱۳۸۳: ۲۷۰).

آثار سرامی به دلایل مختلف و گاهی تنها به دلیل ابهام شگرف خود، متنی سخت گشودنی است. جهان اغلبِ شعرهای سرامی، جهانی کاملاً شناخته‌شده نیست که خواننده با یک بار خواندن، پروندهٔ آن را در ذهن خود ببندد. نگاه کنید به این شعرها و طیف معناها و تأویل‌های متعددی که می‌سازند. البته پر واضح است که این مسئله در بخش‌هایی از این مجموعه که زبانی مبهم و بافتار معنایی پیچیده‌تری دارند، بیشتر نمود پیدا می‌کند:

– کدام زمزمهٔ سبز را لب تو سرود؟
... تو راست می‌گفتی، آفتاب سوخته‌ست
مدارها هم آتش گرفته‌اند و کسی
نمی‌گذارد در راه‌های سوخته گام
نه تیر هست و نه بهرام هست و نه ناهید
به جا نشانه‌ای از ردّپای کیوان نیست
زمین سراسر خاکستر است و خاکستر
من و تو را بستر
من و تو را که هنوز
دو شعله‌ایم و جهان‌سوز
دوباره زمزمهٔ سبز را سرودن گیر
سمندری‌ست بهار
که بال‌هایش خاکستری‌ست
که می‌پرد با ابر
دوباره زمزمهٔ سبز را ... (سرامی، ۱۳۸۷: ۲۸)

از آنجایی که شعر زبانی مستقیم ندارد و ارجاع معنایی مشخّص و معیّنی نمی‌توان برای آن یافت، ادراک گیرنده به بسیاری از رمزهای فرعی دیگر وابسته می‌شود؛ مثلاً به نسبت رمزگان این شعر با مفاهیم عاطفی، اجتماعی، سیاسی و...

از سوی دیگر، اکثریت شعرهای این مجموعه به دلیل توانایی ساختن معناهای بسیار، تمرکز را از متن به خواننده انتقال می‌دهند؛ چرا که این وضعیت مبهم متن را، خواننده و موقعیت و وضعیت فکری و روحی و عاطفی و شناختی او می‌سازد؛ به عنوان مثال، نگاه کنید به این شعر:

– باد کولی‌وار در کوچ است
گرچه او را واپسین منزل در این سرگشتگی‌ها منزل پوچ است.
شعله اما از درون خویش کوچان است
در نخستین منزل این کوچ مهمان است
شعله سرگردان‌تر از باد است
این سر از خود بازگردانده است و آن از غیر
باد بودن چارهٔ کار است ... (همان: ۴۶)

این شعر، گشوده به هر گونه دگرگونی معنایی است و شگرفی کار در آن است که علی‌رغم اینکه شعر برای خود ایده‌ای خاص را دنبال می‌کند، به دلیل زبان مبهم و ابعاد متنوّع تجربهٔ عاطفی موجود در شعر، امکان تأویل دارد؛ چرا که شعر را می‌توان در بسترهایی متفاوت قرار داد و جواب گرفت. بنابراین با توجه به این ویژگی برخی از اشعار، باید به کشف و خلق ساحت‌های مختلف معانی پرداخت و البته این امر بی‌تردید بسته به میزان دانایی و نظامِ باورهای علمی و فرهنگی و موقعیت عاطفی خواننده، درجاتی دارد. می‌توان برآن بود که این گونه شعرها در این مجموعه باب مکالمه خواننده را با متن باز می‌گذارد و بده بستان فکری باشکوهی برقرار می‌کند که نامحدود است.

ذهن ساختارشکن شاعر، مدام تجربیاتِ به ظاهر ناهمساز را ادغام می‌کند؛ تجربیاتی که در وجه روساختی خود هیچ وجه اشتراکی ندارند و سپس این تجربیات را در شکل کلّیتی تازه عرضه می‌کند؛ گویی همهٔ این ناسازی‌ها بین عناصر مختلف، خود دستمایهٔ انسجام، وحدت و پیوستگی در دنیای شاعر است. از این رو، کیفیات متضادّ و متناقض در شعر سرامی به آشتی می‌رسند و در تعادلی جاودانه سیر می‌کنند

