

تحلیل نشانه‌شناختی روایت در اشعار احمد شاملو

فرزاد کریمی^۱

چکیده

در میان اشعار احمد شاملو، به‌عنوان یکی از پرکارترین شاعران نوپرداز ایران، شکل‌های گوناگونی از روایت می‌توان مشاهده کرد. از قصه‌های عامیانه تا داستان‌هایی که در قالب شعر بیان شده‌اند و یا اشعاری که به‌صورت غیرآشکار حاوی روایتند. این گونه‌ی سوم، به‌دلیل پررنگ‌تر بودن ویژگی‌های شاعرانه‌شان، در این مقاله از نظر روایی تحلیل شده است. برای پی‌بردن به شگردهای روایت‌سازی شاملو، از تقسیم‌بندی‌های وجوه نشانه، انواع دلالت‌های نشانه، انواع رمزگان، کارکردهای زبان و مدل ادراکی-معنایی-بیانی اکو بهره گرفته شده است. همچنین شیوه‌های نمادپردازی و اسطوره‌سازی در آثار شاملو و روش‌های زبانی ساخت روایت در لایه‌های پنهان متن در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها: شگردهای روایت‌سازی، وجوه نشانه، دلالت‌های نشانه، انواع رمزگان، کارکردهای زبان

مقدمه

احمد شاملو یکی از مشهورترین شاعران معاصر ایران است. او پس از نیما با نوآوری‌های دیگر، شیوه‌ای جدید در شعر ایران بنا نهاد که در شعر شاعران پس از خود تأثیری جدی بر جای گذاشته است. این تأثیرگذاری سبب شده تا نقدها و تحلیل‌های بسیاری بر آثار او نوشته شود؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت بیشترین حجم نقد و بررسی شعر معاصر ایران، اختصاص به وی دارد. درعین حال، نوع روایت‌پردازی در شعر شاملو، تاکنون به‌طور مستقل و براساس مبانی نظری تحلیل نشده است. عمده‌ی بحث‌هایی که درباره‌ی روایت در شعر شاملو به‌طور پراکنده صورت گرفته، ناظر به بررسی قصه‌ها و چگونگی داستان‌پردازی وی در شعرهایی از اوست که آشکارا صبغه‌ی روایی دارند. حال آن‌که بررسی دقیق آثار شاملو نشان می‌دهد که به‌طور کلی روایت در شعر او به دو گونه عمل کرده است. اول آن دسته از اشعار که به آشکارگی حاوی روایتند و درواقع بنای شعر برپایه‌ی یک داستان (طرح) است، و دوم اشعاری که آشکارا به قصه‌گویی نمی‌پردازند، بلکه در آن‌ها می‌توان تعدادی پاره‌روایت مستقل را تشخیص داد که بر روی هم سازنده‌ی یک روایت ضمنی‌اند.

اتفاقاً، برخلاف این‌که مشهورترین آثار شاملو را اشعار کاملاً روایی او تشکیل می‌دهند _ و بیشترین حجم نقد را نیز به‌خود اختصاص داده‌اند _، اشعاری که دارای روایت ضمنی‌اند، از فضای شاعرانه‌تری برخوردارند. در این مقاله چنین وضعیتی برای شعر "فراقی" از دفتر دشنه در دیس " که «مشمتمل بر بسیاری از پخته‌ترین، پیچیده‌ترین و عمیق‌ترین اشعار شاملو است» (شمس لنگرودی، ب، ۱۳۸۴: ۴۵۵)، تحلیل شده و درعین حال به کلیت آثار وی و شیوه‌های گوناگون روایت‌پردازی او پرداخته خواهد شد.

^۱ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز frzd4233@yahoo.com

روش‌شناسی

تحلیل روایت در این مقاله برای به‌دست دادن یک الگوی عام و مشخص از چگونگی روایت‌پردازی احمد شاملو صورت نمی‌گیرد. بلکه هدف، تبیین و تعیین چگونگی استفاده‌ی شاعر از زبان، برای بیان روایات مورد نظر خویش است. برای رسیدن به این مقصود، سه وضعیت نشانه‌ای، رمزگانی و کارکردی زبان در شعر "فراقی" و به‌تبع آن در کل آثار بامداد مورد نقد و بررسی قرا خواهد گرفت.

فراقی

چه بی‌تابانه می‌خواهمت ای دوریت آزمون تلخ زنده‌به‌گوری!

چه بی‌تابانه تو را طلب می‌کنم!

بر پشت سمندی

گویی

نوزین

که قرارش نیست.

و فاصله

تجربه‌ی بی‌پهوده است.

بوی پیرهن،

این‌جا

و اکنون

کوه‌ها در فاصله

سردند.

دست

در کوچه و بستر

حضور مأنوس دست تو را می‌جوید

و به راه اندیشیدن

یاس را

رج می‌زند.

بی‌نجوای انگشتانت

فقط

و جهان از هر سلامی خالی است

(ص: ۷۷۹-۷۷۸)^(۱)

چنان‌که دیده می‌شود، شعر "فراقی" یک روایت سره و آشکار، با عوامل مشخص روایی نیست. در این شعر می‌توان چهار پاره‌روایت را تشخیص داد. پاره‌روایت اول که یازده سطر اول را شامل شده است؛ دو سطر بعد، پاره‌روایت دوم؛ هشت سطر بعد، پاره‌روایت سوم و سطر پایانی، پاره‌روایت چهارم را شکل داده‌اند. آنچه پاره‌روایت‌ها را در قالب یک روایت کلی سازمان‌دهی کرده است، تناظری است که بین اجزای این چهار پاره‌روایت وجود دارد. پاره‌روایت‌های

اول و دوم، با نشانه‌ی "فاصله" وجه مشترک یافته‌اند. پاره‌روایت‌های اول و سوم، هر دو بر محور "طلب کردن" و "جستن" استوارند. پاره‌روایت‌های دوم و سوم، بر سردی و یأس ناشی از فاصله و راه تأکید دارند و پاره‌روایت چهارم نیز همین مفهوم سردی و یأس را در زیرساخت خود دارد.

در بیشتر آثار شاملو، که روایت گر داستانی نیستند و بیشتر به انتقال احساسات شخصی و یا دغدغه‌های اجتماعی شاعر می‌پردازند، چنین شاکله‌ی روایی را می‌توان تشخیص داد. در این شیوه‌ی روایی، که روایت را نه به صورت کامل و آشکار، بلکه به شکل ضمنی در خود دارد، نمادپردازی اهمیت فراوان دارد.

نقش نمادپردازی در اشعار شاملو

در شعر "فراقی" می‌توان تعداد نسبتاً قابل توجهی از نشانه‌های با وجه نمادین را بازشناخت. این نشانه‌ها عبارتند از: "بر پشت سمندی / گویی / نوزین"، "بوی پیرهنت"، "این‌جا"، "اکنون"، "بی‌نجوای انگشتانت / فقط" و "هر سلامی". نشانه برای یافتن وجه نمادین، نیاز به ملائمت و اشاره‌هایی دارد که از آن نشانه ابهام‌زدایی کند تا موقعیت ابهامی نماد تقویت شود. "هانری دو رنیه" در تعریف نماد می‌گوید: "نماد عبارت است از مقایسه‌ی انتزاعی با عینی در حالی که به یکی از معیارهای مقایسه فقط به‌طور ضمنی اشاره شود" (چدویک، ۱۳۸۲: ۱۰). در نشانه‌های «بر پشت سمندی / گویی / نوزین»، «بی‌نجوای انگشتانت / فقط» و «هر سلامی»، این اشاره‌ها به‌طور ذهنی وجود دارند و حتی در مورد نشانه‌ی اول، شاعر با افزودن سطر «که قرارش نیست»، منظور خود را از نماد ارائه داده شده بیان کرده است. اما در سه نشانه‌ی "بوی پیرهنت"، "این‌جا" و "اکنون"، این اشاره‌ها وضعیت پیچیده‌تر دارند. نشانه‌ی "بوی پیرهنت"، تلمیحی به داستانی اسطوره‌ای است و با توجه به محتوای کلی اثر، که تأکید بر "فاصله" دارد، قابل رمزگشایی است. اما دو نشانه‌ی دیگر، در فرایندی معکوس، خود، اسطوره‌سازند. این دو عبارت، دو قید زمانی و مکانی با اشاره به نزدیکند. نتیجه‌ی استفاده از چنین قیودی، القاء حس هم‌زمانی و هم‌مکانی میان راوی و مخاطب است. این حس هم‌زمانی و هم‌مکانی مولد برداشتی اسطوره‌ای از روایت است.

