# دفاع از تخیل و شعر غنایی

**با نگاهی به دو مجموعه شعر اخیر شمس لنگرودی**

**• حافظ موسوی**

۱- با این‌که در باب تعریف شعر، از زمان ارسطو تا به امروز اختلاف آرای فراوانی به چشم می‌خورد، اما یک نکته با بیان‌های گوناگون در همه‌ی آنها مشترک است و آن این‌که عنصر خیال یکی از پایه‌ای‌ترین عناصر شعر است.

تخیل پایه و اساس هرگونه تشبیه، تمثیل و استعاره است. کشف رابطه‌ی بین سرو و قامت یار در شعر کلاسیک فارسی، بین فواره و درخت بید در شعر اکتاویوپاز و بین شب و ستاره‌ها با پیرمردی که دندان‌هایش در حال فروریختن است در شعر نیما و هزاران نمونه‌ی دیگر در شعر ایران و جهان تصاویری است که از تخیل شاعرانه برآمده است.

در بین نظریه‌پردازان متأخر، نظر یاکوبسن مبنی بر غلبه‌ی گرایش جانشینی (استعاره) در زبان شاعرانه درواقع به‌طور ضمنی بر اهمیت تخیل در زبان شعر تأکید می‌گذارد. استعاره، هم طبق تعریف قدما (مخصوصاً تعریف درخشان جرجانی در اسرار البلاغه) و هم طبق تعاریف نظریه‌پردازان متأخر، عبارت از جایگزینی یا جانشینی چیزی به‌جای دیگر است. (شیر به‌جای مرد دلاور، نرگس به‌جای چشم معشوق و ...). این جایگزینی یا استعاره‌سازی جز از طریق تخیل امکان‌پذیر نیست. تخیل و محصول آن در شعر (:تصویر) در بین سایر عناصر پدیدآورنده‌ی شعر (مانند وزن، قافیه، زبان‌آوری، واژه‌آرایی و ...) از این امتیاز برخوردار است که در زبان اصلی شعر (زبانی که شعر بدان سروده شده است، مثلاً فارسی یا انگلیسی یا ...) محصور نیست و ای بسا شعرهای

درخشان و جاودانه‌ای که تن به ترجمه نمی‌دهند، اما در شعر مدرن جهان، به‌ویژه حالا که مرزهای آن به‌طور مجازی درهم ریخته است، روزبه‌روز اهمیت بیشتری می‌یابد. این موضوع می‌تواند در حکم بطلان آرای کسانی باشد که گمان می‌کنند تخیل و تصویر (ایماژ) مقولاتی هستند که دوران کارکرد آنها به پایان رسیده و شعر روزگار ما، اکنون فرسنگ‌ها از آن فاصله گرفته است. به این کسان می‌توان گفت دوران تخیل و تصویر به سر نیامده است، بلکه طرز تلقی شاعران عصر مدرن از این مقولات با طرز تلقی شاعران قبلی فرق کرده است.

