جستاری تحلیلی در بررسی صدای راوی در شعر حافظ و شاملو

دکتر پروین سلاجقه

دانشگاه آزاد تهران

مقدمه

از تاریخچه‌ی مطالعات ادبی برمی‌آید که تا سال‌های اولیه‌ی قرن بیستم بیش‌تر مفسران، منتقدان و نظریه‌پردازان شعر، کلام شاعرانه را بی‌واسطه، محصول ذهنی شخص شاعر فرض می‌کردند و به وجود یک فاصله میان شخص شاعر و سروده‌ی او قائل نبودند یا به تعبیری دیگر، شاعر را متکلمی فرض می‌کردند که برای مخاطبین کم و بیش مشخصی سخن می گوید. به شکلی که می‌توان گفت بخش مهمی از مباحث مربوط به مبحث خبر و فرایند ارتباطی متکلم- خبر- شنونده، در بلاغت قدمایی که در حوزه‌ی غرب، بر آراء ارسطو، که شامل فن سخنوری و خطابه بود، تأکید داردو در حوزه‌ی شرق نیز، به همین سبک از خطابه شروع می‌شود و به شعر تعمیم می‌یابد. از آن‌جا که، امروزه با استفاده از مطالعات ادبی مدرن، تمایز بنیادین شعر و نظم از یکدیگر، به دلیل ماهیت و سرشت متمایز آن‌ها تا حدود زیادی مشخص شده است، جای آن دارد که تفاوت‌های بنیادین بین سراینده‌ی نظم (که به شخص شاعر وابسته است) و سراینده‌ی شعر (که از شخص شاعر دور می‌شود و به من‌های درونی او نزدیک می‌شود) نیز در محور تئوری، کاربرد، درنقدها، پژوهش‌ها و

تحلیل‌های علمی مورد توجه قرار گیرد. در این مقاله، سعی نگارنده بر این است که تا حد امکان با تکیه بر مباحث نظری مرتبط با موضوع اصلی و کاربرد آن‌ها در شعر دو شاعر بزرگ از دو دوره‌ی تاریخی متفاوت و بسیار دور از هم چگونگی وضعیت صدای «راوی» یا راوی‌ها و من‌های درونی این دو شاعر را با استفاده از نوعی طبقه‌بندی ساختاری مورد بررسی و تحلیل قراردهد.

طرح نظری بحث

رابرت اسکولز در یکی از تحلیل‌های انتقادی خود از زبان‌شناسی به بوطیقا، ضمن تشریح چگونگی کارکردفرآیند شش‌گانه‌ی ارتباطی یاکوبسن، فرستنده، پیام، موضوع، مجرای ارتباطی و رمزگان، می‌نویسد:

«یاکوبسن چون کوشیده است تا توصیف عام و واحدی از کنش‌های ارتباطی به دست دهد ناچار تفاوت بین ارتباط نوشتاری و گفتاری را نادیده گرفته است، زیرا در کنش گفتاری ممکن است همه‌ی عناصر ارتباطی مورد نظر یاکوبسن یعنی فرستنده، گیرنده و موضوع حضور داشته باشند؛ اما در کنش نوشتاری اغلب فقط خود پیام است؛ به‌ویژه این‌که نویسنده هم ممکن است حضور نداشته باشد و بسیاری از مواقع هم گرچه شاید «من» یا «شما» پیام را بخوانیم، ممکن است اصلاً خطاب به ما نبوده باشد. به نحوی که گاهی مجبوریم عناصر غایب در یک کنش ارتباطی را خودمان تأمین کنیم... یک اثر ادبی از این جهت که مبتنی بر محاکمات است، با قرار دادن جهانی «خیالی» بین مخاطبان خود و واقعیت، به جهانی «واقعی» ارجاع می‌دهد؛ در نتیجه بافتی دو لایه یا چند لایه، در برابر ما می‌گذارد. به همین دلیل در شعر یا داستان (به عنوان متن‌های نوشتاری) همیشه باید دوگانگی فرستنده (و راوی) و گیرنده (و مخاطب فرضی) را نیز در نظر داشت. به تعبیری

دیگر، شعر پیامی است که شاعر یعنی آدمی مثل خود ما برای یک خواننده، شاید من یا شما، ارسال می‌کند؛ اما تقریباً همیشه این پیام به این صورت ارائه می‌شود که کسی و نه خود شاعر، به کسی و نه ما خطاب می‌کند. (اسکولز،۱۳۷۹: ۵۰).

از سویی دیگر، برخلاف این نظر برخی از نظریه‌پردازان ادبی معاصر از جمله باختین معنا را در مناسبت میان افراد می‌داند که در نتیجه‌ی «مکالمه» ایجاد می‌شود و هم‌چنین «منطق مکالمه» را بنیان سخن می‌داند، برای نثر یک میانجی (راوی) در نظر می‌گیرد، به دلیل این‌که از نظر او نثر، بیان گزاره است؛ اما شعر را اشراقی ناب می‌داند که به میانجی احتیاجی ندارد و بی‌واسطه به نویسنده یا شاعر وابسته است.

از نظر او هرشعر حادثه‌ای یکه و تکرار نشدنی است که کسی آن را تجربه نکرده است و پس از بیان آن نیز دیگر تکرار نخواهد شد. به این ترتیب باختین، منکر مناسبات بینامتنی در متون شاعرانه است. او می‌نویسد:« زبان شاعر، زبان ویژه‌ی خود اوست شاعر آن را به گونه‌ای فردی و مطلق به کار می‌گیرد. از هر شکل، هر واژه و هرگونه بیان براساس راستای مستقیم آن سود می‌جوید. می‌توان گفت که هر چیز را بدون استفاده از گیومه به کار می گیرد؛ یعنی هم‌چون بیان ناب بی‌میانجی. خلاصه این‌که از نظر او، فاصله‌ای میان شاعر و سخن او نمی‌توان یافت. به نظر باختین اگر در شعری مناسبتی با شعری دیگر بتوان یافت، مناسبتی است یکسر عمدی» (احمدی،۱۳۷۸: ۱۱۳).

اما اسکولز می‌گوید: «این طور نیست که وقتی شاعر به آسانی به عنوان گوینده قابل شناسایی باشد، شعر به مقاله و به همان اندازه به محدوده‌های نازل‌تر هنر کلامی نزدیک‌تر می‌شود، از جمله وظایفی که همه‌ی استراتژی‌های زبانی ویژه‌ی شعر، که آن را از گفتار و نثر متمایز می‌کنند، برعهده دارند متمایز کردن شخصی که به این سخن شاعرانه سخن می گوید از هستی غیر شاعرانه‌ی خود شاعر است» (اسکولز،۵۱:۱۳۷۹).

هم‌چنین از نظر ریفاتر: «واقعیت نیت مؤلف تنها پس از متن شکل می‌گیرد، (زیرا) مؤلف در متن حضور ندارد. او هم‌چون دیگر عناصر متن به قلمرو «زبان» وارد می‌شود یا به تعبیری زبانی می‌شود؛ یعنی واقعیتی افزوده به متن که تنها پس از به پایان رسیدن مطالعه ی متن به تصور خواننده در می‌آید. خواننده، مؤلف را هم‌چون متن ایجاد می‌کند و میان این مؤلف زاده‌ی متن (ساخته‌ی خواننده) و آن مؤلف که هم‌چون شخصیتی تاریخی وجود دارد، فاصله‌ی زیادی است. از دید ریفاتر، تلاش برای یکی کردن آن‌ها هیچ نیست مگر ویران کردن متن» (احمدی،۱۳۷۸: ۸۷).

به هر تقدیر به نظر می‌رسد، بر اساس مباحث مطرح شده در مطالعات ادبی معاصر در سال‌های اخیر، اصل قدسی بودن و وابستگی تام و تمام آن به شخص شاعر، مورد پرسش بنیادین قرار گرفته است و در نتیجه می‌توان برای آن همانند «نثر داستانی» یک یا چند میانجی به نام «راوی» در نظر گرفت که تولید آواهای متن و روایت آن را به عهده دارند. هم‌چنین اسکولز در ادامه‌ی تشریح آراء نظریه‌پردازان در این مورد و اعلام نظر نهایی خود در این باره، به این نتیجه می‌رسد که تفاوت بنیادینی میان شاعر، در زندگی واقعی به عنوان یک شخص و شاعر در لحظه‌ی آفرینش اثر به عنوان یک شخص دیگر، که مدار عصبی دیگری را فعال می‌کند و قادر است «اشیاء کلامی پر قدرتی» را خلق کند که نام «شعر» بر خود بگیرند، وجود دارد» (اسکولز ،۱۳۷۹:۵۲).

با توجه به آن‌چه گفته شد، بررسی چگونگی حضور صدای راوی، گستردگی طنین آن و تنوع گفت‌وگوی او با شخصیت‌های گوناگونی که نام مخاطب بر خود گرفته‌اند، در اشعار حافظ و شاملو می‌تواند از جهات زیادی قابل تأمل باشد. به‌ویژه از جهت چند لایگی این دو اثر شاعرانه و گسترش دامنه‌ی تفسیری آن‌ها و هم‌چنین بحث «اقتدار راوی»، چه از جهت خلق گزاره‌های ویژه‌ی کلامی و چه به لحاظ قدرت پرتاب این «اشیاء کلامی پر قدرت» به زمان‌های پس از تولید متن (به ویژه در شعر حافظ). به نحوی که می‌توان گفت این اقتدار

در راویانگی توانسته است در چند جهت «حرکتی سیال در زمان» را ایجاد کند و راوی متن را به یک اَبَر راوی تبدیل کند و در نتیجه‌ی آن مناسبات انسانی فراگیر متن‌ها را در گفتمان حاکم بر آن‌ها گسترش دهد.

هر چند در این فرصت کوتاه، امکان مقایسه‌ی تفصیلی چگونگی نقش راوی و تحلیل تطبیقی تفاوت‌ها و تشابهات و هم‌چنین چگونگی تأثیرپذیری یا عدم تأثیرپذیری یک متن متأخر (شاملو) از متن متقدم (حافظ) میسر نیست، اما شاید بتوان این مقاله را درآمدی بر شروع این بحث به حساب آورد و در این مجمل، فقط به برخی از موارد آن، به ویژه در تشابه نقش راوی و اقتدار آن و گفت‌وگوی او با شخصیت‌های حاضر و غایب درون متن‌ها اشاره کرد.

آن‌چه از چگونگی ارتباط راوی و مخاطب در نظر اول برای خوانندگان اشعار حافظ بدیهی به نظر می‌رسد، ارتباط راوی شعر او با مخاطبینی از این دست است: معشوق (بیش‌تر آسمانی و کم‌تر زمینی، بیش‌تر ذهنی و کم‌تر عینی)، عصر شاعر (اعم از حاکم، محکوم، ظالم و مظلوم)، بخشی از شخصیت‌های منفی که راوی با آن‌ها چالش معرفت‌شناختی دارد (زاهد، صوفی و محتسب)، «من» راوی که به شخصیت شخص شاعر ارجاع می‌دهد و او را صدا می‌زند (به ویژه در مفاخره‌ها)، انسان غافل وهم‌چنین انسان آینده و پیش‌روکه نوعی مخاطب گسترش یافته‌ی فرضی به حساب می‌آید و بخشی از نگرش‌های ویژه‌ی راوی را در اومانیسم یا انسان‌مداری کلاسیک شکل می‌دهد. آن‌چه در این میان مهم است چرخش های رفتاری و تعبیر لحن راوی در تنظیم سویه‌های ضعف و اقتدار خود با این مخاطبین و پیروز از میدان بیرون آمدن او با خلق گزاره‌های مقتدارنه‌ی شاعرانه، که هدف اصلی بیان شاعرانه به شمار می‌آید، است و درست همین جنبه‌ی دوم است که اقتدار واقعی راوی را در این متن شاعرانه‌ی ممتاز شکل داده و به دخل و تصرف آن در حوزه‌ی زمان، مکان و روایت منجر شده است.

از طرفی دیگر، شخصیت‌هایی با تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در نوع و کیفیت در شعر شاملو مورد خطاب قرار می‌گیرند که از آن جمله می‌توان به معشوق (زمینی و عینی)، انسان (بیدار و انقلابی و غافل)، خدا(با همه‌ی چالش‌های انکار و پذیرش راوی با او)، من راوی به ویژه در مفاخره‌ها که در بعضی از موارد به من شخصی شاعر و در مواردی دیگر به من انسان به طور عام ارجاع داده می‌شود و هم‌چنین انسان آینده که قرار است مخاطبین دور گزاره‌های شاعرانه‌ی متن باشند، اشاره کرد.

از جنبه‌ی روان‌شناسی، وضعیت راوی در این دو متن شاعرانه که بگذریم، آن‌گونه که از برخورد راوی شعر شاملو با مخاطبین پیدا و آشکار خود و هم‌چنین طنین گزاره‌های شاعرانه ی شعر او برمی‌آید، بر اقتدار مطلق و بی‌چون و چرای راوی دلالت دارد، به شکلی که در نگاه اولیه نیز می‌توان موارد قدرت او را در ایجاد یک موقعیت استعلایی برای خود، به عنوان یک مصلح اجتماعی یا یک روای آگاه (کم و بیش همانند راوی شعر حافظ) و موارد ضعف او را نیز مانند راوی شعر حافظ در هراس از گذر زمان و پیری، هراس از فقدان عشق در جهان خود و انسان، هراس از ستم به انسان و هراس از تنهایی دید.

در این میان شاید یکی از پرسش‌های اصلی این بخش از این مقاله این باشد که اگر به دوگانگی شخص شاعر یا نویسنده و راوی در متون ادبی که نوشتاری هستند، قائل باشیم آیا گفت‌وگو یا مکالمه‌ی راوی و مخاطب را باز هم باید از منظر بلاغت قدمایی، که اغلب ویژه ی کلام گفتاری یا خطابه است و به طور مشخص بر رابطه‌ی بین متکلم و مخاطب اغلب در جریان گفتار حضوری فیزیکی دارند، بررسی کرد یا از منظر منطق مکالمه و گفت‌وگو که ویژه‌ی متن‌های نوشتاری ادبی است؟

باختین در نظریه‌ی مورد نظر خود از منطق مکالمه در تفاوت دقیق «تک گفتار» و «مکالمه» می‌گوید: «همان‌طور که اساس گفتار، بر کاربرد شخصی زبان برای ایجاد مکالمه

است، هر شکل بیان ادبی نیز گونه‌ای سخن برای گفت‌وگو است»(احمدی،۱۳۷۹:۱۰۳)، اما گفت‌وگو با چه کسی؟ همان مخاطب؟ یا مخاطبین مشخص در یک افق زمانی یا تاریخی خاص؟ یا گونه‌ی اَبَرمخاطب متنیت یافته که بی‌زمان و فرافرد است؟ و در این میان آیا صدای راوی، صدایی در خود میرنده و بدون آوا یا موج است، مانند بسیاری از شاعران ضعیف یا گزارشی پر طنین، مهیب و گاه هشداردهنده به تمامی خوانندگان حاضر و آیندگان پیش‌روی متن است؟ دیگر این‌که شخصیت‌های حاضر و غایب دیگری که درگیر ماجرا هستند، چگونه حضورشان را در متن اعلام می‌کنند؟ اما آن‌گونه که از نتیجه‌ی قضاوت‌های تاریخ و مطالعات ادبی برمی‌آید، این ویژگی دوم نصیب راویان همه‌ی متون نمی شود یا حداقل صدای آن‌ها ظرفیت این را ندارد که به صدایی ممتد و پرطنین در قلب زمان هایی پس از خلق آثار خود تبدیل شود و این ویژگی فقط خاص متن‌های شاعرانه‌ی جدی هر عصر است. متنی مانند شعر حافظ که هم‌چنان به پیش می‌تازد و متنی هم‌چون شعر شاملو که در زمان خود طنینی بلند داشته است و امتداد یا عدم امتداد آن را باید به زمان های دور آینده واگذار کرد. به نظر می‌رسد در ادامه‌ی این مقاله استفاده از شاهد مثال‌هایی از این دو متن شاعرانه، برای روشن‌تر شدن بحث، آن هم بر اساس استفاده از یک الگوی نظری ضروری به نظر می‌رسد.

هنری جیمز در تقسیم‌بندی خود از مناسبات هنرمند با خویشتن و دیگران یک طبقه بندی سه‌گانه ارائه داده است که در بررسی وضعیت راوی در شعر حافظ و شاملو به عنوان یک الگوی کاربردی در این بخش از مقاله مورد استفاده قرار می‌گیرد. از نظر جیمز، شعر غنایی در سه شکل اساسی زیبایی‌شناسیک حرف می‌زند (احمدی،۱۳۷۸:۳۱۹).

۱ـ شکل غنایی که در آن هنرمند، تصویر را در پیوند فوری با خویشتن ارائه می‌کند.

با توجه به بحث‌های فوق می‌توان گفت منظور از «خویشتن» در گفتار تک لایه یا نظم، شخص شاعر و در گفتار چند لایه، منِ راوی است، مانند این ابیات از حافظ:

چنین که در دل من داغ زلف سرکش توست بنفشه زار شود تربتم چو در گذرم

به خاک حافظ اگر یار بگذرد چون باد ز شوق در دل آن تنگنا کفن بدرم

(حافظ،۱۳۶۴ : ۲۵۷)

هر چند در نگاه اول، در این ابیات حضور ضمیر اول شخص «من» با ارجاعی فوری به تخلص شاعر یعنی «حافظ»، گفتار را به سمت و سوی تک گفتاری شخصی با بافتی مشخص می‌کشاند و آن را در محدوده‌ی گفت‌وگوی محدود عاشق، که مساوی با خود شاعر است، محدود می‌کند ولی مناسبات دیگری از جمله نامعلومی ضمیر مخاطب، که بین یک معشوق خاص و یک ضمیر ناپیدا سرگردان است، گفت‌وگو را از محدوده‌ی یک مکالمه‌ی شخصی بین من و تو فراتر برده و به یک صدای پرطنین تبدیل کرده است. علاوه بر آن، برخی دیگر از عواملی که این گفت‌وگو را از منش گفتاری_ شنیداری فراتر برده‌اند، این موارد هستند:

۱ـ نوشتاری شدن گفت‌وگو که آن را به منطق مکالمه نزدیک می‌کند.

۲ـ استفاده از مناسبات شگفت‌انگیز زیبایی‌شناختی که آن را از منطق خطابه دور می‌کند.

۳ـ ایجاد چند لایگی در متن.

۴ـ به دست گرفتن مهار «زمان» توسط راوی و تنظیم آن توسط خود، هرگونه که بخواهد.

۵ـ اقتدار راوی در ایجاد شرط برای وقوع یک حادثه‌ی غیرممکن در عالم واقع، کفن دریدن مرده با اراده‌ی هوشمند خود و از بین نرفتن حس‌های انسانی او مانند احساس حضور یار بر سر مزارش و ابراز خوشحالی از این مسأله.

۶ـ امتداد روایت و حادثه حتی پس از مرگ شخص شاعر یعنی «من» او -که مساوی با شخص حافظ بود، زیرا حالا شخص شاعر مرده است اما راوی در زمان‌های پس از او، حضوری کاملاً زنده و هشیار دارد.

۷ـ ایجاد لحن، آوا و طنین جاودانه به دلیل مشروط کردن بخشی از گزاره که همیشه در انتظار وقوع است و در نتیجه جاودانگی اقتدار راوی.

به نظر می‌رسد در دیوان حافظ، ویژگی ارجاع مکرر راوی به شخص شاعر به ویژه به دلیل ساختار ویژه‌ی غزل در الزامی بودن ذکر نام یا تخلص گوینده در ابیات پایانی آن که در شعر نو الزامی نیست، بیش‌ترصورت گرفته است، اما در شعر شاملو ذکر این تخلص در بسیاری از موارد غیرعمدی است وبه طور معمول پس از ارجاع به شخص شاعر به سرعت به «من» راوی بازگشت داده می‌شود؛ به طور مثال در شعر معروف «در آستانه» که شعری هستی شناسانه و فلسفی است، در مرحله‌ی اول شاعر با تخلص «بامداد» از راوی جدا می‌شود و دوباره به من راوی و من کلیت یافته‌ی انسانی باز می‌گردد:

باید استاد و فرود آمد/ بر آستان دری که کوبه ندارد

چرا که اگر به گاه آمده باشی/در بان به انتظار توست/ و اگر بی گاه/ به در کوفتن است/ پاسخی نمی‌آید.

تنها تو آن جا موجودیت مطلقی/ موجودیت محض/ چرا که در غیاب خود/ ادامه می‌یابی/ و غیابت/ حضور قاطع اعجاز است...

بدرود/ بدرود/ (چنین گوید بامداد شاعر:)

رقصان می‌گذرم از آستانه‌ی اجبار/ شادمانه و شاکر

(هر چند:)

رخصت زیستن را دست بسته دهان بسته گذشتم دست بسته دهان بسته گذشتیم و منظر جهان را/ تنها/ از رخنه‌ی تنگ چشمی حصار شرارت دیدیم/ و اکنون

...

دالان تنگی را که در نوشته‌ام/ به وداع/ فرا پشت می‌نگرم

فرصت کوتاه بود/ و سفر جان کاه بود/ اما یگانه بود و هیچ کم نداشت

(چنین گوید: بامداد خسته).

(شاملو،۹۷۰،۱۳۸۰)

محور دوم از بحث هنری جیمز از ارائه‌ی تصویر به وسیله‌ی هنرمند در شعر غنایی زمانی است که او = راوی، تصویر را در شکل حماسی میان خود و دیگران بیان می‌کند. به نظر می رسد منظور از حماسه در این جا در شعر غنایی بیش‌تر بخش دوم معنی حماسه، یعنی سخنی است که راوی _شاعر در بیان افتخار و از سر نازش می‌گوید، نه بخش اول آن یعنی سخن از جنگ‌ها، دلاوری‌ها و افتخارات قومی، ملی و نژادی مانند بخش مهمی از غزلیات حافظ به ویژه در مفاخره‌های شخص شاعر یا در بیان وضعیت‌های حیرت‌انگیزی که راوی با بی‌باکی خود را شاهد و ناظر وقوع آن‌ها می‌داند و توانایی و اقتدار خود را با خاص کردن خود، در آن‌چه که دیگران توان آن را ندارند، نشان می‌دهد؛ اما در مرحله‌ی دوم آن حادثه ی عجیب را به شکل یک گزارش هنری به گوش آن‌ها می‌رساند و سرنوشت آن‌ها را نیز به

آن گره می‌زند و سپس خود نیز در پیامدهای ماجرا در کنار دیگران می‌ایستد، مانند ابیات زیر از حافظ:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد　　عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت　　عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

عقل می‌خواست که آید به تماشاگه راز　　دست غیب آمد و بر سینه‌ی نامحرم زد

ناگفته پیداست، آن‌چه در درجه‌ی اول زمینه‌ی جدایی راوی و موقعیت برتر و رشک برانگیز او را در این نوشتار عجیب، مشخص می‌کند، لحن بی‌باکانه وشجاعت او در بیان یک واقعه‌ی شگفت انگیز است که مشاهده‌اش برای دیگران امکان‌پذیر نبوده است و هم‌چنین حضور مقتدرانه‌ی او در یک زمان اسطوره‌ای غیر ملموس و رها که توانسته است مخاطبی مشخص و ازلی برای خود برگزیند و با در انحصار قرار دادن مطلق او در جمال و کمال، راه را بر نظارت و بیان‌گری راویان و ناظران دیگر ببندد، اما در همه‌ی موارد، چند لایگی زبان و قرار گرفتن آن در قلمرو نوشتاری زیبایی‌شناختی راه را بر انحصارگرایی «من» محدود راوی می‌بندد و با کمک نشانه‌های عمومیت یافته‌ای مثل آدم، عالم، فلسفی، عاقل، عاشق و نامحرم که گویا نوعی حضور سایه‌وار در همان صحنه دارد، زمینه‌ی مشارکت دیگران را در این ماجرا و پیامدهایش فراهم می‌کند و خود نیز به جمع همان‌ها می‌پیوندد.

و چنین است در ابیاتی از یک غزل دیگرکه بر منطق گفتاری و شنیداری بین متکلم و شنونده استوار بوده و سپس با ثبت نوشتاری خود، باب مکالمه با دیگران را نیز گشوده است:

چه گویمت که به میخانه دوش مست وخراب　　سروش هاتف غیبم چه مژده‌ها داده‌ست؟

که ای بلند نظر شاهباز سدره نشین　　نشیمن تو نه این کنج محنت آباد است

تو را ز سلسله‌ی عرش می‌دهند صفیر ندانمت که درین دامگه چه افتاده ست؟

(حافظ،۱۳۶۴: ۲۹)

و اما این شیوه‌ی بیان‌گری حماسی راوی در شعر شاملو در هماهنگی با بقیه‌ی مؤلفه‌های حاکم بر متن به ویژه اومانیسم نو، از ویژگی‌های کمابیش متفاوتی برخوردار است، به ویژه در درجه‌ی قدسی یا زمینی بودن و استفاده از من راوی و طنین آوای او چه در شکل مفاخره‌آمیز آن من راوی را به «اَبَر انسان» پیوند می‌دهد؛ مانند نمونه‌ی زیر:

که گفته است من آخرین بازمانده‌ی فرزانگان زمینم؟/ من آن غول زیبایم که در استوای شب ایستاده است/ غریق زلالی همه آب‌های جهان/ و چشم‌انداز شیطنتش / خاستگاه ستاره ای است

(شاملو، ۱۳۸۰: ۶۹۳)

و چه با استفاده از کهن الگوی زمانی فصل‌ها که راوی ماجرای اندوهناک خود در رد و پذیرش یک امر مطلق و گریزناپذیر روایت و پس از آن را شامل حال دیگران نیز می‌کند:

چندان که هیاهوی سبز بهاری دیگر/ از فراسوی هفته‌ها به گوش آمد، با برف کهنه که می‌رفت از مرگ/ من/ سخن گفتم

و چندان که قافله در رسید و بار افکند/ و به هر کجا/ بر دشت/ از گیلاس بنان/ آتشی عطرافشان/ برافروخت/ با آتش‌دان باغ/ از مرگ/ من/ سخن گفتم/ غبارآلود و خسته/ از راه از خویش/ تابستان پیر/ چون فراز آمد/ در سایه گاه دیوار/ به سنگینی/ یله داد

...

پس من مرگ خویشتن را/ رازی کردم/ و او را محرم رازی:

و با او/ از مرگ/ من/ سخن گفتم:

و با پیچک/ که بهار خواب هر خانه را/ استادانه/ تجیری کرده بود

و با عطش/ که چهره‌ی هر آبشار کوچک از آن/ آرایه‌ای دیگر گونه داشت

از من/ من سخن گفتم...

من مرگ خویشتن را/ با فصل‌ها در میان نهادم/ و با فصلی که می‌گذشت

من مرگ خویشتن را/ با برف‌ها در میان نهادم/ و با برفی که می‌نشست

با پرنده‌ها و با هر پرنده که در برف/ در جست‌وجوی چینه‌ای بود/ و با کاریز و ماهیان خاموشی.

من مرگ خویشتن را با دیواری در میان نهادم/ که صدای مرا/ به جانب من باز پس نمی فرستاد

چرا که می‌بایست/ تا مرگ خویشتن را/ من نیز/ از خود نهان کنم

(شاملو، ۱۳۸۰: ۵۶۴)

همان‌طور که پیداست در این شعر، بخش مهمی از همه‌ی مناسبات روایت و نقل، آن هم از گونه‌ی یک گزارش داستان‌وار هستی‌شناختی حضور دارند. ضمیر اول شخص «من» در نگاه اول، شخص شاعر و تجربه‌ی شخصی او را از گذر عمر و چالش او با پذیرش و انکار مرگ به ذهن متبادر می‌کند، اما عوامل زیادی که در متن حضور دارند نوشتار را از سطح یک گفتار تک لایه‌ی شخصی خطابه‌وار فراتر برده و صدای من راوی را از درون شخص

شاعر، بیرون کشیده و با طنینی موجدار به من انسانی پیوند داده است، مانند عواملی از این دست:

۱ـ جداسازی منطق نوشتار از گفتار شفاهی با کمک نجات دادن آن از چنگ متکلم و گوینده‌ی مشخص.

۲ـ بی‌زمان ساختن روایت و انداختن آن در چرخه‌ی یک «زمان اسطوره‌ای» که آن را شامل همه‌ی فصل‌های طبیعت و در نتیجه همه‌ی کسانی که در حلقه‌ی گذار آن فصل‌ها هستند، می‌کند؛ اعم از انسان‌ها، جانوران، عناصر طبیعت و زمان.

۳ـ عدم توقف راوی در یک مکان و زمان یا به تعبیری دیگرحرکت روایت و گسترش یافتن آن.

۴ـ گفت‌وگوی متمایل به منطق مکالمه از سوی راوی یا همه‌ی عناصر و شخصیت‌های حاضر و غایب متن و دریافت شناخت‌مدارانه‌ی واقعه‌ای که شامل حال او و دیگران می‌شود و به عنوان یک مناسبت میان او و دیگران، پیوند آن‌ها را برقرار می‌سازد.

۵ـ پس فرستاده نشدن صدای راوی، عدم ارجاع و بازنگشتن آن به سمت راوی _شاعر و در نتیجه طنین و امتداد آن در زمان‌های پیش‌روی متن به ویژه بامصراع« من مرگ خویشتن را با دیواری در میان نهادم که صدای مرا به جانب من باز پس نمی‌فرستاد».

سرانجام، سومین و آخرین محور از بحث مورد نظر هنری جیمز در بیان مناسبات هنرمند در شعر غنایی در شکل دراماتیک یا قابلیت نمایشی و گفت‌وگویی آن است که تصویر را در پیوند با دیگران بیان می‌کند. به تعبیری دیگر، راوی، خود، ناظر و ترسیم‌کننده‌ی تصویر یا بیان‌گر ماجرایی است که دیگران در آن دخیل هستند. لازم به ذکر است که منظور از دراماتیک بودن در شعر غنایی، علاوه بر جنبه‌های نمایشی یا گفت‌وگویی آن در بعضی از

موارد، حزن انگیز بودن آن را هم در نظر دارد و گاه فقط نقل ماجرای دیگران و اتفاقاتی است که برای آن‌ها می‌افتد، مانند این ابیات از یک غزل:

به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت

شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت

بنفشه طره‌ی مفتول خود گره می‌زد با حکایت زلف تو در میان انداخت

ز شرم آن که به روی تو نسبتش کردم سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت

(حافظ،۱۳۶۴: ۱۳)

راوی در ترسیم این تصاویر و روایات ماجراهای آن هرچند به ظاهر، نظاره‌گر عشق باد صبا به معشوق خوداست و غیرتش برانگیخته می‌شود، اما از طرفی دیگر باد صبا نیز در عشق خود با معشوقه‌ی جدید، معشوق راوی که در رفت و آمد خود نزد اوگرفتار شده است، دست به ویران‌گری می‌زند و زیبارویان چمن را که سابق بر این معشوقه‌های او بودند، شرمسار و سرافکنده می‌کند، اما در این روایت، نوعی موازی‌کاری نیز اتفاق افتاده که در واقع، ماجرای عشق راوی= عاشق به همان معشوق است و ستایش زیبایی‌ها و گرامی‌داشت یاد و خاطره‌ی او و در نتیجه در ژرف ساخت خود، دراماتیک است؛ چراکه او خود را در یک مثلث عاشقانه، رقیب باد صبا می‌بیند، با این تفاوت که باد صبا اجازه‌ی دیدار زیبایی‌های معشوق را داشته و دارد و او خیر.

شیوه‌ی بیان دراماتیک در شعری از شاملو نیز کم و بیش شبیه همین ماجرا است، راوی، خود ناظرماجرا است و تنها معانی ضمنی متن می‌تواند او را قهرمان روایت بکند.

مطرب در آمد با چکاوک سرزنده‌ای بر دسته‌ی سازش

مهمانان سرخوشی/ به پای کوبی برخاستند/ از چشم ینگه‌ی مغموم

آن گاه یاد سوزان عشقی ممنوع را/ قطره‌ای به زیر غلتید

عروس را بازوی آز با خود برد

سرخوشان خسته بپراکندند/

مطرب بازگشت/ با ساز و آخرین زخم‌ها در سرش/ شابان کلان در کلاهش

تالار آشوب تهی ماند/ با سفره‌ی چیل/ و کرسی باژگون/ وسکوب خاموش نوازندگان و چکاوکی مرده/ بر فرشِ سردِ آجرش

(شاملو، ۱۳۸۰ :۹۶۳)

و سرانجام شاید بتوان به جرأت گفت که یکی ازمهم‌ترین وجوه تشابه صدای راوی و اقتدار او در امتداد طنین ویژه‌ی دراماتیک و انسانی در شعر حافظ و شاملو، در همین بخش از محور مورد نظر هنری جیمز از بیان وضعیت راوی در شعر غنایی است؛ یعنی تصویر دراماتیک اندوه تنهایی، گفت‌وگو با خویشتن یا یک مخاطب خاص و سرانجام در نتیجه‌ی آن امتداد صداهای متن –که منجر به ایجاد گفت‌وگوی مایل به منطق مکالمه با دیگران می شود. دیگرانی که پس از آفرینش متن، مخاطب فرضی آنند و خود در سرنوشت آن سهیم اند. این موارد در دیوان هر دو شاعر به وفور یافت می‌شود، به ویژه در لحظات تنهایی، یأس، هراس از گذر زمان، پیری و نزدیک شدن به مرگ که از بهترین نمونه‌هایش در دیوان حافظ می‌توان به مثنوی‌های «ساقی نامه» و به ویژه« الا ای آهوی وحشی کجایی؟» اشاره کرد که این مثنوی، نمونه‌ی کاملی از گفت‌وگوی راوی با یک شخصیت استعاری یا مخاطب تنها با یک ابژه‌ی حیوانی، جانشین طیف وسیعی از تنهایان روزگاران، است. بیان اندوه عمیق این مثنوی و هم‌چنین ساقی‌نامه نمونه‌ای از منطق مکالمه‌ی ناب در دیوان حافظ است، مکالمه

ای هستی‌شناسانه در مداری ابدی که شامل انسان ازلی بوده و دایره‌ی مشمول آن به انسان ابدی و مخاطبین غایب متن خواهد رسید:

الا ای آهوی وحشی کجایی　　مرا با توست چندین آشنایی

دو تنها و دو سرگردان دو بی‌کس　　دد و دامت کمین از پیش و از پس

بیا تا قدر یکدیگر بدانیم　　مراد هم شویم ار می‌توانیم

که می‌بینم که این دشت مشوش　　چراگاهی ندارد خرم و خوش

(حافظ،۱۳۶۴: ۳۸۸)

و چنین است تنهایی راوی شعر شاملو، با وجود فاصله‌ی تاریخی زیاد از راوی شعر حافظ و بینامتنیت موجود در کلام او با متن حافظ درنمایش اندوه ناشی از تنهایی انسانی، در گفت‌وگو یا مونولوگی دراماتیک و تراژیک:

ـ بی‌آرزو چه می‌کنی ای دوست؟

ـ به ملال

در خوشب خامش استاده هوا

از هیاهوی پرندگان کوچ/ دیرگاه‌ها می‌گذرد

اشکم آیا

تلخه‌ی این تالاب نیست؟

_از این گونه بی‌اشک به چه می‌گریی؟

_شاید آن زمستان خشک در من است

به هر اندازه به شانه برت سرنهم

سنگباری آشناست غم/ سنگباری آشناست غم (شاملو،۱۳۸۰: ۱۰۴۰)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

با توجه به چگونگی مسائل مطرح شده در این مقاله می‌توان به نتایجی از این دست رسید:

۱ـ آن‌گونه که از تاریخ مطالعات ادبی برمی‌آید، در نظریه‌های ادبی قبل از دوره‌ی معاصر درباره‌ی شعر، به تبعیت از منطق خطابه و نظریه‌های کلاسیک، فاصله‌ی راوی با شخص شاعر نامشخص است.

۲ـ با پیشرفت مطالعات ادبی، به ویژه در قرن بیستم، این بحث مانند بسیاری از مباحث کلاسیک درباره‌ی شعر، مورد چالش و پرسش بنیادین قرار گرفته است.

۳ـ با توجه به این که شخص شاعر، فانی است، اما شعرش، می‌تواند به صورت صدایی ممتد در زمان پیش برود پس می‌توان به دوگانگی شخص شاعر و راوی نامیرای شخص او معتقد بود.

۴ـ با توجه به مباحث مطرح شده می‌توان به این نتیجه رسید که اقتدار صدای راوی است که در شعر طنین ایجاد می‌کند و آن را در موقعیت‌های فراواقعی ویژه‌ای که شخص شاعر توان حضور در آن را ندارد، قرار می‌دهد.

۵ـ با توجه به تئوری جدایی صدای شاعر از راوی می‌توان تفاوت‌های نظم و شعر را با نگاه و روش تازه‌تر و دقیق‌تری مورد بحث قرار داد.

منابع

۱ـ احمدی، بابک(۱۳۷۸). **ساختار و تاویل متن**، چاپ چهارم، مرکز.

۲-اسکولز، رابرت(۱۳۷۹). **درامدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، آگه.

۳-شاملو، احمد(۱۳۸۰). **مجموعه اشعار**، دفتر یکم:شعرها۱۳۲۳-۱۳۷۸، چاپ دوم، زمانه، نگاه.

۴-حافظ شیرازی، شمس الدین محمد(۱۳۶۳). **دیوان**، تهران، انجمن خوشنویسان ایران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی