در انبوهی از چتر و...

شعر امروز بر فردیّت انسان و اشیای پیرامون او تکیّه کرده است. این فردیّت به آنجا ختم می شود که در شعر با هویّتهای مستقل انسان و اشیا روبرو می شویم. واژه هایی که تنها دال بر مدلولهایی خاص هستند و جنبهٔ عام خود را وا می گذارند. این واژه ها در تعاملی ارگانیک به ساختاری بس منسجم و متشکل در شعر منجر می شوند. ساختاری که دیگر نیازی به ضرورتهای شعر پیش از این چون وزن و قافیه و صنایع شعری ندارد (امّا البته لزوماً منافی آن هم نیست) تا مُهر شعریّت بر پیشانی اش بنشیند.

این جزءنگری به واقع تبیین تماشایی است بخصوص، از زاویه ای خاص به گوشه ای، شاید بسیار کوچک از جهان. و آغاز حرکتی است از جزء به کل، امّا با ادامهٔ حیات و حرکت شعر در ذهن مخاطب. به عبارت دیگر شعر امروز، آرمان گریز، معنا گریز و حکمت گریز می نماید امّا خواننده جدّی و حرفه ای آن، آرمانها و معناها و حکمتهای پنهان در پس شعر را با توان تأویلی شعر و انرژی ذهنی خود می یابد (می آفریند!)

«سر بر شیشه نهاده ای/ و چشم بسته ای به شهر/ در راه خانه ات/ شاید که در خواب می بینی/ آن پنجره را که باد/ می آید و آرام می گشاید/ و بر گلدان خالی می پیچد

آنگاه/ گل آورده را/ در گلدان می نهد/ با پروانه کوچک رنگی/ بر برگی/ پروانه ای که بهار را می آورد/ در بالهای کوچکش

دست پیش می بری و/ پروانهٔ آرام می پرد/ از رؤیایت چشم می گشایی/ ناگهان/ شهر تاریک است»

شعر «در اتوبوس»

در این شعر، «شهر» یکی از همین شهرهای همین کره خاکی است و نه «شهر مولوی» در «دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر» و «خانه» یکی از همین خانه های بزرگ یا کوچک همین شهرها و نه «منزل حافظ» در «یاد باد آنکه سر کوی توام منزل بود». در حقیقت شهر و خانهٔ مولوی و حافظ واژه هایی نمادین هستند و شهر و خانهٔ «هیوا مسیح» واژه هایی که شیء شده اند. آنها به ماورا نظر داشتند و «هیوا مسیح» به روی زمین. آنها ظاهراً یافته بودند و در پی آن «یافته» به پرواز درآمده بودند و «هیوا مسیح» در جستجویی سخت روی زمین می دود و می رود.

«دلتنگ باران/ به دنیا می آید، کودك/ و به حرفهای آمده می گرید

دلتنگ کوچه/ به شیشه پناه می برد، کودك

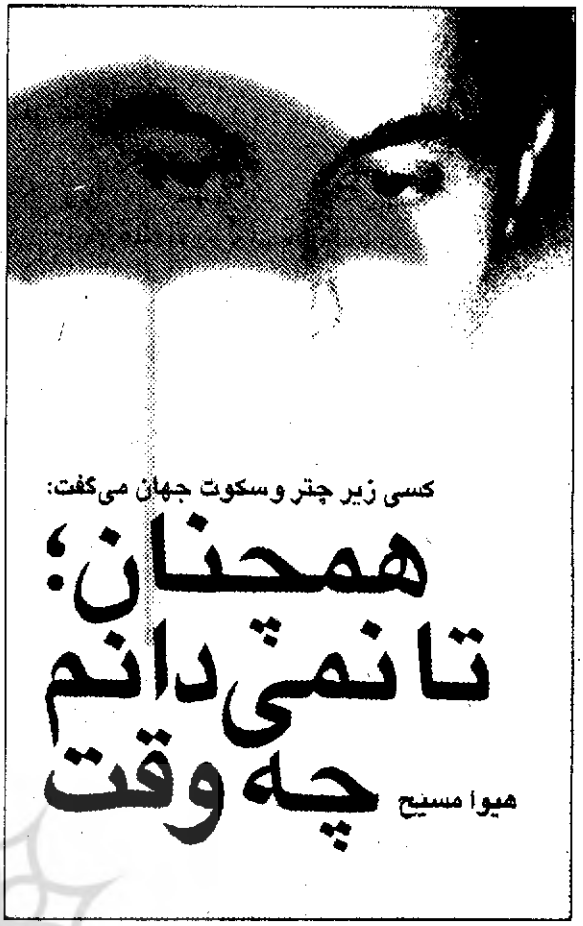
بازی هایی که می آیند/ و در غوغای کوچه از یاد می روند

