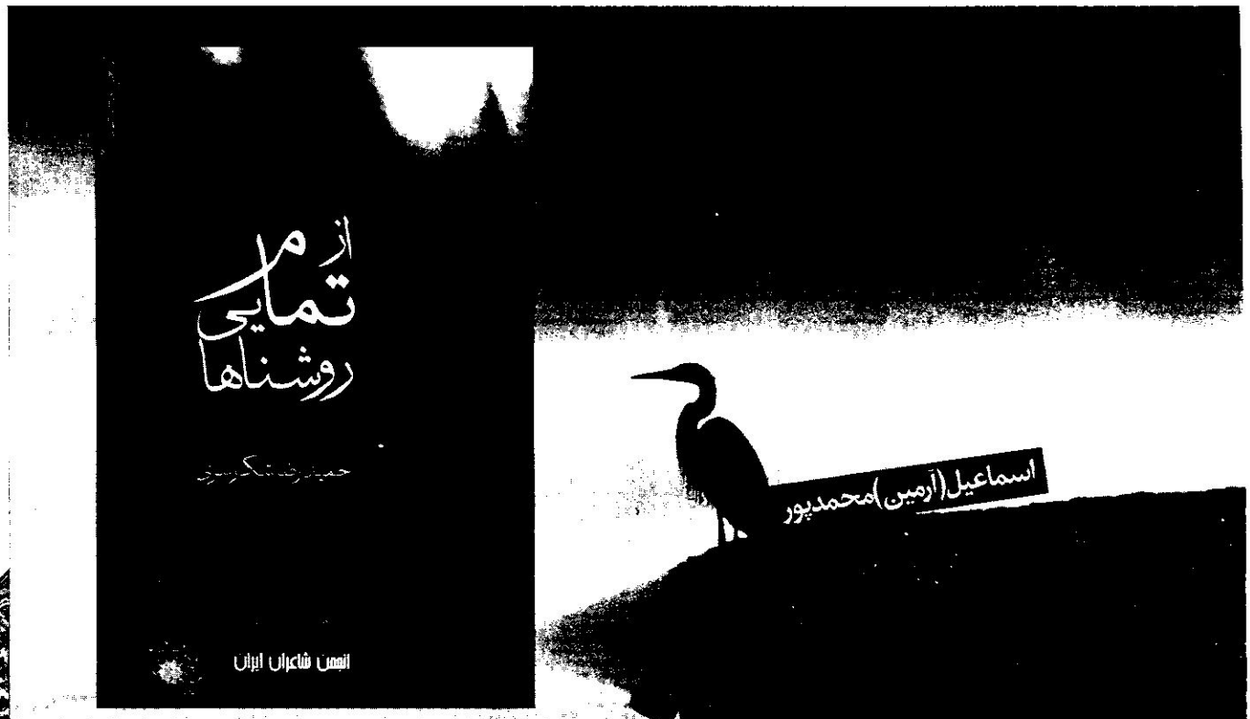


اسماعیل (آرمین) محمدپور

سکوت

نقدی بر مجموعه شعر «از تمام روشنایی‌ها» سروده حمیدرضا شکارسری

وقتی پس از مدتها انتظار و جست‌وجو در میان انبوه مجموعه‌های شعر- از شاعران جوان و غیر جوان، اعم از مطرح و غیر مطرح- که با گرایشهای مختلف فرمی و زبانی انتشار می‌یابند و با جلدهای مزّین در قفسه‌ها یا پشت ویترین کتاب‌فروشیها، توجه علاقه‌مندان شعر را به خود جلب می‌کنند؛ با مجموعه‌ای مواجه می‌شوی که ارزش حوصله کردن و حداقل یک بار خواندن را دارد، آن وقت نمی‌توانی حتی از کنار اسم آن کتاب بی‌تفاوت بگذری. «از تمام روشناییها»[1] دومین دفتر شعر حمیدرضا شکارسری، از آن مجموعه‌هایی است که خواننده را به درنگ دعوت می‌کند. این کتاب که در سال ۱۳۸۲ از سوی انجمن شاعران ایران به چاپ رسیده است، شامل ۶۸ شعر- عمدتاً سپید، چند نیمایی و یک غزل- می‌باشد. ذهن و قلم شکارسری علاوه بر شعر با نقد نیز آشنایی دارد. وی پیش از این با مجموعه شعر «باز جمعه‌ای گذشت» و مجموعه نقد ادبی «از سکوت به حرف» با مخاطبان شعر امروز آشنا شده بود و این بار گو اینکه اراده کرده است، علاقه‌مندان شعر را با جستارهای تازه خود درگیر کند.

