مجلهٔ *حافظ‌پژوهی*
سال ۲۲، شمارهٔ ۲۲ (دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱)، پاییز ۱۳۹۸

تفسیر شعر عقوبت شاملو با استفاده از بینامتن حافظ

تقی پورنامداریان*
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

اشراف بر روابط بینامتنی پس از درک ساختار نحوی شعر از مؤثرترین ابزارهایی است که هم امکان حدسی حتی‌المقدور درست را دربارهٔ درک ابهامات شعرهای مبهم ممکن می‌کند و هم مسیر تأویل درست شعر را هدایت می‌کند. طبیعی است که از میان معانی محتمل متن آن معنایی با نیت مؤلف و ظرفیت متن سازگارتر است که از روابط بینامتنی روشن‌تر و پذیرفتنی‌تری ناشی شده باشد. این مقاله با کشف روابط بینامتنی میان شعر عقوبت احمد شاملو و اشعار حافظ به تاویل شعر عقوبت پرداخته است. شاملو در این شعر از بعضی کلمات کلیدی و استعاره‌های شعر حافظ استفاده و در پایان اشاره‌ای انکارآمیز به عقاید صوفیان کرده است. این شعر یادگار برانگیختگی احوال عاطفی شاعر در لحظه‌های درک احساسِ نزدیکی به مرگ تحت تأثیر خطراتِ خودساخته‌ای است که منجر به احساس بی‌پناهی و سپس اندیشه به نیازهای غریزی انسان حتی تا دم مرگ می‌شود.

کلیدواژه‌ها: شعر عقوبت شاملو، تاویل، بینامتنیت، حافظ.

□

میوه بر شاخه شدم
سنگ پاره در کف کودک
طلسم معجزتی
مگر پناه دهد از گزند خویشتن‌ام
چنین که
دست تطاول به خود گشاده
منم؟

□

بالا بلند!

* استاد زبان و ادبیات فارسی، poornamdarian@gmail.com

بر جلوخان منظرم
چون گردش اطلسی ابر
قدم بردار
از هجوم پرندهٔ بی‌پناهی
چون به خانه بازآیم
پیش از آن که در بگشایم
بر تخت‌گاه ایوان
جلوه‌یی کن
با رخساری که باران و زمزمه است،
چنان کن که مجالی اندکک را در خور است،
که تبردار واقعه را
دیگر
دست خسته
به فرمان
نیست.

□

که گفته است
من آخرین بازماندهٔ فرزانه‌گان زمین‌ام؟
من آن غول زیبای‌ام که در استوای شب ایستاده است
غریق زلالی همه آب‌های جهان؛
و چشم‌انداز شیطنت‌اش
خاست‌گاه ستاره‌یی‌ست.

در انتهای زمین‌ام کومه‌یی هست،–
آن جا که
پای در جایی خاک
همچون رقص سراب
بر فریب عطش

تکیه می‌کند.
در مفصل انسان و خدا
آری
در مفصل خاک و پوک‌ام کومه‌یی نااستوار هست،
و بادی که بر لُجّهٔ تاریک می‌گذرد
بر ایوان بی‌رونق سردم
جاروب می‌کشد.
برده‌گان عالی‌جاه را دیده‌ام من
در کاخ‌های بلند
که قلاّده‌های زرین به گردن داشته‌اند
و آزاده مردم را
در جامه‌های مرقع
که سرودگویان
پیاده به مقتل می‌رفته‌اند.

خانهٔ من در انتهای جهان است
در مفصل خاک و
پوک.
با ما گفته بودند:
«آن کلام مقدس را
با شما خواهیم آموخت،
لیکن به خاطر آن
عقوبتی جان فرسای را
تحمّل می‌بایدتان کرد.»
عقوبت جان‌کاه را چندان تاب آوردیم
آری
که کلام مقدسِ‌مان
باری

از خاطر
گریخت!

این شعر را چگونه تفسیر کنیم؟

شاعر می‌گوید: میوه بر شاخه شدم

این عبارت در معنی حقیقی کلمات، مصداق ندارد چون با عادات تجربی ما سازگاری ندارد. کسی نمی‌تواند: میوه بر شاخه شود. اما در نظام زبان ادبی می‌توان آن را تشبیهی دانست که ادات تشبیه آن حذف شده است: من چون میوه بر شاخه شدم. این عبارت نسبت به عبارت اول روشن‌تر است، اما شاعر وجه شبه را میان «من» به عنوان مشبه و «میوه بر شاخه» به عنوان مشبهٌ‌به، ناگفته گذاشته است تا خواننده یا شنوندهٔ شعر خود آن‌را کشف کند. اما در اینجا نشانه‌های زبانی که همان واژگان زبانند و دارای دو عنصر تفکیک‌ناپذیر دال و مدلولند ما را به منظور شاعر هدایت نمی‌کنند، بلکه به تصویر مجسمی خارج از زبان منتقل می‌کنند که زاییدهٔ فرایندِ از دال‌های زبان به مدلول‌های آن در خارج از زبان رفتن است. در زبان کاربردی و غیرشاعرانه به قول سارتر ما مثل نور از شیشه از نشانه‌های زبانی در مقام دال عبور می‌کنیم تا در آن سوی زبان مدلولِ دال‌ها را ملاحظه کنیم (سارتر، ۱۳۴۸: ۱۷–۱۸). اگر کسی خبر دهد که: در باغ میوه‌ها از شاخه‌ها آویزانند، ما با عبور از نشانه–دال‌های باغ، میوه و شاخه از مفهوم خبر آگاه می‌شویم، هم‌چنان‌که در عبارت «میوه بر شاخه است» وقتی «میوه» و «شاخه» در مقام نشانه باشند می‌توانیم از آن‌ها عبور کنیم و مدلول آن‌ها را که در خارج از زبان قابل تحقیق‌اند، ملاحظه کنیم، اما به محض آنکه بگوییم: من میوه بر شاخه شدم، گزاره را بی‌مدلول، یا بی‌مصداق کرده‌ایم، چون مفهوم حاصل از گزاره در خارج قابل تحقیق نیست و عادت‌های تجربی ما آن را نمی‌پذیرند. ناچار در اینجا لازم است آن نشانه‌های زبانی را از مدلول زبانی و قراردادی آن‌ها خالی کنیم و آن‌ها را تبدیل به دال محض و تهی کرده و از نشانگی ساقط کنیم و سپس آن دال خالی را از معنایی که عبارت را قابل فهم می‌کند پر کنیم و آن را مجدداً به نشانه‌ای جدید تبدیل کنیم. این همان چیزی است که رولان بارت آن را زبان اسطوره و شعر می‌خواند که در آن انسان از اقتدار زبان آزاد می‌شود و نظامی ثانوی بر روی نظام نخستین زبان می‌سازد (Hawkes, 1977: 131) که در آن نظام، کلمات از معنی قراردادی خود رها می‌شوند و نویسنده و خواننده بدین‌گونه از اسارت زبان که معناهای قراردادیش را بر آن‌ها تحمیل می‌کند رها می‌شوند و تحت تأثیر بافت سخن معنایی به