در ادبیات غرب، رمانتیک‌ها نخستین گروهی بودند که به‌نحوی مبالغه‌آمیز بر اهمیت تخیل (و ذهن) در شعر تأکید ورزیدند. بحث‌های مبسوط رمانتیک‌هایی چون کلریج و وردزورث درباره‌ی انواع صور خیال (تمثیل، استعاره، نماد و ...) و تفاوت آن‌ها با یکدیگر نشان‌دهنده‌ی اهمیت موضوع تخیل در نزد آنان بوده است. کانت در تعیین جایگاه تخیل تا بدان‌جا پیش رفت که ادعا کرد که جهانی که ما می‌بینیم محصول تخیل خلاقانه‌ی ماست. مدرنیست‌هایی که در پی رمانتیک‌ها آمدند و آرای آنان را نقد کردند نه تنها به انکار عنصر تخیل نپرداختند بلکه کوشیدند بر بنیان تعریف‌های قبلی، تعریف‌های دقیق‌تری از تخیل و جایگاه انواع صور خیال در شعر به‌دست دهند. اگر رمانتیک‌ها به مدد تخیل، در حال لاپوشانی شکاف‌ها و تناقضات زندگی مدرن بودند و می‌کوشیدند به مدد نمادپردازی‌های طبیعت‌گرایانه، نقش پیامبران نجات‌بخش را ایفا کنند و بار دیگر انسان را به دامن طبیعت برگردانند، مدرنیست‌ها از تبلیغ این دلخوشی کودکانه سر باز زدند و کوشیدند هستی دو پاره شده‌ی انسان را همان‌گونه که هست بنمایانند و برای این نمایاندن چاره‌ای جز تخیل و تصویرپردازی نداشتند. بر آمدن گرایش نیرومند ایماژیستی در شعر مدرن اروپا با درکی کاملاً متفاوت از درک رمانتیک‌ها از مقوله‌هایی چون تخیل و تصویر، دلیل روشن‌تر و محکم‌تری است بر این داوری که آن‌چه کنار گذاشته می‌شود، خود تخیل و تصویر نیست، بلکه شیوه‌های کاربرد و نحوه‌ی برخورد با آن است. به‌عنوان مثال شارل بودلر، یکی از مهم‌ترین پیشگامان شعر مدرن در شعر معروف «ملال[1]»، دو عنصر اصلی شعر رمانتیک، یعنی طبیعت و تخیل را دستمایه‌ی کار خود قرار داده است. اما نتیجه‌ی کار او دقیقاً برعکس آن چیزی است که رمانتیک‌ها از شعر و شاعری انتظار داشتند. این شعر از چند تصویر پیاپی که همدیگر را تکمیل می‌کنند تشکیل شده است. در تصویر اول، آسمان کوتاه مه گرفته که گویی مماس بر زمین است، به سرپوشی سنگین تشبیه شده است که ذهنی نالان را در زیر خود می‌فشارد. در تصویر دوم آسمانی صاف و فراخ به گنبدی سترگ تشبیه شده است که همه‌ی افق‌ها را محصور کرده است. در تصویر بعدی، زمین به سیاه‌چاله‌ای مرطوب تشبیه شده است که امید مانند خفاشی در آن گرفتار شده و خود را بر دیوارهایش می‌کوبد. در تصویر بعدی، ریزش باران (یا رشته‌های باران) به میله‌های زندانی سترگ تشبیه شده است و در ادامه‌ی آن، افکار مغشوش پرسنای شعر به لشگر خاموشی از عنکبوتان چندش‌آور تشبیه شده است. دو بند پایانی شعر بر پایه‌ی همین تصاویر خوفناکی که از طبیعت (زمین، آسمان، باران) پرداخته شده است، سیمایی از رنج و ملال پرسنای شعر و در معنایی متوسع‌تر، انسان مدرن و رنج ناگزیرش را به تصویر می‌کشد.

چیزی که این بحث تکراری را درباره‌ی اهمیت تخیل و تصویر در این نوشته الزام‌آور می‌سازد شیوع برخی دیدگاه‌ها در شعر امروز ایران است که با تأکید بر زبان و بازی‌های زبانی که خود یکی از عناصر اصلی و ماهوی شعر است، به نقش عنصر خیال و تصویر در شعر بی‌اعتناست و گاه حتی رویکرد ایماژیستی را در شعر نشانه‌ی عقب‌ماندگی آن می‌داند. لازم به یادآوری است که هدف من از نقد دیدگاه فوق جانبداری از آن دیدگاهی نیست که برای تصویر شعری اهمیتی مطلق قائل است و هم‌چنان به تحقق چیزی به‌نام شعر ناب (در معنایی که مثلاً پل والری در جست و جوی آن بود) باور دارد. تمامی شواهد و قرائن در روزگار پسامدرن یا پسا بکتی ما که در

آن، کنش شاعرانه چیزی جز شهادت دادن بر ناتوانی شعر در معنابخشی به هستی انسان نیست، حکایت از آن دارد که اکنون مرزهای شعر به روی همه‌ی ژانرهای دیگر، از روایت داستانی گرفته تا سینما و نقاشی و ... گشوده است.

بنابراین اصرار ورزیدن بر هریک از جنبه‌های بلاغی یا بیانیِ شعر نوعی جزم‌اندیشی است که ریشه در باورهای اسطوره‌ای و متافیزیکی‌ای از شعر دارد که هنوز نمی‌خواهد باور کند که مرزهای تقدس شعر نیز مانند همه‌ی مرزهای مقدسِ دیگر در هم شکسته است.

۲- چیز دیگری که مرا به نوشتن این مطلب برانگیخت انتشار دو کتاب اخیر شمس لنگرودی است که اولی با نام پنجاه و سه ترانه‌ی عاشقانه در سال ۸۳ و دومی با نام ملاح خیابان‌ها در سال ۸۶ منتشر شده است. شمس لنگرودی علی‌رغم دیدگاه‌های رایج در شعر امروز فارسی به‌گونه‌ای آشکار و موکد به نوشتن اشعاری غنایی و مخیل روی آورده است. درونمایه‌ی اغلب شعرهای این دو کتاب «تغزل» است و بیان آن بیانی تصویری، آن‌هم نه از نوع استعاری، بلکه تصاویری برآمده از تشبیه است. و جالب این‌که این دو کتاب بیش از کتاب‌های قبلی شمس مورد استقبال قرار گرفته است.

