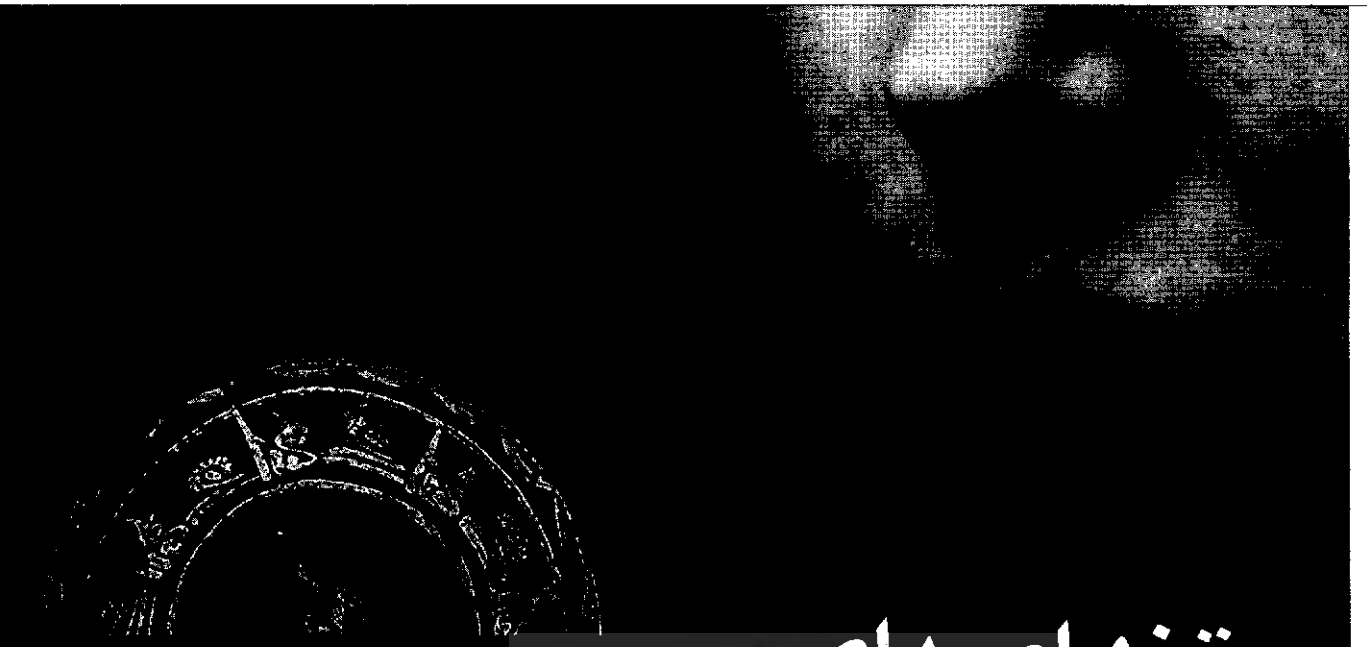

تنها صدای زنده نشستن

(نقدی بر مجموعه شعر «قصهٔ سنگ و خشت» گزیدهٔ دفترهای محمدکاظم کاظمی)

اسماعیل محمدپور

شعر امروز، برخلاف گذشته، دیگر تعاریف خرمی و تنگ‌نظرانه را برنمی‌تابد. موجها و خیزهای پیش‌روی شعر معاصر، با حرکتهای جذاب‌تر، توان و جرئت ارائهٔ هر گونه تعریف یکه از شعر را از شعرا، منتقدان و نظریه‌پردازان گرفته‌اند. به خصوص در دهه‌های اخیر یا دو قطبی شدن شعر، از یک سو متحدان به اصطلاح اوانگارد شعر منثور، چنان به مناطق وقوع شعر وسعت بخشیدند که حتی می‌توان بسیاری از نثرهای کوتاه ادبیات کهن را با کمی تعدیل و تغییر در شیوه نوشتن وارد حوزه شعر نمود، چه اینکه غالبا در این گونه نثرها، رعایت آرایه‌هایی نظیر تجنیس و تسجیع که بر پتانسیل موسیقایی عبارت می‌افزایند، علاوه بر رعایت آرایه‌های معنوی، دست کم باعث ایجاد نوعی فرایت سوری میان شعر و نثر می‌شود. از سوی دیگر شعر کلاسیک نیز در دهه‌های اخیر با عبور از قواعد بوطیقایی، هنجارهای تازه‌ای را تعریف کرد. این هنجارهای تازه که در اثر نوعی هنجارشکنی در زبان، معنا و حتی فرم پدید آمده‌اند، فرصت مناسبی را برای گریز از قراردادهای خشک شعر گذشته، که در اثر استعمال بیش از اندازه و از روی عادت، باعث سیر قهقرایی شعر کلاسیک شده بودند، در اختیار شاعران قرار داد. تا با رویکردهای تازه مبتنی بر شرایط فرهنگی، سیاسی و صنعتی حاکم بر جامعه و جهان و متناسب با پیشرفتهای علمی به آفرینشهای متفاوت دست یابند.