آثار سرامی به دلایل مختلف و گاهی تنها به دلیل ابهام شگرف خود، متنی سخت گشودنی است. جهان اغلبِ شعرهای سرامی، جهانی کاملاً شناخته‌شده نیست که خواننده با یک بار خواندن، پروندهٔ آن را در ذهن خود ببندد

از این رو، باید قصد نویسنده را برای دریافت معنا نادیده گرفت. بنابراین «کلّیت این تصویر، که قصد نویسنده موضوع مناسب ادبی است، کاملاً نادرست است. تمامت معنی یک اثر ادبی را قصد و نیّت نویسنده به دست نمی‌دهد، یا حتی معادل آن هم نیست. معنا در واقع نظامی از ارزش‌هاست که وجود بسیار مستقلی را در پیش می‌گیرد» (wellek 1949 : 42).

از سوی دیگر، «هر متنی همچون گزاره‌ای زبانی، پاسخی است به پرسشی. آشکارا، جوابی است به پرسش خواننده. بسته به اینکه از او چه بپرسیم، جواب می‌دهد. معنای متن هم چون موقعیت آن دگرگونی‌پذیر است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۷۷).

از این رو، هرچه این پرسش بنیادی‌تر باشد، امکانِ یافتن پاسخی یکّه و نهایی کمتر می‌شود. هرچه متنی پرسش‌های بنیادی‌تر مطرح کند، تأویل متن از پاسخ‌های فوری دور می‌شود. به زعم نگارنده، در برخی از این شعرها پرسش‌ها و پاسخ‌ها، هر دو بنیادی است؛ چرا که رسیدن به یک ارجاع و مدلول قطعی و معنای نهایی در این گونه مواقع مضحک می‌نماید:

– ایمان بیاور، دوستت دارم خطا نیست
این حرف‌ها اصلاً میان ما روا نیست
ایمان بیاور، عشق نیرنگ است و رنگ است
یک‌رنگی و بی‌رنگی و این رنگ‌ها نیست
این عشق نیرنگی‌ست کیهانی (سرامی، ۱۳۸۷: ۵۳)

باید پرسید پرسش‌های مخاطب تا کجا باید عمیق بوده باشد که چنین جوابی را از شاعر دریافت کند و مخاطب به کدامین ابعاد پیچیده در این پرسش می‌باید توجه کرده باشد تا پاسخی چنین دریافت کرده باشد:

من عشق را رنگین‌ترین بی‌رنگ دیدم
این عشق نیرنگی‌ست کیهانی

از دیگر سوی، می‌باید به این نکته اشاره کرد که خود شاعر نیز قایل به هیچ معنای نهایی و اصیل برای هیچ چیز نیست. او داستان‌ها و روایت‌ها را تا آنجا که نظامِ نشانگان و مدلولی متن اجازه دهد، دگرگونه درمی‌یابد و روایت می‌کند. او در دگرفهمی پدیده‌ها، تضادها را به گونهٔ یک ترادف درمی‌یابد و مترادف‌ها را به گونهٔ تضاد. سخن بر آن است که شاعری که خود هیچ گونه استبداد برداشتی و تأویلی را از هیچ جزء این هستی باور ندارد، نمی‌تواند حضور مستبد خود را در شعر چونان خداوندگاری جا بگذارد که هر آنچه که او می‌خواهد، خواننده بی کم و کاست دریافت کند. از اینجاست که شاعر، خود با این ابزار، بزرگ‌ترین معناهای نهایی روایت‌ها و داستان‌ها و پدیده‌ها را در هم می‌ریزد. یا نگاه کنید به شعر «پسرم شیطان» است:

– ... از خدا می‌پرسم
او چرا با پسرش، شیطان، چونان من رفتار نکرد؟
پسر او همه می‌دانند
خانه را نیز به آتش نکشید
پسر او حتی
ذره‌بین نیز نشد
شعله‌ای را هم از خواب که بیدار نکرد
راستی
او چرا این پسر دانا را از خود راند؟
این گناهی سنگین بود
که به تندیس گلین می‌خندید (همان: ۳۳)

این قایل شدن به عدم وجودِ معنای نهایی است که شاعر، درب مکالمه را باز می‌کند و با همه چیز در هستی، حتی هر آنچه وضعیت مشخص و معیّن دارد، مکالمه و پرسش کرده و آنها را به چالش می‌کشد. بنابراین اغلب شعرهای این مجموعه به یک مکالمهٔ دوسویه دست می‌یازد؛ از یک سو مکالمه‌ای با هر آنچه که در گذشته بوده است و از سوی دیگر، مکالمه‌ای با خوانندهٔ متن. به واقع، شاعر

از دریچهٔ دیگری به جهان می‌نگرد. او قاعده‌های هستی را فرایاد مخاطب می‌آورد، اما به آسانی نیز با آنها بازی می‌کند.