زمان اسطوره‌ای

حس هم‌زمانی، ناشی از وجود "زمان اسطوره‌ای" یا "زمان مقدس" است. زمان اسطوره‌ای، زمانی است ازلی-ابدی. «زمان مقدس»، زمانی جداگانه برای واقعیتی جداگانه است که به فراسوی ساعت و تقویم گام می‌نهد، زیرا معیارهای ما با جاودانگی را مشخص می‌کند» (بیرلین، ۱۳۸۶: ۲۴). در این زمان بی‌آغاز و بی‌پایان، هر اشاره‌ای، حتی اشاره به خود، اشاره به انسان اسطوره‌ای است. انسانی که به اندازه‌ی طول تاریخ بسط یافته است و هستی انسانی خود را از این فراگذر به دست آورده است:

من و خورشید را هنوز

امید دیداری هست،

هرچند روز من

آری

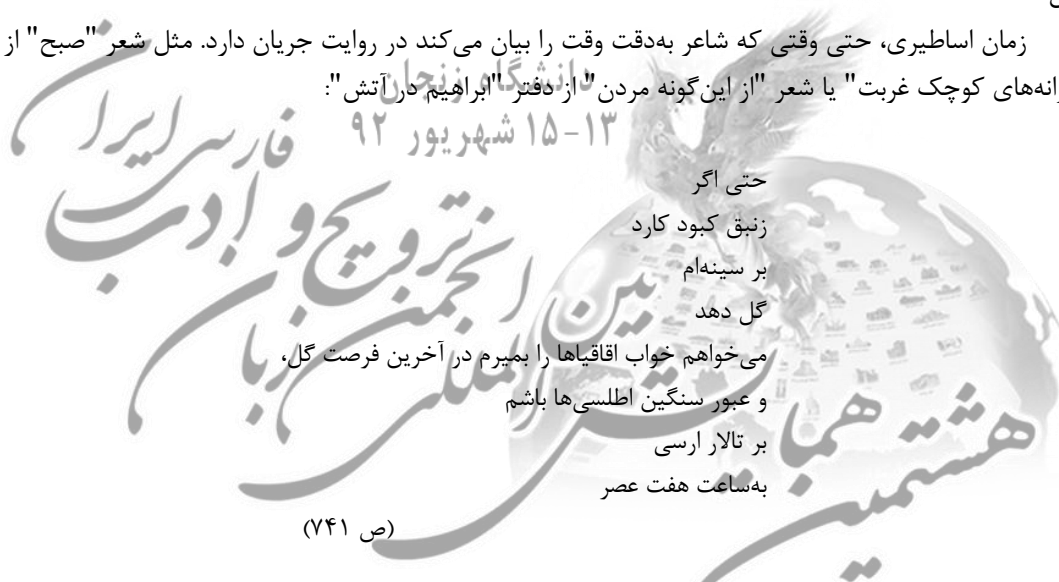
به پایان خویش نزدیک می‌شود

(ص ۶۶۰)

استفاده از زمان اسطوره‌ای، یکی از عوامل تأثیرگذار بر زبان شاملو است. در واقع زبان شاملو به همان اندازه که وام‌دار نشر بیهقی است، شباهت بسیاری به زبان کتاب مقدس (ترجمه‌ی رایج فارسی آن) دارد. زبانی پیغمبرگونه و

قاطع. شاعر برای رسیدن به چنین زبانی از شگردهای مختلفی بهره گرفته است که تعدادی از آن‌ها از این قرارند: «بی‌مقدمگی خبر آغازین»، «رها سازی»، «سفر دورانی (چرخه‌ای)»، استفاده از «و» و «آغازین»، «می استمرار» و قیدهای مبتنی بر امتداد زمان، مانند «همچنان و هنوز». (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۷۴) در نمونه‌ی داده شده می‌توان تعدادی از این شگردها را تشخیص داد. در آغاز شعر، اگرچه عبارت «چه بی‌تابانه می‌خواهت» عبارتی معمولی است اما ادامه‌ی آن با خبر غافلگیرکننده‌ی «ای دوریت آزمون تلخ زنده‌به‌گوری» کل سطر را به خبری بدون مقدمه و در نتیجه دارای زمان اسطوره‌ای بدل می‌سازد. همچنین سفر دورانی را می‌توان با سه عبارت مشخص نمود: «و فاصله/ تجربه‌ی بی‌هوده‌ست»، «کوه‌ها در فاصله/ سردند» و به‌خصوص عبارت «و جهان از هر سلامی خالی است» که در پایان شعر آمده و با تکرار مفهوم دو عبارت پیشین، در واقع پایانی باز را برای روایت رقم زده است؛ پایانی که متن را آماده برای تکرار مجدد وضعیت‌های پیشین می‌کند. همچنین «واو» آغازین در سه عبارت «و فاصله/ تجربه‌ی بی‌هوده‌ست»، «و به راه اندیشیدن/ یأس را/ رج می‌زند» و «و جهان از هر سلامی خالی‌ست» و «می استمرار» در تعدادی از افعال به‌کار رفته در متن.

زمان اساطیری، حتی وقتی که شاعر به دقت وقت را بیان می‌کند در روایت جریان دارد. مثل شعر «صبح» از دفتر «ترانه‌های کوچک غربت» یا شعر «از این گونه مردن» از دفتر «ابراهیم در آتش»:



(ص ۷۴۱)

اهمیت زمان اسطوره‌ای در روایت، به دلیل تغییر نوع نگرش نویسنده به تاریخ است. در چنین زمانی، حتی اسطوره‌ای مثل «یوسف» کارکردی جدید می‌یابد و براساس تاریخی شکل می‌گیرد که مؤلف موجد آن است. یعنی حرکتی ضد تاریخی. «در عصر حاضر، شاعر اصیل و متعهد کسی است که ضد تاریخ باشد و در واقع بکوشد تاریخ دیگری که در جهت مخالف تاریخ حاضر باشد، بسازد» (پراهنی، ۱۳۵۸: ۱۹۸). در شعر «فراقی»، نشانه‌ی اسطوره‌ای «بوی پیرهن» درست در کنار دو نشانه‌ی اسطوره‌ساز زمانی/ مکانی «این‌جا» و «اکنون»، روایت اسطوره‌ای جدیدی را سبب شده است که در موقعیت تاریخی جدیدی شکل گرفته است. به این ترتیب شاعر، تعهد اجتماعی خود را نه در قبال تاریخ، که در قبال جامعه‌ی هم‌عصر خود به‌انجام می‌رساند.

مکان اسطوره‌ای

از دیگر شگردهای ساخت اسطوره که شاملو بهره‌ی بسیار از آن گرفته است، «اسطوره‌سازی به‌وسیله‌ی گسترش مکان» (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۷۸) است. همان‌گونه که زمان در اسطوره تعیین خاصی ندارد، مکان نیز مکان خاصی نیست. گسترش تجربه‌ی شخصی به تجربه‌ی عام جمعی، آن‌هم نه در حیطه‌ی سرزمین شاعر یا جایی محدود، بلکه در جهان‌واره‌ی نامشخص و نامتناهی، زمینه‌ساز برداشت‌های اسطوره‌ای از روایت‌پردازی‌های شاعر است. برای بررسی این وضعیت، به

تقسیم‌بندی پیرس برای وجوه نشانه توجه می‌کنیم: «شمایل "نشانه‌ای است که به موضوع خود شباهت دارد. یک چهره‌نگار، به واسطه شباهت با کسی که آن چهره‌نگار بازنمایی می‌کند، یک شمایل است. رابطه "نمایه" با موضوع خود بر پایه مجاورت مادی است. رابطه دود و آتشی که دود بر آن دلالت می‌کند، رابطه‌ای نمایه‌ای است. رابطه "نماد" با موضوع آن رابطه‌ای مبتنی بر قانون یا قرارداد است.» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۹)

در شعر "فراقی"، گسترش مکانی از طریق مفهوم "فاصله" تداعی می‌شود. در پاره‌روایت اول دو نشانه‌ی مکانی "دوریت" و "فاصله" نشانه‌هایی با وجه نمایه‌ای هستند که مستقیماً به موضوع خود اشاره دارند. اما در پایان پاره‌روایت، نشانه‌ی "این‌جا" با وجه نمادین، دو مکان پیش‌گفته را که بر مفهوم "فاصله" تأکید داشتند، با نزدیک‌ترین مکان ممکن، "این‌جا"، بسط داده و مکان کلی پاره‌روایت را به مکانی اسطوره‌ای بدل ساخته است. در پاره‌روایت دوم نیز، نشانه‌ی "فاصله" تکرار شده است. تکرار یک نشانه در یک متن، ویژگی پیش‌شناختی به آن نشانه می‌دهد یعنی مخاطب با نشانه‌ای از پیش تعریف شده روبروست و در نتیجه به دنبال مفهومی جدید برای آن می‌گردد. این عامل سبب می‌شود که تکرار نشانه، شگردی برای بخشیدن وجه نمادین به آن محسوب شود.