امروزه شعر کلاسیک به خصوص در زبان و ساختار دچار تحول اساسی شده است. اگرچه تجربیات حاصل از چنین تحولاتی در سالهای اخیر گاه بسیار جذاب و قابل اعتنا بوده‌اند. اما همچنان نوعی هراس، مخاطب بی‌طرف این گونه شعرها را همراهی می‌کند. هراس از افراط در استفاده از پارامترها و ویژگیهای نوظهور شعر کلاسیک. تو گویا شاعر می‌کند با انگیزه‌های گوناگون قصد فاصله‌گیری هر چه بیشتر از چرخان سنتی شعر کلاسیک را دارند. اما در میان افراطگریهایی از این دست و نیز نظریه‌پردازان آن گونه که برخی شاعران متعصب به سنتها و قواعد نیمه‌بند دچار آن شده‌اند. هنوز گاه شعرها و مجموعه‌هایی عرضه می‌شوند که مخاطب را به تأمل نسبی می‌رسانند.

مجموعه شعر «قصه سنگ و خشت» سروده شاعر توانای معاصر محمدکاظم کاظمی این گونه است. این مجموعه، که سومین دفتر شعر این شاعر است، در واقع گزیده سرودهای دو دفتر پیشین و بعدی شعر جدید است که در سال ۱۳۸۴ توسط کتاب نیستان منتشر گردیده است.

محمدکاظم کاظمی، شاعر زخمها و فریادهاست. او دردهای اجتماعی و سیاسی عصر خویش را فریاد می‌کند. که پژواک فریادش از وطنش به گوش می‌رسد و گاه از جایی که در آن زندگی می‌کند. همین دردهاست که به شعرهای او اعتبار می‌بخشد و او را از یک شاعر درونگرا که «من» فردی‌اش از «من» جمعی‌اش برتر است به یک شاعر برون‌گرا با دریچه‌های آرمان‌خواهانه که موجودیتش را در ارتباط با جمع می‌بیند تبدیل می‌کند. از این روست که حتی وقتی، سوژه و مضمون شعرهایش مربوط به وطن اول اوست، مخاطبان ایرانی او نیز با وی احساس همدردی می‌کنند:

قتلگاه پدر ان صخره کلکون بیداست
رد پا کم شده اما اثر خون پیداست
خشم تیغ دو سر ماست نکه می‌داریم
یادگار پدر ماست. نکه می‌داریم
باز هم روز نو و روزی نو خواهیم داشت
در زمین پدرم کشت و درو خواهیم داشت
سنگ اگر هست در این مزرعه، بر خواهد داد
چوب اگر هست در این خاک، ثمر خواهد داد. (ص ۷۲)

فضای غالب شعرهای کاظمی فضای پایداری و مقاومت است و ردی از ادبیات پایداری، همراه با نوعی اعتراض، در بیشتر شعرهای این مجموعه

به چشم می‌خورد. او عصارهٔ دوگونه تجربه در جنگ، دفاع و مقاومت است. تجربیاتی که اگرچه از نظر جغرافیایی در دو عرصه متفاوت اتفاق افتاده است ولی به لحاظ زمان و نیز نوع وقوع هم‌سان‌اند. کشور زادگاهش، مهد غمها، هجمه‌ها و جنگها در یک دورهٔ طولانی تاریخ بوده که هر چند او را وادار به هجرت کرده، اما عشق، غیرت و تعصب ملی را در کوله‌بارش نهاده است تا همواره فریادگر مظلومیت مردم هم‌خون و هم‌خانه‌اش باشد و گاه که دلش تنگ می‌شود، زادگاهش را این گونه توصیف می‌کند:

امشب از درد و داغ می‌میرم
کشورم را سراغ می‌گیرم
کشور ابرهای بی‌باران
کشور قبرهای بی‌عنوان
کشور سقفهای بی‌دیوار
کشور از دحام سنگ مزار
کشور دود، کشور باروت
کشور مرگهای بی‌تابوت
کشور کوههای پابرجا
کشور دستهای طوفان‌زا
کشور گردباد، کشور جنگ
مهد خورشید، زادگاه تفنگ

طنز در شعرهای کاظمی به یک ویژگی برجسته تبدیل شده است. او ناگزیر است برای انتقال مضامین اجتماعی و سیاسی اندیشه‌های خود و برای غیر مستقیم شدن پیام شعرهایش، آینهٔ طنز را در مقابل مخاطبانش بگیرد. این طنز گاه ملایم و به عبارتی طنز هوراسی است، اما گزندگی خود را از دست نمی‌دهد و خواننده را از تلخند بی‌بهره نمی‌گذارد:

همسایه ـ چشم بد نرسد ـ صاحب زر است
چون صاحب زر است، یقیناً ابوذر است
کم کم به دست مردمدلان غصب می‌شود
باغی که در تصرف گلهای پرپر است
چون و چرا مکن که در این کشتزار وهم
هر کس که چون نکرده و چرا کرد، بهتر است. (ص۳۶)

که در بیت اخیر بذل معنی «چریدن» از کلمه چرا، بر توان طنزیت مذکور افزوده است. گاهی نیز طنزهای کاظمی، گزنده، تلخ، عصبی و به عبارتی از نوع «طنز جوونالی» است. در چنین طنزی شاعر بدون هیچ گونه ملاحظه‌ای آنچه را که لازم است تذکر می‌دهد:

دیدم رمضان و عید این مردم را
این دیگ پر و اجاق بی‌هیزم را
با روزه ما فروختند آخر ماه
انبان زیادمانده گندم را