از سوی دیگر، دنیای شعر سرامی در بسیاری از مواقع، دنیای نسبیت‌هاست، نه قطعیت‌ها؛ از این رو، ملاکِ شناسایی برای شاعر، تأویلی است که در بسیاری از مواقع، خود از هستی ارائه می‌کند؛ اگرچه آن هنگام که با متون دیگر گفت‌وگو می‌آغازد، معلوم است که گاهی به ادراک مشترک نیز پایبند است؛ اما در جاهایی، خود معیارهای دیگری برای شناخت وضع می‌کند. از سوی دیگر، شاعر این شناخت را به معنی راه‌یابی نهایی به هستهٔ درونی و باطنی و مرکزی هستی نمی‌داند. نگاه کنید به این شعر:

– پس پرخاش سراسیمگی از راه رسید
نیش را نوش توان انگاشت
اگر از یک زنبور است (همان: ۳۶)

بنابراین در دنیای شعر سرامی گاهی با شعرهایی محکم روبه‌رو می‌شویم که تأویل‌های متعددی را برمی‌تابند. به نظر می‌رسد شاعر با استفاده از اقتدار زبانی، بر این نکته باور دارد که رابطهٔ بین دال و مدلول رابطه‌ای یک به یک نیست. او می‌داند که همهٔ نشانه‌های زبانی «سکه‌ای یک‌روست که در آن مدلول، همواره حذف است. این دال‌ها هستند که در دلالتی بی‌انتها به حرکت درمی‌آیند، بدون اینکه، این سیر لایتناهی را مدلول دیگر و مفهومی نهایی در کار باشد. به واقع هرچه که در زبان با آنها سروکار داریم، دال‌هایی هستند که یکی پس از دیگری می‌آیند» (Harland 1997: 135).

سرامی با علم بر همین سلطه و قدرت زبانی، فرایادمان می‌آورد که در بسیاری از جاها این «زبان است که سخن می‌گوید و نه نویسنده. از این رو بیراه نیست که برای درک معانی مختلف یک متن ادبی، دیدگاه نویسنده محور را کنار گذاشت. در این صورت، متن وجودی مستقل پیدا می‌کند. معانیِ متکثّرِ شکل‌دهندهٔ متن این بار با استفاده از ابزاری چونان زبان، نه بر نویسنده، که بر خواننده متمرکز می‌شود؛ از این رو باید در نظر داشت که در یک متن، باید به مقصد توجه کرد و نه منشأ آن» (Barthes 1997: 145).

بنابراین خواننده در جریان فهم برخی از شعرهای این مجموعه می‌بایست دو پروسه را طی کند؛ نخست ناچار است با این علم شعر را بخواند که هیچ چیزی خارج از متن وجود ندارد؛ این اتفاق زمانی می‌افتد که خواننده با ارجاع یک به یک دال‌های شعر نسبت به مدلول‌های آن بازمی‌ماند. در اینجا خواننده، به عنوان مدلول، تعبیرها و معانی و مفاهیمی را انتخاب می‌کند که خود متن بیش از سایر مدلول‌ها آن را به رخ خواننده می‌کشد. دریدا نیز می‌گوید: «ما نمی‌گوییم که تعبیری درست‌تر از تعبیر دیگر است؛ بلکه برخی تعابیر قدرتمندتر از بقیه هستند. سلسله‌مراتب، میان نیروها و میان درست و نادرست است؛ بنابراین یک سری تعبیرهایی در متن وجود دارند که معنی را تشریح می‌کنند و وجود خود را به رخ می‌کشند، و این اصل است»(Derrida, 1975: 2010).

در شعر سرامی مسئلهٔ بینامتنیت قابل ردیابی است. گاهی معانی برخی از اشعار، تنها می‌تواند شعر دیگری باشد. از این رو، هر شعر به ظاهر مستقل، در نهایت به شعر یا اشعار و یا متون و قصص دیگری وابسته می‌شود

فرایند دیگر، فرایندی است که نگرهٔ خواننده‌محوری را تقویت می‌کند؛ چرا که در نهایت، این خواننده است که تصمیم می‌گیرد چگونه با متن توافق کند و معنا یا معانی مرکزی را از معانی هاله‌ای متن مشخص و متمایز نماید.