حال پرسشی که پیش روی این مقاله است این است که چه چیزی موجب اقبال نسبتاً عمومی این شعرها شده است؟ آیا این شعرها شعرهایی عامه پسندند؟ آیا همان عواملی که مثلاً شعر فریدون مشیری را عامه‌پسند می‌کند در این شعرها وجود دارد که آن‌را برای مخاطب عام دلپذیر می‌کند؟ ... من چنین نظری ندارم. نخستین دلیل من این است که ساخت و ساز و کار تخیل در این شعرها به‌گونه‌ای نیست که خواننده را در موضعی انفعالی (و صرفاً پذیرنده) قرار دهد، بلکه همواره (یا اغلب) فضاهای خالی‌ای در این شعرها (و تصویرها) هست که خواننده با ذهن خلاق خود باید آن‌را پر کند. به عبارت دیگر اگرچه پایه‌ی اصلی تصاویر در این شعرها، ساده‌ترین عنصر تصویرسازی، یعنی تشبیه است، امادر حد تشبیهِ ساده باقی نمی‌مانند، بلکه اغلب از ترکیب چند تصویر به‌صورت متداخل پدید می‌آیند و علاوه‌بر آن وجهِ شبه به بیان درنمی‌آید و تنها به دادن سرنخ مختصری از آن بسنده می‌شود. به‌عنوان مثال اگر به این قطعه توجه کنیم که می‌گوید:

**دکمه‌های پیرهنت/ خرده‌ریز ستاره‌هایی است/ که به دیدار تو از نرده‌ی آسمان خم شدند/ و در کف من افتادند (پنجاه و سه ترانه، ص ۱۳)**

در وهله‌ی نخست دکمه‌های پیرهن معشوق به ستاره تشبیه شده است. اما در داخل همین تصویر به ستاره‌ها هویت انسانی بخشیده شده است. یعنی ستاره‌ها خود به عاشقانی تشبیه شده‌اند که به اشتیاق دیدن معشوقِ مورد نظر شاعر به کنار نرده‌ی آسمانی آمده‌اند و مانند کسی که می‌خواهد از نرده‌ی پشت‌بام یا بالکن چیزی را در روی زمین ببیند، از نرده‌ی خیالی پشت‌بام آسمان خم شده‌اند تا به تماشای این معشوق زمینی بپردازند و در نتیجه از نرده فرو افتاده‌اند و در کف شاعر ریخته‌اند و شاعر آن‌ها را به‌عنوان دکمه‌هایی درخشان بر پیراهن معشوق نشانده است.

این نوع تصویرسازی در شعر حجم هم وجود دارد. اما تفاوت اصلی این دو در این است که در شعر حجم معمولاً تمام ردپاهای پرش‌های ذهنی (یا مکانیسم تخیل) محو می‌شود و بازسازی (یا باز آفرینیِ) تخیل شاعر را به امری فنی، پیچیده و تخصصی بدل می‌کند. در حالی‌که در تصویرهای دو کتاب اخیر شمس، این پروسه، یعنی پروسه‌ی بازآفرینی مجدد تخیل شاعرانه در ذهن خواننده به سهولت انجام می‌شود و همین سهولت است که طیف گسترده‌تری از مخاطبان را برای شعر او فراهم می‌آورد.

و نکته‌ی دومی که به گمان من در اقبال عمومی این شعرها مؤثر است، غلبه‌ی عنصر غنایی (لیریک) در

آن‌هاست. شعر غنایی اساساً شعری است فردی که در آن «منِ» شعر، گویی همه‌ی جهان را وانهاده و تنها به درون خویش می‌نگرد. با این‌حال این من فردی در شعر غنایی از چنان قابلیت تعمیمی برخوردار می‌گردد که می‌تواند من‌های بی‌شماری را در خود متراکم کرده و مخاطبان فراوانی را به‌سوی خود جلب کند.

آدورنو در مقاله‌ی «سخنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع» درباره‌ی ماهیت فردگرایانه‌ی شعر غنایی و ژرف‌ساخت عمیقاً اجتماعی آن چنین می‌نویسد: «شعر غنایی به‌عنوان چیزی مخالف با اجتماع، به‌عنوان چیزی صددرصد فردی دریافت می‌شود. چرا چنین است؟ چرا این احساس اولیه را داریم؟ چون دوست داریم شعر غنایی همین باشد، چون برتاب غنایی را رها از نقل موضوع می‌خواهیم، چون دلمان می‌خوهد تصویری که شعر از زندگی به بیرون می‌جهاند از پراکسیس (عمل) حاکم، از فایده جویی و از فشار غریزه‌ی کور بقا وارسته باشد. مگر چنین توقعی از شعر، توقع این که کلام بکر باشد، توقعی فی‌نفسه اجتماعی نیست؟ اگر چنین می‌خواهیم، برای این است که به وضع اجتماع معترضیم، برای این است که عناد و بیگانگی و برودت و خفقان اجتماع را فرداً حس می‌کنیم. متن شعر غنایی در حقیقت ثبت وارونه‌ی اوضاع است: هرچه خفقان بیشتر باشد، مقاومت متن در برابر آن بیشتر می‌شود، بدین معنا که در برابر هیچ چیز بیرونی تسلیم نمی‌گردد و خودش را بر وفق قانون خاص خویش می‌سازد. فاصله‌ای که متن از هستیِ پیش پا افتاده می‌گیرد به ما امکان ارزیابی میزان کذب و زشتی هستی را می‌دهد. اعتراض شعر، برتاب رؤیای جهانی سراپا متفاوت است. واکنشِ فطریِ درونیِ ذهن غنایی در برابر فرمانروایی بلامنازع چیزها، در حقیقت شکلی از واکنش در برابر شئی‌وارگی جهان و سلطه‌ی کالا بر انسان است، سلطه‌ای که از ابتدای دوران مدرن آغاز شد و پس از انقلاب صنعتی آن‌چنان توسعه یافته که به نیروی مسلط زندگی بدل شده است[۲].»

آدورنو نظام سرمایه‌داری راتهدیدی علیه فردیت اصیل انسانی می‌دانست و از این‌رو از فردیت شعر غنایی در برابر ابتذال عمومی بورژوایی دفاع می‌کرد. نظر آدورنو به‌عبارتی نقطه‌ی مقابل نظر بنیامین است که معتقد بود فن‌آوری جدید از طریق امکان تکثیر اثر هنری در نسخه‌های بی‌شمار و تبدیل کردن آن به کالایی عمومی و در دسترسِ همگان، هاله‌ی تقدس آن‌را نابود می‌کند و به مخاطب امکان می‌دهد بدون رعب و وحشت و بدون غرق شدن در هاله‌ای از تقدس و حرمت با آن برخورد کند و همین امر، اثر هنری را به انجام عمل اجتماعی و انتقادی قادر می‌سازد.

دفاع آدورنو از فردیت اصیل انسانی، از اعتماد به نفس تفکر انتقادی مدرن در برابر لجام گسیختگی نظام کالایی سود محور که به سرعت همه چیز را در ابتذال و یکسان‌سازی ماشینی غرق می‌کند، نشأت گرفته است. این اعتمادبه نفس تا نیمه‌ی قرن بیستم بر تفکر انتقادی مدرن غرب سایه افکنده بود و آن‌را به پیش می‌برد، اما وقایعِ پس از آن و آن‌چه که به‌ویژه در این چند دهه‌ی اخیر شاهد آن بوده‌ایم نشان می‌دهد که نظر بنیامین از پایه‌های واقع‌بینانه‌تری برخوردار بوده است. اما این هنوز به گمان من به معنای نفی نظر آدورنو نیست. اگرچه آن بخش از نظر آدورنو که به‌طور ضمنی بر حفظ جایگاه ویژه (و به طریق اولی نخبه‌گرایانه)ی هنر تأکید داشت، اعتبار خود را از دست داده است، اما همچنان دفاع از فردیت اصیل انسانی (و عنصر غنایی) به قوت خود باقی است. روند یکسان‌سازی و عمومی کردن امر هنری در نظام سرمایه‌داری، در چند دهه‌ی اخیر به روندی منجر شده است که از آن به‌عنوان روند دموکراتیزه شدن هنر یاد می‌کنند. روندی که در آن دفاع از فردیت انسانی، نه یک امر آرمانی، بلکه کنشی فردی و روزمره است. کنشی که از طریق وبلاگ نویسی، عمومی کردن یادداشت‌های خصوصی در شبکه‌ی گسترده‌ی اینترنت، اطلاق عنوانِ (هم‌چنان احترام برانگیز) شعر به هر نوشته‌ای که فقط به‌صورت نثر پشت سر هم نوشته نشده باشد و عدم نیاز به اخذ تأیید از منتقدان رسمی و مسئولان صفحات

ادبی روزنامه‌ها و مجلات، در حال گسترش است. آیا این یک پیروزی برای انسان هزاره‌ی سوم است؟ آیا این طلیعه‌ی تحقق همان رویایی است که مارکس از آن سخن می‌گفت؟ یا نه، این خود همان فاجعه‌ای است که آدورنو آن‌را پیش‌بینی کرده بود؟!... من قصد و توانایی پاسخ گفتن به این پرسش‌ها را ندارم. اما بگذارید نمونه‌ای از واکنش یکی از هنرمندان صاحب‌نام خودمان را که گویی پاسخی بر همین پرسش است – فقط به‌عنوان یکی از پاسخ‌ها و نه پاسخی مطلق و همگانی- در این‌جا نقل کنم. تکه‌هایی از گفتگوی محسن آرزم و کریم نیکونظر با مسعود کیمیایی:

«کیمیایی: ... الآن به‌راحتی هرکسی دستش به دوربین می‌رسد، شب تولدش برایش ده تا دوربین کادو می‌آورند. با این دوربین‌ها فیلم می‌گیرد و بهش جایزه هم می‌دهند. آن اتفاقی که باید می‌افتاده افتاده؟ این‌ها یعنی دیگر سینما زبان تو نیست که جامعه را با آن نقد کنی... بله یک عده می‌آیند که یک فیلم می‌سازند و از همه طلبکارند...

... اما من باید فیلم بسازم. من دیگر نمی‌توانم بروم کفاش شوم. یا مسافرکشی کنم. من زندگی‌ام با سینما گذشته است. شاید خداحافظی غم‌انگیزی هم با سینما بکنم. یکی از آرزوهایم تمام شدن است. یکی از آرزوهایم مردن است.

پرسشگر: این را نگویید. هنوز هم تماشاچی‌ها شما را دوست دارند.

کیمیایی: نه. دیگر دوره‌ام نیست. این سینما دیگر مال من نیست. اگر به یک سینماگر جوان بگویم فیلمت بد است می‌خواهد مرا بزند. چون همه چیز را با دید خصمانه می‌بینیم. برای همین است که تو مهر نمی‌بینی. می‌گویی دوستت دارند. اما نیست. اگر بود که این‌را به من نمی‌گفتی[۳].»

فهمیدن نگرانی، یأس و اضطراب کیمیایی در این سخنان دشوار نیست. اما واقعیت سرسخت‌تر از آن است که من بتوانم سرم را محکم به آن بکوبم و این ماشین بلعنده را که همزمان، ابتذال و دموکراسی را به‌صورت مخلوط و درهم تولید می‌کند از کار بیندازم.

من در این نوشته برآنم که از فردیت شعر غنایی دفاع کنم. اما نمی‌توانم انکار کنم که عرصه‌ی بیانِ غنایی، چه در معنای کلاسیک و چه در معنای مدرن آن، روزبه‌روز در حال تنگ‌تر شدن است. زیرا وقتی سخن از شعر غنایی به میان می‌آید، ما براساس همه‌ی تجربه‌های گذشته و انباشته‌های ذهنی، و مهم‌تر از آن علائق فردی خود، نوعی از بیان فردی در زبانی پرداخت شده (استلیزه) را در ذهن خود مجسم می‌کنیم و به‌قول آدورنو در مقاله‌ی یاد شده مایلیم که شعر غنایی همین‌طور باشد و نه طور دیگری. از سوی دیگر اما در ما، یا گروهی از ما، کششی هست که می‌خواهد این تصور و ذهنیت را در هم بشکند؛ چراکه در پس پشتِ این ذهنیت، نوعی دون کیشوت وارگی را نهفته می‌بیند که می‌خواهد از عشق، احساسات، اخلاقیات، طبیعت و ... بت‌واره‌ای جدید بیافریند که به‌گمان او می‌تواند جای خالی امر قدسی و رهایی‌بخش را پر کند.

بنابراین به‌گمان من رویکرد غنایی در شعر امروز، رویکردی بس مخاطره‌آمیز است. هم‌چون راه رفتن بر روی لبه‌ی تیغی است که در یک سوی آن پرتگاه آه و ناله‌های رمانتیک و در سوی دیگر آن، مغاک باستانی کلاسیسیزم کهنه و فرسوده و در عین حال پرتکبّر دهان گشوده است. شعر غنایی در روزگار ما راه رفتن بر روی لبه‌ی این تیغ است.

۳- در دو بخش قبلی گفتیم که شمس لنگرودی در دو مجموعه‌ی اخیرش به نوشتن اشعاری غنایی و مخیل روی آورده است. و ذیل این گفته حرف‌های دیگری را پیش کشیدیم که به مخاطره‌آمیز بودن شعر غنایی ختم شد. بنابراین حالا می‌توانیم بگوییم که شمس لنگرودی در این دو مجموعه دست به اقدامی مخاطره‌آمیز

زده است. مخاطره‌آمیز به این معنا که خود را در معرض داوری دشواری قرار داده است. این خطر و دشواری وقتی آشکارتر می‌شود که بدانیم در کتاب‌های قبلی او هیچ‌یک از دو گرایش مسلط بر دو مجموعه‌ی اخیرش به شکلی که در این دو کتاب شاهد آنیم، مسلط نبوده است. و گفتیم که شعرهای این دو مجموعه، عمدتاً شعرهایی غنایی‌اند، در حالی‌که اشعار قبلی او اغلب اشعاری با سمت و سوی اجتماعی تلقی می‌شده‌اند و نیز گفتیم که در شعرهای دو کتاب اخیر تقریباً از استعاره خبری نیست (جز در تعدادی از شعرها که به آن اشاره خواهیم کرد) و ساخت تخیل در آن‌ها از حد تشبیه موکد و مضمر فراتر نرفته است. در حالی‌که در اشعار کتاب‌های قبلی او گرایش به زبان استعاری غالب بود.

در این‌جا مجال آن نیست که از کتاب‌های قبلی شمس نمونه‌هایی ارائه کنم. امیدوارم خواننده‌ی کنجکاو این مقاله در واکاوی چهار کتاب قبلی او (خاکستر و بانو، جشن ناپیدا، قصیده‌ی لبخند چاک چاک و نُت‌هایی برای بلبل چوبی) با من هم‌عقیده گردد یا چنان‌چه من راه خطا پیموده‌ام راهنمایی‌ام کند.

آن‌چه من از پیشینه‌ی شعر شمس لنگرودی در ذهن دارم این است که او از ابتدای کار شاعری‌اش، شاعری متخیل بوده و شاید انگیزه‌ی اصلی او در پژوهش‌هایی که در سبک هندی کرده است حضور پررنگ عنصر خیال (که ذیل معانی متعدد آن، معنای تصویر نیز مستتر است) در اشعار شاعران پیرو این مکتب بوده است. بنابراین عنصر تخیل در کارهای جدید شمس پدیده‌ی جدیدی نیست. اما این‌بار در این دو کتاب تخیل تا حد زیادی به سادگی گراییده و زبان شعر از راز آلودگی‌های استعاری که در اشعار قبلی او –مخصوصاً کتاب قصیده‌ی لبخند– به فراوانی مشاهده می‌شد، آشکارا فاصله گرفته است. نمونه‌های زیر از کتاب پنجاه و سه ترانه مؤید این رویکرد است:

**گلویت/ خفیه‌گاه پرنده‌ی رنگین کمانی که ازکف شیطان گریخت (ص۱۳)**

**دیدار تو کشتزار نور است/ با بزهایی از بلور/ که به‌سوی صخره چرا می‌کنند (ص۱۶)**

**تو کرک شکوفه‌ای/ و خون گیلاس‌های نرسیده را در خود پنهان می‌کنی (ص ۲۳)**

**خنده‌های تو/ ترکیدن شاهوار کوهستان‌های انار است (ص ۲۷)**

**صبح/ سوار بر قطار ستارگان سحرگاهی از ره رسید (ص۱۹)**

**گل‌ها/ مثل پرندگان به دام افتاده/ در کف من می‌لرزند (ص ۷۴)**

**موجی کف بر لبم که به اشتیاق تو تا ساحل می‌دوم (ص۸۶)**

**کوهستان‌ها قیام کرده‌اند/ تا آمدنت را/ پیش از همگان ببینند (ص۷۹)**

چنان‌که گفتیم در هیچ‌یک از نمونه‌های فوق، شاعر با آن‌که تا مرز بیان استعاری پیش رفته، اما گویی به عمد از آن فاصله گرفته است. آیا این اجتناب از بیان استعاری که راز آلودگی و مه‌آلود بودن از ویژگی‌های آن است، نمی‌تواند به مثابه گشودن پنجره‌هایی آفتابی بر فضای شعر تلقی شود؟

تم اصلی شعرهای پنجاه و سه ترانه، در یک کلام، پیروزی عشق است. در این شعرها شاعر از عشقی رهایی‌بخش که تحقق یافته است سخن می‌گوید. عشقی که باحضور خود به زندگی شاعر معنا بخشیده است. بنابراین گشودنِ آن پنجره‌های آفتابی بر فضای شعر نمی‌تواند بیهوده بوده باشد. شاعر –آگاه یا ناخودآگاه– از بیان مه‌آلود استعاری فاصله گرفته و به تشبیه روی آورده است؛ چراکه تشبیه در ذات خود میل به روشنایی (ایضاح) دارد. ساخت تشبیه اساساً مبتنی بر روشن کردن وجهی از چهره‌ی مشبّه است (که برای ما ناشناخته است) به مدد بیان همان وجه در مشبّه به (که برای ما شناخته است). شمس لنگرودی در اغلب شعرهای پنجاه و سه ترانه همین کار را کرده است. او در این شعرها درواقع یک شعر را به هزار زبان سروده است. مخاطب این

شعر معشوقی نجات‌بخش است که هم‌چون منشوری جادویی در برابر او ایستاده، یا با غیاب خود در تخیل شاعر نشسته است و شاعر هربار به وجهی از هزاران وجه این منشور می‌نگرد و پاره‌ای از هستی خود و جهان را در آن کشف می‌کند. این کشف البته کشفی صرفاً تخیلی است. به این معنا که ناسازه‌ی هستی و جهان که سراپا عناد و ناسازگاری است وقتی از خلال این منشور می‌گذرد تصویری آرامش‌بخش و دلخواه می‌یابد. این معماریِ مجدد جهان به هیئت دلخواه در دومین شعر ملاح خیابان‌ها عیناً موضوع شعر قرار گرفته است:

**دریاچه‌ها/ چشم‌های زمین‌اند،/ کوه/ عقده‌ی در گلو،/ آتشفشان/ مختصری حرف‌های ناگفته،/ رگ‌های زمین‌اند رودها/ درخت/ لبخند بی‌قرار بهار است/ از فرط فراغت،/ پنجره‌ها تاول‌اند،/ سیاره‌ها، شب پرگانی از بلورند/ ابر/ زخم‌بند آسمان سوراخ شده از تنفس طیاره‌هاست**

**شوخی کودکانه‌ای بود زندگی/ که بزک شده است و از کف‌مان رفته است/ و من/ معمارک خواب دیده/ سرهم‌بندی می‌کنم دنیا را/ پیش‌از آن‌که شما بیایید./ ببینم که چه می‌شود کرد**

بخش اول این شعر تصاویری است برساخته از همان عنصر پیش‌گفته‌ی تشبیه که با همه‌ی زیبایی‌شان فی‌نفسه نمی‌توانند از خود فراتر روند. اما وقتی بند دوم به آن افزوده می‌شود، همه‌ی آن تصاویر معنایی فراتر از خود می‌یابند؛ چونان که گویی معمارکِ درون شاعر، جهان را همچون نقشه‌ای پیش خود گسترده و درحال توضیح، تصحیح و تکمیل آن است و به‌قول خودش دارد دنیا را از نو سر هم‌بندی می‌کند؛ و این همان چیزی است که آدورنو در مقاله‌ی خود به آن اشاره کرده است.

در آخرین شعر ملاح خیابان‌ها هم همین فرم و ساختار تکرار می‌شود و در این یکی «دریا» موضوع شعر است. در این شعر نسبتاً بلند با بیش از ۲۰ تصویر درخشان از دریا روبه‌رو می‌شویم:

**دریا/ دلشوره‌ی زمین است/ سبدی آب نور**

**برگ برنده‌ی آسمان است/ میهن باران**

**آیینه‌ی ابرهاست/ که صورت‌هاشان را می‌آرایند/ پیش از آن‌که ببارند**

**دریا!/ شکوفه‌ی کف/ گردن‌بند توست**

**تو اسب مقدسی از آبی/ با زمینی از کف**

و ...

اما اتفاقی که در نیمه‌ی دوم شعر قبلی رخ داده است در این یکی- گرچه با همان فرمول ساخته شده است- رخ نداده است. پایان‌بندی شعر قبل، با طنز اعتراض‌آلودی که در خود دارد از ذهنیتی مدرن برخوردار است. درحالی‌که در این یکی، همه‌ی آن تصاویر درخشان به یک اختتامیه‌ی رمانتیک انجامیده است.

ملاح خیابان‌ها، بیش و کم ادامه‌ی پنجاه و سه ترانه است. گرچه آن روشنایی‌ها که در پنجاه و سه ترانه هست در ملاح خیابان‌ها کم‌رنگ‌تر است و به‌ویژه در چندتایی از شعرها که در آن‌ها با تصاویر استعاری درخشانی از تنهایی روبه‌رو می‌شویم که یکی از آنها ششمین شعر این مجموعه است:

**باقی مانده‌ی عمر را/ به نگاه کردن/ در برگ‌های بی‌حاصل خود باید بگذرانی/ گل شب بو!/ ترکت کرده‌اند/ و تو پا در گلِ می‌خروشی و/ عطر می‌افشانی/ در خانه‌ی خالی**

این شعر حاصل یک تجربه‌ی فردی است. تجربه‌ای عمیق و اندوهبار که تا مغز استخوان در من نفوذ می‌کند. اهمیتِ این شعر در پنهان کردن و برجسته کردن شئی است: گل شب‌بویی که در خانه‌ای خالی عطرافشانی می‌کند. همین. و این یعنی تبدیل احساسات به محسوسات. تبدیل ذهن به عین. تبدیل احساس به شئی. اما این شئی دیگر آن شئی بیرونی که ما پیش از آن می‌شناختیم نیست. همان است به اضافه‌ی چیز دیگری که

در زبان خلق شده است. به قول اوکتاویوپاز «شئی شعری، شئی نیست. شئی دیگری است که نشانه‌های شعور را با شئی مبادله می‌کند.» و بگذارید این را هم اضافه کنم که مرز مدرنیسم با رمانتی‌سیزم دقیقاً همین‌جاست. شاید در یک کلام بتوان گفت: شاعر، بسته به این‌که چه‌طور به درون خود (احساسات، عواطف و ...) و چه‌طور به اشیاء نگاه می‌کند، و چه رابطه‌ای بین آنها برقرار می‌کند، می‌تواند شاعری رمانتیک یا مدرن باشد. حرف نیمای خودمان هم همین است: سخن گفتن از احساسات، کار شعر نیست، نشان دادن احساسات (به‌صورت شئی، به‌صورت ابژه‌های عینی) کاری است که شاعر باید توانایی انجامش را داشته باشد. (نقل به مضمون) و باز به تعبیر اوکتاویو پاز: «احساس، شعر را بی‌وقفه تحلیل می‌برد و آن‌را از عینی حساس و شئی‌ای بی‌بدیل، به یک اندیشه، تعریف یا پیام تقلیل می‌دهد. شاعران بر جنبه‌ی مادی زبان تأکید می‌کنند تا شعر را از غارتگری احساس مصون دارند[۴]. »

در شعر گل شب‌بوی شمس، شعر حقیقتاً از غارتگری احساس، مصون مانده است. «تنهایی» به یک اندیشه یا پیام تقلیل نیافته است. «تنهایی» به تعریف درنیامده است. حتی نامی از آن برده نشده است. تنهایی به گلدانی کوچک تبدیل شده است که گل شب‌بویی در آن عطرافشانی می‌کند و می‌توان برگ‌ها و ساقه‌اش را لمس کرد؛ و کار شعر مدرن همین است.

در پایان بد نیست این توضیح را هم اضافه کنم که من در این مقاله نخواسته‌ام تک‌تک شعرهای این دو کتاب را بررسی کنم. لذا ممکن است آن‌چه را که مثلاً درباره‌ی شعر گل شب‌بو گفتم در شعر یا شعرهای دیگری از این دو کتاب اتفاق نیفتاده باشد. هدف من بررسی برخی از جنبه‌های عمومی‌تر و ژرف ساخت‌های شعر شمس لنگرودی در این دو کتاب بوده است و به همین‌خاطر ناگزیر بوده‌ام که مدام به حاشیه بروم. جوری که انگار پانویس‌هایم را داخل متن گنجانده‌ام. یا این‌که فکرهای نوشتن را با خودِ نوشتن یا نوشته درآمیخته‌ام. این وسوسه‌ای است که حتی در نوشتن شعر هم رهایم نمی‌کند. برای همین است که بخشی از شعرهای خودم را هم در پانویس شعرهایم نوشته‌ام.

**آبان ۸۷**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. کتاب شاعران، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، نشر فرخ‌نگار، ص ۲۳۲
۲. درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گردآوری و ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده، انتشارات نقش جهان، ص ۲۵۱
۳. هفته‌نامه‌ی شهروند امروز، شماره‌ی ۶۹، آبان ۸۷، ص ۱۱۲
۴. کتاب شعر، زیر نظر محمود نیکبخت، مقاله‌ی گلسنگ، اکتاویوپاز، انتشارات مشعل، ص ۹۳