در این شعر نیز، نشانه‌ی "فاصله" که در پاره‌روایت اول وجهی نمایه‌ای داشت، در پاره‌ی دوم وجهی "نمادین" یافته است. فاصله‌ی بین دو کوه، فاصله‌ی بین دو انسان یا فاصله‌ی کلی بین افراد بشر را به ذهن متبادر می‌کند. این وجه نمادین، "فاصله" را که در حالت معین آن، فاصله‌ی جغرافیایی بین دو کوه است، به "فاصله"ی ذهنی بین آحاد انسانی بسط داده و به مکانی اسطوره‌ای بدل ساخته است. به همین ترتیب است نشانه‌های نمایه‌ای "کوچه"، "بستر"، "راه" که در پایان روایت با نشانه‌ی نمادین "جهان" به مکان‌های اسطوره‌ای بسط یافته‌اند.

نماد / اسطوره

نماد یکی از مبانی هر دو مکتب رمانتیسم و سمبولیسم است. تفاوت این دو مکتب در استفاده از نماد، استفاده‌ی رمانتیک‌ها از جنبه‌ی فردی نماد و استفاده‌ی سمبولیست‌ها از جنبه‌ی اجتماعی نماد است. اسطوره نیز بر مبنای نماد جمعی یا به عبارت دقیق‌تر، نماد فردی اجتماعی شده ساخته می‌شود. متن تولید شده به وسیله‌ی یک نویسنده، متنی است که از دانسته‌های اجتماعی وی رمزگذاری شده و «نمودار رمزگذاری شده‌ی محیطی است که متن در آن جاری می‌شود و عمل می‌کند» (مهاجر و نبوی ۱۳۷۶: ۲۱). این نمود رمزگذاری شده، حاصل توافق اجتماعی از پیش موجودی است که شرح و بسط آن، قسمتی در متن انجام شده و قسمتی به‌عهده‌ی خواننده واگذار می‌شود. هرچقدر میزان واگذاری به خواننده بیشتر باشد درعین حفظ تمامیت معنایی برقراری رابطه‌ی مؤلف با مخاطب و در نتیجه حفظ وضعیت روایی اثر، کامل‌تر صورت می‌گیرد؛ خواه این روایت متعلق به داستانی آشکار باشد یا حاصل هم‌کناری پاره‌روایت‌ها یا حتی گزاره‌های معنایی.

این‌که نویسنده یا شاعر، از اسطوره‌های موجود در فرهنگ جمعی استفاده کند یا خود دست به ساخت اسطوره‌ای جدید بزند نیز حاصل نوع نگرش و برداشت وی از همین توافق اجتماعی است. کارکردهای اجتماعی این نوع قرارداد نانوشته و از پیش موجود را می‌توان به دو نوع کارکرد بنیادی خلاصه کرد: «نخست کارکرد بیان‌گرانه، که در آن درام‌نویس به شکل ایجابی، توافق اجتماعی از پیش موجود را بسط و تفصیل می‌دهد و دوم، کارکرد ابزاری که در آن توافق مورد اشاره باید نخست یا ایجاد شود یا تغییر یابد» (فیستر، ۱۳۸۷: ۴۶).

این کارکردها را می‌توان در دو گونه‌ی روایتی که از شاملو نام بردیم تشخیص داد. به‌نظر می‌رسد شاملو در اشعاری که آشکارا به روایت‌گری پرداخته است توافق‌ها و رمزهای اجتماعی را در سطح بیان‌گرانه مورد استفاده قرار داده است. در این اشعار مؤلف با استفاده از اسطوره‌های پیشین، داستانی ساخته است که با حفظ ریشه‌های تاریخی، روایتی جدید پیشاوری مخاطب می‌گذارد. "مرگ ناصری" نمونه‌ی بارزی برای این گونه کارکرد است.

اما شاملو، توافق‌های موجود در جامعه را در پاره‌ای آثارش به‌گونه‌ای ابزاری مورد استفاده قرار داده است. این ابزار، وسیله‌ای در دست شاعر بوده برای ساخت اسطوره‌ای جدید. به این ترتیب، یک مبارز سیاسی در شعری از شاملو تبدیل به یک اسطوره‌ی امروزی می‌شود؛ اسطوره‌ای که در روایت شاعر از او، زمان و مکان خاص زندگی و حتی نام خود را هم از دست داده است تا از یک سوژه‌ی خاص، به اسطوره‌ای عام بدل شود:

مرگ نازلی

"نازلی! سخن بگو!

مرغ سکوت، جوجه‌ی مرگی فجیع را

در آشیان به بیضه نشسته است!"

نازلی سخن نگفت:

چو خورشید

از تیرگی برآمد و در خون نشست و رفت ...

نازلی سخن نگفت

نازلی ستاره بود

یکدم درین ظلام درخشید و جشت و رفت ...

نازلی سخن نگت

نازلی بنفشه بود

گل داد و

مژده داد: "زمستان شکست!"

و رفت ...

(ص ۱۳۴-۱۳۳)

تعمیم‌یابندگی یک مفهوم خاص، از این ناشی می‌شود که رمزه‌ای سازنده‌ی آن مفهوم، حتی در شخصی‌ترین حالت‌ها، نتیجه‌ی زندگی انسانی است، زندگی‌یی که قوام و اعتلای آن بستگی تام به زیست اجتماعی بشر دارد. این رمزا که در زیرساختارهای ذهنی، بین اعضای یک جامعه‌ی فرهنگی مشترکند سبب می‌شود تا متون به‌صورت جزیره‌های مجزا و فاقد اثرپذیری از یکدیگر نباشند. این موضوع، به‌دلیل بسیاری اشتراکات فرهنگی میان جوامع گوناگون، حتی متون متعلق به جوامع فرهنگی مختلف را نیز به‌نحوی به‌هم مربوط می‌کند. «گزاره‌ای رایج که در لحظه‌ای خاص و در جامعه‌ای مشخص از مفهومی ویژه برخوردار است، ممکن نیست در این میان با تار و پود دیگر گفتمان‌های رایج برخورد نکند. آنچه این تار و پود را تشکیل می‌دهد آگاهی اجتماعی_ ایدئولوژیکی است که پیرامون موضوع گزاره تجسم یافته است» (باختین، ۱۳۸۴: ۸۸). این ایدئولوژی را علاوه بر ساختار مفهومی تولید کننده‌ی آن، می‌توان از دیدگاه نشانه‌شناسی نیز مورد توجه قرار داد.