دلتنگ باغها/ به گلدان پناه می برد، مرد

بادهایی که می آیند/ و بی حرفی از باران/ در اتاق می پیچند/ و در لرزش پرده بی رنگ/ تمام می شوند/ دلتنگ باران/ تابوتی در برف/ گم می شود»

شعر «دلتنگ تا برف»

و «هیوا مسیح» در مجموعهٔ شعر کسی زیر چتر و سکوت



کسی زیر چتر و سکوت جهان می‌گفت:

همچنان؛ تا نمی‌دانم چه وقت

هیوا مسیح

●حمید رضا شکارسری

نقدی بر مجموعه شعر ((همچنان، تا نمی دانم چه وقت)) سروده ((هیوا مسیح))

جهان می‌گفت: همچنان، تا نمی‌دانم چه وقت" جستجوگر است و اندیشمند. جستجو و اندیشه با ابزاری به نام زبان.

وقتی تنها اندیشه و پیام منتقل می شود و از زبان تنها قالبی بی ارزش مراد می گردد، حاصل کار تنها شعار است. و آنگاه که ایجاد فرم و ساختار زبانی تمام تلاش هنرمند را معطوف به خود می کند، بی آنکه اصلاً حرفی برای گفتن وجود داشته باشد، حاصل کار طبلی است توخالی و پوستی هرچند خوش خط و خال کشیده بر تُهی.

این هر دو حکایت ظرف است و مظروف. حال آنکه یکی مظروف خود را ارزشمند می داند و ظرف را بی ارزش و دیگری برعکس. و این هر دو می توانند خود را در موقعیتی فرانقد قرار دهند. چنانچه یکی کاستیها را در ناتوانی قالب می داند و دیگری در بی مایگی مضمون یا حتی ضعف مخاطب.

امّا آن زمان که زبان و اندیشه همجوش و همبافت می شوند، حاصل کار شعر خواهد بود: گره خوردگی و ارتباط دیالکتیکی فرم و ساختار با معنا و مفهوم، و جدایی ناپذیری هنر و پیام همچون روح و جسم. پس زبان در این حالت همان اندیشه است.

«بر درخت اقاقیا/ تکیه می دهی و برگها/ می ریزند/ برگها/ کوچک و زرد پناهت می دهند/ ابرها می آیند/ و تو باز باران ها را خواهی دید/ و پنجره هایی که هر صبح/ با حجم تنهایی آدم/ شکلی دوباره می گیرند/ با شانه های خمیده/ تکیه می دهی و نگاه می کنی/ در صدای تابی که آرام/ می آید و می رود/ کودکی/ تاب خورده و رفته است/ با گیسوان لرزانی در باد/ و تو هنوز نگاه می کنی/ به رد گامهایی که بر شن ها دویده اند/ بر شن ها می دوی امّا/ کودکی باز نمی گردد

بر درخت اقاقیا/ برگی نمانده است»

شعر «بر شن های کودکی»

این شعر مجموعه‌ای ست از تصاویر عینی و ذهنی که غالباً باید فوران کنند، امّا اندیشه، این فوران را کنترل می کند. این کنترل از ایجاد ساخت موزاییکی جلوگیری کرده و ضمن ایجاد فرمی دایره‌ای به تشکیل ساختاری منسجم انجامیده است.