بینامتنیّت

مسئلهٔ دیگر در شعر سرامی، مسئلهٔ بینامتنیّت است. در شعر سرامی «مکالمه‌ای مستمر با متونی که بیرون از جهان خود متن وجود دارند، برقرار است. این متون ممکن است ادبی یا غیر ادبی باشند؛ همعصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند. به واقع، بنا به گفتهٔ کریستوا، هیچ متنی آزاد از متون دیگر نیست. در یک نگاه کلان، می‌توان گفت که هر متنی، دگردیسی متن دیگری است و در واقع چگونگی کارکرد عام رابطهٔ بینامتنی را نشان می‌دهد. وام‌گیری، فرایند دیگری است که رابطهٔ بینامتنی را به گونه‌ای بارزتر نشان می‌دهد. این وام‌گیری ممکن است به صورت

ترکیب واژگانیِ یک شعر باشد، یا شکل نقل‌قول یا تلمیح به خود گیرد، یا بر اساس الگوی ساختاری شکل گرفته باشد، مانند محتوای غزل‌ها و ...» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۷۲ – ۷۳).

بعضی از نظریه‌پردازان نیز در این باب پا را فراتر گذاشته و می‌گویند: «همهٔ متن‌های ادبی از متون دیگر بافته شده‌اند؛ نه به مفهوم مرسوم آنکه نشانه‌هایی از تأثیر متون پیشین را داشته باشند؛ بلکه در این مفهوم ریشه‌ای‌تر که هر واژه، هر عبارت، یا هر قطعه‌ای بازآفرینی نوشته‌های دیگری است که مقدّم بر هر اثر منفرد است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۹۰).

در شعر سرامی نیز مسئلهٔ بینامتنیت قابل ردیابی است. گاهی معانی برخی از اشعار، تنها می‌تواند شعر دیگری باشد. از این رو، هر شعر به ظاهر مستقل، در نهایت به شعر یا اشعار و یا متون و قصص دیگری وابسته می‌شود. « بلوم بر آن است که خیال‌پردازی اصولاً بدون تأثیرپذیری و قیاس ناممکن است ... او بر آن است که اشعار از واژگان ساخته شده‌اند و نه از چیزها ... واژگان به واژگان دیگر بازمی‌گردند و آنها نیز به سهم خود به واژگان دیگر برمی‌گردند و این روال ادامه می‌یابد تا به زبان ادبی برسیم. پس می‌توان گفت که هر شعر یک بینا شعر است و هر خواندن یک بینا خواندن است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۶۱).

برگ سبزی تنها
شرم آدم را راند
شرم حوّا را هم
برگ سبزی پوشاند (سرامی، ۱۳۸۷: ۲۵)

***

عشق، از اول هم سرکش و هم خونی است
می‌گریزد، می‌پرهیزد از این جلاد
هرکه بیرونی‌ست (همان: ۳۱)

اما پرسش اصلی در این باب، این نیست که شعر اثرپذیر از کدام شاعر است؛ پرسش اصلی این است که چگونه شعری خاص در سنّت و تاریخ جای گرفته است و در عین حال، بیانگر اصالت و نوجویی است ... اکنون پرسش اصلی، کشف دیالکتیک وابستگی به سنّت‌های ادبی یا گریز از آن است.

سرامی در این مجموعه سرشت بینامتنی شعرهای خود را با آوردن شعرهایی که با متون گذشته در مکالمه است، تصدیق می‌کند و خواننده‌ای که با ادبیات آشنایی دارد، به راحتی می‌تواند، مناسبت این متن را با همهٔ متن‌های پیشین دریابد؛ بنابراین نوعی رابطهٔ خاصّ هم‌حضوری، یعنی حضور مؤثر یک متن در متن دیگر را می‌توان در شعرهای سرامی جست و یافت:

– آسمانی شد از این قلّهٔ مسیح
چوبهٔ دار شهیدان علمی‌ست (سرامی، ۱۳۸۷: ۲۸۸)

***

– لالایی و گهواره خفتند
اما مسیحا ماند بیدار

در همهٔ این شعرها، اثر به مثابهٔ کنش ارتباطی شاعر با آثار پیش از خود به حساب می‌آید و نه به عنوان یک محصول سادهٔ ادبی.