مراتب دلالت‌های نشانه

آنچه درباره‌ی تقسیم‌بندی سه گانه برای وجوه نشانه بیان شد، در تقسیم‌بندی دیگری، مراتب دلالت‌های نشانه را می‌رساند. این تقسیم‌بندی به‌شرح زیر است:

مرتبه‌ی اول، دلالت مستقیم است: در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول می‌باشد. دلالت ضمنی دومین مرتبه‌ی دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلول‌های) مستقیم را به‌عنوان دال خود در

نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آن‌ها الصاق می‌کند. در نتیجه می‌توان به این نتیجه رسید که: دلالت مستقیم یک معنای مشخص و ابتدایی است. بارت در تبعیت از الگوی یلمسلو استدلال می‌کند که ترکیب‌بندی‌های دلالتی یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب می‌شوند. تا ایدئولوژی را به‌وجود آورند - که به‌عنوان عضو سوم سلسه مراتب دلالت معرفی شده است. (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۲-۲۱۶)

دلالت مستقیم نشانه بر موضوعش، وجه نمایه‌ای نشانه را می‌سازد و دلالت ضمنی وجوه شمایی و نمادین را شامل می‌شود. دلالت ایدئولوژیک می‌تواند ناشی از تلفیق وجوه نمایه‌ای_شمایی یا نمایه‌ای_نمادین باشد. در آثار شاملو، دلالت ایدئولوژیک نشانه‌ها نسبت به دیگر شاعران نوسرا، به‌میزان چشم‌گیرتری وجود دارد. نوع استفاده‌ی شاملو از زبان و چگونگی نمادپردازی‌های او موجب چنین مسئله‌ای شده است و این در حالی است که دلالت ضمنی ناشی از وجه شمایی نشانه، در شعر شاملو بسیار کم اتفاق می‌افتد. شاملو شاعری مدرن برای عصر خود است. این مدرن بودن از نیمه‌های دفتر "باغ آینه" خود را می‌نمایاند، در دفتر "آیدا در آینه" پخته می‌شود و در "آیدا، درخت و خنجر و خاطره" شکل نهایی و حساب شده‌اش را به‌دست می‌آورد که تا پایان کار شاملو نیز حفظ می‌شود. اگر وجه شمایی نشانه را که براساس بیان سنتی (تشبیه و استعاره) بنا شده است متعلق به دوران پیشامدرن بدانیم، وجود فراوانی پایین برای این وجه از نشانه در آثار شاملو کاملاً قابل فهم است.

شاملو استعاری سخن نمی‌گوید، در جاهایی نیز که استعاره در آثار وی به چشم می‌خورد، بهتر است آن‌ها را "نماد استعاری" بدانیم: «نماد استعاری (Metaphoric) که هم دلالت‌گر است، هم صورت طبیعی دارد: مثل روباه که می‌تواند به‌صورت استعاره بر شخصی مکار و حيله‌گر دلالت کند» (انوشه، ۱۳۸۰؛ ذیل استعاره‌ی نمادین). در واقع قرینه‌هایی که ارجاع استعاره را در آثار شاملو مشخص می‌کند، همان اشاره‌ای است که پیشتر گفته شد برای هدایت تأویل در نماد لازم است. در شعر "فراقی" نشانه‌های با دلالت ایدئولوژیک عبارتند از، "حضور مأنوس دست تو"، "بی نجوای انگشتانت/ فقط"، "جهان" و "هر سلامی". بهره‌گیری هرچه بیشتر از ظرفیت‌های زبان باعث شده است تا دلالت‌های مستقیم و ضمنی در نشانه‌های شعری بامداد با هم ترکیب شوند و نشانه‌هایی چند وجهی را در آثار او وارد کنند. یکی از وجوه زیبایی‌شناسی شعر شاملو، همین امکان تأویل نشانه به ارجاع‌های مستقیم و ضمنی آن است. بدین معنی که ارجاع مستقیم نشانه، به‌خودی‌خود مانع از تحقق مفهوم در اثر نمی‌شود. هر نشانه می‌تواند معنای خود را به‌طور کامل به‌همراه داشته باشد و می‌تواند بنا به سلیقه‌ی مخاطب به مفهومی نمادین یا شمایی نیز اشاره کند. به این شکل، لایه‌های مختلف مفهومی در اثر به‌وجود می‌آید که حتی دلالت‌های مستقیم نشانه را واجد ارزش‌های زیبایی‌شناسانه می‌نماید.

نقش روایی عموم و خصوص نشانه

یکی دیگر از سنجه‌های روایی شعر از دیدگاه نشانه‌شناسی، تقسیم‌بندی اکو از نشانه است که میزان عمومیت و خصوصیت نشانه را نشان می‌دهد:

به‌نظر می‌رسد سه نوع رابطه بین رخداد محسوس بیان و مدل آن وجود داشته باشد:
الف) نشانه‌هایی که رخدادهايشان می‌توانند تا بی‌نهایت طبق مدل خاص آن‌ها بازتولید شوند.
ب) نشانه‌هایی که رخدادهايشان، هرچند طبق یک نوع تولید شده‌اند، واجد بعضی خصوصیات "منحصربه‌فرد مادی" می‌باشند.

ج) نشانه‌هایی که رخدادهایشان با نوع آن تفاوت پیدا می‌کنند و یا به‌رحال کاملاً با آن همسان می‌باشند.
(اکو، ۱۳۸۷: ۲۲)

این نشانه‌ها را به‌ترتیب، نشانه‌های عام، نشانه‌های اختصاصی و نشانه‌های اختصاصی می‌نامیم. نشانه‌های اختصاصی در شعر فراقی عبارتند از: "دوریت"، "بوی پیرهنت"، "این‌جا"، "اکنون"، "حضور مأنوس دست تو"، "بی‌نجوای انگشتانت/ فقط" و "جهان". اگرچه این تعداد نشانه‌ی اختصاصی در یک شعر، بسامد بالایی را نشان نمی‌دهد اما در مقایسه با سایر شاعران معاصر شاملو، افزونی قابل توجهی به‌شمار می‌آید. به‌طور کلی سیر حرکت از ادبیات کلاسیک به سمت ادبیات مدرن، همراه با حرکت از سوی کلیت به سوی جزئیت است. مخاطب‌های جمعی به تدریج به مخاطبین شخصی بدل می‌شوند: به‌گونه‌ای که با فاصله گرفتن هرچه بیشتر از سنت‌های شعری، تعدادی از زیباترین اشعار نو عاشقانه را در دو دفتر "آیدا در آینه" و "آیدا، درخت و خنجر و خاطره" می‌توان یافت. شعرهایی که حتی اگر نام "آیدا" هم در آن ذکر شده باشد، حکایت "عشق" در معنای فراگیر و عام آن است. در واقع از مسیر فردیت است که احساسی عام چون "عشق" که متعلق به تک‌تک افراد بشر است، تکوین می‌یابد و در اختیار انسان‌ها قرار می‌گیرد. "او" در این شعر، "او"ی اسطوره‌ای است، نه ضمیری با مرجع خاص مانند آیدا:

بر چهره‌ی زندگانی من
که بر آن
هر شیار
از اندوهی جان‌کاه حکایتی می‌کند
آیدا
لبخند آمرزشی ست.
نخست
دیرزمانی در او نگرستم
چندان که چون نظر از وی باز گرفتم
در پیرامون من
همه چیزی به هیأت او درآمد بود.
آن‌گاه دانستم که مرا دیگر
از او
گزیر نیست.

(ص ۵۱۳)

پایین بودن میزان نشانه‌های نوع عام اختصاصی در این شعر (بر پشت سمندی/ گویی/ نوزین و بستر)، نشان از قاطعیتی است که شاعر در زبان دارد. در شعر بامداد، نشانه یا عام است یا به کلی خاص؛ میانه‌ی این دو، نشانه‌های عامی که اندکی شخصی باشند به‌ندرت دیده می‌شود. برعکس، نشانه‌های خاص که امکان تعمیم داشته باشند در آثار وی فراوان دیده می‌شود. توجه داریم که این‌گونه نشانه‌ی خاص عام شونده در شعر شاملو، عمدتاً متعلق به گروه اختصاصی هستند. یعنی نشانه‌های کاملاً شخصی که به خود شاعر یا محبوب او ارجاع دارد، اما در بافت اسطوره‌ای ذهن او، به "فرامن" جمعی تعلق می‌یابند.

فرهنگ عامه در روایات شاملو

شاملو اطلاعات گسترده و عمیقی از فرهنگ ایرانی و خرده‌فرهنگ‌های موجود در دل این جامعه دارد. شاهد بارز آن، چندین مجلد از " کتاب کوچه " است که مجموعه‌ای گران‌سنگ از آداب، رسوم، عقاید، خرافات، مثل‌ها، مثل‌ها، ترانه‌های عامیانه و ... ایرانی به‌شمار می‌رود. وی همچنین مطالعات گسترده‌ای در زمینه‌ی تاریخ ادیان و متون کتاب مقدس داشته و بدیهی است که آثار شعری او نیز از این دانسته‌ها متأثر باشد. «شعرها از دوردست حافظه‌ی جمعی مردم می‌آید و تاریخ خونین و مالینی را به‌دنبال می‌کشد. شعر شاملو سرشار از شفقت است؛ ولی مهربانی‌اش مهربان نیست. مهربانی‌اش خشماگین است.» (بهاء‌الدین خرمشاهی به‌نقل از: شمس لنگرودی، آ، ۱۳۸۴: ۳۳۰-۳۳۱). مهربانی نامهربان شاملو را می‌توان در سطر غضب‌آلود: «ای دوریت آزمون تلخ زنده‌به‌گوری» دید که بلافاصله پس از سطر ملایم و مشفقانه‌ی «چه بی‌تابانه می‌خواهمت» آمده است. دلیل این نامهربانی نیز، چنان‌که گفته شد، وقوف شاعر بر تاریخ خونینی است که همواره در ذهن مردم و میراث مکتوب تاریخ ما جا داشته، تا زمانه‌ی شاعر بوده و ادامه داشته است. (بسیاری از اشعار بامداد ناظر به اعدام سیاسیون و از جمله دوستان نزدیک وی چون مرتضی کیوان است.)

تسلط او بر فرهنگ عامه همچنین سبب شده است تا تعداد نسبتاً قابل توجهی اشعار فولکلوریک داشته باشد که هریک به بازتولید قصه‌ای از فرهنگ شفاهی مردم ایران اختصاص یافته و به‌خوبی موفق به روایت کردن آن شده است؛ توفیقی که نصیب عده‌ی بسیار کمی از شاعران نوسر تا امروز گنشته است. این توفیق حاصل تبدیل صحیح و مناسب دانسته‌های عام شاعر به کلام است. این فرایند نیازمند رمزگذاری اطلاعات در قالب زبان است و ابزار این عمل، رمزگان است. رمزگان عامل ارتباطی میان زبان و کاربر آن است که پیام فرستاده شده توسط مؤلف و مفهوم دریافت شده به‌وسیله‌ی خواننده را در متن به اشتراک می‌گذارد. برای درک بهتر چگونگی عملکرد رمزگان در انتقال مفاهیم به متن، تقسیم‌بندی بارت از رمزگان را بیان می‌کنیم:

۱. رمزگان هرمنوتیک: همچنان‌که داستان به‌سوی گره‌گشایی پایانی پیش می‌رود، خواننده را از افشاهای جزئی و تأخیرها و ابهام‌ها گذر می‌دهد. [مثل] "سرور"، "سرور چه کسی، در چه موقعیتی، و با چه نتیجه‌ای؟"^(۲)
۲. رمزگان واحدهای معنایی: [مثلاً] "سرور" حالتی احساسی و سفر به ورای امر عادی است، ولی چون به دیگر داده‌ها درباره‌ی اندیشه‌ها و ویژگی‌ها ربط یابد، این کلیت، مکان هندسی فرد خواهد بود.
۳. رمزگان مصداقی یا فرهنگی: یعنی آن خزانه‌ی عظیم آگاهی که به‌طور خودکار در تأویل رویدادهای روزمره به کار می‌گیریم. [مثل]: "برتایانگ سی سالش بود."
۴. رمزگان کنش‌ها یا رمزگان کردار: این کنش‌ها را در گروه‌هایی گرد می‌آوریم که داستان را از آغاز تا پایان پیش می‌برند.
۵. رمزگان نمادها: که برپایه‌ی برابر نهادها (آنتی تز) استوار است. (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۲۳-۱۲۴)

عملکرد انواع رمزگان در ساخت آشکار یا ضمنی روایت

با توجه به تعاریف داده شده برای انواع رمزگان، در نمونه‌ی مورد بررسی، عبارتی که حاوی رمزگان کنش‌ها باشد نمی‌توان یافت. این به‌دلیل عدم وجود روایتی آشکار و مستقیم در متن است. به‌همین سبب کنش‌پردازی‌های موجود در متن بیشتر به‌منظور ارجاع به خزانه‌ی آگاهی‌های فرهنگی مخاطب مورد استفاده قرار گرفته‌اند؛ مانند " دست در کوچه و بستر / حضور مأنوس دست تو را می‌جوید " که حاوی رمزگان نمادهاست و " به راه اندیشدن / یأس را / رج می‌زند. " که حاوی رمزگان مصداقی است.

همچنین رمزگان هرمنوتیک نیز که رمزگانی روایت‌ساز است، از فراوانی اندکی در این متن برخوردار است. تنها یک عبارت حاوی این رمزگان قابل شناسایی است: "چه بی‌تابانه تو را طلب می‌کنم!". فراوانی اندک این رمزگان، که

کارکرد ایجاد تعلیق روایی را برعهده دارد، از سویی آشکارگی روایت را از متن می‌گیرد و از سویی، با قرار گرفتن در سطور آغازین شعر، گونه‌ای از ارجاع به آینده‌ی متن یا همان تعلیق را ایجاد می‌کند که خود عملی روایت‌آفرین است. درواقع در این‌گونه آثار، شاعر شگردهای روایی را در شعر خود به‌کار می‌برد، اما نه به‌طور کامل و نه با نظم و انسجام مورد نیاز برای ساخت یک داستان کامل از آغاز تا انتها. به این ترتیب، ابزارهای روایت‌ساز، مستقیماً در ساخت روایی اثر مشارکت نمی‌کنند و درعین‌حال رمزگان‌های غیرروایی، کارکردی شبه روایی می‌یابند. به‌عنوان مثال رمزگان مصداقی و نمادها که بیشترین میزان فراوانی را در نمونه‌ی داده شده و در کل آثار شاملو دارا هستند، با ایجاد عمق مفهومی و لایه‌های ادراکی، تأویل‌پذیری متن و در نتیجه روایت‌پذیری آن را افزایش می‌دهند.

رمزگان‌های مصداقی در این متن عبارتند از: «و فاصله / تجربه‌ی بی‌هوده‌ست»، «بوی پیرهنت، / این جا / و اکنون»، «و به راه اندیشیدن / یأس را / رج می‌زند.» و «و جهان از هر سلامی خالی‌ست». رمزگان نمادها نیز عبارت است از: «کوه‌ها در فاصله / سردند»، «دست در کوچه و بستر / حضور مأنوس دست تو را می‌جوید.» و «بی‌نجوای انگشتانت / فقط». شاملو در آثار فاقد روایت آشکار خود، از این دو رمزگان بیشترین بهره را برده است تا شکل بیرونی اثر، شکلی غیرروایی باشد، ضمن این‌که رمزگان واحدهای معنایی، که رمزگانی بیشتر شخصیت‌پرداز است، نیز از فراوانی نسبی در آثار وی برخوردار است.

در شعر "فراقی"، دو رمزگان واحدهای معنایی قابل تشخیص است: «چه بی‌تابانه می‌خواهمت» و «ای دوریت آزمون تلخ زنده‌به‌گوری!» که هر دو در آغاز شعر آمده‌اند و در آغاز، وضعیت روایی کنش‌گران حاضر در متن را از نظر نوع شخصیت‌شان مشخص می‌سازند. درحقیقت آغاز شعر، با این شخصیت‌پردازی‌ها، آغازی روایی است و مخاطب فضای تخاطبی روایت را از آغاز تا پایان خوانش در ذهن خود حفظ می‌کند و سایر رمزگان‌ها را نیز در این چارچوب تفسیر می‌نماید. این شیوه‌ی روایتی (شخصیت‌پردازی آغازین)، راه را برای استفاده از تنوع زبانی در ادامه‌ی اثر هموار ساخته است: زبان اسطوره‌ای در بند سوم شعر، «بوی پیرهنت / این جا / و اکنون»، زبان نمادین در بند چهارم: «کوه‌ها در فاصله / سردند.» و زبان تغزلی در بند پنجم: «دست / در کوچه و بستر / حضور مأنوس دست تو را می‌جوید.» چنین شگردهای معناپردازی‌بی را می‌توان در بیشتر اشعار شاملو که اشعاری صرفاً روایت‌گر نیستند، مشاهده کرد. در این روش، در اولین فرصت و بسیار کوتاه، وضعیت روانی و طرف تخاطب (من / تو) مشخص می‌شود. ابزار زبانی این بیان، کارکردهایی از زبانند که مستلزم جهت‌گیری به‌سوی مؤلف یا خواننده‌اند. برای دقیق‌تر شدن بحث، تقسیم‌بندی یاکوبسن را برای کارکردهای زبان بیان می‌کنیم.