نشانه‌های تهی شده از مدلول‌های قراردادی می‌دهند که عبارت بی‌مصداق و غیرقابل قبول را قابل قبول می‌کنند. مثلاً به این بیت حافظ دقت کنید:

گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن یعنی که رخ بپوش و جهانی خراب کن

(حافظ، ۱۳۵۰: ۲۷۲)

مصراع اول در معنی حقیقی کلمات اگرچه مثل هر گزارهٔ دیگر معنی زبان‌شناختی دارد، اما مصداق ندارد که ما معمولاً این بی‌مصداقی را به بی‌معنایی تعبیر می‌کنیم. مصراع اول وجه امری دارد. شاعر به مخاطب می‌گوید برای گلبرگ با سنبل مشکین نقاب درست کن! یا خلاصه‌تر گلبرگ را با سنبل مشکین بپوشان! برای ما این گزاره وقتی در نظام ادبی ما معنی دارد که دارای مصداقی سازگار با تجربه‌های ما شود. مثلاً به گلبرگ معنی چهرهٔ معشوق بدهیم و به سنبل مشکین، معنی زلف معشوق که در نتیجه آن معنی ثانوی و دارای مصداق گزاره چنین می‌شود: چهره‌ات را با زلف بپوشان! برای این که به این معنی برسیم، گلبرگ و سنبل را و نیز نقاب ساختن را در مقام دال از معنی قراردادی آن‌ها در زبان خالی کرده‌ایم و از معنایی که خواسته‌ایم پر کرده‌ایم؛ کاری که شاعر نیز کرده است؛ یعنی نظامی ثانوی بر روی نظام نخستین زبان ساخته است. طبیعی است در معنی ثانوی به نشانه‌های زبانی بخشیدن شاعر و خواننده کاملاً آزاد نیستند؛ چون هم نظام ادبی ما به عنوان اعضای یک فرهنگ ما را محدود می‌کند، هم ساختار یا بافت نحوی گزاره و هم بافت بیرون از گزاره که این کلام در آن ایراد شده است.

معمولاً وقتی صحبت از بافت به میان می‌آید، دو نوع بافت به ذهن متبادر می‌شود، بافت درون متنی و بافت برون متنی. یا به عبارت دیگر بافت زبانی و بافت موقعیت. بافت موقعیت -که اولین بار مالینوفسکی در سال ۱۹۲۳ آن را مطرح کرد- محیط خارج از زبان است که می‌تواند روی معنی جمله (متن) تأثیر بگذارد. بافت زبانی (Linguistic Context) عبارت از کلیهٔ واژه‌هایی است که در همان عبارت یا جمله به کار برده شده است و به تعبیری دیگر کلمات پیش و پس در جمله است که تأثیر به سزایی در تعیین معنی واژه و جمله ایفا می‌کند. نگره‌های نقش‌گرای زبان‌شناسی بر آن بودند تا چگونگی کاربرد زبان را در بافت توضیح دهند (تاجیک، ۱۳۷۹: ۲۴). بعدها با افزودن عوامل اجتماعی و قدرت و ایدئولوژی بر بافت این نظریه کامل شد. در بیتی که از حافظ مثال زدیم چینش کلمات در بافت زبانی اجازه نمی‌دهد تا کلمات را که از معنی حقیقی تهی شده‌اند با هر معنی دلبخواهی پر کنیم تا دالِ تهی شده، معنی یا مدلول پیدا کند و تبدیل به نشانه شود. در مصراع اول شعر شاملو نیز

نمی‌توان از دال‌ها عبور کرد و مدلول‌ها را در ماورای آن دید، بلکه باید نشانه‌ها را به منزلهٔ خود اشیاء دید و معنی را به جای آنکه از نشانه‌های زبانی استخراج کنیم، از خود اشیاء استخراج کنیم. میوه بر شاخه چه وضع و موقعیتی دارد؟ شاعر که میوه بر شاخه شده است نیز همان وضع و موقعیت مشابه را خواهد داشت. یکی از حدس‌هایی که می‌توان دربارهٔ وضع میوه بر شاخه زد، ناپایداری موقعیت میوه بر شاخه است، چون میوه بر شاخه هر لحظه ممکن است در نتیجهٔ رسیده شدن، بیفتد. شاملو این شعر را در سال ۱۳۴۹ گفته است، یعنی زمانی که چهل و پنج سال داشته است و این سن حاکی از بلوغ عقلی است. این وضع ناپایدار را تصویر دیگری که به دنبال تصویر نخست می‌آید هم تأکید می‌کند و هم تشدید:

سنگپاره در کف کودک (شدم)

سنگپاره در کف کودک هم، به وضع ناپایدار و متزلزل اشاره می‌کند؛ چون سنگپاره در کف کودک هر لحظه ممکن است پرتاب شود. علاوه بر آن سنگپاره هر آن ممکن است به سوی میوهٔ آویخته از شاخه پرتاب شود و افتادن آن را از شاخه تسریع کند. جدا شدن میوه از شاخه به معنی جدا شدن میوه از منبع حیات و پایان زندگی اوست. وضع ناپایدار شاعر که از راه این تصویر القا می‌شود نیز به معنی تزلزل پیوند شاعر به دنیا و امکان قطع شدن پیوند او با زندگی و حیات است. بنابراین معنی ضمنی این دو تصویر که در نتیجهٔ بنای نظامی ثانوی بر نظام نخستین زبان پدید می‌آید این است که: در شرف مرگ قرار گرفته‌ام و هر لحظه ممکن است بمیرم. در رسیدن به این معنی، شاخهٔ درختی را که میوه از آن جدا می‌شود به اقتضای آنچه از تصویر در می‌یابیم به منبع حیات و یا شاخه‌ای از درخت جهان تأویل کرده‌ایم. چون مردن به معنی گسستن از دنیا و از دنیا یا جهان رفتن است. در این تأویل، این شعر مولوی هم می‌تواند بخشی از ذخیره‌های ذهن شاملو و هم بخشی از ذخیرهٔ ذهنی خواننده یا مخاطبی باشد که شعر را می‌خواند یا می‌شنود. آشنایی با این رابطهٔ بینامتنی که ژان کریستوا با الهام از منطق باختین اصطلاح کرد و بعد بقیهٔ نظریه‌پردازان آن را پذیرفتند و سپس ژنت انواع دقیقی از این رابطه را توضیح داد (ر.ک: آلن، ۱۳۸۹: ۳۰ به بعد)، هم کار خلاقهٔ شاعر و هم تفسیر خواننده را از شعر تحت تأثیر قرار می‌دهد:

این جهان همچون درخت است ای کرام — ما بر او چون میوه‌های نیم خام
سخت گیرد خام‌ها مر شاخ را — زانکه در خامی نشاید کاخ را
چون که پخته گشت، شیرین، لب گزان — بعد از آنش سست می‌گیرد جهان

(مولوی، ۱۳۹۴: ۳۹۴)

چنان‌که ملاحظه شد معنایی که از این دو جمله‌واره دریافتیم براساس نشانه‌های زبانی و رابطهٔ دال و مدلولی زبان نبود. توضیحی که از قول بارت نقل کردیم نتیجه‌اش این می‌شود که می‌گوید بهتر است آن چه را در زبانِ متداول و کاربردی یا زبان نثر یا زبانِ علمی، دال، مدلول و حاصل آن را نشانه می‌گوییم در زبان شعر و اسطوره به ترتیب فرم، مفهوم و دلالت بگوییم (Hawkes, 1977: 130-133) به این معنی که فرم خالی از دلالت است و با مفهومی که ما به آن می‌دهیم دال می‌شود و برمفهومی دلالت می‌کند.

این حرف با سخن سارتر که می‌گوید شاعر از زبان به عنوان ابزار استفاده نمی‌کند و در شعر کلمات خود شیئ هستند و نه نشانه‌هایی که برشیئ دلالت می‌کنند (سارتر، ۱۳۴۸: ۱۷-۱۸) و سخن یاکوبسن که می‌گوید کلمات در شعر دال‌های بدون مدلول‌اند، چندان فرقی ندارد(Hawkes, 1977: 113) همه نکته‌ای واحد را به شیوه‌های مختلف بیان می‌کنند، دربارهٔ شعری که دیگر نه تنها ممکن است موزون و مقفی و متساوی و مکرر نباشد، بلکه به آن معنی هم که شمس قیس می‌اندیشید معنوی و اندیشیده هم نیست (شمس قیس، ۱۳۳۸: ۱۹۶) معنی کامل در جمله‌واره بیان نمی‌شود، بلکه در متن بیان می‌شود. متن (text) در زبان‌شناسی به هر پارهٔ نوشتاری یا گفتاری اطلاق می‌شود که با هر طولی که داشته باشد، یک کل متحد و یکپارچه را از نظر معنی تشکیل می‌دهد(Halliday, 1976: 1).

دو مصراعی را که از شاملو نقل کردیم دو پاره از یک متن می‌توان تلقی کرد که با مصراع‌های زیر تبدیل به متن کامل می‌شود:

طلسم معجزتی
مگر پناه دهد از گزند خویشتنم
چنین که
دست تطاول به خود گشاده
من‌ام!

تطاول، به معنی تعدی، درازدستی، ظلم و تجاوز است. در این بخش از شعر که معنی دوپارهٔ سابق را تکمیل می‌کند، درمی‌یابیم که علت به وجود آمدنِ آن وضع ناپایدار و موقعیت متزلزل برای «من» خودِ شاعر است. به همین سبب هم بود که نگفته بود: «میوه بر شاخه‌ام» که اگر این طور گفته بود می‌شد آن را تشبیهی به حساب آورد. اما شاعر گفته بود: «میوه بر شاخه شدم» فعل شدن به جای بودن از همان ابتدا می‌توانست اشاره کند که سبب به وجود آمدن آن موقعیت متزلزل خود شاعر است؛ مطلبی که پارهٔ دوم تأکیدی بر آن است.

شاعر در این گزند رساندن و ظلم کردن به خویش چنان با گشاده‌دستی عمل کرده است که می‌گوید: مگر طلسم معجزه‌ای او را از شرّ خود پناه دهد.

در شعر نشانه‌ای نیست که دریابیم این گزند و ظلمی که شاعر، خود آن را در حق خود مرتکب شده است چیست؟ تنها شاید از راه عوامل برون متنی است که می‌توان آن را با ارجاع به شرح حال و زندگی و علایق و عادت‌های شاعر حدس زد، هرچند اگر کسب چنین اطلاعی هم ممکن نبود، با توجه به بافت متن هم تا حدی می‌شد عامل برون متنی را با توجه به بافت خیالین حدس زد؛ چون راه‌های گزند به خویشتن رساندن در عین آزادی، و خطر حبس و زندان نداشتن چندان متنوع نیست که غیرقابل دریافت باشد. مثلاً ابتلای شدید به مواد مخدّر و خودداری از پرهیزهایی که برای سلامت واجب است می‌تواند از جمله عوامل برون متنی باشد که به فهم شعر کمک می‌کند. شاعر در چنین وضعی که حال خود را توصیف می‌کند هیچ پناهی برای خود نمی‌شناسد که در آن‌جا از گزند خویشتن در امان بماند. چون از هر کس می‌توان گریخت، اما از خود چگونه می‌توان گریخت؟

چنان‌که در پارهٔ بعدی شعر می‌گوید در این حال، بی‌پناهی مثل پرنده‌ایست که شاعر هر جا می‌رود، او را دنبال می‌کند، تصویری که فیلم پرندگان هیچکاک را تداعی می‌کند.

در بخش اول شعر کلمهٔ «میوه» در منتها الیه سمت راست -که شاعر در مجموعهٔ «شکفتن در مه» آن را به طور مستقل در یک سطر نوشته است- در دیوان همراه دو کلمهٔ دیگر- شروع، و با کلمهٔ «من‌ام» در منتهاالیه سمت چپ پایان می‌پذیرد. شاعر با این شیوهٔ چینش، هم موقعیت خود را نسبت به میوه در بالای درخت نشان می‌دهد، هم جای افتادن میوه را در پایین و هم در ضمن تأکید می‌کند میوه همان من و من همان میوه است. به قول پارت زبان که در اصل گفتاری و شنیداری است و ماده‌اش صوت و و محملش زبان است، در نوشتن دیداری و نوشتاری می‌شود که ماده‌اش خط و محملش مکان می‌گردد و ثبات پیدا می‌کند. این وضع سبب می‌شود که زبان در صورت نوشتاری امکان انتقال معانیی را از راه شیوهٔ کتابت شعر در اختیار شاعر بگذارد که از راه زبان شنیداری ممکن نیست (Hawkes, 1977: 136).

شاملو که با شعر سپید خود را از قید وزن و قافیه، حتی در محدودهٔ رعایت وزن نیمایی آزاد کرده است، برای استفاده از این امکانات کتابتی دستی بازتر دارد.

در بندهای دیگر شعر نیز از امکاناتی دیگر که شیوهٔ خلاقانهٔ کتابت در اختیار او می‌گذارد نیز استفاده می‌کند. شاعر که در هجوم پرندهٔ بی‌پناهی، پناهگاهی برای خود پیدا نمی‌کند، به

خانه و همسر محبوب خود پناه می‌برد و از او خاضعانه تقاضا می‌کند مثل همیشه با رخساری مهربان و تسلی‌بخش از او استقبال کند:

بالا بلند!
بر جلو خان منظرم
چون گردش اطلسی ابر
قدم بردار!
از هجوم پرندهٔ بی‌پناهی
چون به خانه بازآیم
پیش از آنکه دربگشایم
بر تخت‌گاه ایوان
جلوه‌یی کن
با رخساری که باران و زمزمه است.

قسمت اول متن بالا از «بالا بلند» تا «قدم بردار» کاملاً به صورت پله‌هایی کتابت شده است که «بالا بلند» باید از آن‌ها پایین بیاید تا از شاعر که پشت در است، چون در را می‌گشاید، استقبال کند.

شاعر با ترکیب «بالا بلند» و «گردش اطلسی ابر» که زیبایی اندام و نرمش مواج رفتار محبوب را تصویر می‌کند و «باران و زمزمه» که محبت پاک و تسلی‌بخش محبوب را بیان می‌کند، بر نیاز غریزی انسان بر عشق و عاطفه تأکید می‌کند. شاعر در قسمت انتهایی این بند علی‌رغم وضع و موقعیت بسیار ناپایدار خود از محبوب تقاضا می‌کند که حتی این فرصت اندک را که به فاصله پرتاب شدن سنگپاره از کف کودک و سقوط میوه از درخت است، از دست ندهد و از عشق و محبت نسبت به او مضایقه نکند، چرا که تبردار واقعه را دست خسته به فرمان نیست و هر لحظه ممکن است، فرود بیاید و زندگی شاعر به پایان برسد. او در مقام یک انسان حتی در این لحظه‌های ناپایدار واپسین از این نیاز به عشق و محبت خالی نشده است:

چنان کن که مجالی اندکک را در خور است؛
که تبردار واقعه را
دیگر
دست خسته

به فرمان

نیست.

کوتاهی مصراع‌های آخر این قسمت که خواننده را وا می‌دارد تا مطلب را مقطع و تکه تکه بخواند، هم حال ناپایدار شاعر و هم دست لرزان و خستهٔ تبردار واقعه و هم مسیری را که تبر در فرود آمدن طی می‌کند، تصویر می‌کند.

در بند دوم این شعر هم، کلمهٔ «بالا بلند» (= بلند بالا) را داریم به جای نام معشوق یا محبوب و هم کلمهٔ «واقعه» را به جای «مرگ»، این دو کلمه بی‌تردید در نتیجهٔ یادآوری بیتی از حافظ در این شعر آمده است که در آن هم سخن از مرگ رفته است و هم بلند بالا و هم واقعه در معنی مرگ:

به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنیـــد که می‌رویـــم به داغ بلنـــد بالایی

چنان‌که دیده می‌شود علاوه بر آن دو کلمه، کلمهٔ «سرو» هم که «درخت» است، در این بیت آمده است. وجود این کلمه و کلمهٔ «ستاره» -که بعد می‌آید- یکی دیگر از انواع روابط بینامتنی است که دریافت و تداعی آن ما را در تفسیر و تأویل شعر یاری می‌رساند و مانع انحراف در تفسیر و درک درست شعر می‌شود.

اشراف بر این روابط بینامتنی پس از درک ساختار نحوی شعر از مؤثرترین ابزارهایی است که هم امکان حدسی حتی‌المقدور درست را دربارهٔ درک ابهامات شعرهای مبهم ممکن می‌کند و هم مسیر تأویل درست شعر را هدایت می‌کند. طبیعی است که میان معانی محتمل متن آن معنایی با نیت مؤلف و ظرفیت متن سازگارتر است که از روابط بینامتنی روشن‌تر و پذیرفتنی‌تری ناشی شده باشد. این سخن پل ریکور که گفته است: «کلیهٔ تفسیرهای ادبی، از گفت و شنود میان گذشته و حال ناشی می‌شود» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۷۶) سخن درستی است، اما باید به این نکته اشاره کرد که نمی‌توان همهٔ تفسیرها را همسنگ شمرد. بی‌تردید استفاده از روابط بینامتنی در تأویل یک شعر وقتی اعتبار دارد که متن پیوند با آن را بپذیرد. سخن طرفداران زبان‌شناسی نقش‌گرا را که می‌گویند معنا چیزی نیست که خارج از متن و بافت به دست آید، حتی طرفداران نظریهٔ دریافت —که معنی را در اختیار خواننده می‌دانند- نیز غیرمستقیم تأیید کرده‌اند. ایزر نظریه‌پرداز مشهور مکتب کنستانس در حوزهٔ نظریهٔ دریافت ضمن تأکید بر دریافت مخاطب از معنی شعر می‌گوید: برای آنکه تفسیری بتواند، تفسیر یک متن خاص باشد و نه متنی دیگر، باید به لحاظ منطقی به خود متن مقید باشد.

این سخن ایزر بسیار اهمیت دارد زیرا اگر قرار باشد هر فهمی از یک اثر یکی از تأویل‌های ممکن اثر و فعلیت یکی از معانی بالقوهٔ متن باشد، در این صورت کدام متن – گیرم که هذیان ناب باشد- متنی شاعرانه نخواهد بود؟ و کدام تفسیر –گیرم به کلی فارغ از سرشت و ساختار متن- یکی از تفسیرهای معتبر متن نخواهد بود؟ و کدام معیار می‌تواند ارزش اثر و تفسیرها و تأویل‌ها را با یکدیگر، و ترجیح یکی بر دیگری تعیین کند؟ همین پرسش را دربارهٔ نظریهٔ تأویل مدرن از نگاه هایدگر و گادامر و پیروان آنان می‌توان پرسید. شاید نظر هرش که کار تأویل را کشف معنی ثابت و همیشگی اثر، یعنی همان نیت نویسندهٔ متن می‌داند، پذیرفتنی‌تر باشد.(برای ملاحظهٔ اختلاف کسانی مثل هایدگر و گادامر با هرش دربارهٔ تأویل ر.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۵۹۱) البته این به معنی انکار تأویل‌های محتمل دیگر از متن در صورتی که به‌کلی فارغ از متن نباشد، نیست بلکه کوشش برای هر چه بیشتر نزدیک شدن به نیت گوینده است؛ مشروط بر آنکه ساختار متن، بافت موقعیت و بافت زبانی متن نیز آن را تأییدکند.

پیش‌تر اشاره کردیم، شاعر نیاز انسان را به عشق و محبت تأکید می‌کند. از نظر شاعر فرق نمی‌کند که باشی و در چه مرتبه و مقامی باشی؛ این نیاز غریزی و ذاتی انسان است و نمی‌توان آن را درخود کُشت و از بین برد. شیوهٔ بیان شاعر از همان آغاز به گونه‌ای پیش می‌رود که گویی دارد با عقیده‌ای مخالفت می‌کند که از نگاه او نادرست و خلاف طبیعت انسان است. بی‌آنکه بر عقیدهٔ شاعر کاملاً مهر تأکید بگذاریم، می‌توان شعر را در پاسخ به کسانی حدس زد که حافظ را علی‌رغم صراحت در بعضی از غزل‌ها عارفی واصل تلقی می‌کنند و معنی بسیاری از کلمات شعر او را مانند شراب و شاهد و چشم و زلف و ابرو و لب و خال و قد و قامت و خرابات و میخانه و می و معشوق، تأویل به عقاید صوفیانه می‌کنند.

اینکه شاملو هم دیوان حافظ را به سلیقهٔ خود تصحیح کرده است، و اینکه در این شعر از بعضی کلمات کلیدی و استعاره‌های شعر حافظ استفاده کرده است، و اینکه در آخر این شعر اشاره‌ای انکارآمیز به عقاید صوفیان کرده است، از عواملی برون متنی است که آن حدس را دور از حقیقت نشان نمی‌دهد.

شاعر به دنبال بیان این نکته که انسان در هر شأن و مقامی که باشد نیاز طبیعی به عشق جسمانی و امنیت روحی و محبت دارد، تأکید می‌کند که خود او هم علی‌رغم شاعر و نویسنده و روشنفکر بودن یکی از مصادیق همین انسان‌های نیازمند به محبت است و هیچ ادعای فرزانگی ندارد و اگرچه انسانی است که ظاهر او در نتیجهٔ تکامل زیبا شده است و با

اجداد غول‌آسا و بدوی خود از نظر صورت فرق کرده است، اما مثل همان انسان‌های غول‌آسای بدوی دارای غرایزی طبیعی است و مثل آنان غرق همهٔ لذت‌ها و مقتضیات زیستن در این جهان است و مثل همان اجداد بدوی و غول‌آسای خود با دیدن ستاره (زنی زیبا) که از گوشه‌ای نمایان می‌شود، شیطنت غریزیش برانگیخته می‌شود که گفته است:

من آخرین بازماندهٔ فرزانه‌گان زمینم؟
من آن غول زیبایم که در استوای شب ایستاده است
غریق زلالی همهٔ آب‌های جهان
و چشم‌انداز شیطنت‌اش
خاستگاه ستاره‌یی‌ست.

مهم‌ترین قسمت این شعر به نظر می‌رسد همین بند از شعر باشد و طلسم گشایش آن نیز کلمهٔ ستاره است که نه تنها انسان غول‌آسای بدوی با طلوع و پیدایی آن شیطنتش گل می‌کند، بلکه غول زیبای معاصر هم حتی در مقام فرزانگی نمی‌تواند نسبت به آن بی‌اعتنا بماند. ترکیب متناقض نمای غول زیبا حاوی این معنی است که انسان با تمام تکامل صوری و معنوی که کرده است، غرایز طبیعی‌اش همان است که انسان غول‌آسای بدوی داشته است. صوفیان جهاد با نفس را مبارزه با همین تمایلات غریزی می‌دانند که باید منجر به از میان رفتن آن‌ها شود؛ عقیده‌ای که شاعر در موارد متعدد -که همهٔ آن‌ها را می‌توان در شمار عوامل برون متنی متن حاضر تلقی کرد- آن را انکار کرده است.

کلمهٔ «ستاره» که اشاره کردیم استعاره از زنی زیبا و دلرباست، از استعاره‌هایی است که حافظ در همین معنی به کار برده است و از جمله در همان غزلی که کلمات «بالا بلند» و «واقعه» نیز آمده بود:

مرا که از رخ او مـــاه در شبستانست　　کجـــا بـــود به فروغ ستاره پروائی

در جای دیگر نیز شاعر ستاره را به معنی زن زیبارو یا انسان زیبارو به کار برده است:

ستاره‌ای بدرخشید و مـــاه مجلس شد　　دل رمیـدهٔ مـــا را انیـس و مونس شـد

در همان غزلی –که باید جرقهٔ الهام شعر شاملو باشد- بیتی هم آمده است در انکار تصوف، و آتش به خرقه زدن که ناشی از کدورت دل است؛ کدورتی که در نتیجهٔ طولانی شدن انتظار در آرزوی سرو چشم مجلس آرائی است:

سرم ز دست بشد چشم از انتظار بسوخت　　در آرزوی سـرو چشـم مجلس آرائی
مکدّر است دل آتش به خرقه خواهم زد　　بیـــا ببیـــن که کرا می‌کند تماشایی

چنان‌که دیده می‌شود کشف روابط بینامتنی که ممکن است بسیار زودیاب و یا بسیار پیچیده باشد بدون شک خواننده را در درک مفهوم و زمینهٔ معنایی شعر یاری می‌رساند. کرین (R.S Crane) عقیده دارد دو گرایش خاص را در ارتباط با زبان و معنی در نظریه‌های شعری جدید تشخیص داده است: یکی از این گرایش‌ها چنین فرض می‌کند که زبان شعر، نوعی خاص از زبان معنی‌دار است، یعنی معانیی را که با هر زبان دیگری هم می‌توان بیان کرد، زبان شعر به شیوه‌ای خاص بیان می‌کند. گرایش دیگر به جای تأکید بر شیوه‌ای خاص از زبان، بر معانی خاصی تأکید می‌کند که تنها با شعر می‌تـوان ابلاغ کرد (Giles, 1971: 10).

شعری را که به تفسیر آن مشغولیم در شمار شعرهایی می‌توان تلقی کرد که معنی‌دار است و می‌توان آن را با هر زبانی از جمله زبان معیار بیان کرد. اما پیداست که از میان شیوه‌های مختلفِ بیانِ محتمل این شعر بعضی می‌تواند بُعد زیبایی‌شناسانهٔ شعر را تقویت کند و بر لذت خواننده بیفزاید؛ به قول فرمالیست‌ها آشنایی‌زدایی از زبان سبب می‌شود که فرایند ادراک طولانی‌تر گردد و خواننده با کشف عناصری که ادراک را ممکن و طولانی می‌سازد، لذت زیبایی شناختیِ پایاتر و عمیق‌تری را حس کند (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۹ و ۶۸). در این شعرهای معنی‌دار، یکی از ترفندهای به تعویق انداختن ادارک و تولید زیبایی به قول یاکوبسن شکست قوانین کُد است (Hawkes, 1977: 140-141) و (احمدی، ۱۳۷۰: ۷۴) که در زبان در واقع با بیان دال‌هایِ بدون مدلول میسر می‌شود و گسترهٔ زیبایی شناسیک زبان شعر را افزایش می‌دهد و در نتیجه سبب می‌شود ذهن خواننده برای درک معنی فعال شود و در خلاقیت نشاط‌بخش اثر شرکت کند. در واقع آنچه سبب شعریت در این متن‌های معنی‌دار می‌شود، پیش از آنکه تنها آشنایی‌زدایی از زبان باشد، آشنایی‌زدایی از طرح بیان معنی است که خواننده را به تأمّل و کشف معنی متن می‌کشاند. اگر شعرهای دستهٔ دوم را که حاوی معنایی است که جز با زبان شعر قابل گفتن نیست معنی‌زا بدانیم این معنی حاصل فعلیت یافتن مندرجات ذهن خواننده در فرایند تأمل بر متن است و بنابراین می‌تواند دارای معانی متعددی باشد. شعرهای معنی‌دار، یا تک معنا معنی ثابت و جاویدی دارد که همان نیت مؤلف است و تأمّل خواننده برای کشف آن معنی، مستلزم شناختِ درست مؤلف و زبانی است که او به کار برده است.

طبیعی است کشف درست و دقیق معنی، رابطهٔ مستقیم با ذخیره‌های ذهنی مفسر دارد. در این شعرها اگرچه تأمل بر متن و کشف معنی در صورت آمادگی ذهنی غالباً منجر به دستیابی بر معرفتی تازه نمی‌گردد، اما بی‌تردید فرایند دستیابی به این معرفت آشنا از طریق کشف روابط بینامتنی بسیار لذتبخش و به نوعی شرکت در خلاقیت اثر است. شیوه‌ای که احمد شاملو برای بیان یکی از احوال عاطفیِ اندیشه‌انگیز خویش می‌توانسته است بنابر ظرفیت‌های ذهنی خود برگزیند، همان شیوهٔ ناآشنایِ بیان معنایی است که با زبان غیر شعر هم می‌توانست قابل بیان باشد، اما در آن صورت ما با بیان خشک و بی‌احساس یک عقیدهٔ اندیشیده مواجه بودیم نه بیان عاطفی اندیشه‌انگیزی که وضع و اقتضای وقت و موقعیت شاعر موجب انگیزش آن بوده است. چنین شیوه‌ای برای بیان آن حال عاطفی بی‌گمان متأثر از ساختار ذهنی شاملوست و اگر کسی دیگر به‌فرض در موقعیتی مشابه قرار می‌گرفت، این رخداد عاطفی را به گونه‌ای دیگر بیان می‌کرد و مفسر نیز مسیر دیگری به ناچار متناسب با آن شیوهٔ دیگر طی می‌کرد. ما در مقام خواننده برای فهم آن وضع و اقتضای وقت که شاعر را در این جوّ عاطفی قرار داده است، و ساختار ذهنی شاعر –که تعدد و تنوع تجربه‌های گوناگون شاعر آن را رقم زده است– جز شعر شاعر و دیگر آثار او چیزی در اختیار نداریم، اما از خود شعر موقعیتی را که شاعر در آن قرار گرفته است و عواطفی را که در چنان موقعیتی بر او غلبه کرده است و او را به صرافت دریافت وضع ناپایدار خود انداخته است تا حد قابل توجهی می‌توانیم دریابیم. این شعر تا همین جا که به تفسیر آن پرداخته‌ایم یادگار برانگیختگی احوال عاطفی شاعر در لحظه‌های درک احساسِ نزدیکی به مرگ تحتِ تأثیر خطراتِ خودساخته‌ای است که منجر به احساس بی‌پناهی و سپس اندیشه به نیازهای غریزی انسان حتی تا دم مرگ می‌شود و همین نیازهای جسمی و روحی آشناست که بعضی از نحله‌های متافیزیکی ناشی از شریعت، مثل تصوف بر آن‌اند که می‌توان آن‌ها را با ریاضت از بین برد و از اسارت آن‌ها آزاد شد.

پیشتر دیدیم که شاعر عقیده داشت انسان معاصر همان انسان بدوی زیبا شده‌ای است که با تمام پیشرفت‌های مادی و معنوی از اسارت آن تمایلات غریزیِ ناشی از سرشت هستیِ خود آزاد نشده است.

شاعر عقیده ندارد که انسان مرکب از جسم خاکی و روح الهی است که پس از مرگِ جسم زنده می‌ماند و به اصل الهی خود می‌پیوندد. مرگ جدایی روح از خاک یا جسم نیست، بلکه مرگ مَفصلِ خاک و پوک یا مفصل انسان و خداست... از نظر شاعر آنچه

حقیقت دارد همین جسم و همین خاک است. انتهای زمین برای هر کس همان لحظه‌های نزع است که ثبات و قراری ندارد و مثل سراب که زادهٔ فریب عطش است، زادهٔ فریب زندگی‌جویی است. هرکس در انتهای زمین که عمر به پایان می‌رسد، کومه‌ای از خاک دارد؛ کومه‌ای نااستوار که جسمش در آن جای می‌گیرد و دیری نمی‌گذرد که محو می‌شود و باد مرگ در ایوان خالی از حیات هرکس جاروب می‌کشد و خاک او را با خود می‌برد و پراکنده می‌کند:

در انتهای زمین‌ام کومه‌ای هست،
آن جا که
پای در جایی خاک
همچون رقص سراب
بر فریب عطش
تکیه می‌کند.
در مفصل انسان و خدا
آری
در مفصل خاک و پوک‌ام کومه‌یی نااستوار هست،
و بادی که بر لجّهٔ تاریک می‌گذرد
در ایوان بی‌رونق سردم
جاروب می‌کشد.

در برابر مرگ همه یکسانند چه بردگان عالی جاهی که قلادهٔ زرین بر گردن، در کاخ‌های بلند زیسته‌اند و می‌زیند و چه مردم آزاده‌ای که برای دنیا بردگی را نپذیرفته‌اند و در جامه‌های مرقع و در عین فقر پیاده به سوی مقتل رفته‌اند و مرگ را پذیرفته‌اند و تن به بردگی نداده‌اند. این بند از شعر که در کتاب شکفتن در مه نیامده است و بعدها به شعر افزوده شده و در دیوان شاملو آمده است، می‌تواند پس از بند قبلی گویای این مطلب باشد که وقتی در برابر مرگ همه یکسان‌اند، آزادگان فقیر مرقع جامه را از مرگ هراسی نیست. آنان سرودخوانان و با پای خود به سوی مرگ می‌روند و از آن استقبال می‌کنند، اما کسانی که برای چند روزهٔ زیست خود را به بردگی قدرت درمی‌آورند و آزادگی خود را برای مال و راحتی به پای زر و زور قربانی می‌کنند، از مرگ که بسیاری چیزها را از آنان می‌گیرد می‌هراسند و مرگ برای آنان سخت‌ترین عذاب‌هاست. به نظر می‌رسد آوردن این بند پس از قسمت قبل که

مردن را مفصل خاک و پوک می‌داند، این معنا و مقایسهٔ ضمنی را هم دربر دارد که بندهٔ خدا بودن با بردهٔ قدرت بودن فرقی ندارد. هر دو اسارت است و پذیرش ظلم، چه به تحمیل وچه به تسلیم و اختیار!

در هر حال، این عقیدهٔ شاملو که مستقیم و غیرمستقیم در شعرها و سخنان او ابراز شده است، البته پذیرفتنی نیست، مؤمنان واقعی بندهٔ خدا می‌شوند تا بندگی هیچ صاحب قدرتی را نپذیرند. بندهٔ صادق و خالص خدا بودن —که از طریق دل در جان آدمی رسوخ می‌کند– به معنی از خودگذشتگی و ایستادگی در مقابل برده‌گیری صاحب قدرتان زمینی است. بندهٔ مخلص خدا بودن با بنده نمایی سراپا ریاکارانه برای سوء استفاده‌های دنیوی به منظور رسیدن به جاه و مال به‌کلی متفاوت است:

بردگان عالی‌جاه را دیده‌ام من
در کاخ‌های بلند
که قلاّده‌های زرین به گردن داشته‌اند
و آزاده مردم را
در جامه‌های مرقع
که سرودگویان
پیاده به مقتل می‌رفته‌اند.

بعد از این بند، آخرین بند این شعر آمده است که با تکرار دو سطر، از بندِ قبل از افزودهٔ بالا آغاز می‌شود که خود نشان می‌دهد بند قبلی بعدها به شعر افزوده شده است.

در این بند حدسی که راجع به شأن نزول این شعر زده بودیم و اندیشه‌ای که احوال عاطفی شاعر سبب آن شده بود قطعی‌تر بیان و روشن‌تر آشکار می‌شود.

شاعر تأکید می‌کند خانهٔ او در انتهای جهان است در جدایی خاک (= جسم) از روح، که از نظر شاعر پوک و هیچ است. خانهٔ نهایی او به عنوان یکی از انسان‌ها همان گور است و بس؛ روحی وجود ندارد که به ماورای عالم رود و بهشت یا دوزخ مأوای او شود؛ هر چه هست همین جسم خاکی و همین جهان خاکی است.

شاعر با ایجاز یادآوری می‌کند که کتاب مقدس گفته است: در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و خدا کلمه بود. این کلمهٔ مقدس یا کلام مقدس که می‌تواند کلمهٔ الله هم باشد، قرار بود به ما آموخته شود، امّا برای معرفت و رسیدن به آن گفته بودند عقوبتی جان‌فرسا را تحمل باید کرد. بدون ریاضت‌های صعب و اطاعت از قوانین شریعت‌های آسمانی این

معرفت حاصل نمی‌شود... شاعر می‌گوید: عقوبت سخت و جانکاه را آنقدر تحمل کردیم که آن کلام مقدس را فراموش کردیم. این عقوبت جانکاه چیست؟ آیا فقر، بی‌عدالتی، ظلم و خفقان ناشی از زیستن در این محنت آباد ناشی از زور و ستم رژیم‌های جبّار و واگذار کردن کار آن‌ها به خداست؟

خانهٔ من
در انتهای جهان است
در مفصل خاک و
پوک.
با ما گفته بودند:
«آن کلام مقدس را
با شما خواهیم آموخت،
لیکن به خاطر آن
عقوبتی جان فرسای را
تحمّل می‌بایدتان کرد.»
عقوبت جان‌کاه را چندان تاب آوردیم
آری
که کلام مقدسِ‌مان
باری
از خاطر گریخت!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
آلن، گراهام. (۱۳۸۹). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
تاجیک، محمدرضا. (۱۳۷۹). *گفتمان و تحلیل گفتمان*. تهران: فرهنگ گفتمان.
حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۵۰). *دیوان*. تصحیح قزوینی و غنی، تهران: کتابخانهٔ زوار.
سارتر، ژان پل (۱۳۴۸). *ادبیات چیست*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: زمان.

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

شمس‌الدین محمد بن قیس رازی. (۱۳۳۸). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۹۰). *مثنوی معنوی*. تصحیح نیکلسون، تهران: هرمس.

Giles, B.Gunn. (1971). *literature and religion*, Harper Forum Book.

Halliday, M.A.K. and RuqaiyaHasan. (1976). *Cohesion in English*, London.

Hawkes, Terence. (1977). *Structuralism and semiotics*. Reprinted by Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی