

من مشت‌های گرانم را

به سندان جمجمه‌ام

کوفتم

و به سان خدایی در زنجیر

نالدیم

و ضجه‌های من

چون توفان تلخ

مزرع همه شادی‌هایم را خشکاند.

□

۴۴. دانش‌شناسی جدید به کندوکاو در این پدیده پرداخته‌است.<sup>۱۵</sup> بنا بر این دانش، نشانه‌ها دو وجه دارند: شنیداری و دیداری. سرشت این دو وجه متفاوت است، بدین معنا که نشانه‌های شنیداری زمان را به عنوان یک عامل اصلی ساختاری به کار می‌برند، و نشانه‌های دیداری فضا را. از این رو سرشت نشانه‌های شنیداری زمانی متمایل به سمبلیک یا نمادین بودن است و سرشت نشانه‌های دیداری فضایی متمایل است به آیکونیک (iconic) بودن که تجسمی و تصویری است. نشانه‌های شنیداری چون پرورده شوند و کمال یابند از نظر هنری صورت‌های مهم زبان گفتاری و موسیقی را پدید می‌آورند، و نشانه‌های دیداری، یا آیکونیک، صورت‌های هنری را مثل نقاشی و پیکرتراشی و معماری و مانند این‌ها. البته ورای این تعمیم‌های وسیع، شکل‌هایی از هنر هست که این دو را ترکیب می‌کنند مانند درام، اپرا، فیلم، تلویزیون و جز این‌ها.

هر دو نوع نشانه در نوشتن به کار برده می‌شود. زبان، که به طور طبیعی وجه شنیداری دارد، وقتی که نوشته یا چاپ شود وجه دیداری به خود

۱۵. باب بحث نشانه‌شناختی را در شعرهای شاملو نخست سفر در مه باز کرده‌است. (ص ۴۶ بند).

می‌گیرد، یعنی از زمان و فضا به تساوی استفاده می‌کند. بدین ترتیب، نوشتن به زبان یک خطیت و زنجیره‌گی و یک وجود فیزیکی در فضا می‌دهد که گفتار فاقد آن است. از این رو سرشت دو سنخ متمایز زبان در شکل مکتوبش، یعنی نثر و شعر، پیام‌های نمادین محتوای خود را از طریق ابزارهای دیداری. حروف چینی به پیام آیکونیک بدل می‌کند. نویسنده می‌تواند شدت این پیام را با توجه به پیام نمادین. صادر از محتوای نوشته افزایش یا کاهش دهد، که این بسته‌گی دارد به سرشت پیام عمومی و مقصود و منظور او. نویسنده می‌تواند سطح آیکونیک پیام عمومی نوشته‌اش را بالا ببرد تا تنش، طنز، برداشت اجتماعی و مانند این‌ها ایجاد کند.<sup>۱۶</sup>

در شعرهای شاملو این وجه دیداری را در تقطیع آزاد متجلی

می‌بینیم.

۴۵. با توجه به این مقدمه می‌پردازم به تقطیع آزاد شعرهای شاملو. به نظر من این شیوه‌ی آزاد پیوندی با تقطیع ارکان عروضی قدیم و یا عروض نیمایی ندارد. حتا آن‌جا که شاملو در برخی از شعرهای با وزن نیمایی. هوای تازه نیز آن را به کاربرده باز همیشه براساس وزن، یا براساس اجزای دستوری کلام، نیست. معماری تقطیع آزاد، چنان‌که در نمونه‌های آغازین. غزل آخرین انزوا و حرف آخر دیدیم، بر دو نوع. ستونی و پله‌کانی است. در هر دو نمونه‌ی پیش گفته نوعی تقارن یا قرینه‌سازی به چشم می‌خورد. من حتا تکرارهای مفردات و بندها را در ساختار بسیاری از شعرهای شاملو براساس این تقارن یا قرینه‌سازی. معماری می‌بینیم (که این خود می‌تواند بازتابی از یک ساختار موسیقایی باشد.)

۴۶. در هوای تازه کم‌تر، اما از بخش ۲ باغ آینه به بعد در بیش‌تر شعرها مشخصاً با نوعی معماری نوشتاری روبه‌رو می‌شویم که کمابیش در تمام مجموعه‌های بعدی نیز از مشخصه‌های بنیادی شعرهای شاملو است. این پدیده که تجسم موزونی است از شعر در فضا، مثل رقص، شالوده‌اش به نظر من، بر نوعی

۱۶. خلاصه شده از ساختارگرایی و نشانه‌شناسی، نرس هوکس، ص ۱۳۵-۱۳۷.

عبارت‌بندی موسیقایی نهاده شده‌است؛ و این موسیقی مقدم بر هرگونه شکل‌گیری شعر در جان شاعر می‌گذرد.

مشخص‌ترین صورت تقطیع آزاد، آغازین را می‌توان در باغ‌آینه دید. این شیوه به عنوان تمایز آشکار شعرهای مجموعه‌های بعدی، و نیز تا امروز، باقی می‌ماند. اما سرآغاز این‌گونه تقطیع را باید در هوای تازه، و مشخصاً در سال ۱۳۲۸ دانست، خاصه در دو شعر انتظار و دیوارها. با این همه رگه‌های این فکر را شاید بتوان حتا در پیش از سال ۱۳۲۶، در آهنگ‌های فراموش شده دید، مثلاً در قطعه‌ی اشک مهتاب (۱۳۲۳؟) که دقیقاً به این شکل چاپ شده‌است:

گاهی بساز جفدی خسته .  
 که بیدار مانده شب ؛  
 بر گوشه‌ی خرابه‌یی بنشسته .  
 نالیده از تعب ؛  
 فریاد می‌کشم ...  
 و آن کودهای سبز قبا برتن .  
 مندیل ابر بر بسته ؛  
 تکرار می‌کنند فغان من : ... ( ص ۴۵ )

البته این‌جا شکل نوشتاری بر اساس تقطیع وزن صورت گرفته است. در بخشی از دیوارها ( ۱۳۲۸، هوای تازه، بخش ۳ ) می‌خوانیم:

عزم جدال دارد دیوار

هم‌چنین

با مورهای باران

با باخت‌های شوم

...

دیوارها می آیند

همراه

پابه پا

...

با این همه

برای یکی مجروح

دیوار یک امید

آیا کفایت است؟

و نیز در انتظار ( ۱۳۲۸، هوای تازه، بخش ۲ ) :

من در این جا مانده‌ام خاموش

برجا ایستاده

سرد

وز دو چشم خسته اشک ریاس می ریزم به دامان :

جاده خالی

زیر باران !

با آن که این نوع تقطیع را در هر دو کتاب هوای تازه و باغ آینه، و در شعرهای با عروض نیمایی هم می بینیم، مثلاً در ماهی، کاج، پل، می خواهم نتیجه بگیرم که علت وجودی این گونه تقطیع در شعرهای شاملو رعایت وزن نیست، مثلاً شعر پیش گفته را به چند شکل می توان نوشت: ۱۷

من در این جا مانده‌ام خاموش

برجا ایستاده سرد

وز دو چشم خسته اشک یاس می ریزم به دامان :  
جاده خالی زیر باران !

و یا به این شکل : ۱۸

وز دو چشم خسته  
اشک یاس

می ریزم

به دامان ...

شاید بتوان گفت در شعرهای آغازین ، آنجا که تقطیع بر اجزای دستوری  
کلام صورت می گیرد ، بیش تر بر فعل ها تأکید می شوند :

او شعر می نویسد

یعنی

او قلب های سرد و تهی مانده را

ز شوق

سرشار می کند

یعنی

او رو به صبح طالع ، چشمان خفته را

بیدار می کند .

.....

او التخارنامه ی انسان عصر را

تفسیر می کند

کمابیش در تمام این شعر ، یعنی شعری که زنده گی است ، بر فعل ها چنین  
تأکیدی می شود .



۴۷. روزی یکی از مستقدان شعر می‌گفت تقطیع ستونی یا پله کانی، خصوصاً شکل ستونی آن، ارتباط اجزای کلام را در شعر قطع می‌کند و این منجر به قطع ارتباط خواننده با شعر می‌شود. خصوصاً موجب از میان رفتن آهنگینی آن سطر یا آن وزن، خصوصاً در وزن نیمایی می‌شود. او این بند از شعر م. سرشک (شفیعی کدکنی) را نمونه آورد:

پیش خورشید، از بر دیوار اخزایی  
چلچراغ افروخته اسراف کارانه  
با فروغی برتر از حد شنید و دید  
بوته‌ی طاووسی. امید  
ریشه‌هایش  
رفته  
در عمق  
زمین  
تا توس.  
در بهاری دیگر، در لحظه‌ی جاوید  
بوته‌ی طاووسی امید

( هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، ص ۲۶۶ )

می‌گفت قبول دارم که شکل پله کانی اثر دیداری مثبتی دارد اما همین فاصله‌ی میان دو بخش قبل و بعد این پنج پله، توجه را هم از نظر دیداری و هم شنیداری از اصل اندیشه منحرف می‌کند و به نظر می‌رسد که از ریشه‌هایش ... تا توس، بریده بریده شده.

گفتم حرف‌هایی که من در این باره دارم درباره‌ی شعر سپید است و تنها در این زمینه. که وزن خود را تحمیل نمی‌کند و دست و پاگیر نیست.

قابل تأمل و تعمق است، و درباره شعر موزون به وزن نیمایی، بیش تر وجه آیکونیک یا دیداری آن صادق است. او از نشریه‌یی این را برای من خواند و خواست نظر بدهم: « شعر بی وزن، وزن کیفی، همسایه‌ی دیوار به دیوار نشر است. نگارش پله کانی نیز تمایزی است ساخته گی و نواخت بصری آن در غیاب وزن، عنصری است تریبی و نه نهادی و ذاتی شعر. کارا کتر شعر، زنده به موسیقی است؛ موسیقی نه تنها به شعر انتظام می بخشد، بل که ممکن است خود موجد شعر شود. هم چنان که آهنگ ساز از شنیدن یک یا چند صدا اعم از درونی و بیرونی، به خلق آهنگ می رسد، آفرینش شعر همان قدر نیز از کلمه و معنا در وجود می آید که از صدا. »<sup>۱۹</sup>

۴۸. گفتم تقطیع آزاد، ستونی و پله کانی، در خوانش من یک اصل است، یک اصل حیاتی که از هر دو مقوله‌ی تریبی و یا عنصر نهادی و ذاتی شعر بیرون می ایستد.

□

به این نمونه توجه کنید. شعر زن خفته از باغ آینه.

کنار من چسبیده به من در عظیم تر فاصله‌یی از من  
سینه اش  
به آرامی  
از جناب های هوا  
پر و خالی  
می شود.

چشم هایش - که دوست می دارم -

زیر پلکان فرو کشیده

نهفته است.

و کجائی؟

چیستی؟

چه می‌خواهی؟

سینه‌اش

به آرامی

از حباب‌های هوا

پر و خالی می‌شود.

این شعر نه وزن عروضی دارد و نه وزن نیمایی. نه هم خوانی چشم‌گیر آواها، نه سجع و نه قافیه. تنها تقطیع آزاد در آن آمده و همین وجه تمایز آن است.

سوال من این است: چه چیزی سبب شده که این شعر چنین تقطیعی بگیرد؟ یعنی درون‌مایه‌ی این تقطیع چیست؟ به بیان دیگر، در جان شاعر، از نظر موسیقایی، چه گذشته که به این شکل از تقطیع نوشتاری یا موسیقایی برآمده؟ (نظر مرا در قسمت ساختار تقطیع در خوانش بخوانید)

آیا شما هم معتقدید ( ← بندهای ۲۷، ۲۹، ۳۱ و ۳۲) که شاملو چون در کاربرد اوزان عروضی ناتوان بوده آن را کنار گذاشته، و در نتیجه شعرهایش دچار کمبود و نقصی شده که او به‌ناگزیر می‌بایست آن را به نوعی جبران کند؟ از چه راهی؟ از طرف دیگر، می‌بینیم که شعرهای خوبی هم در همین بی‌وزنی دارد پس، چنان که گفته‌اند، باید «نوعی موسیقی» که در واقع همان نوعی وزن است، در کارش باشد؟ و با این حساب، شاید به این جا برسیم که شعر بی‌وزن نداریم؟

□

۴۹. بحث ساختاری تقطیع در این کتاب تنها از دیدگاه خوانش مطرح می‌شود، یعنی از دریچه‌ی چشم خواننده است که چنین نکاتی در ساختار شعرهایی با چنین شکل از تقطیع دیده می‌شود.



متفقدی را فرض کنید که فرقی میان دو شکل متفاوت نوشتاری دو نمونه‌ی زیر-یکی نثر و یکی شعر-نبیند، و حداکثر یکی را شکل تزینی آن دیگری بداند. چنین خواننده‌یی معمولاً یا فقط در پی معنای شعر است یا در آن به دنبال « صنایع » ادبی می‌گردد، و شاید برای همین است که غالباً دست خالی برمی‌گردد ( « بند ۵۳ »). اینک آن دو نمونه.

در بوف کور صادق هدایت ( چاپ ۱۳۳۳، ص ۲۲ ) این بند را داریم :  
 « شب پاورچین پاورچین می‌رفت، گویا به اندازه‌ی کافی خسته‌گی در کرده بود،  
 صداهای دور دست خفیف به گوش می‌رسید، شاید یک مرغ یا پرنده رهگذری  
 خواب می‌دید، شاید گیاه‌ها می‌رویدند - در این وقت ستاره‌های رنگ پریده پشت  
 توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورت‌م نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین  
 وقت بانگ خروس از دور بلند شد. »

آن را به این شکل تقطیع می‌کنم :

شب

پاورچین

پاورچین

می‌رفت

گویا

به اندازه‌ی کافی

خسته‌گی در کرده بود

صداهای دور دست

خفیف

به گوش می‌رسید.

شاید

یک مرغ

یا پرندهی ره‌گذری

خواب می‌دید

شاید

گیاه‌ها

می‌رویدند

در این وقت

ستاره‌های رنگ پریده

پشت توده‌های ابر

ناپدید شدند.

روی صورتم

نفس ملایم صبح را

حس می‌کردم و

در همین وقت

بانگ خروس

از دور

بلند شد.

اگر بخواهیم بر شدت تأثیر وجه دیداری بند:

ستاره‌های رنگ پریده

پشت توده‌های ابر

ناپدید می شوند

ببفزاید حتا می توانید آن را به این شکل بنویسید :

ستاره‌های  
رنگ  
پریده  
پشت  
توده‌های  
ابر  
ناپدید  
شدند.

۵۰. نمونه‌ی دوم. این « شرده گانی » ( ما کابر ) از آهنگ‌های فراموش شده را به شکل تقطیع آزاد می نویسیم .

خروس‌ها

می خوانندند

و ارواح پلید

کم

کم

خاموش می شدند

و چشم‌های گشاد من

در تاریکی

می درخشید ... ( کابوس ، ص ۳ )

## ۱) ساختار تقطیع در خوانش

### ۱) هدف کلی

در روشن‌گری تقطیع آزاد نمی‌توان به آنچه زیر عنوان زمینه‌ها گفته شد، یعنی همین توضیح کوتاه دو وجه معماری و آسان‌تر خوانده‌شدن، یا به دو وجه آیکونیک و نمادین بسنده کرد.

۵۱. به نظر من، نتیجه‌ی کلی از این گونه تقطیع (۱) دور کردن هرچه بیشتر شعر از گزاره‌های اخباری و تبدیل آن به گزاره‌های شعری است، که این به نظر من شکلی از شکستن هنجار آشنای زبان روزمره و تبدیل آن به زبان شعری است بدون دخالت در معانی واژه‌گان و ترکیب آن‌ها. (۲) با این کار نوعی عبارت‌بندی موسیقایی ایجاد می‌شود، که ما را به جهان موسیقی بازتافته در شعر می‌برد. در نتیجه، شعریت کنش گزاره‌های کلامی تشدید می‌شود یا عمق می‌گیرد.

اکنون می‌توان این را از خود پرسید که آیا شاملو در این زمینه می‌خواسته، به طور دانسته، از شکل نگارشی شعرهای فرانسوی (مثل باران، گیوم آپولی، و یا کارهای شاعران دیگر فرانسوی) پیروی کند، یا جان شاعرانه‌اش به طور ندانسته نوعی عبارت‌بندی موسیقایی را بازتافته است؟ چنان که دیدیم (۳۸، ۳۹) شاملو تأثیرپذیری دانسته‌ی خود را از شاعران اروپایی به یاد ندارد.

□

۵۲. نمونه‌های بحث را محدود می‌کنم به مجموعه‌ی باغ آینه که در این کتاب به بررسی آن پرداخته‌ایم.

(۱) جز عشق

به زنی

(جز عشق)

که من دوست می‌دارم.

۲) از این فریاد

تا آن فریاد

سکوتی نشسته است.

لب بسته در دره‌های سکوت

سرگردان‌ام.

در خاموشی نشسته‌ام

خسته‌ام

درهم شکسته‌ام

من

دل بسته‌ام. (اصرار)

۳) فریادی

و دیگر

هیچ!

(فریادی و... دیگر هیچ)

۴) جنگل سال خورده به سنگینی نفس کشید و جنبی کرد

و مرغی که از کرانه‌ی ماسه پوشیده پر کشیده بود

غریوکشان

به تالاب تیره گون

در نشست.

...

۵) جنگل با ناله و حماسه بیگانه است

و زخم تیر را با لعاب سیر خزه

فرو می پوشد (شبانہ)

۶) در این سوی بستر

مردی و

زنی

در آن سوی.

...

تندبادی بر درگاه و

تندباری بر بام.

مردی و زنی خفته

و در انتظار تکرار و حدوث

عشقی

خسته.

(شبانہ)

۷) سرکش و سرسبز و پیچیده

گیاهی

دیوار کهنه‌ی باغ را فرو پوشیده است. (با هم سفر)

۸) گهواره‌های خسته‌گی

از کشاکش رفت و آمدها

باز ایستاده‌اند.

(باغ آینه)

□

در تقطیع آزاد این نمونه‌های بی‌وزن یا سپید مشخصه‌هایی برجسته‌گی پیدا می‌کنند که به اختصار به آن‌ها خواهیم پرداخت. یادآوری این نکته مهم است

که مشخصه‌هایی که من به ضرورت بحث به تفکیک از آن‌ها نام می‌برم در خوانش خیلی از شعرها با هم حضور دارند نه جدا از هم.

#### □ شکستن هنجارهای متعارف

۵۳. اولین کار در تقطیع آزاد این است که هنجارهای متعارف شعر از نظر دیداری شکسته می‌شود یا به هم می‌ریزد. مقصود از هنجار متعارف این نکات است: دلالت متعارف. شکل سطر و جمله، آرایش اجزای به هم پیوسته و اجباری یا اجزای دستوری. زبان. روزمره و آشنا، و هم‌چنین وزن متعارف شعر. در نتیجه، کارکردها یا دلالت‌های تازه‌یی پدید می‌آید. این نوع تقطیع به گونه‌یی نو، و با امکاناتی دیگر، خود را بیان می‌کند نه این که معنی دیگری بیافریند. از این جا است کسی که در شعر فقط در پی معنی و محتوا می‌گردد این کنش. تقطیعی از چشم‌اش دور می‌ماند، یا به طور جدی در آن نگاه نمی‌کند. از طرف دیگر، پیام زیبایی‌شناختی آمده در وجه دیداری یک شعر را نمی‌توان کم‌تر از پیام معنایی آن دانست. شکل شعر هم به همان اندازه‌ی کلام، گویا، است.

#### □ تفکیک مفردات

۵۴. پس از تمایز دیداری، تفکیک مکانی و فضایی مفردات امکان‌پذیر می‌شود. این کار با تقطیع مفردات یا اجزای دستوری کلام و ایجاد فاصله میان سطرها و بندها. برای ایجاد وقفه‌ها و سکوت‌ها. و کاربرد علائمی چون □ برای تفکیک بخش‌ها صورت می‌گیرد، چنان که در نمونه‌ی ۱ پیش گفته، چهار عنصر (عشق، زن، من و دوست داشتن)، و در نمونه‌ی ۲، چهار عنصر (فریاد، سکوت، سرگردانی، خسته‌گی ...) و همین‌طور در نمونه‌های دیگر. اگر ما نمونه‌ی ۱ را مثلاً به این شکل بنویسیم: جز عشق به زنی که من دوست می‌دارم، یا نمونه‌ی ۲ را به این شکل:

از این فریاد تا آن فریاد سکوتی نشسته است.

لب بسته در دره‌های سکوت سرگردان‌ام

در خاموشی نشسته‌ام، خسته‌ام، درهم شکسته‌ام، من دل بسته‌ام

شاید هیچ‌یک از امکانات و موقعیت‌های بعدی این بحث را نداشته باشیم.

□ تجربه‌های عمیق‌تر موقعیت‌ها

۵۵. با تفکیک فضایی مفردات، هر عنصری در موقعیت متفاوت یا دیگرگونی قرار می‌گیرد و در همین فضا است که حالات گوناگون آن عنصر فردیت می‌گیرد، تقویت یا تشدید می‌شود و عمق می‌یابد. مفردات شعر در وجه گزاره‌ی اخباری یا شکل بدون تقطیع‌شان هیچ فردیت خاصی ندارند، و شاید در یک مجموعه‌ی روزمره و معمولی پرمصرف گم باشند و هویتی نداشته باشند.

از طرف دیگر، این جا فضاهای خالی حساب شده‌ی ایجاد می‌شود که مفردات شعر در متن آن می‌نشینند، و امکان حرکت به آن‌ها داده می‌شود، چیزی مثل «پر و خالی» در معماری، که سبب می‌شود ریتم و حرکت ایجاد شود. و در این فضا است که مفردات سیالیت پیدا می‌کند. به نمونه‌ی ۷، که یک نمونه‌ی ساده و اولیه است، نگاه می‌کنیم. بندی است از آغاز شعر با هم‌سفر:

سرکش و سرسبز و پیچنده

گیاهی

دیوار کهنه‌ی باغ را فروپوشیده است.

فضای خالی در انتهای سطر اول، یعنی سکوت پشت «پیچنده»، فرصتی است برای تجلی دو کیفیت. یک کیفیت همان فردیت پیش‌گفته و رونده‌گی. این سه عنصر است. و کیفیت دیگر، که برای من خواننده بسیار مهم‌تر است، حالتی از یک چشم‌به‌راهی و ندانسته‌گی است که در ما ایجاد می‌شود. که موقعیت گیاهی در سطر دوم، با کنارکشیدن از سطر اول و قرارگرفتنش در یک واحد مستقل و انتهایی، با دو فضا یا دو خالیای پیش و پس از آن، فردیت سیال و سنگینی به آن می‌دهد. خواننده هنوز نمی‌تواند یقین داشته باشد که حرکت سیال سطر اول که واوها، با صدای «ه» آن را ایجاد می‌کنند، از این واحد تنها و بیخته زاده شده است.



سطر سوم، کنش دو سطر اول، و یا دقیق‌تر بگوییم، کنش سطر اول است. سطر اول از نظر موسیقایی، که اشتباه نشود با آهنگین بودن واژه گان و ترکیب آواها - سه ضربه‌ی بی‌وقفه است که در ضربه‌ی سنگین چهارم سطر دوم، یعنی گیاهی، به کمال می‌رسد. حال اگر بخواهیم از روانی و سرعت این سه بکاهیم می‌توان آن‌ها را به این شکل ( شکل دوم ) نشان داد:

سرکش و

سرسبز و

پیچنده

و نیز اگر بخواهیم از سنگینی ضربه‌ی گیاهی، و روانی حرکت او بکاهیم تمام این بند را به این شکل ( شکل دوم ) می‌نویسیم:

سرکش و

سرسبز و

پیچنده

گیاهی

دیوار

کهنه‌ی

باغ را

فرو پوشیده است.

دیوار کهنه‌ی باغ را

یا:

فرو

پوشیده است

اما در شکل اصلی یا اول.

سرکش و سرسبز و پیچنده

گیاهی

دیوار کهنه‌ی باغ را فروپوشیده است.

« گیاهی » ضربه‌ی روشنی است با امکان تفکیک میان جوهر او ( همان سطر اول ) و کنش او ( همان سطر سوم ). حال اگر به این شکل بنویسیم:

سرکش و سرسبز و پیچنده گیاهی

به معنی « گیاه سرکش و سرسبز و پیچنده » است که این سه می‌شوند سه جزء تبعی، که صفت گیاه را بیان می‌کنند، نه جوهر گیاهیت او را، که دینامیک رویش است و موسیقی این بند را هم از دست می‌دهیم. اگر تمام بند را به این شکل ( شکل سوم ) بنویسیم، یعنی:

گیاهی

سرکش و سرسبز و پیچنده

دیوار کهنه‌ی باغ را فروپوشیده است

تکیه روی گیاه است و کنش او ( سطر سوم )، و یقیناً آن سرکشی را که حرکت و تندی در آن است نخواهیم داشت. شکل مقطع دوم، سوای « تمپو »ی گندش، تأکیدی است بر وجه دیداری کنش گیاه، که پیچیدن یا حرکت پیچ پیچی آن را بهتر نشان می‌دهد اما از نظر دیگر با « تمپو »ی این بند ناهمخوان است. تفاوت سه شکل به صورت ترسیم خطی روشن‌تر دیده می‌شود.  
شکل اول:

---

---

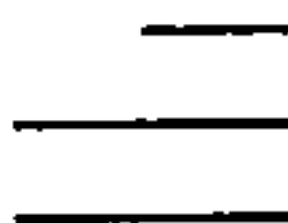
---

شکل دوم:



یا

شکل سوم:



( من اندازه‌ی طول این خط‌ها را همان طول کلمه و سطر در حروف چینی گرفته‌ام. )

وجه دیداری با حفظ هویت خود این‌جا دقیقاً برای رسیدن به وجه شنیداری یا موسیقایی این بند نیرو می‌دهد. یک بار دیگر به دو شکل اول و دوم نگاه

می‌کنیم. در شکل دوم، از یک طرف با ضربات مقطع، زمان را شکسته و از روانی پیوسته‌ی این پیچنده‌گی کاسته‌ایم، و از طرف دیگر بدان ریتم‌کنندی داده‌ایم که فرصت پیش‌تری است برای پیچیدن در شکاف دیوار کهنه‌ی باغ؛ ریتم‌کنندی که با کهنه‌گی دیوار تناسب دارد. اما شعر به ریتم سریع (شکل اول) نیاز دارد. مابقی شعر سخن راوی است و از این رو شاید از کم‌ترین تقطیع برخوردار است، یعنی یک مورد که آن هم باز به آن گیاه برمی‌گردد:

و از آن سوی دیگر

گیاه پیچنده

چون خیزابی لب‌پرزان سایانی بر پی‌گاه دیوار الکنده‌است!

۵۶. در این شکل تقطیع، خواننده، شاید به ناگزیر، در هر مقامی از موقعیت آن مفردات متوقف شود، و همین موجب می‌شود که تأثیر آن موقعیت در او رسوخ کند. مقصودم لرق میان این دو صورت است در نمونه‌ی ۸:

گهواره‌های خسته‌گی

از کشاکش رفت و آمدها

بازایستاده‌اند

و: گهواره‌های خسته‌گی از کشاکش رفت و آمدها بازایستاده‌اند.

در شکل دوم ناگزیریم سطر را تا پایان بی‌توقف بخوانیم و بگذریم، اما در شکل اول مشخصه‌های پیش‌گفته را یک‌جا داریم. (به حرکت گهواره‌یی آن نیز توجه کنید.)

۵۷. معمولاً ما در نوشتار روزمره، که بیان واقعیت‌های روزمره‌ی زنده‌گی است، و حتا در قصه و داستان، از تقطیع استفاده نمی‌کنیم. البته در هرگونه نوشته‌یی نوعی تقطیع دستوری هست که دستور زبان به ما تحمیل می‌کند، با توجه به

سبک‌های کهنه و نو، مثل کاربرد مفعول‌ها یا متمم‌ها، و ضرورت‌های تأکیدی کلام، جابجایی صفت و موصوف و مانند این‌ها. در تقطیع آزاد، این اجبار دستوری، و الزام به وزن از میان می‌رود و جان شاعر در ابعاد شعر از آزادی بیش‌تری برخوردار می‌شود و او از هرگونه پرداختن به این‌گونه عوامل عَرَضی رهایی می‌یابد، خاصه از وزن و مضمون پردازش. غالباً تکراری و ساخت ترکیب‌های مرسوم. قالبی به قیاس شعر کهن. همان‌طور که تقطیع آزاد خواننده را برای تجربه کردن هر موقعیتی متوقف می‌کند شاعر را نیز به تجربه‌ی عمیق‌تر آن موقعیت وامی‌دارد، و او با تقطیع‌های متفاوت مفردات شعر به آن موقعیت عمق می‌بخشد. مثلاً در نمونه‌ی ۲ اگر به جای:

در خاموشی نشسته‌ام

خسته‌ام

درهم شکسته‌ام

من

دل بسته‌ام

آن را به شکل یک گزاره‌ی اخباری بنویسیم: «من خسته و درهم شکسته و دل بسته در خاموشی نشسته‌ام» به این نکات سلیبی می‌رسیم:

۱) ارتباط میان اجزا تنها با واو عطف امکان‌پذیر می‌شود، و این «واو» در این وضعیت یک عامل ربطی یا واسطه‌ی کاملاً بیرونی است و هیچ بار معنایی خاصی ندارد، یا به خود نمی‌گیرد (بند ۵۹).

۲) حذف حضور مؤکد «من» یعنی حذف «ام» در هر یک از آن صفات: دل بسته‌ام، خسته‌ام، درهم شکسته‌ام... این چهار «ام»، چهار ضربه‌ی ارجاعی است که در متن آن‌ها چهار حالت پویای راوی عمق می‌یابند.<sup>۲۰</sup>

۳) گاهی اجزایی که در تقطیع معنا پیدا می‌کنند در شکل گزاره‌ی

۲۰. از نظر ادبی می‌شود از این نکته زیر عنوان نقش قافیه هم بحث کرد.

خبری‌شان بی‌معنا، یا نالازم می‌شوند: مثل من دل بسته‌ام که در شکل آشنای  
بالا، به شکل گزاره‌ی خبری، دلیل قابل قبولی برای بودنش در آن مجموعه‌ی  
کلمات نداریم، چون ناهم‌خوانی چشم‌گیری میان دل بسته و صفات دیگر هست  
که برای منطق متعارف، ناساز و یا حتا متناقض به نظر می‌رسد. اما در تقطیع، که  
بازتاب منطق جان و شاعر است، همین جزء متناقض در تمام آن بند از شعر  
برجسته‌گی می‌یابد و به بندهای دیگر نیز معنایی دیگرگونه و عمیق‌تر می‌دهد.  
به تمام این بند از شعر توجه کنید:

از این فریاد

تا آن فریاد

سکوتی نشسته است.

لب بسته در دره‌های سکوت

سرگردان‌ام.

در خاموشی نشسته‌ام

خسته‌ام

درهم شکسته‌ام

من

( اصرار )

دل بسته‌ام.

سکوت، خاموشی، خسته‌گی و درهم شکسته‌گی که تماماً حالت فرو شده‌گی و  
شکسته‌گی را در این بند از شعر نشان می‌دهد، یک باره در تقطیع.

من

دل بسته‌ام

وضوح و عمق می‌یابد. حضور مستقل « من » در یک سطر — که این تنها از طریق تقطیع آزاد امکان‌پذیر شده —، در عین استقلال، بندی است که پس از خود ( « دل بسته‌ام » ) را به پیش از خود متصل می‌کند، و در واقع به شکل تقابلی این بند از شعر عمق می‌بخشد. در این گونه موارد خواننده این آزادی را پیدا می‌کند که برای خود در تقطیع شعر تأکید بیش‌تری روا دارد. مثلاً اگر همین بند را به این شکل مؤکد بنویسید:

از این فریاد  
تا آن فریاد  
سکوتی  
نشسته است.

« سکوتی » در آن هویت مستقلی پیدا می‌کند و برجسته‌گی می‌یابد.

□ برجسته‌گی تقابل‌ها

۵۸. به دلیل کارکردهای پیش‌گفته‌ی این گونه تقطیع، مثلاً ایجاد سکوت و خالیای عمق‌دهنده ...، موقعیت ساختاری مفردات شعر، خاصه تقابل‌ها و استحال‌های آن، بیش از ترکیب‌ها و ترتیب‌های زبانی واژه‌گان و نحو کلام برجسته‌گی می‌یابند. به نمونه‌ی ۶ نگاه کنید:

در این سوی بستر

مردی و

زنی در آن سوی

به وضع نوشتاری این سو و آن سو و مردی و زنی، و به تقابل مرد و زن در دو سوی بستر، و تقارن آن در دو قطب مخالف توجه کنید: اگر بخواهیم از ریتم کندتر و مؤکدتری برخوردار شویم — و جدایی یابیم — می‌توان آن را به این شکل نوشت:

در این سوی بستر

مردی و

زنی

در آن سوی.

□ تبدیل موقعیت عرضی به موقعیت جوهری

۵۹. حروف اضافه و عطف و ربط، و مانند این‌ها، در گزاره‌های خبری، چنان که از نام‌شان پیدا است، فقط کار چفت و بست و عطف و ربط اجزای کلام را به عهده دارند، یعنی ابزاری و عرضی و واسطه‌اند. اما همین حروف در تقطیع آزاد شخصیت مستقل پیدا می‌کنند و یک حالت وجودی یا جوهری (substantial) به خود می‌گیرند. به موقعیت «تا» و «در» در این تقطیع نگاه کنید:

از این فریاد

تا

آن فریاد

سکوتی

نشسته است

لب بسته

در

دره‌های سکوت

سرگردان‌ام.

تا در آن واحد بیان‌کننده‌ی زمان و فضا هر دو است، یعنی مابین فاصله‌ی زمانی و مکانی فریادها است. عمق سکوت پشت هر فریاد، که در خالیای ادامه‌ی



سطر نشان داده می‌شود، اگر به شکل معمول گزاره‌ی خبری نوشته شود این امکان از دست می‌رود: از این فریاد تا آن فریاد... [ و از نظر آوایی و موسیقایی هم توالی آنها عمق پیدا می‌کند ]

یا: فریادی  
و دیگر  
هیچ!  
(فریادی و... دیگر هیچ)

پس از فریاد یک خالیای بلند هست که فضای مناسبی است برای بازتاب و استمرار فریاد.

و دیگر  
هیچ!

در سطر دوم و ( va ) حرف ربطی است که با قرار گرفتن در آغاز سطر ضربه‌ی سنگینی دارد که با سکوت و خالیای پشت‌رو دیگر به شدت اثر و هیچ در سطر بعد می‌افزاید. می‌توان این سه سطر را به این شکل هم نوشت:

فریادی و  
دیگر  
هیچ!

اول آن که باید و ( va ) را این جا O خواند و خالیای پس از آن اضطراب فریاد و چشم‌به‌راهی را تشدید می‌کند و هنگامی که به دیگر می‌رسیم، گویی از بلندی فرومی‌افتیم. در هر حال این واو در این گونه تقطیع عمق و شخصیتی می‌یابد که در حالت معمولی نثریش، یعنی عطفی و ربطی صرف، فاقد آن است.  
از طرف دیگر، واو، چه عطف و چه ربط ( چه O و چه va خوانده

شود)، در تقطیع آزاد، موسیقی خاصی پیدامی‌کند که به دلیل واکهای ۵ و نیز a در va، به پیش و پس از خود موسیقی می‌دهد.

#### □ دلالت‌های دیگر

##### ۶۰. زمان و مکان.

چون در تقطیع آزاد بازی زبانی دیگرگونه‌یی پدید می‌آید<sup>۲۱</sup> مفردات فردیت یافته در زمینه‌ی زمان و مکان دو امکان کلی پدید می‌آورند، که یکی سلبی است و دیگری ایجابی. به این معنا که نخست زمان و مکان متعارف و روزمره، یعنی گزاره‌های اخباری، از میان می‌رود (سلبی)، و به جای آن یک گسترده‌گی زمانی و فضایی بازیافته می‌شود (ایجابی). زمان و مکان‌های مشخص شعرها می‌تواند از چنین موقعیتی برخوردار شوند.

##### ۶۱. موقعیت. انتزاع

موقعیت. تنهایی و بیخته‌گی و انتزاع مفردات، جدا کردن مفردات است از اجزای مرکب از زبان روزمره و دادن معنای شاعرانه است به آنها، که این خود می‌تواند دلالت قاموسی. واژه‌گان را به سوی دلالت ضمنی تازه‌یی بکشد؛ و از همین کارکرد تقطیع است که واقعیت‌گریزی، و منطق‌گریزی مفردات شعر ممکن می‌شود. همین که یک کلمه در یک سطر بنشیند (مثلاً یک سانت در ۱۰ سانت عرض خط این کتاب) آن تنهایی امکان‌پذیر شده است، چنان که در نمونه‌های پیشین دیده‌ایم.

##### ۶۲. حجم

از این تنهایی یا خالیای فضایی. مفردات. شعر، حجمی در معنا و فضای آنها

۲۱. م. بابک احمدی، ساختار و ناویل متن، جلد ۱، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، چاپ اول، ص ۳۳۱. نویسنده در ص ۳۳۱-۳۳۲ از کتاب ساختار زبان شاعرانه‌ی کوهن آمده بحث می‌کند که خواندن آن را به خواننده‌گان این کتاب توصیه می‌کنم و این جا تنها به ذکر چند جمله از آن بسنده می‌کنم: «اگر خبری از روزنامه را همچون شعری آزاد تقطیع کنیم، واژه‌گان بار و معنای اخباری خود را از دست می‌دهند و معنایی شاعرانه می‌یابند.» نویسنده سپس یک نمونه می‌آورد و به تحلیل آن می‌پردازد.

پیدا می شود که هم فضایی برای تنفس و توقف خواننده فراهم می آورد و هم با این حرکت آن مفردات حضوری چهار بعدی پیدا می کنند.

کنار من چسبیده به من در عظیم تر فاصله یی از من  
سینه اش  
به آرامی  
از حباب های هوا  
پر و خالی  
می شود. ...

### ۶۳. ● برجسته گی آوایی

این تنهایی و انتزاع مفردات، از نظر شنیداری و آهنگ کلام، مجاللی است برای بروز و برجسته گی یافتن آواها و ترکیب های آوایی واژه گان و ترکیب های گوناگون آنها.

### ۶۴. ● واقعیت حسی دال ها

در این موقعیت است که دال ها واقعیت حسی پیدامی کنند، به خلاف دال های زبانی که فقط واقعیت روانی دارند. دال ها بدین گونه در تقطیع آزاد شیت پیدا می کنند، و قابل حس کردن می شوند. ( فصل گزینیه ها، بندهای ۶۲ و ۶۳ )

□

### ۶۵. ● گاهی شاملو در یک شعر معین سطری را به دو شکل تقطیع می کند، یکی

در یک سطر کامل، و دیگر به شکل تقطیع شده اش:

۱. شب از ارواح سکوت سرشار است

۲. شب از ارواح سکوت

سرشار است (دو شیخ، از باغ آینه)

۲. فریادی

و دیگر

هیچ!

(فریادی... و دیگر هیچ، از باغ آینه)

[ به سه شکل نوشتاری این عبارت در عنوان و در متن و به نقطه گذاری توجه کنید. ]

۱. سینه اش

به آرامی

از جاب های هوا

پر و خالی

می شود.

۲. سینه اش

به آرامی

از جاب های هوا

پر و خالی می شود.

(زن خفته، از باغ آینه)

(هم چنین است در شعر کاج از باغ آینه)

۶۶. قرینه سازی

۱. من

باد و

مادر هوا خواهم شد

...

من  
خاک و  
مول زمین خواهم شد. (معاد، از باغ آینه)  
۲. مردمی.  
و فریادی از فراز:  
شهر شطرنجی!  
شهر شطرنجی!  
...  
مردمی،  
و فریادی از اعماق:  
— مهره نیستیم!  
ما مهره نیستیم!  
(کوچه، از باغ آینه) ۲۲

□ واگونه‌گی

۶۷. یکی از کارکردهای تقطیع آزاد را مانند می‌کنم به شگردی در نقاشی. نگاهی به واگونه‌گی‌ها (برای distortion) در اندام‌ها و چشم‌اندازهای کارهای ال گره کو، مودیلیانی و سوتین نگاه کنید و آن را با اندام‌ها و چشم‌اندازهای مشابه مقایسه کنید. در موسیقی مدرن هم می‌توانید چنین واگونه‌گی‌هایی بشنوید. از تقطیع آزاد شعرها می‌توان کمابیش به چنین شگردی رسید. البته اگر با من در مختصه‌های تقطیع آزاد، که پیش از این برشمردم، هم نظر باشید.

□

۶۸. وقتی که یک شنونده‌ی دقیق اما غیر فنی به یک اثر موسیقایی گوش می‌کند، خواه اثری از موسیقی‌سازان قدیم باشد، مثل باخ، و موتسارت و بتهوون و خواه از سازنده‌گان جدیدتر مثل دبوسی یا امروزی مثل تا که میتسو تورو، می‌داند آنچه می‌شنود موسیقی است و موزون است به معنای موسیقایی، اما

آیا وزنی هم در آن حس می‌کند؟ یعنی چیزی مثل قالب‌های وزنی از نوع موسیقی شعر عروضی؟ یا اصلاً نیازی به چنین کاری هست؟  
 موسیقیدانی که روی شعر آهنگی می‌نویسد، مثلاً بتهوون در سمفونی نهم و مالر در ترانه‌های خاک، و کارل اورف در کاردینا بورانا و مانند این‌ها، آیا نه چنین است که آن شعرها را در متن جان موسیقی اندیش‌اش می‌خواند؟ اکنون می‌خواهم این را بپرسم که آیا آن‌جا که شاعر می‌خواهد شور جانش را بیان کند به قالب‌ها می‌اندیشد؟ شاملو بی‌گمان جان موسیقایی دارد و در متن همین موسیقی است که شعرهای بی‌وزنش را تقطیع می‌کند.<sup>۲۳</sup> البته این کار یقیناً به‌طور ندانسته صورت می‌گیرد. برخی از آن‌ها حتا تماماً بر بستر موسیقی است بی آن‌که حتا تقطیعی در میان باشد، مثل شعر باغ آینه، مرگ ناصری، در لحظه و مانند این‌ها.

□

یکی از خواننده‌گان دستنوشته‌ی این کتاب این‌جا این یادداشت را برای من نوشته است:

که آیا مجموع عواملی که در بخش تقطیع آزاد این شعرها برشمرده‌اید به ما احساس وزن، یا دقیق‌تر بگوییم، احساس موسیقی می‌دهد؟

۶۹. احساس وزن که نه، بل که فقط آماده‌گی برای یک احساس موسیقایی را در ما برمی‌انگیزد که می‌تواند به تدریج به شکل آمخته‌گی یا یک حس، و یا به شکل عادت درآید. در توضیح این احساس فقط به یک اشاره بسنده می‌کنم. اگر خواننده‌ی این آماده‌گی لازم را نداشته باشد که حتا شعر عروضی کلاسیک را درست بخواند، سکون‌ها را رعایت نکند، و مانند این‌ها، مثلاً بیش از حد مجاز آهسته یا تند بخواند، احتمالاً حس وزن را از دست می‌دهد. همین طور است وزن عروضی رباعیات خیام. فیتز جرالڈ برای کسی که انگلیسی می‌داند اما با وزن شعر انگلیسی آشنا نیست.<sup>۲۴</sup>

۲۳. ع. پاشایی، انگشت و ماه، فصل آواز زلالی، نشر نگاه تهران ۱۳۷۷.

۲۴. هم‌چنین ع. دکتر محمد رضا شفعی کدکنی، موسیقی شعر، چاپ آگه، ۱۳۶۸، ص ۳۴۷.