کارکردهای زبان

یاکوبسن کارکردهای زبان را که در زمینه‌ی ارتباطی متن می‌توانند وجود داشته باشند، باتوجه به نوع جهت‌گیری پیام به سوی موضوع، گوینده، شنونده، مجرای ارتباطی، رمزهای زبانی و خود پیام به شش دسته تقسیم کرده است: کارکردهای ارجاعی، عاطفی، ترغیبی، همدلی، فرازبانی و شعری. (یاکوبسن، ۱۳۸۸: ۹۵-۹۸). آنچه از جهت‌گیری به سوی مؤلف یا خواننده در دو سطر اول شعر "فراقی" گفته شد، معطوف به کارکردهای عاطفی و ترغیبی زبان می‌شود. کارکرد عاطفی، کارکردی است که نقش مؤلف را پررنگ می‌کند و او را از مقام گوینده، به مقام ابژه یا موضوع اثر می‌رساند. درحقیقت این کارکرد، تک‌گویی را سبب می‌شود که روایت را به شکل داستانی ذهنی، از دریچه‌ی دید راوی اول شخص ارائه می‌دهد و در نتیجه به گوشه‌ای از شخصیت راوی اشاره می‌کند؛ مانند اشاره به "بی‌تابی" در دو سطر «چه بی‌تابانه می‌خواهمت» و «چه بی‌تابانه تو را طلب می‌کنم!» این کارکرد، شکلی بیان‌گرایانه دارد و عمدتاً خالی از تصویر است. این بیان‌گری اگر با رمزگان واحدهای معنایی عجین شود، به‌خوبی می‌تواند در شخصیت‌پردازی روایی مورد استفاده قرار گیرد.

کارکرد ترغیبی زبان که کارکردی معطوف به گیرنده‌ی پیام است در جمله‌ی ندایی «ای دوریت آزمون تلخ زنده‌به‌گوری!» قابل مشاهده است. در این عبارت، ضمن این‌که وضعیت تخطیبی روایت مورد تأکید قرار می‌گیرد. نوع رابطه‌ی میان فرستنده و گیرنده نیز مشخص می‌شود و پاره‌روایت‌های بعدی موجود در متن نیز با توجه به این وضعیت و رابطه، بازشناسی شده، در کلیت اثر نقش روایی خود را ایفا می‌کنند.

اشعاری از شاملو که در سطر اول خود ضمیر اول شخص (عمدتاً اول شخص مفرد) دارند، بیش از یک‌چهارم کل اشعار وی را شامل می‌شوند. این بدان معناست که استفاده از کارکرد عاطفی زبان، به‌منظور تثبیت "خود" در ابتدای روایت و در نتیجه ذهنی شدن فضای روایت، شگردی رایج در میان اشعار شاملوست. به این ترتیب، حتی تخطیب یا دیالوگ‌های روایت نیز در خدمت تک‌گویی شاعر قرار گرفته است:

مرا

تو

بی‌سببی نیستی.

به‌راستی

صلت کدام قصیده‌ای

ای غزل؟

ستاره‌باران جواب کدام سلامی

به آفتاب

از دریچه‌ی تاریک؟

کلام از نگاه تو شکل می‌بندد.

خوشا نظریازیا که تو آغاز می‌کنی!

(ص ۷۲۲)

حتی وقتی خطاب کلام به‌سوی مخاطب حاضر است، "مرا" به آن مخاطب ارجحیت یافته است یا کلام "من" است که از نگاه "تو" شکل می‌بندد. این تأکید بر خود، حتی در سطر پایانی بند ذکر شده؛ در وضعیت عاشقانه‌ی موجود، به‌وضوح به‌چشم می‌خورد، آن‌جا که راوی خود را در جایگاه معشوق قرار می‌دهد و شروع خواست و نظریازی را برعهده‌ی مخاطب خود می‌گذارد.

هستی‌شناسی در روایت‌های شاملو

به‌طور کلی می‌توان دیدگاه مسلط بر آثار شاملو را تا پیش از سال ۱۳۵۷ و اندکی پس از آن تا اوایل ۱۳۵۹ (تا شعر "ترانه‌ی هم‌سفران" از دفتر "ترانه‌های کوچک غربت")، دیدگاه سمبولیستی دانست که نتیجه‌ی طبیعی فضای بسته‌ی سیاسی و جو حاکم بر فضای اجتماعی- ادبی آن سال‌هاست. پس از آن است که پا گذاشتن شاعر به ۵۵ سالگی، پشت سر نهادن تجربه‌ی یک دگرگونی عظیم که همگان مدت‌ها چشم‌انتظار فرارسیدنش بودند، ناپایداری فضای تازه ایجاد شده و به‌نوعی سرخوردگی روشنفکران، اندیشه‌ی او را از مظاهر سیاسی- اجتماعی به غور در مفاهیم هستی‌شناسی و مهم‌تر از همه انسان‌شناسی سوق داد. این رویکرد شاعر، از شعر "خطابه‌ی آسان، در امید" از دفتر "ترانه‌های کوچک غربت" آغاز می‌شود و تا پایان عمر ادامه می‌یابد.

به‌هنگام بحث از دلالت‌های ایدئولوژیک نشانه گفته شد که شعر شاملو بیش از شاعران هم‌عصرش حاوی چنین دلالت‌هایی است. افزونی دلالت‌های ایدئولوژیک نشانه، در ارتباط مستقیم با اهمیتی است که شاعر به مسائل هستی‌شناسانه در روایات خود داده است. «روایت صرفاً یک شکل گفتمانی خنثی نیست. بلکه مستلزم انتخاب‌های

هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی با دلالت‌های مشخص ایدئولوژیک و حتی سیاسی است.» (هایدن وایت به نقل از چندلر، ۱۳۸۷: ۱۴۴) به این ترتیب، واژه‌هایی چون: "شب"، "سیاه"، "خسته"، "ظلمات"، "سکوت" و "زخم" که در آثار پیش از انقلاب شاعر بسامد بالایی داشتند و بیشتر واجد دلالت‌های نمادین بودند، در اشعار بعد از انقلاب او به واژه‌هایی چون "انسان"، "هستی"، "مرگ"، "میلاذ" و "تابوت" بدل می‌شوند که عمدتاً دلالت‌های ایدئولوژیک دارند. آنچه درباره‌ی آغاز تعدادی از اشعار بامداد با ضمیر اول شخص ذکر شد را نیز در زمینه‌ی همین دیدگاه انسان‌شناسانه می‌توان تحلیل کرد. این "من" بیش از آن که یک "من" اومانستی باشد، یک "من" تعمیم‌یافته است. یک "من" جمعی که نه از طرف شخص خود، بلکه به نمایندگی از گروهی حرف می‌زند که مانند او می‌اندیشند و البته استقبال فراوان از آثار وی نشان می‌دهد که این گروه، گروهی عظیم است. تسلط تک‌گویی در روایات شاملو، سبب شده است تا کارکردهای همدلی و فرازبانی، که کارکردهایی معطوف به زمینه‌ها و ابزارهای ارتباطی است، در آثار او جای چندانی نداشته باشند. بامداد دغدغه‌های ذهنی خود را بیان می‌کند، حتی اگر بسیاری از این بیان آزرده شوند.

روایت و ضدروایت در شعر شاملو

آن دسته از شعرهای احمد شاملو را که در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرند، می‌توان محل تلاقی دیالکتیکی روایت/ ضدروایت دانست. برخی عوامل روایت‌ساز در آثار شاملو را پیشتر برشمردیم. از عوامل ضدروایت در آثار وی، می‌توان به اندک بودن رمزگان همدلی اشاره کرد. رمزگان همدلی برای اطمینان از برقراری و ادامه‌ی ارتباط میان فرستنده و گیرنده‌ی پیام به کار می‌رود و این کارکرد همان است که ژنت آن را برای تعریف روایت به کار برده است. «ژنت در مقابل Histoire, Recit و Narratio را قرار می‌دهد که "روابط میان گوینده/ نویسنده و شنونده/ خواننده را در بر می‌گیرد.» (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۸). و این همان است که "روایت" نامیده می‌شود. یعنی در روایت، اصل بر برقراری رابطه میان فرستنده و گیرنده است و نقض این رابطه، متن را به سطح طرح یا گفتمان روایتی تنزل می‌دهد. عدم وجود رمزگان همدلی در یک متن، ویژگی‌های غیرروایی آن را تقویت می‌کند و ظاهر روایت را از اثر می‌گیرد. این فرایند وقتی در دیالکتیک پیش‌گفته قرار می‌گیرد، کلیت اثر را واجد نوعی روایت می‌سازد که ویژگی اصلی روایت، یعنی برقراری ارتباط میان مؤلف و خواننده را در خود دارد، اما عوامل دراماتیک و عناصر سازنده‌ی داستان را به‌تمامی شامل نمی‌شود. در واقع چنین متنی را پیش از آن که متن روایی بدانیم، می‌توانیم متن روایت‌پذیر نام‌گذاری کنیم. «امر روایت‌پذیر یعنی آشفتگی، تعلیق و فقدان کلی که روایت از آن ناشی می‌شود.» (مارتین، ۱۳۸۶: ۶۰). قرار گرفتن چندین پاره‌روایت کوتاه و بلند در کنار هم اگرچه حس آشفتگی یا فقدان کلی را به خواننده القا می‌کند، در عین حال روایت‌پذیری متن را در کلیت آن سبب می‌گردد.

فقدان یک یا هر دو اصل اساسی سازنده‌ی روایت در اشعاری از شاملو سبب شده است این دسته آثار از ظاهر روایی برخوردار نباشند. این دو اصل عبارتند از وجود رابطه‌ی توالی بین واحدهای سازنده‌ی روایت و رابطه‌ی تغییر و تبدیل. (تودوروف، ۱۳۸۷: ۶۴) خود رابطه‌ی توالی نیز می‌تواند رابطه‌ای زمانی یا علت و معلولی باشد. در این‌گونه آثار شاملو، و از جمله نمونه‌ی داده شده، هیچ‌یک از روابط تغییر و تبدیل، توالی زمانی یا توالی علت و معلولی به چشم نمی‌خورد. دلیل آن هم این است که شاعر در هر پاره‌روایت، به‌جای ارائه‌ی یک روایت کامل، هسته‌ی داستانی آن را بیان می‌کند. «هسته‌ی داستانی آن قسمت از داستان است که نویسنده آن را برگزیده و روایت کرده است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۶۵). یعنی تمامی یک داستان، به‌همراه عناصر گوناگون روایی آن در متن نمی‌آید. بلکه هسته‌ی داستانی، بدون حواشی و پیرایه‌ها ذکر می‌شود و از آن جا که پاره‌روایت‌ها، هر یک ناشی از یک روایت مجزاست، امکان حفظ اصول روایی در تمامیت متن وجود ندارد.

اما عاملی که سبب می‌شود این اشعار را آثاری روایی بدانیم، توجه به نوعی دیگر از توالی موجود در رابطه‌ی

میان پاره‌روایت‌هاست. یعنی توجه به پاره‌روایت‌ها به‌عنوان ساختارهای خرد تشکیل‌دهنده‌ی متن. این توالی در سطحی بالاتر از سطح کنش وجود دارد و به سه گونه امکان‌پذیر است: «توالی بازنمودی»^(۳)، توالی گاه‌شناختی^(۴) و توالی روان‌شناختی^(۵) (جفری لیج و مایکل شرت به‌نقل از: شن، ۱۳۸۹: ۷۴). توالی گاه‌شناختی یا همان توالی زمانی، چنان که گفته شد در اشعار مورد بحث چندان مؤثر نیست.

روایت پنهان

آنچه روایت‌پذیری متن را باعث می‌شود توالی بازنمودی و توالی روان‌شناختی است. این دو توالی را می‌توان در شعر "فراقی" به این شکل بازشناخت: «چه بی‌تابانه می‌خواهمت ای دوریت آزمون تلخ زنده‌به‌گوری!»: توالی روان‌شناختی؛ «چه بی‌تابانه تو را طلب می‌کنم! بر پشت سمندی / گویی / نوزین / که قرارش نیست»: توالی بازنمودی؛ «و فاصله / تجربه‌ای بیهوده است»: توالی روان‌شناختی؛ «بوی پیرهنت / این جا / و اکنون»: توالی بازنمودی؛ «کوه‌ها در فاصله / سردند»: توالی بازنمودی؛ «دست / در کوچه و بستر / حضو مأنوس دست تو را می‌جوید»: توالی بازنمودی؛ «و به راه اندیشیدن / یأس را / رج می‌زند»: توالی روان‌شناختی؛ «بی‌نجوای انگشتانت»: توالی بازنمودی؛ «فقط-»: توالی روان‌شناختی؛ «و جهان از هر سلامی خالی‌ست»: توالی بازنمودی.

توجه به تفکیکی که در این جا ارائه شده است، نشان‌دهنده‌ی این موضوع است که عبارتهای ذکر شده در بالا، هر یک، یک بند ثابت روایی در تعریفی است که لب‌او و والتسکی برای بندهای ثابت و بندهای آزاد ارزیابی کننده داده‌اند (ر. ک: تولان، ۱۳۸۶: ۲۶۱-۲۶۳). بندهای ثابت، همان هسته‌های اصلی روایی‌اند و یادآور تجربه‌های ترتیب‌یافته و بندهای آزاد، ارائه‌دهنده‌ی طرح‌های ارزیابی کننده. بندهای آزاد می‌توانند در جاهای مختلفی از روایت قرار گیرند، اما بندهای ثابت می‌باید در یک توالی مشخص و تغییرناپذیر جا داشته باشند. به‌محض این که این بندهای ثابت یا هسته‌های روایی در یک توالی منطقی قرار گیرند، روایت شکل می‌گیرد. بنابراین، توالی‌های بازنمودی و روان‌شناختی، حتی در غیاب توالی زمانی یا گاه‌شمارانه سازنده‌ی روایتند؛ روایتی که به‌دلیل نداشتن توالی زمانی یا علت و معلولی، در ظاهر، شکلی از روایت را بر خود ندارد.

روایی بودن محصول توالی، نتیجه‌ی نیاز یک متن به تناسب است. در حقیقت، خواننده‌ی یک اثر، پیش از آن که به‌دنبال شکل داستانی آن باشد، در پی یافتن تناسب‌های آن است و «متن روایی به‌خودی‌خود و صرف نظر از مسئله‌ی داستان‌وارگی، بخشی از تناسب‌طلبی خواننده را ارضا می‌کند» (والش، ۱۳۸۹: ۱۱۵). بنابراین، هر توالی از پاره‌روایت‌ها بر سازنده‌ی یک روایت نیست. توالی باید تناسب‌ساز باشد تا روایت شکل بگیرد:

مردی همواره به بوی تو می‌رواند
زیبایست فصل کبوتر به چابهار
قولنج کلمه‌ی پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنطاق می‌رسد
حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌رواند
یک زن نمی‌رواند
مرا به او بخواه‌انید
شخصاً مرا نمی‌خواهد

(براهنی، ۱۳۸۸: ۹۱)

در این نمونه، عدم تناسب ناشی از عدم توالی زمانی، علت و معلولی، بازنمودی و یا روان‌شناختی، مانع از شکل‌گیری روایت شده است. هرچند در سه عبارت آخر، به‌دلیل رابطه‌ی کم‌رنگی از توالی روان‌شناختی، اندک

مایه‌هایی از روایت به چشم می‌خورد، اما همین پاره‌روایت پایانی نیز در توالی مناسب با سطرهای پیشین نیست و کلیت اثر فاقد هرگونه روایتی است.

مدل ادراکی_ معنایی_ بیانی

دو گونه روایت‌پردازی در شعر شاملو را می‌توان با مدل ادراکی- معنایی- بیانی اکو تشریح کرد (ر.ک: اکو، ۱۳۸۷: ۹۴-۹۷). به‌طور خلاصه، اشعار کاملاً روایی بامداد (و دیگران) را می‌توان حاصل چنین فرایندی دانست: محرک ← ادراک ← معنا ← بیان. یعنی مؤلف براساس محرک‌های بیرونی، ادراک ذهنی خود را به معنا تبدیل کرده و در قالب بیان در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. این فرآیند، چرخه‌ای کامل است که تمامی مراتب آن معطوف به مولف است. در اشعاری که روایت به‌شکل آشکار در رویه‌ی اثر وجود ندارد، ترتیب این فرآیند می‌تواند به این شکل تغییر کند: محرک ← ادراک ← بیان ← معنا، یعنی اولویت یافتن بیان یا شکل گفتار بر معنا و منتج شدن معنا از آن. در این حالت کشف معنا از متن برعهده‌ی خواننده است. این‌گونه روایات را نه در آثار شاملو، که در آثار دیگرانی چون سیدعلی صالحی می‌توان یافت که چون مورد بحث ما نیست از آن می‌گذریم.

مدل سوم فرآیند که ساختار روایت غیرآشکار شاملو را به‌خوبی مشخص می‌کند به این شکل است: محرک ← بیان ← ادراک ← معنا. در این حالت بیان، حتی بر ادراک هم پیشی می‌گیرد، یعنی ادراک نیز حاصل از شکل گفتار است. در این جا کشف معنا بازبسته به شکل ادراکی است که از بیان می‌شود و این ادراک می‌تواند برای مؤلف و خواننده متفاوت باشد. یعنی ادراک مؤلف از محرک، هم‌زمان با تولید متن و ادراک خواننده، هم‌زمان با خوانش متن صورت می‌گیرد. در نتیجه معنا و کشف آن به تعویق می‌افتد. در این حالت حتی مؤلف نیز به کشف معنا از ادراک خود نیاز دارد: این وضعیت، اهمیت زبان و شیوه‌ی گفتار را در شعر موجب می‌شود و از طرفی فخامت زبان در داستان‌پردازی‌های شعری شاملو را توجیه‌ناپذیر می‌نماید. به‌همین سبب هم هست که می‌توان قصه‌های فولکلور او را، که از زبانی ساده و عامیانه بهره می‌گیرند، موفق‌تر از دیگر روایت‌هایش دانست.

نتیجه‌گیری

اشعار احمد شاملو، به‌ویژه تا زمان انقلاب اسلامی، عمدتاً از زبانی نمادپرداز برخوردارند. این نمادپردازی، به‌دلیل ویژگی‌های بیانی در شعر او، به‌سمت گونه‌ای بیان اسطوره‌ای سوق یافته است. در این آثار شاعر به بازگویی یا بازتولید اساطیر کهن نپرداخته است، بلکه خود، دست به اسطوره‌سازی از اشخاص و مفاهیم ملموس امروزی زده است. این اسطوره‌ها، برخلاف اسطوره‌های سنتی که برمبنای افسانه‌های پیشین یا شخصیت‌های تاریخی شکل می‌گرفتند، حاصل به‌کارگیری شگردهای زبانی هستند و چه‌بسا اگر همین روایات در قالب شکل دیگری از زبان ریخته شوند، ویژگی اسطوره‌ای خود را از دست بدهند. نتیجه‌ی چنین رویکرد زبانی به شعر، افزایش میزان دلالت‌های ایدئولوژیک نشانه‌ها نسبت به دیگر شاعران است. با توجه به این نکته که دلالت‌های ضمنی موجود در بطن ایدئولوژی‌هایی که شاعر ارائه می‌دهد، تماماً دلالت‌های نمادینند و شاعر از به‌کارگیری دلالت‌های شمایی، که مستلزم تشبیه و استعاره (در معنا) سنتی آن است پرهیز کرده است.

نشانه‌های اختصاصی نیز در شعر شاملو، نسبت به دیگر شاعران معاصر، افزونی بسیار زیادی را نشان می‌دهد که بیان‌گر ورود شاعر به حیطه‌ی هرچه خصوصی‌تر زندگی است و این حیطه‌ی خصوصی شاعر، وقتی در معرض خوانش عموم قرار می‌گیرد، حالتی تعمیم‌یافته یافته، به بیان دردها و دغدغه‌های انسانی می‌پردازد. شاعر در روایات خود، دانش عمومی جامعه را در قالب رمزگان‌های مصداقی و نمادها، با فراوانی بسیار، وارد در روایات شعری خود کرده و از این طریق ضمیر اول شخص را به‌جای تمامی افراد انسانی گذارده است تا بیان‌گر عقده‌های سرکوب شده‌ی یک ملت، از

زبان خود باشد. شاعر در بسیاری اشعارش که فاقد آشکارگی در روایت هستند، از طریق ترفندهای کلامی و بیانی، نوعی روایت‌پذیری به اثر داده است که این روایت‌پذیری انسجام کلی متن را، در انقطاع حاصل از توالی چندین پاره‌روایت، حفظ کرده است. در این حالت آنچه اهمیت اولی دارد، شکل بیان است و این بیان است که موجود ادراک و معنی است. شاعر در این گونه روایت‌ها، به شدت بر ظرفیت‌های زبانی و در واقع بهره‌کشی از زبان تکیه دارد که نتیجه‌ی آن حضور مخاطب در دل روایت و درک معنی آن، با استفاده از دانسته‌های ذهنی و انباشته‌های فکری خود است.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- اشعار شاملو در این مقاله از این کتاب نقل شده اند: شاملو، احمد. ۱۳۸۷، *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*. چ هشتم، تهران: نگاه.
- ۲- نمونه‌های داده شده از این تقسیم‌بندی از داستان "سرور" نوشته‌ی کاترین منسفیلد برگرفته شده است. اگرچه این نمونه‌ها گویای مفهوم افاده شده هستند، اما برای درک بهتر می‌توان به متن داستان در پیوست کتاب "نظریه‌های روایت" نوشته‌ی والاس مارتین مراجعه کرد.

3. Presentational Sequence

4. Chronological Sequence

5. Psychological Sequence

- دانشگاه زنجان
۱۳-۱۵ شهریور ۹۲
فارس‌سرای
مختبر و ادب
- ### کتابنامه
- آکو، امبرتو. ۱۳۸۷، *نشانه‌شناسی*. ترجمه: پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
 - انوشه، حسن. ۱۳۸۰، *دانشنامه ادب فارسی: ج ۲*. تهران: موسسه فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه.
 - باختین، میخائیل. ۱۳۸۴، *زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی رمان*. ترجمه: آذین حسین‌زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری: گسترش هنر.
 - براهنی، رضا. ۱۳۵۸، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*. چ سوم، تهران.
 - براهنی، رضا. ۱۳۸۸، *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیستم*. چ دوم، تهران: مرکز.
 - بیرلین، ج. ف. ۱۳۸۶، *اسطوره‌های موازی*. ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
 - تودوروف، تزوتان. ۱۳۸۷، *مفهوم ادبیات و چند جستار دیگر*. ترجمه: کتابون شهپرراد، تهران: قطره.
 - تولان، مایکل. جی. ۱۳۸۶، *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمه: سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
 - چدویک، چارلز. ۱۳۸۲، *سمبولیسم*. ترجمه: مهدی سحابی، چ سوم، تهران: مرکز.
 - چندلر، دانیل. ۱۳۸۷، *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه: مهدی پارسا، چ دوم، تهران: سوره مهر.
 - سلاجقه، پروین. ۱۳۸۷، *امیرزاده‌ی کاشی‌ها «احمد شاملو»*. چ دوم، تهران: مروارید.
 - شاملو، احمد. ۱۳۸۷، *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*. چ هشتم، تهران: نگاه.
 - شمس لنگرودی، آ. محمد. ۱۳۸۴، *تاریخ تحلیلی شعر نو: جلد ۳*. چ چهارم، تهران: مرکز.
 - شمس لنگرودی، ب. محمد. ۱۳۸۴، *تاریخ تحلیلی شعر نو: جلد ۴*. چ چهارم، تهران: مرکز.
 - شمیسا، سیروس. ۱۳۸۳، *نقد ادبی*. چ چهارم، تهران: فردوس.

- شن، دن. ۱۳۸۹، «روایت‌شناسی و سبک‌شناسی را با یکدیگر چه کار؟»، **نقб‌هایی به جهان داستان**. ترجمه: حسین صافی، تهران: رخ‌داد نو.
- فیستر، مانفرد. ۱۳۸۷، **نظریه و تحلیل درام**. ترجمه: مهدی نصراله‌زاده، تهران: مینوی خرد.
- مارتین، والاس. ۱۳۸۶، **نظریه‌های روایت**. ترجمه: محمد شهباء، چ دوم، تهران: هرمس.
- مکاریک، ایرنا ریما. ۱۳۸۸، **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، چ سوم، تهران: آگه.
- مهاجر، مهران و محمد نبوی. ۱۳۷۶، **به سوی زبان‌شناسی شعر؛ رهیافتی نقش‌گرا**. تهران: مرکز.
- والش، ریچارد. ۱۳۸۹، «کاربردشناسی گفتمان‌های داستان‌واره»، **نقب‌هایی به جهان داستان**. ترجمه: حسین صافی، تهران: رخ‌داد نو.
- یاکوبسن، رومن. ۱۳۸۸، «زبان‌شناسی و شعرشناسی». ترجمه: کورش صفوی، **ساخت‌گرایی، پس‌ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی**، به کوشش فرزانه سجودی، چ دوم، تهران: سوره مهر، ۱۱۹-۱۳۲.