بنابراین می‌توان گفت که این اثر نیز یک سری لغات نیست که معنایی خاص را عرضه کند؛ بلکه «فضایی است چندبُعدی که در داخل خود گونه‌های مختلفی از نوشتنی‌ها را با یکدیگر درمی‌آمیزند و برخورد می‌کنند، این اثر نیز سلسله‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته شده از حوزه‌ها و کانون‌های بی‌شمار فرهنگ است» (گرین، ۱۳۸۳: ۲۹۸).

در واقع باید پذیرفت که یک اثر، خود بسنده و به تنهایی، حاکم بر کل خویش نبوده، که حاصل جذب و دگرگونی متن‌های دیگر است: «در واقع خوانش یک متن به معنی مبادلهٔ ذهن با ذهن (سوژه با سوژه) میان مؤلف/ منبع و خواننده/ گیرنده نبوده، بلکه اجرایی است از سوی آفرینندهٔ متن و خوانندهٔ انبوه نوشته‌هایی که در عرصهٔ متن با هم مصادف شده و تعامل می‌یابند. از این رو یک متن هیچ گاه پایان نیافته و یک بار برای همیشه نوشته نمی‌شود؛ بلکه یک متن در استمرار تولید بینامتنی خویش که متون آتی را در بر می‌گیرد (متونی که مورد خوانش این متن واقع خواهند شد) موجودیت می‌یابد» (پین، ۱۳۸۲: ۱۷۰).

برای درک دیالکتیک گریز از سنّت‌های ادبی، باید روی نکاتی دیگر تأمل کرد. در اینجا، می‌توان بحث را با این پرسش بنیادین ادامه داد که آیا شعرهای این مجموعه، بازتاب همان دانش فرامتنی است که از آن سخن گفته شد، یا چیز دیگری بر این اندیشه‌های پیشین افزوده شده است؟ شعرهای این مجموعه جهانی را ترسیم می‌کند که پایانی و انجامی ندارد؛ جهانی که جهان اتحاد شگرف پارادوکس‌ها و تضادهاست؛ تضادهایی که در همه جا نمود دارند اما در ژرفای خود، از یک منشأ به وجود آمده‌اند و با آنکه متفاوت و متناقض جلوه می‌کنند، اما باز در یک نقطه به وحدت می‌رسند؛ بنابراین شاعر اگرچه مدام بین درون خویشتن و نیز همهٔ عناصر

فرامتنی مکالمه دارد، اما خود نیز در این فرایند تفکر و فرهنگ، چیزی برای افزودن دارد. شعر سرامی، شعری است جاندار و قوی؛ شعری برای نگاه به جهان به گونه‌ای دیگر.

خلق فضایی با هویّت خاص و وجه فکری غنی اشعار، مخاطب را به درنگ وامی‌دارد. استقلال فکری و بینش خاص شاعر، که نمایندهٔ روحیات و عواطف خاص اوست، و نیز قدرت بیان و آگاهی به امکانات زبان فارسی و توانایی القای مفاهیم متنوع، از ویژگی‌هایی است که در شعر سرامی در کنار دانش فرامتنی، خلاقیت و آفرینندگی شاعر را نیز می‌نشاند. یکی از نمودهای بارز این خلاقیت، در بخش عامیانه‌ها دیده می‌شود. شعرهای این بخش به زبان عامیانه سروده شده است. به نظر می‌رسد این تفوّق همیشگی زبان نوشتاری – که می‌بایست هر شعری بی چون و چرا از آن تبعیت کند – بر زبان گفتاری، جای درنگ و تأمل دارد. این تقابل نیز چونان هر تقابل دیگری می‌تواند شکسته شود. به راستی به کدامین دلایل قطعی و محکمی می‌بایست شعر همواره به زبان نوشتاری باشد؟ اگر شعر را سخنی تلقّی کنیم که حاصل تجربه‌ای است ذهنی که در مرز ناآگاهی و آگاهی رخ می‌دهد و در زبانی شاعرانه به منصهٔ ظهور می‌رسد، آیا نفس زبان عادی گفتاری از میان برندهٔ ادبیت زبان است؟ یعنی آیا باید به این نتیجه رسید که زبان عامیانه ادبیت‌زداست؟ آیا زبان عادی گفتاری که ما مدام بدان سخن می‌گوییم، فکر می‌کنیم و با آن ارتباط‌های مؤثر برقرار می‌کنیم، فاقد این قابلیت است که از سطح عادی زبانی فراتر رود و به زبان ادبی بدل شود؟ گاهی شعر گفتن به زبان گفتار، به‌خصوص برای مخاطبان خاص، از جمله کودکان، تیری است با دو نشان؛ به گونه‌ای که هم آشنایی‌زدایی از شکل رسمی و شیوهٔ معتاد زبان است، و هم باید باور داشت این گونه شعر به لحاظ صمیمیت سیالی که در تمام فضای شعری می‌پراکند، بهتر می‌تواند با مخاطب خود ارتباط برقرار کند.

شاعر با به‌کارگیری زبان عامیانه و با ادبیت قابل‌تأملی که در آن مشاهده می‌شود، برتری زبان رسمی نوشتاری را نیز به گونه‌ای تلویحی در بیان شاعرانه خنثی می‌کند:

هفت تا نگین من از کجا بیارم ...
زندگی انگشتریه
اما نگین نداره
تا چه نگینی بتونه
آدم واسش بذاره
ببین به انگشتر من
می‌شینه نگین الماس
هیچ عوضش نمی‌کنم
تک همیشه تنهاس.

***

– دوس دارم نازت کنم
کلید بشم، بازت کنم
مث آینه روبه‌روت باشم، وراندازت کنم
دوس دارم لوسم کنی، بوسم کنی
تو دلم گُر بگیری، مثّ یه فانوسم کنی ...
می‌شه آب شد مثِ اشک
می‌شه توی شعلهٔ زلال اون
غم دنیا رو گداخت ... (همان: ۲۷۴)

برآنم که شماری از زیباترین و خلاقانه‌ترین شعرهای این مجموعه در بخش عامیانه نهفته است. شاعر در این بخش، با خلق مضامین نو، زیبا و صمیمی و با به‌کارگیری زبانی عامیانه که فاصلهٔ میان شاعر و خواننده را کم کرده، فضایی خودمانی و صمیمی در گفتمان آن دو ایجاد می‌کند و از نظام بستهٔ شعر کهن می‌گذرد. شاعر راز زبان ادبی را همواره به یاد دارد. از سوی دیگر، شعر او ساحت مبهم و معمّاگون خود را هم در هیچ‌کدام از اشعارش از دست نمی‌دهد؛ حتی در همین شعرهای عامیانه نیز زبان سرامی، ابهام هنری دارد و علی‌رغم اینکه شعر به واسطهٔ استفاده از زبان عامیانه گاهی روساختی ساده‌تر پیدا کرده است، اما ژرف‌ساخت بعضی از شعرها همچنان سرشار از تأملات و درنگ‌های هنری است:

– می‌شه ناشناخته‌ها رو هم شناخت
می‌شه تا همیشه نرد عشق باخت
می‌شه سوخت، می‌شه ساخت
اگه اسب زیر پات رام باشه
می‌شه ایستاد می‌شه تاخت
حتی تنهایی رو هم می‌شه به یاد هم نواخت (همان: ۲۷۵)

از مسائل دیگری که می‌توان خلاقیت شاعر را در آن ردیابی کرد، مسئلهٔ وزن شعر است. گاهی در بعضی از شعرها با وزن‌هایی روبه‌رو می‌شویم که تمامی فضای شعر را سرشار از یک موسیقی تپنده و پرشور می‌کند و از پس این موسیقی زنده و پرتحرّک، کلمات نیز به رقص درمی‌آیند و دیگر نمی‌توان آنها را در بند ترکیبات طولانی و بلند قرار داد. می‌توان بر آن بود که چنین شعرهایی شاید اصیل‌ترین احساسات

شاعرانه را نیز در خود دارند. این گونه از شعرها که گاهی مصراع آن از یک یا دو هجا فراتر نمی‌رود و در کنار آن قافیه‌ها نیز بیداد می‌کنند، گیرایی خاصی دارند. هر کلمه در قالب یک هجای کشیده و یا بلند بیان می‌شود؛ تو گویی تجربهٔ لحظهٔ فرار و گذرایی است که تنها می‌توان با سریع‌ترین ثبت آن تجربه، یعنی یک کلمه، تجربه‌های فریبندهٔ دیگر را از دست نداد. از سوی دیگر، این نوع از شعرهای این مجموعه، جدای از امکان موسیقایی که در پیش چشم خواننده قرار می‌دهد، یک امکان صوری (formal) را نیز برای مخاطب تصویر می‌کند؛ امکانی صوری که در کوتاه‌ترین زمان، از لحاظ طول مدت خوانش شعر، فضای گستردهٔ معنایی را تجربه می‌کند. اصولاً اینکه در هر مصراع بیش از یک یا دو هجا نباشد، گونه‌ای آشنایی‌زدایی بنیادین در قالب‌های شناخته‌شدهٔ شعر فارسی است که می‌توان آن را یک نوع هنجارشکنی در قالب‌های سنتی ادبیات فارسی نیز به حساب آورد؛ چرا که این امکان را می‌دهد که معانی و مضامین به شیوه‌ای نو و خاص منتقل گردند. نگاه کنید به مثنوی زیر:

ده، بیست راز چیست
سی، چل عشق، دل
مغز، عقل نقض، نقل
کور، کر جاف، غر (همان: ۳۴۱)

دستاورد این آشنایی‌زدایی این است که شاعر قالبی کهنه چون مثنوی را محملی برای سخن گفتن به سبک امروزی کرده است. در واقع، هنجارهای وزنی این شعرها، قابل تأمل است. اگرچه این هنجارها و شاید هنجارشکنی‌ها با امکانات طبیعی وزن فارسی در ارتباط است، اما خصوصیات بیانی ویژهٔ این امکانات از آن رو که مطابق سنت و تربیت شعری مخاطب نیست، می‌تواند روند ارتباط و تأثیر را با تأمل پیش ببرد.

از سوی دیگر، واژگان، که عوامل تشکیل‌دهندهٔ وزن شعرند، به علت کوتاهی هر مصراع، در هر حال قافیهٔ شعر نیز هستند. در اینجا دیگر نمی‌توان گفت که قافیه یک نوع زینت آوایی برای سطر شعر است؛ بلکه به واقع به اندازهٔ وزن، عامل سامان‌دهی موسیقی شعر نیز هست.

چنان که می‌بینیم، شاعر گاهی از چارچوب زبان و ادبیات و گفتمان‌های متعدّد نهادینه‌شده در فرهنگ و ادب فارسی پا فراتر می‌نهد و در خصوص وزن و زبان نیز، ساختارشکنی‌هایی می‌کند. زبان شاعر گاهی سخت تصویری است و در توصیف دنیای درون و بیرون، بسیار دقیق و موجز است. به واقع، آنگاه که قرار است چیزی تصویر شود، واژه‌ها به گونه‌ای فعّال کنار همدیگر می‌نشینند که تمامی ابعاد آن نکته کاویده می‌شود. از سوی دیگر، یکی از دلایل ایجاز زبان شاعر، همین بیان دقیق تصویری است. شاعر حجمی عظیم از مطالب را در قابی کوچک به نام تصویر می‌ریزد و از دیگر سوی، همین بیان موجز، زمینه‌ساز ابهام در شعر می‌شود، که جوهر راستین هر شعر اصیل است.

بخش‌های نیمایی این مجموعه، زبانی دشوارتر و پیچیده‌تر نسبت به سایر بخش‌ها دارد. دایرهٔ لغوی زبان این مجموعه دایره‌ای بس وسیع است که تا حدی چشمگیر به حوزه‌های بسیار متنوّع مرتبط است. در بخش‌های دیگر این مجموعه، گاهی با زبانی نرم و جویباری مواجهیم. شعرهای بسیار هموار و نرم و سنجیدهٔ شاعر را می‌توان در میان قالب‌های مختلف باز جست؛ به عنوان مثال، در شعرِ «همه خوابند و ما بیدار»، که یک سه‌لختی است، سادگی، روانی، نرمی، زیبایی و پیام خوش شاعر سخت در دل می‌نشیند:

– چراغ چشم‌ها خاموش
توان گوش‌ها بی‌توش
فرو می‌ریزد این آوار
سکوت آواز می‌خواند
که شب با ناز می‌راند
تو بیداری و من بیدار ...
به غیر از پیچ و تاب انگار
نمی‌زاید از این دوّار
نمی‌روید از این پرگار (همان: ۵۲۳)

جدای از این مجموعه‌ای که به بررسی‌اش نشسته‌ام، سرامی در مجموعهٔ از دو نقطه تا همه چیز شعری دارد که منش فکری او را به درستی نشان می‌دهد:

تو نقطه بودی و من نقطه
هر دو هیچ‌اهیچ
تو از درون همه تاب و من از برون
همه پیچ
تو ایستاده به پای و من اوفتاده به راه

شماری از زیباترین و خلاقانه‌ترین شعرهای این مجموعه در بخش عامیانه نهفته است. شاعر در این بخش، با خلق مضامین نو، زیبا و صمیمی و با به‌کارگیری زبانی عامیانه که فاصلهٔ میان شاعر و خواننده را کم کرده، فضایی خودمانی و صمیمی در گفتمان آن دو ایجاد می‌کند و از نظام بستهٔ شعر کهن می‌گذرد

چه شد؟
نمی‌دانم
تهی‌ست قصهٔ من از گزند لاف و گزاف
که من به گرد تو ناگاه
درآمدم به طواف
به خویشتن که رسیدم، شگفتی‌ام گل کرد
من و تو ...
دایره ...
بودی ...
محیط دایره من بودم و تو مرکز آن!
تو در منی اما،
تمامت تن من
ذره ذره،
دور از توست
نقاط من همه دور از تو، پای‌بست توانَد
نخست،
دو دست خویش برآر از دو سو،
مرا بنواز!
که قُطر دایره جز دست‌های بازِ تو نیست!
سپس،
تو از میانه و من از دو سوی
به گرد قُطر بچرخیم
تا
نهایت گوی ...
که بی‌نهایت ما هم در آن،
به زندان است
ببین که حاصل ضرب من و تو جز کره نیست!
من و تو می‌دانیم،
جهان ما کروی‌ست.
ببین چگونه جهان را من و تو می‌زاییم؟
شعاع‌ها را اندیشهٔ نهایت نیست.
مرا نگاه،
به دستان بی‌بدایت توست!
شکایت من، آگنده از حکایت توست
من از نهایت بیزارم.
به بی‌نهایت پیوندها نظر دارم
***
دو نقطه بودیم
اکنون جهان سراسر ماست ...
در این کرشمه نهان است هرچه ناپیداست (سرامی، ۱۳۷۴: ۳۷)

سرامی در شعرش افق بی‌پایانی می‌آفریند. او جهان امکانات را در برابر دیدگان مخاطب می‌گشاید و واقعیت وجود آدمی را در ارتباط با تمامت هستی می‌کاود. به واقع چکیدهٔ نظر شاعر را می‌توان در این شعر بلند یافت:

نقطهٔ بی همه چیز
مرکز دایره شد
مرکز دایره یعنی همه چیز (سرامی، ۱۳۸۷: ۱۳۱)

پی‌نوشت

* عضو هیئت‌علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خدابنده.

کتابنامه

– احمدی، بابک، ۱۳۸۰، ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.
– ایگلتون، تری، ۱۳۸۰، پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عباس مخبر. ویرایش دوم، تهران: نشر مرکز.
– پین، مایکل، ۱۳۸۲، فرهنگ اندیشهٔ انتقادی. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
– سرامی، قدمعلی، ۱۳۷۴، از دو نقطه تا همه چیز. تهران: مشیانه.
– سرامی، قدمعلی، ۱۳۸۷، چارفصل دوستت دارم. تهران: علم.
– عسگری، مانی، ۱۳۸۲، هستی‌شناسی شعر، تهران: قصیده‌سرا.
– گرین، کیت، وجیل لبیهان، ۱۳۸۳، درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی. ترجمهٔ لیلا بهرامی و ... تهران: روزنگار.
– مکاریک، ایرنا ریما، ۱۳۸۳، دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
– Barthes, Rolan, 1997, *The death of the Authar in Image – music – Text*, Lindon Fontana.
- Derrida, Jacque, 1991, position. The university of Chicago press.
- ----------, 1975, *Writing and Difference*. London: Routledge and kegan.
- Harland, Richard, 1997, *Superstructuralism*. London: Routledge.
- wellek, Rene, Austin warren, 1949, Theory of literature*; Harmondsworth, penquin* , originally published in America.