طنز محصول تناقضات درونی و بیرونی انسان و دنیای پیرامون اوست و طنزپرداز با فاصله‌گیری از زبان صراحت و استفاده از زبان اشارت باید واقعیتهای جاری زمان خویش را بدون مصلحت‌بینی و عافیت‌اندیشی و با زیر پا گذاشتن منطق مرسوم و نظم مستقر و معهود بیان نماید و بی‌آنکه به دام وهم درافتد مخاطب را به درنگ و تأمل در ضعفها و کاستیهای نظام موجود و به ظاهر معقول روابط عادی‌شده، وادار کند. هرچند کاظمی در طنز نیز صراحت را به اشارت ترجیح می‌دهد:

خون شو که نسیم نوبهاری برسد
بشکن که به قوم کار و باری برسد
احمد سرطان بگیر کز برکت آن
نانی به دهان مرده‌خواری برسد

یا

آهنگ سکوت ما، رساتر خوش‌تر
افسار شکم‌وران رهاتر خوش‌تر
آری، بگذار تانکوتر بخورند
این چوب خداست، بی‌صداتر خوش‌تر (ص ۹۴ـ۹۵)

جوناتان سویفت (۱۶۶۷ـ ۱۷۴۵م) نویسندهٔ طنزپرداز انگلیسی می‌گوید: «طنز آیینه‌ای است که در آن، هر کس هر چهره‌ای را در آن کشف می‌کند، مگر چهره خودش را.» ۱ و به راستی چه کسی آن قدر منصف است که در چنین ابیاتی چهره خودش را نیز کشف کند؟

دنیا برای خام‌خیالان عوض شده است
آری در این معامله پالان عوض شده است
دیروزمان خیال قتال و حماسه‌ای
امروزمان دهانی و دستی و کاسه‌ای
سهم تو یک قمار بزرگ است، بعد از این
چوپان شدن به گله گرگ است بعد از این
یا بره می‌شوند و در این دشت می‌چرند
یا اینکه پوستین تو را نیز می‌درند (ص۱۳۷ ـ ۱۳۸)

زیرکی کاظمی در نحوهٔ استفاده از عنصر طنز آنجا نمود می‌یابد که می‌کوشد تا با استفاده از ضرب‌المثلها یا عباراتی که در اثر استفادهٔ فراوان در زبان خود کارکرد ضرب المثل گونه پیدا کرده‌اند از ظرفیت طنز به نفع مخاطب بهره بگیرد:

ـ آری بگذار تانکوتر بخورند
این چوب خداست، بی‌صداتر خوش‌تر (ص ۹۵)
ـ دنیا برای خام‌خیالان عوض شده است
آری در این معامله پالان عوض شده است (ص ۱۳۷)
ـ از اسب هر که افتد، افتد ز اصل نیز
از قله هر که غلتد، غلتد به دامنه (ص ۱۲۹)
ـ ناچار گل مرویید، از نور و نی مگویید
وقتی به شهر کوران، یک چشم پادشاه است (ص ۱۱۳)
ـ هر کس به گونه‌ای به هنر داد آنچه داشت
یک عده هم که سگ نشدند، استخوان شدند (ص۸۴)
ـ این که تب نامده تشویش اجل دارد کیست؟
بعد یک عمر طبابت سر کل دارد کیست؟ (ص۷۷)
ـ سیب دندان‌زده با هر که رسد بذل کنند
روغن ریخته را نذر ابالفضل کنند

از طرفی زبان ساده و عام الشمول شاعر مجموعهٔ «قصه سنگ و خشت» باعث شده است که بسیاری از مصاریع یا ابیات، ظرفیت تبدیل شدن به ضرب المثل را بیابند، بی‌آنکه پیش از این تجربه شده باشند:

ـ دردا، فتاده کار دل ما به دست چرخ
یعنی که داده‌اند به آهنگر آینه (ص۱۴)
ـ سر به سر بادیه بازار هیاهو شده است
سنگ گور شهدا، سنگ ترازو شده است (ص۱۷)

ـ ره دراز است مگویید که منزل دیدیم
نیست، این پشت نهنگ است که ساحل دیدیم
ـ و کسی گفت بخسپید، فرج در پیش است
کربلا را بگذارید که حج در پیش است (ص ۲۶)
ـ شادمان چه نمازند؟ وضو باطل بود
آب این جوی، همان از ده بالا گل بود (ص۳۴)

زبان کاظمی در مجموعه مورد بحث، زبانی ساده، بی‌پیرایه و به دور از تکلفهای غیر هنری است. دسترسی به چنین زبانی تا زمانی که شاعر بکوشد که میان «رمز و معنی» وابستگی و تعامل برقرار نموده و از مستقیم شدن زبان پرهیز نماید، پسندیده است. اما اگر معنی قائم به خود باشد و بدون دخالت رمز و مستقیماً به اندیشه درآید، کارکرد شعری زبان، کاهش پیدا کرده و زبان شکل گزارشی و یا صورت منظوم می‌یابد؛ که البته کاظمی گاه دچار این عارضه می‌گردد. از جمله در آن غزل ـ مثنوی معروفش که در کنار آن همه ابیات زیبا، در بیتهای پایانی، گویا به این نتیجه می‌رسد که دیگر شعر جواب نمی‌دهد و باید آن حداقل صور خیال و زبان رمزگونه را هم از مصاریع گرفت:

خدا زیاد کند اجر دین و دنیاتان
و مستجاب شود باقی دعاهاتان
همیشه قلک فرزندهایتان پرباد
و نان دشمنتان، هر که هست، آجر باد (ص۴۳)