مدخل این کتاب مقدمه‌ای است به قلم شاعر که در آن تعاریفی شخصی، مبهم و گاه متناقض از شعر ارائه گردیده است. تعاریفی که گاه شاعر در هنگام سرایش شعرها و تنظیم آنها در مجموعه مذکور به فراموشی سپرده یا از آنها روی گردانیده است. از این رو نگارنده علاقه‌مند است که تأمل را از همان مقدمه آغاز کند:

۱. «حرکت و روند کلی شعرهای این مجموعه در جهت جدایی از فرم و موسیقی (و نه هارمونی) است.»[2]

اولین موضع سؤال‌برانگیز همین جاست که دقیقاً مشخص نیست، مقصود شکارسری از «فرم» و «موسیقی» چیست. اگر منظور او از فرم (form) همان تعریف بوطیقایی و مفهوم سنتی آن (یعنی قالب و شکل مکانیکی اثر) و مراد از موسیقی، همان وزن عروضی و یا وزن نیمایی است، پس گویا شعرهایی نظیر «گریز»، «آفرینش»، «در انتظار من»، «بغض»، «جانباز ۱،۲،۳» و «مرگ یا ـــ» را که اولی غزل و بقیه نیمایی هستند باید از مجموعه دیگری دانست و آنها را در «روند کلی این مجموعه» بررسی نکرد، و اگر منظور او از فرم «موجودیت ارگانیک» شعر به عنوان یک کل که شامل اجزایی غیر قابل تفکیک و تجزیه است، می‌باشد (آن‌گونه که از عهد ارسطو و هوراس تا عصر کولریج مطرح بوده است) و یا فرم مورد نظر هوف (نظریه‌پرداز معاصر انگلیسی) که تلفیقی از انسجام (Integritas) هماهنگی (Consonatia) و درخشش (Claritas) یا «سحر کلام» است و منظور از موسیقی هر گونه تمهیدی باشد که باعث ایجاد نظام موسیقایی، ریتم و ملودی (نه ضربات منظم مترونوم) گردد، باید نتیجه گرفت که مقدمه نوشته‌شده در صفحه یازده مربوط به این مجموعه نیست. در غیر این صورت، استفاده بیش از اندازه شاعر از هارمونی تکرار و آشنایی‌زدایی گاه‌گاه او در نحو زبان، تلاش در آرایش واجها (Phonemic arrangement) و شگردهای متداول و غیر متداول دیگر چه دلیلی جز ایجاد موسیقی و حتی رسیدن به فرمی خاص می‌تواند داشته باشد؟

کلینت بروکس (Cleanth Brooks) می‌گوید: «عناصر شعر با یکدیگر مرتبط‌اند... ارتباط آنها مانند ارتباط بین گل و دیگر قسمتهای گیاهی است که می‌روید .... اجزاء شعر با یکدیگر به صورت اندام‌وار و با مضمون شعر به صورت غیر مستقیم مرتبط‌اند...»[3]

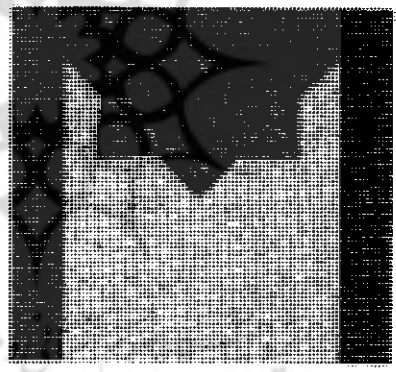
«دری مردد / فرشته‌ای مردد/بانویی مردد/ـباز شوم یا نه؟/وارد شوم یا نه؟/ ـراهش دهم یا نه؟/در باز می‌شود/فرشته وارد می‌شود/بانو راهش می‌دهد/و نفسی مطمئن باز می‌گردد ـــ» ص ۱۰۷ ـ ۱۰۶

در شعر بالا، آیا اتصال «ی» وحدت به کلمات «در، فرشته، بانو» و تکرار قید «مردد» و نیز تکرار عبارت «شوم یا نه؟» و «دهم یا نه؟» و تقارن مکانیکی و معنایی سطرهای «۵،۶،۷» با سطرهای «۸، ۹،۱۰» به ایجاد موسیقی درونی و پدیداری فرم ارگانیک نمی‌انجامد؟

۲. «شعر حاصل هنجارشکنی در درونه زبان (معنا) است و نه در برونه زبان (صورت و فرم)»[۴]

تردیدی وجود ندارد که شاعران در طول تاریخ ادبیات جهان، همواره از مضامین مشترکی برای بیان دغدغه‌ها و ذهنیات خویش استفاده نموده‌اند و معنا همواره در دسترس همگان قرار داشته است. اما روش پرداختن به مضمون و معنا متفاوت و حتی می‌تواند اختصاصی باشد «به همین دلیل باید دید که نومایگی روش شاعر در پرداختن به موضوعی قدیمی، چگونه در شکل شعر تبلور پیدا کرده است.»[۵]

باید توجه داشت که درونه زبان (معنا) مربوط به واقعیتهای برون ـ متنی و مسائل فرعی مربوط به مؤلف است و آنچه که باعث پدیداری خلاقیت هنری در اثر می‌شود، تلاش برای هنجارشکنی در برونه زبان (فرم) ضمن حرکت به سمت ایجاد تفاوت در معنا است. زیرا از این رهگذر مخاطب می‌تواند از راه



واقعیتهای درون ـ متنی، واقعیتهای جهان بیرونی را هم کشف کند. اگر شعر را حاصل هنجارشکنی در زبان مکانیکی یا کاربردی (Practical Language) ندانیم و نیز برای آن صورت بیرونی ویژه‌ای که در اثر تناسب طبیعی کلمات به وجود می‌آید و در نهایت به شکل اندام‌وار (Organic Form) منجر می‌گردد، قائل نباشیم؛ آن‌گاه میان نثر شاعرانه (poetic prose) و شعر منثور یا سپید (black verse) چه تفاوت آشکار و ممیزی می‌توان تعریف کرد؟

چطور می‌توان صورت (فرم) و معنا (محتوا) را از هم جدا کرد؟ حال آنکه اجزاء موجود در یک اثر از فعالیتی تعاملی برخوردارند و در نتیجه شعر ناب شعری است که در آن هر جزئی به سهم خود نقشی در اندام‌وارگی اثر داشته باشد. در این مورد شاید با نظر هارولد اُسبرن (Harold Osborn) بهتر بتوان کنار آمد که عقیده دارد «تقابلی میان صورت و محتوا وجود ندارد، زیرا هیچ کدام نمی‌توانند بدون دیگری وجود داشته باشند و به همین سبب انتزاع آنها از همدیگر در حکم نابود کردن هر دو می‌باشد.»[۶]

بنابراین در برخورد با شعر نه می‌توان همانند صورتگرایانی نظیر شکلوفسکی، پروب، تینانوف، آیخنباوم، رابرت پن وارن، ویمست وارلیش از تأویلهای اجتماعی، سیاسی، تاریخی، گرایشهای روان‌شناختی و در واقع شرایط تکوین اثر پرهیز نمود و نه شایسته است که همچون فرمستیزان یک اثر را بدون در نظر گرفتن صورت بیرونی و یا شکل ارگانیک آن بررسی کرد و به قول ارنست کاسیرر «در هنر، معنی چیزی جز نفس صورت و فرم نیست»[۷] وجوه مضمون مدار (Tematic modes) شعر در ارتباط با صورت خارجی و ساختار آن قابل تعریف است. (اگر مضمون را به «اندیشه و معنا» نزدیک بدانیم و آن را به دایانویای (Dianoia) ارسطو تعمیم دهیم) و بی‌توجهی شاعر مضمون‌گرا به فرم شاید از این رو باشد که «مبنای مهارت شعری‌اش فردی است و از این جهت به ذات و نفسانیات مربوط می‌شود».[۸]

در حالی که شاعر صورت‌گرا، ضمن پذیرش برجسته‌سازیهای معنایی در اثر، «همان چیزی را که آنان به اصطلاح محتوی می‌خوانند، از جنبه‌های فرم و صورت به شمار می‌آورد».[۹] به کار بردن تعبیر «رستاخیز کلمات» (The resurrection of the word) در مورد شعر از سوی ویکتور شکلوفسکی و تحلیل فرمالیستی آن در نحله صورت‌گرایان روس، بسیار دقیق و زیرکانه بود و صورت‌گرایان در این مسیر به بیراهه نرفته‌اند زیرا در زبان اتوماتیک (Ordinary language)، کلمات به صورت اعتیادی و عادت‌پذیر به کار می‌روند. در حالی‌که در شعر، به دلیل رعایت نظام و انسجام اندام‌وار به ساختار ویژه‌ای دست می‌یابند و جانی تازه می‌گیرند. انسجام چیزی جز مفهوم تعاملی فرم (form)، نظام (Tuxture) و ساختار (Strueture) نیست که در نتیجهٔ آن نوعی وحدت و تنوع در اجزای سخن حاصل می‌شود.

تلاش در جهت آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) در حوزهٔ قاموسی و در قلمرو نحو (Syntax) زبان و آشنایی‌زدایی از طریق آرکائیسم نحوی و واژگانی همگی به دلیل خارج کردن زبان از حالت اعتیادی انجام می‌گیرد. و این خود ـ خواسته و ناخواسته ـ به شکل‌گیری اثر و رسیدن به فرم می‌انجامد. «فرم تسلط و احاطه گوینده را در جمع‌آوری اندیشه‌های خود می‌رساند و ذوق مخصوصی تقاضا می‌کند، بدون تناسب آن چه بسا که زحمتها به هدر رفته، در کار سازنده شلوغی رخ دهد.»[۱۰]

چنین نظری را شاید بتوان با نظریه فرم محتوایی و منطقی (Logical form) ارسطو نزدیک دانست. او برخلاف افلاطون که شاعران را دیوانه و فاقد صلاحیت اخلاقی می‌دانست و ارزش ادبیات را در موضوع و محتوا می‌جست؛ معتقد است که هر اثر دارای اجزایی است و در یک کل هر جزئی با جزء دیگر در پیوند و تعامل است و نظام حاکم بر این پیوند به ایجاد شکل منجر می‌شود.

از این رو وی هویت ادبیات را در شکل منطقی آن جست‌وجو می‌کند و در عین حال از معنا و محتوا نیز غفلت نمی‌کند.

۳. «شعر ناب، شعریست فاقد هر گونه جذابیت موسیقایی و فرمیک و قائم بر ذات شعری خود و بس»[۱۱]

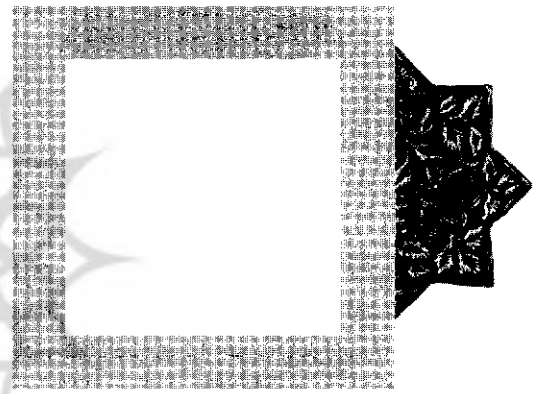
ارائه چنین تعریف تجربی و غیر علمی از شاعر و منتقد مجربی چون شکارسری بعید است. بنابراین باید به او اطمینان داد که هیچ متنی که براساس معاییر مستند علمی یا با اعتماد به تجربه اجماع بتوان آن را «شعر» نامید وجود ندارد که فاقد هر گونه (تأکید می‌کنم هر گونه) جذابیت موسیقایی و حتی فرمیک باشد. اگر تعریف فوق را از «شعر ناب» بپذیریم، آن‌گاه بسیار آسان می‌توانیم حکم کنیم که در دیوان شاعران بزرگی، چون مولوی، حافظ، بیدل و این سوتر نوگرایان و غزل‌سرایان معروف و در ادبیات غرب، «مارتین، گوته، شکسپیر، رمبو، بوید، الیوت» و دیگران که در دهه‌های متمادی بر ادبیات

جهان تأثیر گذاشته‌اند و یا در شعر عرب کسانی چون امروالقیس، ابو تمام، شاکر السیاب، البیاتی و ... حتی یک «شعر ناب» نمی‌توان یافت.

موسیقی یکی از نیازهای ذاتی و طبیعی زبان است که ریشه در کششهای روحی و روانی انسان نسبت به تناسبهای موسیقایی، الگوهای آوایی، توازنهای صوتی (Assonance) و به طور کلی نظام ایقاعی (Rhythmical System) دارد. بنابراین چه شعر را در خدمت زبانیت زبان بدانیم و چه زبان را در خدمت شعریت شعر، باید بپذیریم که پدیداری نوعی موسیقی درونی در شعر حتی در ضعیف‌ترین شکل خود از طریق به کارگیری موازیهای صوتی، موازیهای معنایی هارمونی تکرار، هم‌آوایی مصوتها، ایجاد تناسب اکوسیتکی میان کلمات، بهره‌گیری از ضربه‌های موسیقایی زبان و .... ناگزیر می‌نماید:

«آن قدرها هم بد نیست/ صبحها/ پارک خلوت و شعر/ عصرها/ پارک شلوغ و خاطره/ شبها/ سریال و فوتبال و/ خوابی که نمی‌آید/ اگر این آینه نبود/ با آن موهای هر روز سپیدتر/ با آن چشمهای هر روز خسته‌تر/ آن قدرها هم بد نبود.»

ص ۳۱ ـ ۳۰



در شعر بالا، آیا استفاده از «ها»ی جمع در کلمات «قدرها، صبحها، عصرها، شبها»، استفاده از کلمات «سریال» و «فوتبال» به صورت قافیه درونی، تکرار هارمونیک کلمات در گزاره‌های «با آن موهای هر روز سپیدتر» و «با آن چشمهای هر روز خسته‌تر» و نشاندن صفات تفضیلی «سپیدتر و خسته‌تر» در آخر این گزاره‌ها در جهت پدیداری موسیقی درونی (البته شاید به صورت ناخودآگاه و بدون دخالت شاعر) صورت نگرفته است؟

شاعر «از تمام روشناییها» احتمالاً به این نکته دقت نکرده است که در بسیاری از شعرهای این مجموعه از جمله شعر بالا، گزاره‌ها یا عبارتهای شعری (و نه مصاریع) حتی از نظر تعداد واجها با هم برابر یا بسیار نزدیک به هم هستند. و آیا این توازن نامرئی خود به ایجاد ریتمی ملایم در شعر منجر نمی‌شود؟

«صفحه اول/ چه اشتباه بزرگی!/ صفحه دوم/ چه اشتباه قشنگی!/ صفحه سوم/ بی‌هیچ اشتباه/ بی‌هیچ خط‌خوردگی/ بر اشتباهات گذشته خط می‌کشم...» ص ۱۱۲

جدا از کارکرد موسیقایی عبارتها، آیا به لحاظ فرم و ساختمان هندسی بیرونی، بین شعر بالا و شعرهای تندروترین صورت‌گرایان، تفاوت غیر قابل عبوری وجود دارد؟

نکته مبهم دیگر این است که منظور شاعر از «ذات شعری» شعر چیست؟ و با کدام پارامترها و فاکتورهای عینی می‌توان این اصطلاح را از حالت ذهنی (قوه) خارج کرد و به آن عینیت و فعلیت بخشید؟ اگر شکارسری در به کارگیری اصطلاحات و ارائه تعریف کمی بیشتر احتیاط می‌کرد؛ آن‌گاه مخاطب شعرنخوانده‌ای مثل نگارنده این سطرها آسان‌تر می‌توانست، حداقل یک «شعر ناب» در این مجموعه پیدا کند.

شاید اینک بهتر باشد بدون توجه به آنچه که در مقدمه آمده است، گسترهٔ بحث را به سمت شعرهای مجموعه «از تمام روشناییها» بکشانیم و به بررسی ویژگیهای شعری آنها بپردازیم.

زبان یکی از ویژگیهای مهم شعر است که بیش از هر عامل دیگر می‌تواند اثرگذار باشد. منظور از زبان هر گونه امکان واژگانی، نحوی و صوتی است که ارتباط گفتاری و نوشتاری را میان افراد بیشتر می‌کند و به عبارتی دیگر «همان نظام رمزی پیچیده‌ای که شیء مورد اشاره را وارد نظامی از پیوندها و هم‌خوانیها می‌سازد».[۱۲]

مالارمه می‌گوید: «زبان حرف می‌زند، نه مؤلف ... نگارش رسیدن به جایی است که زبان کنش یابد، نه من».[۱۳] بنابراین اگر در نقاشی، خطوط و رنگها، در موسیقی، نتها و در تئاتر، حرکتها و سکونها، توانایی هنرمند را در ارائه اندیشه‌ها، تأثرات ذهنی و احساسات و عواطفش به نمایش می‌گذارد؛ در شعر زبان است که میزان خلاقیت هنری شاعر را تعیین می‌کند و به او یاری می‌رساند که شکل و ماهیت واقعیتها را تغییر دهد. نگاهی اجمالی به دیوان اشعار پیشین و مجموعه‌های شاعران معاصر، این حقیقت را آشکار می‌کند که شاعران همواره از امکانات زبانی به عنوان موثرترین و در دسترس‌ترین فاکتور برای ایجاد تفاوت و دگرسرایی بهره گرفته‌اند. نحوگریزی، استفاده از نحو زبان کهن، خارج شدن از فرم طبیعی گفتار، بهره‌گیری از امکانات زبان عادی (روزمره) و ... همگی شیوه‌های تجربه‌شده‌ای هستند که به خصوص شاعران دهه‌های اخیر از آنها به منظور سرودن شعری دیگرگونه استفاده کرده‌اند که البته گاه به بیراهه نیز رفته‌اند و از آستین شعبده‌بازان به اصطلاح آوانگارد، موجودات بی‌قواره و جادوشده‌ای به نام شعر بسیار بیرون آمده است که حتی پدیدآورندگان آنها هم از درکشان عاجز مانده‌اند.

شکارسری در دومین مجموعه شعرش از آسان‌ترین زبان برای انتقال تألمات روحی و اندیشه‌های خویش استفاده نموده است. زبانی همه‌فهم که گاه آن قدر به زبان روزمره نزدیک می‌شود که کارکرد شعری خود را از دست می‌دهد و به زبان گزارشی تبدیل می‌شود:

«این مسخره‌ترین جلسه شعری است که دیده‌ام/ دریغ از یک اهل شعر!/ می‌گویم: شعری بخوانید/ نشخوار می‌کنند/ می‌پرسم: شعرم چطور بود؟/ نشخوار می‌کنند/ در بخش موسیقی/ نی هم که می‌زنم/ نشخوار می‌کنند/ نه!/ باید کار کرد!...» ص ۱۲۵ ـ ۱۲۳

جملات بالا می‌تواند، گزارش «شاعری دلخور» از یک جلسه شعر باشد. تنها جایی که باعث نجات نسبی شعر می‌شود؛ بخش پایانی آن است که خواننده را به اندکی تلاش برای فهم ارتباط میان ما به ازاءهای بیرونی وادار می‌کند:

«ـ آی گرگ! آی گرگ! آی گرگ! آی ... / حالا می‌توان برای این همه مخاطب دلخور شعر خواند/ تا یادشان برود چه کلاهی سرشان رفته است/ و بعد می‌توان به جان گرگها دعا کرد/ تا خدا سایه‌هاشان را از سر گله کم نکند...»

اما توانایی شاعر در به کارگیری زبان بی‌تکلف به این شعر ختم نمی‌شود. او در همین مجموعه ثابت کرده است که با کلمات ساده هم می‌توان تصاویر شاعرانه و معانی تازه خلق کرد:

«اسراف/ اسراف/ سطل زباله‌ام از آفتاب پر/ هر روز یک آفتاب دارم/ چشمی روشن می‌کنم و دستی گرم/ کمی هم خرج شعری مثل همین/ باقی حرام.../ صبحی دیگر/ پرده را کنار می‌زنم/ آفتابی دیگر/ تا این فصل هم تمام شود...»

ص ۷۶ ـ ۷۵

شاعر «از تمام روشناییها» گاه به علتی نامشخص (البته اگر تلاش در جهت پدیداری موسیقی درونی را انکار کند) به باستان گرایی نحوی روی می‌آورد. منظور از باستان‌گرایی (آرکائیسم) نحوی، هر گونه خروج از نحو زبان امروزی و استفاده از نحو زبان کهن می‌باشد که از طریق جابه‌جایی ارکان جمله، استفاده غیر متداول حروف اضافه و یا هر عامل نحوی دیگر انجام می‌گیرد:

«ـ بی که بادی بایستد/ ابری ببارد رودی نرود/ بی که ساعتی بخوابد/ شبی نیاید/ صبحی نشود/ بی که لبخندی/ مگر چند نقطه/ به تأخیر بیفتد ـ» ص ۱۶

استفاده از نحو زبان گذشته و به کارگیری شیوه‌های نوشتاری نثر کهن در شعر و حتی استفاده از کلمات آرکائیک در آثار شاعرانی نظیر شاملو، اغلب به دلیل دستیابی به موسیقی درونی بوده و شاملو از این امکان همواره به عنوان یک فاکتور مهم و اصلی در ایجاد توازنهای کلامی بهره گرفته است. ولی در مجموعه «از تمام روشناییها» از این امکان زبانی به صورت کاملاً تفننی استفاده شده است:

«سه سال فرصت زیادی نیست/ اما تو را کافیست/ تا عبور سرخوشانه از امروز کودکی/ تا فردای کهنسالی را/ به سخره بگیری/ «و چون گنجی بایسته و آزانگیز»/ در شام خرابه‌ای/ به بلوغ برسی ـ» ص ۱۱۴

و یا در شعر زیر که اتصال «ان» به اسم جمع «مردم» و ساخت کلمه «مردمان» که به همان معنای «مردم» به کار می‌رود، شکلی کهن به عبارتهای شعری تحمیل کرده است:

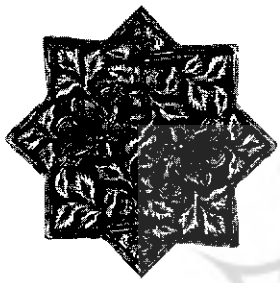
«چه پرندگانی باید باشند/ چه عاشقانی/ چه شهیدانی/ مردمان این سرزمین/ که سنگهایش این چنین!» ص ۸۰ ـ ۷۹

شکارسری به جنبه ریطوریقایی شعر توجه دارد. ریطوریقا در ادبیات به دو معنی به کار می‌رود: گفتار اقناعی (Persuasive speech) و گفتار زینتی (Ornamental speech). در واقع ریطوریقای اقناعی همان استعمال صناعت ادبی به منظور تقویت قدرت استدلال است و ریطوریقای زینتی، ساختار لفظی مفروضی است که به خاطر خودش وجود دارد[۱۴].

از نظر واژگانی شاعر در به کارگیری مفردات گوناگون و کلماتی که در دنیای بیرون از شعر تجربه می‌شوند، بسیار علاقه نشان داده است. «اتوبوس»، «کارت ساعت»، «سیگار»، «سیم خاردار»، «وایتکس»، «فرشهای ماشینی»، «کاغذهای کادو»، «ترازو»، «ماهواره»، «آلبوم» کلماتی هستند که شکارسری با آنها، اغلب خوب کنار آمده است. به نحوی که حضور آنها در شعر برای مخاطب آزاردهنده نیست. ذهن مخاطب در هنگام شنیدن یا خواندن یک شعر همزمان در دو جهت سیر می‌کند. یکی جهت برون‌سو (Centripetal) که در آن مخاطب از متن خارج و به تحلیل ارتباط عرفی بین کلمات که در خاطره دارد و نیز معانی تجربه‌شده از این کلمات می‌پردازد. و دیگری جهت درون‌سو (Centrifugal) است که در آن سعی می‌کند، از کلمات مفهوم الگوی کلامی گسترده‌تری پدید آورد:

«ـ حالا برو! شیهه می‌کشم/ و از این سوی اتاق تا آن سو می‌تازم/ و اسب خسته/ فرصت خوبی است برای نقاشی/ ـ مرا بکش!/ می‌کشد و کاغذ سپیدی نشانم می‌دهد/ ـ این تویی که مثل باد رفته‌ای ـ» ص ۱۰۵ ـ ۱۰۴

در این شعر کلمه «اسب» مرکز آشکار شعر و معنای برون‌سوی (ما به ازای بیرونی) آن، همان حیوان معروفی است که مورد علاقه بیشتر مردم و به قول بعضیها «حیوان نجیبی» است. و معنای درون‌سوی (ما به ازای درونی) آن را شاید بتوان در بازی رایج کودکانه‌ای جست‌وجو کرد که اغلب



کودکان علاقه‌مند برای اجرای آن از بزرگ‌ترها کمک بگیرند و شاعر از این فرصت کودکانه استفاده می‌کند تا گذشت بی‌درنگ عمر را به خود یادآور شود. حسن تحلیل عبارت پایانی، بسیار شعر را یاری نموده است تا به سرانجامی مطلوب و قابل تأمل دست یابد. «کاغذ سپید» و «او که مثل باد رفته...» در این مجموعه، اغلب شعرها دارای رمزگانهای قابل کشف و دسترسی هستند که خواننده با کمی تلاش به شکستن رمزها (Decode) یا رمزگشایی (Dicipher) موفق می‌شود و از آنجا به ارتباط عناصر معنایی پی برده و به معنا دسترسی پیدا می‌کند. در بسیاری از موارد هم شاعر برای دعوت خواننده به مشارکت در تکمیل معنا به سفیدنویسی روی می‌آورد. هر چند به نظر می‌رسد، در بعضی موارد، سفیدنویسیها تنها جنبه تزئینی داشته و به هیچ وجه به سفیدخوانی مخاطب منجر نمی‌شود. یعنی شاعر قبلاً همه آنچه را که می‌باید، طرح کرده و نتیجه‌گیری نیز نموده است:

«پر از خطوط/ خطوطی که از هر طرف می‌خواندی/ می‌شد پوچ/ پوچ/ مشت کم توقع من که با یک گل بهار می‌شد ـ» ص ۱۱۷

از نظر به کارگیری ترکیبات، شاعر «از تمام روشناییها» به کشف توجه‌برانگیزی نائل نگردید. اغلب ترکیبات به کار گرفته شده در شعرها، کلیشه‌ای، از پیش تجربه‌شده و تکراری هستند:

«تو/ با افتاب شعر/ در چشم/ با کوه شعر/ در مشت/ با شط شعر/ بر لب ـ» ص ۷۰

«لبخندی بی‌رنگ»، «کاغذ ابرها»، «شانه‌های کوه»، «گریه‌های آسمان»، «غربت غریب تو»، «قاب پنجره»، «گلوی آسمان»، «شب قیرگون فراگیر»، «عطر ملایم اندوه» و ترکیباتی از این گونه که در شعرهای رمانتیک، مخصوصاً در قالبهای کلاسیک و نیمایی، پیش از این مسبوق به سابقه‌اند، به طور پراکنده در شعرهای مجموعه مذکور، یافت می‌شوند. به طوری که گاه به حرکت شعر به سمت خلق تصویر می‌انجامد.

از این رو تصویرگرایی (Imagism) در بعضی از شعرهای این مجموعه به یک ویژگی تبدیل شده است:

«سبز برای کدام جنگل؟/ آبی برای کدام دریا؟/ گندمزاری برای زردکو؟/ لاله‌ای برای سرخ...؟/ سیاه/ فقط مداد سیاهم تمام شده است...» ص ۱۷

پرهیز از کلمات تزئینی، دوری از تصنعهای زبان مکتوب، بیان مستقیم شیء جداسازی امر ملموس (Concret) از امر مجرد (Abstrait) در اکثر شعرها، همگی به خلق تصاویری از طرحهای شاعرانه که گاه رنگ مضامین اجتماعی به خود گرفته و صورتی واقع‌گرایانه پیدا می‌کند، می‌انجامد:

«ـمترسکها را!/ این همه مترسک را برای همین چند کلاغ!/ پیش می‌رویم/ ـآن مترسک را!/ برایمان دست تکان می‌دهد/ مگر مترسک هم ـ؟/ حالا کنار این گندمهای لاغر/ کشاورزان آب و نان تعارفمان می‌کنند/ ـفقط یک مترسک و این همه کلاغ؟» ص ۱۰۱ ـ ۱۰۰

موضوعات مورد توجه شاعر، اغلب مضامین اجتماعی است. علاقه وی به پرداخت معضلات عمومی مردم و دردهای مشترک همه انسانها، او را به سرودن شعرهایی هدایت کرده‌است که به خواننده اختیار می‌دهد که خود را جای سراینده اثر قرار دهد و جهان بیرونی را از زاویه دید او ببیند و با او همدردی کند:

«نه سارا بر ترازو می‌ایستد/ نه دارا/ هر دو می‌دوند و رد می‌شوند .../ باران می‌گیرد/ آن مرد در باران می‌رسد/ او هم ترازو را نمی‌بیند و می گذرد... / باد می‌آید/ کتاب ورق می‌خورد و بسته می‌شود.../ کتاب و ترازو به زیر بغل/ نه نان نه آب/ غروب/ اندوه به خانه می‌برد/ و دستهای کوچکش را/ در جیب خلوتش پنهان می‌کند.» ص ۷۴ ـ ۷۳

و در شعر «دوربین» از اندوه «عکاس دوره‌گردی» می‌گوید که در «میدان شهیاد سابق» با دوربینی که «تمام روز آزادی را جاودانه می‌کند» همه گونه آدمها را ثبت می‌کند و هر شب «آن قدر گریه می‌کند/ که تا صبح فردا دوباره سبک شود...» هر چند شروع ناموفق این شعر ذهن خواننده را به سمت یافتن پاسخی برای یک چیستان می‌کشاند:

«صبح یک کیلو بیشتر نیست/ شب یک تن وزن دارد.»

در شعرهای «آگهی ۱،۲،۳» نیز اگر چه مضامین اجتماعی مورد نظر شاعر بوده است ولی پرداخت نثرگونه و تا اندازه‌ای عریان موضوع از پتانسیلهای شعری آنها کم کرده است:

«عینک/عینکهای ما/اگر می‌خواهید لونروید/وچشمهای فضولتان نمی‌گذارد/ عینک/عینکهای ما» ص ۸۶

«مرگ» هم یکی از موتیفهای اصلی شعرهای «از تمام روشناییها» است که بخش قابل توجهی از موضوعات این مجموعه را شامل می‌شود. نگاه شاعر به مرگ نگاهی معتقدانه و برخاسته از باورهای دینی اوست، آن‌گونه که مرگ را نیز زندگی و «رویدادهای ضروری» می‌داند «که به زندگی شکل می‌دهد»[15]:

«با مرگ تو/ باید به مرگ/ بی‌اعتقاد باشم/ باید به زندگی/ ایمان بیاورم...» ص ۷۰

این شعر مخاطب را به یاد شعر «سفر مغان» از تی.اس. الیوت و نگاه امیدوارانه او به مرگ می‌اندازد:

«I had seen birth and deathy But had thought they were differenz.... I shoud be glad of another death16»

او گاه با نگاه طنزآمیز به مرگ می‌نگرد و باور مردم روزگارش را که در اثر جدالهای ناتمام با زندگی در روزمرگیهای خویش غرق شده‌اند، به سخره می‌گیرد و به یادشان می‌آورد:

«می‌دانیم مثل آب خوردن خواهیم مرد/ اما می‌توانیم به انکار و تمسخر بپرسیم:/ مگر آب خوردن هم می‌میرد؟/ و می‌توانیم فراموش کنیم/ آب در زمستان/ مثل آب خوردن می‌میرد...» ص ۸۹

«مرگ به معنای حادثه در زندگی نیست، حتی پایان ناگزیر زندگی هم نیست»[17] اما مرگ پدر شاید نابارانه‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین سوگی بود که شاعر با آن مواجه شد:

«... من هم مثل شما باورم نمی‌شد/ و خرما ها را با خنده‌های بی‌خیال می‌خوردم/ تا اینکه ته آن گودال/ پدرم تکانم داد/ یا من پدرم را؟!» ص ۹۳

شکارسری احساس ناگوار این سوگ را با استفاده از موسیقی ملال‌آور صامت «خ» در کلمات «خرما، خنده، خیال» به مخاطب منتقل می‌کند و در «مرثیه ۲» که یکی از زیباترین شعرهای این مجموعه به لحاظ مضمون و پرداخت مناسب موضوع است خطاب به پدری که دیگر نیست می‌گوید:

«ما از فردا بی‌تو وحشت داریم / تو از اولین شب بی‌ما / ما در این اتاقهای تاریکمان / تو در آن گودال تنهایی‌ات» ص ۹۴

و حالا پس از چند سال:

«راستی این بهشت زهرا چرا هر هفته دور تر می‌شود؟/ و چرا شبهای جمعه خرما این قدر گران...؟/ باید به آلبوم پناه برد / که هرگز تو را فراموش نمی‌کند...» ص ۱۲۸

میشل فوکو می‌گوید: «مرگ بهترین مثال را عرضه می‌کند. هم رخداد رخدادهاست و هم معنا در ناب‌ترین شکل آن است... چیزی است که از آن همواره چونان چیزی رفته و گذشته حرف می‌زنیم، یا چیزی که خواهد آمد. ولی وقتی می‌آید در حد اعلای یکتایی خواهد بود.» آن‌گونه که به قول شاعر «از تمام روشناییها» «تا در لحظه‌ای که دیر و زود نیست/ در جایی که فقط همان جاست/ بمیرم!» ص ۱۶

دست آخر اینکه شکارسری شاعری است با تواناییهایی بیش‌تر از آنچه که در مجموعه «از تمام روشناییها» عرضه نموده است و شکی نیست که اولین منتقد شعرهایش خود اوست. اما در این هم شکی نیست که هر هنرمندی هر چه قدر هم که در هنر مورد نظرش پیش رفته باشد باز در آثارش ویژگیهای قابل جست‌وجویی (مثبت و منفی) هست که شاید تا آن زمان که به مخاطب عرضه نشده است، از چشم وی پنهان مانده باشد و این دقت و صداقت مخاطب است که می‌تواند هنرمند را از برتریها و کاستیهای اثرش آگاه و او را برای خلق آثاری موفق‌تر یاری کند. در مجموع، این دفتر آن‌قدر شعر خوب دارد که مخاطب علاقه‌مند به شعر هر از گاهی به آنها رجوع و با خود زمزمه کند «شاعری/ با نیمه‌ترین شعرش/ کشف می‌شود...» ص ۶۸

ولی کاش این کتاب مقدمه نداشت...

پی‌نوشتها

* نام مقاله از یکی از شعرهای مجموعه مورد بررسی وام گرفته شده است. «مدتهاست که یک کلمه سکوت نکرده‌ام...» ص ۱۸

۱. شکارسری، حمیدرضا، از تمام روشناییها، انجمن شاعران ایران، ۱۳۸۲

۲. همان، ص ۱۱

۳. پاینده، حسین، گفتمان نقد نشر روزگار، ۱۳۸۲، ص ۱۹۳

۴. منبع شماره (۱)، ص ۱۱

۵. منبع شماره (۳)، ص ۱۹۳

۶. امامی، نصرالله، مبانی و روشهای نقد ادبی، انتشارات جامی ۱۳۷۷، ص ۱۹۳

۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، انتشارات آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸، ص ۴۲۰

۸. فرای، نورتراپ، تحلیل نقد ترجمه صالح حسینی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷، ص ۷۹

۹. منبع شماره (۷)، ص ۳۸

۱۰. یوشیج، نیما، تعریف و تبصره، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۵۰، ص ۷۵

۱۱. منبع شماره (۱)، ص ۱۱

۱۲. لوریا، الکساندر، زبان و شناخت، ترجمهٔ حبیب‌الله قاسم‌زاده، انتشارات فرهنگان، ۱۳۷۶، ص ۸۷

۱۳. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، چ ۲، شرکت نشر مرکز، ۱۳۷۰، ص ۲۰۱

۱۴. منبع شماره (۸)، ص ۲۹۳

۱۵. حسینی، صالح، مقاله جریان سیال ذهن، مجله مفید، دی ماه ۱۳۶۶

۱۶. الیوت، تی. اس. گزیده‌ای از شعر شاعران انگلیسی زبان، انتشارات روز، ۱۳۴۷، ص ۱۶۷.

۱۷. منبع شماره (۱۵)