□

همانگونه که ذکر شد فردیّت انسان و اشیا که به استقلال و شیءشدگی واژه ها می انجامد، نگاهی جزءنگر را در بسیاری از شعرهای مجموعهٔ *همچنان، تا نمی‌دانم چه وقت* جاری نموده است. امّا این جزءنگری در راستای ارایهٔ هنرمندانهٔ دغدغه های مشترك بشری، مضامین احیاناً شخصی شاعر را غیرشخصی کرده است و به یگانگی او و مخاطب، ایجاد تجربهٔ مشترك و درنهایت همزادپنداری مخاطب با شاعر منتهی شده است.

انتظاری بیهوده و نابجا خواهد بود اگر از شاعر بخواهیم جز دغدغه های مشترك بشری، دغدغه و دلمشغولی های دیگری نداشته باشد و به تحریک آنها شعر نسراید. امّا او برای انتقال این دسته از حس ها و تجربه های شخصی به مخاطب و درحقیقت غیرشخصی کردن آنها از طریق زیبایی شناسانه، به چیره دستی

و مهارت هنری بیشتری نیاز دارد. (نسبت به انتقال حس ها و تجربه های مشترک بشری) آنجا که یک ما به ازای بیرونی خاص به عنوان هستهٔ مرکزی شکل گیری شعر مطرح می شود و در مقطعی خاص از وضعیت روحی- روانی شاعر، به نظر او شاعرانه می آید، دلیلی ندارد که موجب تأثر مخاطب گردد. چرا که شاعر از بیان وضعیت ویژه خود در هنگام تأثیرپذیری از آن ماجرا امتناع ورزیده است:

«گنجشک/ پر گشاده می آید/ از شاخسار بی قرار/ و می چرخد/ با سایه ای روان/ بر گرد حیاط/ آنگاه می نشیند در گوشه ای و/ می پرد از سنگی/ به گوشه ای/ با نگاهی هراسناک/ به این سوی و باز/ به سوی دیگر/ و نوک می زند/ به دانه ناپیدا/ و می پرد، دور می شود/ در بادی که با غبار آمد/ گوشه حیاط چه خالیست/ در این ظهر پرهراس»

شعر «ظهر»

هر مخاطبی ناگفته می داند که پرهراس بودن آن ظهر فقط به خاطر حضور گنجشک هراسان در حیاط نیست، بلکه این هراس در اثر حضور گنجشک هراسان، یادآوری یا تشدید گردیده است. مخاطب که در این شعر با جای خالی شاعر ناظر صحنه روبرو است، در درک این ظهر پرهراس ناتوان می ماند. اگر هم این شبهه ایجاد گردد که شاید تنها هراس پرنده به شاعر ناظر منتقل گردیده و بدون هیچ پیش زمینه ای موجب هراس او شده است، باید گفت که شعر کاری در جهت همزاد پنداری مخاطب با وی نمی کند چون اصلاً شاعر را به نمایش نمی گذارد. از سوی دیگر مثلاً اگر به جای گنجشک کاراکتری چون کلاغ وارد صحنه می شد، شاید به خاطر فرهنگ و بار معنایی پشت آن، در انتقال هراس و نگرانی از وقوع حادثه ای نزدیک موفق تر عمل می کرد.

امّا آنجا که یک ما به ازای بیرونی، ولی این بار با حضور شاعر، به عنوان هستهٔ مرکزی شکل گیری شعر مطرح می شود و مخاطب هم با وضعیت روحی- روانی شاعر آشنا می شود، امکان همزادپنداری با او را پیدا می کند و حتّی موفق به فرافکنی موقعیت کنونی خویش به فضای شعر می شود و به همین دلیل با شعر یگانه می شود:

«اتاق تاریک است/ و تو دلتنگ/ به پنجره پناه می بری:

فواره در خیابان/ بالا می رود/ و با جستی/ باز می گردد به حوض/ و تو/ یک لحظه از یاد می بری/ اتاق را/ با صدای اخبارش

فواره خاموش می شود/ یادها هم/ و شهر/ از پنجره به اتاق می آید/ تاریکتر»

شعر «یادها هم»

و درنهایت گاهی جذابیّت یک تصویر موجب ایجاد یک «طرح» می شود. (اگر فقط یک تصویر کامل و تنها را تعریف مناسبی برای «طرح» بدانیم)

«حالی که هستم و نه/ از شیشه ای که نیست و هست/ می بینم:/ چه میخانه ای است/ تاك پشت پنجره ام»

شعر «حالی ...»

و یا:

«میان علفها/ رو به آسمان چشم می گشایم/ پرنده ای می گذرد/ چشم می بندم/ پرنده ای می گذرد»

شعر «در من»

چه توان تأویلی دارد این شعرا خیرا و چه فرامتنی! آیا انتظار بزرگی از مخاطب جدی و فعال شعر امروز است که پشت این چشم بستن، مرگ را ببیند و پشت تداوم حرکت و عبور پرنده، تداوم زندگی بعد از مرگ انسان را؟ و آمیختن اندیشه با زبان مگر جز این است؟

□

گفته شد که اندیشه از فوران غیرقابل کنترل تصاویر و مضامین جلوگیری می کند و مانع ایجاد ساخت موزاییکی می گردد و در نتیجه به شعر فرم و ساختار می بخشد. در شعرهای فرمالیستی این کار نه با اندیشه بلکه با تلاشی گاه هنرمندانه صورت می گیرد. امّا ناگفته پیداست که جاذبه و عمق شعر اندیشه فرسنگها از شعرهای فرمالیستی پیش تر است. شعر اندیشه پس از پایان قرائت در ذهن خواننده ادامه و تأویل می یابد. پس گسترش پذیر و تمام نشدنی می نماید. امّا شعر فرمالیستی محض با کشف فرمش به پایان می رسد. شعر فرمالیستی از این نظر بیشتر به یک معمای زبانی شبیه است و بس.

«فصل می گذرد/ بی که به یاد بیاوری بهاری را که

گذشت/ به یاد نمی آوری و/ نمی بینی و فصل می گذرد/ در لرزش برگهای تابستانی

پس دستی/ می چیند از تاك پشت پنجره ات خوشه انگوری را/ و تو روز/ هر روز/ به خیابان می روی و/ تاریک شده به خانه باز می گردی/ بی که یاد آوری/ خوشه انگوری را

به یاد نمی آوری و/ نمی بینی و فصل می گذرد/ در ریزش برگهای پاییزی»

شعر «فصل»

فرم در این شعر با عبوری سریع و اشاره وار از بهار تا پاییز به وجود آمده است و با تکرار گذر فصل در ابتدا و انتها، ساختار شعر نیز بسته می شود. ساختاری که بیشتر خطابی است تا روایی. امّا آنچه مهم است نه فقط فرم و ساختار منسجم که اندیشیدن به روزمرگی است که در سراسر شعر موج می زند. شاعر، هوشیارانه شعر را در پاییز به پایان می برد تا حرکت شعر با عبور زمستان ـ امّا این بار در ذهن خواننده ـ ادامه یابد.

«در کجای جهان شب شده است؟/ دری بسته می شود/ و آواز پنهانی به گوش می رسد/ در کجای جهان دری بسته شد؟/ پله ها/ و صدایی که همچنان/ کوچه/ و آوازی که دوباره/ از کوچه ای که دوباره/ از شهری که دوباره گذشته است/ به گوش می رسد

در جایی از من شب می شود/ و دری بسته/ و آوازی پنهانی که دوباره/ از کوچه ای که دوباره/ از شهری که دوباره...

در کجای جهان شب شده است؟»

شعر «شبانهٔ مرموز»

این شعر هم البته شعر فرمالیستی محض نیست امّا جاذبهٔ فرم، فرصت تبلور اندیشه را گرفته است. لذا شعر با ابهامی غیرمعقول به پایان می رسد. این ابهام در شعرهای متعددی از مجموعه مورد بحث به چشم می خورد که تا حد قابل توجهی از صمیمیّت و گیرایی کل کار کاسته است. در این گونه شعرها سطر یا بخشهایی از شعر به خودی خود زیبایند امّا در تعامل و ارتباط با سطر یا بخشهای دیگر دچار مشکل هستند و ساختار شعر را متزلزل می کنند.

«چتر باران خورده ای به دست گرفته می گذری/ ترانه ای که از نیم رخت به جای می ماند/ به چتری بدل می شود/ که کودکان مدرسه را/ به خانه می برد/ شبانه حرفهای گمشده را گرد می آورد/ تا به ماهی بدل شود/ و پنجره ای را/ رو به جهان باز کند/ چتر باران خورده را/ که از هزار حرف گمشده می داند/ رو به جهان می گیری/ می گشایی و ترانه ای می سرایی/ به بادها می سپاری و/ با نیم رخی از ماه/ دور می شوی»

شعر «ترانهٔ جاوید»

واژه «ترانه» را در شعر بالا در نظر بگیرید: ببینید که چه نقشهای عجیب و غریب و در عین حال متفاوت تری پذیرفته است؟! این نقشها با چه منطق شاعرانه ای کنار هم جمع آمده اند؟ در شعری که اصلاً سوررئال نیست (چون ناگفته پیداست در پی انتقال اندیشه ای است) تبدیل ترانه به چتر و ماه چگونه ممکن است و اصلاً با چه ضرورتی صورت می گیرد؟ کودکان مدرسه چه نقشی در شعر دارند؟ طرح سؤالاتی بی پاسخ از این دست ثابت می کند که ساختار اینگونه شعرها به کمال نرسیده است.

و راستی واژه های چتر، ماه، مهتابی، پنجره، ترانه، باد، باران و برف با چنان بسامد بالایی در شعرهای این مجموعه حاضرند که گویا شاعر مجبور است در هر شعری یادی از آنها بکند حتّی در نام کتاب! محدودیت واژگان در دسترس شاعر زوایای نگاه او به جهان را محدود و فضاهای اشعارش را شبیه به هم می کند.

«بادهای تاریک/ به شهر فرود می آیند/ درهای ناگزیر/ به هم می خورند و چتری/ ماه را به دست گرفته با ترانهٔ تلخ/ گم می شود/ بادهای تاریک که می رسند/ چتر بی قرار به شب پرتاب می شود/ و تکه تکه در خیابان/ از یاد می رود/ انگشتی بریده بر خاك می دود/ از شاخهٔ فصل/ لبی آویخته هنوز/ ترانه می خواند/ درهای ناگزیر/ به هوای های ترانه باز می شوند.»

شعر «شبانهٔ ناگزیر»

شاعر می کوشد در این شعر با شخصیت بخشی به «چتر» آن را به یک شیء نمادین تبدیل کند. امّا بدون ذکر تداعیهای مرتبط، حضور آن هرگز توجیه نمی شود. و اصلاً گره نگشودنی این شعر به خاطر همین چتر است که مفهومی فوق انتزاعی به خود گرفته است.

□

نگاه «هیوا مسیح» در مجموعه شعر «... همچنان، *تا نمی دانم* چه وقت» به جزئیات پیرامون او متوقف مانده است و این از تنوع و گسترش امکانات تصویری و توان تأویلی شعر او به شدت کاسته است. به این معنی که در کنار شعرهایی با قدرت تأویل فوق العاده و یگانگی قابل توجه زبان و اندیشه، به انبوهی شعر شدیداً شبیه به هم، ساختار گسیخته و بسیار مبهم برمی خوریم که شعرهای دسته اوّل را تحت الشعاع قرار داده اند.

امّا هنوز هم بر سر حرفم ایستاده ام که «هیوا مسیح» جستجوگر است و اندیشمند، اگرچه در تعداد معدودی از شعرهای مجموعه اش به توفیق کامل در ارایهٔ هنرمندانهٔ اندیشه از طریق زبان دست یافته باشد. و این در شعر رایج این روزها (و نه شعر راستین امروز) که فرم جای همه چیز حتّی معنی را می گیرد، کم دست آوردی نیست!

پانوشت:

* کسی زیر چتر و سکوت جهان می گفت: *همچنان تا نمی دانم چه وقت* ـ هیوا مسیح ـ نشر قصیده ـ ۱۳۷۷