به راستی در این دو بیت چه میزان کار شعری انجام شده است و اگر محمدکاظم کاظمی بخواهد مضمون این ابیات را به زبان غیر شعری بگوید، مگر چیزی جز این می‌گوید؟ یا در غزلی با عنوان «میلاد» می‌گوید:

کودکی آمده از من طلب نان دارد
کودک این مرتبه، ناآمده عصیان دارد
جرم او نیست که از دیدن من حیران است
یا گرسنه است که انگشت به دندان دارد
او هم آواره است، بی‌مدرک و بی‌ماهیت است
پس عجب نیست اگر وضع پریشان دارد (ص ۱۴۱)

کاظمی هر چه تلاش می‌کند که در این غزل معجزه‌ای رخ دهد، موفق نمی‌شود و مخاطب در هر بیت با معانی از پیش اندیشیده و چندین بار تجربه‌شده روبه‌رو می‌شود:

با همه کودکی‌اش حال مرا می‌داند
و به این سفرهٔ بی‌مانده ایمان دارد
رگی از جانب هندوی تخیل برده است
رگی از جانب رندان خراسان دارد

و گو اینکه در پایان ناامید از وقوع معجزه‌ای در خلق یک غزل تازه و موفق، به کلی فراموش می‌کند که قرار بود شعر اتفاق بیفتد. در نتیجه به یک انتحار ناخواسته تن در می‌دهد و از پایانی ناموفق برای یک شعر بداقبال استقبال می‌کند:

می‌شود خلق خدا را به سر کار نهم
کودک من غزلم باشد؟ امکان دارد!
بر سر این شاعر بیچاره چه خاکی بکند؟
غزلی آمده از من طلب جان دارد

اما برخورد کاظمی با غزل همیشه این گونه نیست. او غزلسرایی تواناست و این را در بسیاری از غزلهایش از جمله غزلی که حتی عنوان کتاب خود را از آن گرفته و به نوجوانان کارگر هم‌وطنش تقدیم کرده، نشان داده است:

دیدمت صبح‌دم در آخر صف، کوله سرنوشت در دستت
کوله‌باری که بود از آن پدر، و پدر رفت و هشت، در دستت
گرچه با آسمان درافتادی تا که طرحی دگر دراندازی
باز این فالگیر آبله‌رو، طالعت را نوشت در دستت
بس که با سنگ و گچ عجین گشته، تکه چوبی در آستین گشته

بس که با خاک و گل به سر برده، می‌توان سبزه کشت در دستت (ص۱۱۸)

این شعر به لحاظ صورت و معنا آن چنان زیباست که از همان ابتدا حس هم‌دردی را در مخاطب برمی‌انگیزد و دیگر هم‌وطن معنی «افغانی» نمی‌دهد. می‌تواند «ایرانی» باشد، «عراقی» باشد و یا ...

از سویی، ریتم ملایم وزن (فاعلاتن مفاعلن، فعلن، فاعلاتن مفاعلن، فعلن) بسیار در انتقال معنا و تأثیر شعر کمک کرده است:

شب می‌افتد و می‌رسی از راه، با غروری نگفتنی در چشم
یک سبد نان تازه در بغلت و کلید بهشت در دستت
کاش می‌شد ببینمت روزی پشت میزی که از پدر نرسید
و کتابی که کس نگفته در آن، قصه سنگ و خشت در دستت
بازی‌ات را کسی به هم نزند، دفترت را کس قلم نزند
و تو با اختیار خط بکشی، خط یک سرنوشت، در دستت

به راستی که در این اثر از همه امکانات شعری اعم از قافیه، ردیف و وزن عروضی و نیز آرایه‌های متعارف به نحو مطلوب در جهت خلق مضامین زیبا و معانی تازه استفاده شده است:

معنا «انعکاس عینی نظامی از روابط و هم‌خوانیها» و «نظام پایداری از تعمیمهاست که در کلمه نشان داده می‌شود» ۲ و «هر کلمه دارای کارکردهای واژگانی است که موجب ضابطه‌مندی طبقات خاصی از روابط مضمونی می‌گردد.»۳ در واقع آنچه که باعث پدیداری معنا می‌شود، روابط سمانتیک وابسته به یک کلمه است. بنابراین شرط لازم برای وقوع شعر این است که با استفاده از این روابط از کارکرد عادی و اعتیادی کلمات کاسته بر کارکرد شعری آنها افزوده شود. کلود لوی استروس می‌گوید: «شاعر ساحت تازه‌ای به تعبیرهای زبانی می‌بخشد ... انگار شعر میان این دو قاعده متضاد قرار دارد، کنش در هم کردن زبانی و کنش از هم گسستن معنایی.»۴ تردیدی وجود ندارد که کوشش شاعرانهٔ یک شاعر باید همواره در جهت وارد نمودن کلمات به ساحتهای تازه تعابیر زبانی باشد. شاید به همین دلیل است که بسیاری از ترکیبات، عبارات و مصاریع که در گذشته در قلمرو شعر قرار داشته‌اند، امروزه در اثر قرار گرفتن در زبان اتوماتیک ساحت شاعرانه خود را از دست دادند و در عوض بسیاری از ترکیباتی که پیش از این فاقد پتانسیل شعری بوده‌اند، به قلمروی شعر پا گذاشته‌اند. خیام می‌گوید:

گویند کسان بهشت با حور خوش است
من می‌گویم که آب انگور خوش است
این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار
کآواز دهل شنیدن از دور خوش است

اگرچه ممکن است، این رباعی در زمان وقوع از برترینهای عصر خود باشد، اما مخاطب امروز دست کم با مصراع پایانی آن، دیگر برخورد شعری نمی‌کند و بسیاری از عوام حتی بی‌آنکه نام شاعرش را بدانند، آن را در مقام ضرب المثل، و نه در مقام شعر، به کار می‌برند. با ظرفیت عامه‌طلبی که

از برخی ابیات در شـعرهای مجموعه «قصه سنگ و خشت» سراغ داریم، بعید نیست که چندی بعد چنین مصاریع و ابیاتی از زبان شعر کاظمی وارد زبان کوچه شود:

ـ پای این طایفه، جز در پی شیطان فلج است
قبله کج نیست، نمازی که نخواندند کج است (ص ۳۵)
ـ شهد گل کرد و تشهد به فراموشی رفت
نستعین آمد و نعبد به فراموشی رفت (ص ۷۹)
ـ سحر آن است که بیدار شود اقیانوس
سحر آن است که خورشید بگوید نه خروس (ص ۳۳)
ـ آب واریخته از کوزه به ظرف آمده است
و روایتگر ما باز به حرف آمده است (ص ۶۱)

محمد کاظم کاظمی شاعری اسـت با ذهنیت «حماسی ـ تراژیک». در واقع جنبه حماسی شـعرهایش که میراث روحیه ظلم‌ستیزی، حق‌طلبی، میهن‌پرستی و عدالت‌خواهی اوسـت، با سرشت تراژیک او که برگرفته از روحیه شرقی و به قول خودش «ارث بی‌وارث پامیر» است در آمیخته و در بسیاری موارد، به خصوص در مثنویها و غزل مثنویهایش به خلق یک اثر «حماسی ـ تراژیک» با الگوی ارسطویی منجر شده است:

اینک این ما و زمینی که کف دست شده
کوچه‌ای، بس که فرو ریخته، بن‌بست شده
اینک این ما و نه انجیر، که خنجر خورده
خنجر از دست نه دشمن، که برادر خورده
اینک این ما و دلی دربه‌در و دیگر هیچ
گور بی‌فاتحه‌ای از پدر و دیگر هیچ
اینک این ما و سری، لعنت گردن، بر دوش
هفت زنجیر که هفتاد من آهن بر دوش
هفت رود از بر کوه آمده خون آورده
اژدها هفت سر تازه برون آورده
هفت همسایه سر کینهٔ نو دارد باز
در زمین پدرم کشت و درو دارد باز
باز می‌بینم و فریاد کسان خمیازه است
پی آتش نفسم سوخت ولی شب تازه است (ص ۶۹)

ارسـطو، برخلاف اسـتادش افلاطون که شـاعران را به دلیل خروج از قلمروی عقل و منطق و برانگیزش احساسـات دیگـران دیوانه خواند و آنان را از آکادمی خود بیرون راند، تراژدی را عامل تعدیل کنندهٔ حالتهای روانی افراد می‌دانسـت که از طریق برانگیختن احساس هم‌دردی، ترس و ترحم، موجب پالایش روح و تطهیر عواطف انسانی می‌گردد. به همین سـبب او در کنار واژهٔ TRAYUDIA که مفهوم «سوگ‌سـروده‌ای برای مرگی دلخراش» از آن اسـتخراج می‌شـد، از واژه یونانی KATHARSIS که به معنی «تخلیهٔ عقده‌های روانی و هیجانات عاطفی است» نیز بهره گرفت و راه رسیدن مخاطب به «لذت تراژیک» را برانگیختن احساسات بیم و هم‌دردی عنوان کرد:

برف، چشمی به سفیدی زد و تابستان باخت
یک نفر آن سوی تسلیم درختان جان باخت
دست ما ماند و چه دستی که کم از هیزم نیست
و امیدی که به سنگ است و به این مردم نیست
محرمان «باید»شان سیلی شاید خورده
و عمل، قفل «اگر مرد بیاید ...» خورده...
یخ این برکه به دریا برسد، نیست عجب
سامری از پی موسی برسد، نیست عجب
ترسم آن روز که از قله فرود آید مرد
سیصد و سیزده آدم نتوان پیدا کرد
ترسم آن روز که مردان سرانجام آیند
این جماعت همه با بقچهٔ حمام آیند (ص ۸۱)

علاقه شـاعر «قصه سنگ و خشت» به استفاده از اوزان حماسی و رزمی در سرایش، نیز قابل درنگ است. چه اینکه او در چند غزل و مثنوی، از وزن معـروف «فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن» بهره گرفته و با توجه به اینکه مضامین این شـعرها اغلب نزدیک به هم و تجربه شـده است، مخاطب در بسیاری موارد تصور می‌کند که با یک شعر طولانی مواجه شده که احتمالاً به دلیلی در صفحات دور از هم نوشته شده است. جهت تدقیق بیشتر می‌توان به شعرهای «هفتاد و دو تیغ»، «احد»، «آمد و رفت»، «روایت» «احد ۲»، «احد ۳»، «کفـران»، «موعظه»، «غدیر»، «حکایت»، «میلاد» و «از دل جنگل انبوه ...» اشـاره کرد که همگی آنها در وزن مذکور سروده شده‌اند. اگرچه رسیدن به تکراری این گونه، در وزن و مضمون، موجب خستگی و خمودگی ذهن مخاطب می‌گردد اما این بدان معنی نیست که کاظمی به ایجاد تنوع در استفاده از اوزان عروضی برای سرودن شعرهایش بی‌اعتنا بوده است. او در این مجموعه بیش از پانزده صورت افاعیلی را تجربه کرده و نشان داده است که در رویکرد عروضی به شعر نیز شاعری تنوع‌گراست.

اما نکته قابل درنگ اینجاست که کاظمی در برخی موارد علاقه فراوانی به استفاده از اختیارات شاعری و به عبارت دیگر ظرفیت انعطاف‌پذیری اوزان به خصوص در وزن مورد علاقه‌اش (فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن فعلن) نشان می‌دهد تا آنجا که گاه از وزن متداول خارج می‌شود. به عنوان مثال در وزن مذکـور، رکن دوم (فعلاتـن) را با جایگزینی یک هجای بلند به جای یک هجـای کوتاه تبدیل به فاعلاتن می‌کند. یعنی به جای فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن از فاعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن استفاده می‌کند. اگرچه استفاده از این شگردها برای جلب توجه خواننده یا شنونده و درنگ لحظه‌ای او در بیت می‌تواند مؤثر باشد و می‌توان آن را به عنوان نوعی هنجارگریزی در ساحت عروض، پذیرفت اما شکی نیست که هر شگردی که بهره‌گیری از آن در جهت زیباتر شـدن کلام و ارائه مطلوب‌تر شـعر نباشـد، به هیچ وجه ارزش محسـوب نمی‌شـود و این گونه هنجارگریزی نهایتاً به نوعی بی‌هنجاری تبدیل می‌شود. همان گونه که ردی از آن را این روزها در بعضی از شاخه‌های افراطی غزل مدرن، که صدای مدعیان آن گوش فلک را کر می‌کند، می‌توان سراغ گرفت:

ـ آب این بادیه خون است که وانوشد کس
زهر باد آن آب کز دست شما نوشد کس (ص۱۶)
ـ تن به صحرای عطش سوخته، سر بر نیزه
برنمی‌گردیم زین دشت مگر بر نیزه (ص ۱۶)
ـ گفت ماییم ز سر تا به شکم محو هدف
خنجری داریم بی‌تیغه و بی‌دسته به کف (ص ۲۶)
ـ سفره باید کرد... اما علم رفتن را

روضه باید خواند تا آب برد دشمن را (ص ۲۷)
ـ با چنین بی‌نفسان حرف و سخن بیهوده است
ما نمی‌میریم، پس فکر کفن بیهوده است (ص ۳۴)
ـ همه قنوسیم، خاکستر ما می گوید
فصل کوچ است، روایتگر ما می گوید (ص ۶۲)
ـ آسیا، بی‌آب می‌چرخد اگر من باشم
سنگ آن، مهتاب می‌چرخد اگر من باشم (ص ۷۳)

نوعی دیگر از هنجارگریزی که شاعر «قصه سنگ و خشت» از آن استفاده کرده است، هنجارگریزی در حوزه مفردات و ترکیبات است. هر عصری دارای زبان هنجار مختص به خود است. زبان هنجار شامل گسترهٔ وسیعی از واژگان است که در اثر کاربرد متعارف به هنگام خلق کلام، موجب انتقال پیام و برقراری ارتباط میان گوینده و شنونده یا نویسنده و خواننده می‌شود. هرگونه تلاشی از سوی شاعر که از عادت معمول به کارگیری کلمات عبور کند و قواعد معتاد و هماهنگ ذهن را بر هم زند و شکل نوینی از کلام را ارائه دهد، باعث تغییر هنجار متعارف و به اصطلاح هنجارگریزی می‌شود. اگر این هنجارگریزی در جهت زیبایی کلام باشد پذیرفتنی و شایسته استقبال است. اما اگر از روی تفنن و یا در مضیق برخی قواعد حاکم بر شعر (نظیر وزن و قافیه در شعرهای کلاسیک و نیمایی) و یا در اثر نوعی نگاه فراهنجار به زبان اتفاق افتد، نه تنها بر زیبایی کلام افزوده نمی‌شود، بلکه با زایش غیر طبیعی کلام، باعث آسیب مصاریع، ابیات و گزاره‌های شعری می‌گردد.

یکی از انواع هنجارگریزیها که بر اثر گرفتار آمدن شاعر در تنگنای وزن و قافیه به شعر تحمیل می‌شود «هنجارگریزی آوایی» است. تسکین و تخفیف واژه‌ها و تبدیل مصوتها یکی از اشکال وقوع این گونه هنجارگریزیهاست:

ـ از فضایی سیاه می‌آیم
همره اشک و آه می‌آیم (ص ۷)
ـ ابرهای سیه فراوانند
چهره‌های گرفته را مانند (ص ۸)
ـ کجا روید چنین سرفکنده و خاموش؟
کجا روید چنین نیمه جان و نعش به دوش؟ (ص ۱۱)

پرواضح است که این گونه هنجارگریزی که از دیرباز در شعر کلاسیک متداول بوده است و در این مجموعه شعر هم کم نیست، هیچ گاه در خدمت زیبایی شعر به کار گرفته نشده است. نوعی دیگر از هنجارگریزی، هنجارگریزی واژگانی است. استفاده غیر معمول از افعال، اسمها و قیود از اشکال متداول این گونه هنجارگریزی است:

ـ قدم نهید قدم گر به پای ماندستید
برآورید نفس گر هنوز هم هستید (ص ۱۲)
ـ پدران پاره‌زمینی پی معبد هشتند
پسران میوه ممنوعه در آن می کشتند (ص ۸۰)
ـ ندیده بودم، بودن گناه کس باشد
ز کشت خویش درودن گناه کس باشد (ص ۸۸)

جالب است که اغلب هنجارگریزیها، در شعرهای کاظمی، در محل قافیه اتفاق افتاده است. استفاده از «ماندستید» به جای «مانده‌اید»، «می‌کشتند» به جای «کشت می‌کردند»، «درودن» به جای «درو کردن» چه امکان تازه‌ای را برای ابیات فراهم کرده است؟

گاه نیز کاظمی با استفاده از «ان» در جمع بستن صفات و قیود به این گونه هنجارگریزیها دامن می‌زند:

ـ گفتیم «پر طاقتانیم»، گفتند «این گونه بودید»
گفتیم «فواره...» گفتند «فواره هم سر به زیر است» (ص ۵۴)
ـ این خدا کیست که یخ‌بسته دیروزان است؟
این خدا کیست؟ همان بنده دیروزان است (ص ۷۷)

اما هنجارگریزی در حوزه خلق واژگان تازه از آن گونه شگردهایی است که در شعرهای کاظمی نمود خوش‌آیندی دارد. ذهن خلاق او همواره در تکاپوی کشف شیوه‌های جدید برای ارتباط با مخاطب است. واژگان تازه، گاه به بیتهای کاظمی جانی دیگرگونه می‌بخشد:

ـ گفت: گفتند و شنیدم که گذر پر عسس است
تا نمک‌سود شدن فاصله یک جیغ‌رس است (ص ۲۵)
ـ باز ما ییم و قدم‌سایی به سرگشتنها
مثل پژواک، خجالت‌کش برگشتنها (ص ۲۸)
ـ برف باد است که می‌بارد و کج می‌بارد
آسمان خشمی است، از دنده لج می‌بارد (ص ۶۸)
ـ هر که از چشمه جدا شد، لجن‌پرور شد
هر که نان‌پاره پذیرفت گدایی‌گر شد (ص ۷۰)
ـ شکر خدا که گردنه‌گیران محترم
بر گله‌های بی‌سر وصاحب شبان شدند (ص ۸۳)
ـ حیف شد فصل فلک‌تازی آدمها رفت
آدمکها همه ماندند زمین‌گیر و ذلیل (ص ۹۹)
ـ مردم چه کنم آیینه‌گی سیرت من بود
ناچار بر آن صورت موجود نوشتم (ص ۱۰۰)
ـ ای ابر سردکوش زمستان! در کیسه دریده چه داری
باز آمدی چه سرب و چه سنگی بر شهر بی‌سپیده چه داری (ص ۱۰۲)

ژان پل سارتر می‌گوید: «شعر واژگان را همچون نثر به کار نمی‌گیرد. حتی باید گفت که آنها را اساساً به کار نمی‌گیرد، یعنی از واژگان استفاده نمی‌کند. باید بگویم به آنها استفاده می‌رساند.» ۵ به نظر می‌رسد که یکی از راههای استفاده رساندن به واژگان، کشف و معرفی آنها در شکل متفاوتی از معناپذیری نسبت به اشکال پیشین از طریق ترکیب آنهاست. به عنوان مثال واژه «برف‌باد» ترکیبی از دو واژه دیگر (برف+ باد) است. این دو واژه به طور جداگانه معنایی متفاوت دارند و هر یک تصویری جداگانه در ذهن خواننده یا شنونده می‌آفرینند؛ ولی واژهٔ حاصل، از ترکیب آن دو، بخش وسیع‌تری از تصور مخاطب را پوشش می‌دهد و کارآیی دیگری دارد. همین گونه است کلمات «نان‌پاره»، «گدایی‌گر»، «فلک‌تازی» و...

یکی از عادتهای نه چندان خوش‌آیند کاظمی در مجموعه مورد بحث، که بیشتر به یک بازی شبیه است، استفادهٔ فراوان از جمله‌های معترضه است:

بعد از تو، بعد رفتن تو ـ گرچه نابه‌جا است ـ
باور نمی‌کنیم دوام قبیله را (ص ۱۳)
سایه‌ها گزمهٔ مرگ‌اند زبان بربندید
بار ـ دزدان به کمین‌اند ـ سبک‌تر بندید (ص ۲۴)
خیمه بر چیده شب سرد ـ خروسان گفتند ـ

سحر دهکده گل کرد ـ خروسان گفتند ـ (ص ۳۳)

او به اســتفاده از جمله‌های معترضه در تکمیل معانی مورد نظرش معتاد شده است و گویا چندان عقیده ندارد که از این هنرنمایی زبانی نیز باید در حد معمول و به سود معنا بهره جست و گرنه استفادهٔ باری به هر جهت از این شیوه، به خودی خود هیچ امتیازی برای شعر محسوب نمی‌شود:

طعمه تلخ جهیمید گلوگیر شده

چرک زخمید ـ که کوفه است ـ سرازیر شده (ص ۱۵)

منم که نانی اگر داشتم از آجر بود

و سفره‌ام ـ که نبود ـ از گرسنگی پر بود (ص ۴۱)

اندرون هر یکی از معرفتی پر دارند

سر به یک ـ بی‌ادبی می‌شود ـ آخور دارند (ص ۸۱)

همین بهانه فرصت خوبی اســت تا به یاد بیاورم که در خوانش چند باره مثنویهــا و غزل مثنویهای کاظمی هر چه بیشــتر درنگ می‌کردم رد پای بیشتری از مثنویهای استاد علی معلم دامغانی کشف می‌شد.

شــکی نیست که در شــعر معاصر، متفاوت‌ترین مثنویها (به لحاظ تنوع زبــان، تنوع وزن و قافیه، کمیت ابیات، شــگردهای ویژه زبانی و...) و در عین حال تأثیرگذارترین آنها به خصوص در میان سروده‌های پس از انقلاب از آنِ اســتاد معلم اســت و باز شکی نیســت که معلم با همان تعداد قلیل مثنویهایش توانست در دوره‌ای خاص تأثیری ژرف بر شعر نسل خود و نیز نسل پس از خود بگذارد. مثنویها و غزل مثنویهای کاظمی این فرصت را بــرای مخاطب به وجود مــی‌آورد تا مثنویهای معلم را به یاد بیاورد و حتی گاه مخاطب کنجکاو را وسوســه کند تا برخی از ابیات این دو شاعر توانا را با یکدیگر تلفیق کند و سپس از خود بپرسد که این شعر سرودهٔ یک شاعر است یا دو شاعر؟

ای جماعت نه اگر بیش کمی عار کنید
کی شما روز گرفتید، که افطار کنید؟
سرافرازی نه متاعی است که ارزان برسد
سحر آن نیست که با بانگ خروسان برسد
سحر آن است که بیدار شود اقیانوس
سحر آن است که خورشید بگوید نه خروس
محمد کاظم کاظمی ـ احد (۲)

هله، باد است، بجنبید صراحت صعب است
بوسه داغ سبک نیست، جراحت صعب است
مار ب از سیل شکسته است، بجنبید آخر
مار داز سلسله رسته است، بجنبید آخر
توأمان اند مه و ماه بگویم یا نه؟
کار صعب است در این راه بگویم یا نه؟
علی معلم دامغانی ـ امت واحده از شرق به پا خواهد خاست

حرف ناگفته و لب دوخته ماییم ای قوم!
آش ناخورده دهن سوخته ماییم ای قوم!
صف به صف قبله ندانسته و قامت بسته
گاو ناکشته و امید کرامت بسته
پدران پاره‌زمینی پی معبد هشتند
پسران میوه ممنوعه در آن می‌کشتند
حق ما بوده است داغی به جبین خوردنها
با همان ضربه اول به زمین خوردنها
محمد کاظم کاظمی ـ کفران

باد در دستیم گویی، همه چون دام، ای قوم!
سرو پرسوخته‌ایم از طمع خام ای قوم!
باد می‌آمد کز گندم ما جو برخاست
رعد و برقی شد و از قریه روارو برخاست
ما را مثله و مجروح به راه افکندند
بیدپا را به سراندیب به چاه افکندند
تا بر آمد، همه بودیم و همانیم که بود
تا به این غایت، گه کاست جهان، گاه فزود
علی معلم دامغانی ـ ماند زین غربت...

به نظر می‌رسد که کاظمی حتی در ارائهٔ برخی از هنرنماییهای خود در ســرودن، به معلم تأسی کرده باشد. از جمله استفاده از شیوهٔ تکرار ابیات در طول مثنوی یا تکرار ابیات مجاور به صورت هم‌سان یا با کمی تفاوت. به عنوان مثال:

مرد خود باش که هنگامه استقبال است
سیصد و سیزده آیینه و یک تمثال است
سیصد و سیزده آیینه و یک تمثال است
مرد خود باش که هنگامه استقبال است
محمد کاظم کاظمی ـ کفران

هین، شور کره‌هاست که رم می‌خورند باز
دم می‌دمند جوقی و دم می‌خورند باز
دم می‌دمند جوقی و دم می‌خورند باز
هین، شور کره‌هاست که رم می‌خورند باز
علی معلم دامغانی ـ نی‌انبان مشرک

باری ذکر هم‌گونیهای زبانی و ســاختاری بین شعر معلم و کاظمی نه بر اقتــدار دیرین مثنویهای اندک معلم چیزی می‌افزاید، نه از ابتکار شــیرین شعرهای کاظمی در معرفی امکانات زبانی و فرمی گوناگون می‌کاهد، چه اینکه کاظمی خود، دنبال‌روهای فراوان داشــته اســت، مخصوصاً پس از سرودن غزل «بازگشت».

او شاعری است با ظرفیتهای بســیار بالا و همواره حرفهای رو نَشُده‌ای برای گفتن دارد. بنابراین می‌توان تا رسیدن دفتر بعدی او به انتظار نشست و با او زمزمه کرد:

با من صدا بزن همه اصحاب خواب را!
تنها صدای زنده نشستن صدای ماست (ص ۶۶)

منابع و مآخذ

۱. آن شپرد، مبانی فلسفهٔ هنر، ترجمهٔ علی رامین، ص ۶۵.
۲. الکساندر لوریا، زبان و شناخت، ترجمهٔ حبیب‌الله قاسم‌زاده، فرهنگان، ۱۳۷۶، ص ۹۰.
۳. همان، ص ۸۷.
۴. بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، ج ۱، مرکز، ۱۳۷۰، ص ۱۸۶.
۵. همان، ص ۷۵.