حمیدرضا شکارسری

ردّ پای شونهٔ

خوانش چند شعر کوتاه

(۱)

آینه
نقره
ملول
و پس از این برف
پرندگانی می‌آیند تا در افتاب بخوانند
و من، که چه دورم از آن صبح
و چه دور!

(باغ و چهان مردگان/ منصور اوجی/ نوید شیراز/ ۱۳۸۲/ صفحهٔ ۱۳۰)

□

به آینه نگاه می‌کنیم و موهایمان را مرتب می‌کنیم. به آینه می‌نگریم و روسری‌مان را صاف می‌کنیم. به آینه دقیق می‌شویم و مژهٔ مزاحمی را از داخل چشم خارج می‌کنیم... امّا به ندرت به خودمان در آینه خیره می‌شویم. کمتر به خودمان زل می‌زنیم. فرصت نمی‌کنیم یا اصلاً خود را به کلی فراموش کرده‌ایم؟

«منصور اوجی» امّا در فرصت این شعر، در آینه به خود خیره مانده است و به برفی که بر او، در آینه باریده است. بدین ترتیب او فضاسازی شعرش را به انجام رسانده است. در این فضا البته عناصری زاند هم یافت می‌شود که البته به نسبت تعداد کل کلمات چندان هم کم نیستند. «نقره» اگرچه هم در ساختمان آینه به کار رفته است و هم تداعی‌کنندهٔ برف باریده بر سر شاعر است، امّا در هر دو حال حشو است. شرکت نقره در ساختمان آینه نکتهٔ روشنی است که یادآوری آن کمکی به شعر نمی‌کند و کار تداعی برف هم در سطرهای بعدی حتّی بدون حضور نقره به خوبی انجام شده است.

کلمهٔ «ملول» نیز شعر را از اجرایی زبانی ـ تصویری به وضوحی توضیحی کشانده است. وضوحی معناگرایانه و کلی‌گرایانه به شیوهٔ شعر کلاسیک.

نقطه درخشان این شعر آنجاست که شاعر از برف استعاری ابتدا به پرندگان و افتابی پس از برفی واقعی پل می‌زند و به تلفیقی هنرمندانه از ذهنیت و عینیت دست می‌یابد.

در واپسین بخش شعر، غیبت شاعر در آن صبح افتابی، ناگفته به نمایش درآمده است. غیبتی که با توجه به نقش استعاری برف (بدل از پیری و حضور در واپسین فصل زندگی) چیزی جز مرگ نمی‌تواند باشد. می‌بینیم که لحن شاعر، اندوه و ملالتی را که پیش از این، شتابزده و ناپخته در قالب یک کلمه (ملول) لو رفته، به خوبی اجرا و منتقل می‌کند.

این شعر به‌رغم کوتاهی، موجز نیست و نیاز به جرح و تعدیل و حذف‌هایی دارد تا به شکل منسجم و فشردهٔ مطلوب برسد. آن‌گاه، نگاه پیرمرد به آینه عمیق‌تر از آن می‌شده که حالا هست!

(۲)

بر تخته‌های بارانداز
جاپای دختری
بر اسمان پر ابر
ردّ نگاهی.
تنها لحظه‌ای پس از آن‌چه
مرگش می‌خوانند.

(تندیس مه/ کسرا عنقایی/ نوید شیراز/ ۱۳۷۶/ صفحهٔ ۲۲)

□

«شوپنهاور» گفته است: «اندیشه‌های سپرده شده به متن، مثل ردّپای رهگذری است که روی شن‌ها باقی مانده است. درست است که با دقّت در ردّپاها مسیر این رهگذر را می‌یابیم، امّا برای فهمیدن این‌که او در مسیر خود چه چیزهایی دیده است، محتاج چشم‌های خودمان هستیم.» اتفاقاً می‌توان عمده تفاوت متون هنری و غیرهنری را در همین قول شوپنهاور تبیین کرد. متون غیرهنری ایجاد می‌شوند تا حتّی‌الامکان همه‌چیز را بگویند. روشن‌گری تا به آنجا که هیچ نقطهٔ تاریکی باقی نماند (یا حداقل چنین نیت خیری!) هدف این متن‌هاست. امّا هستی متون هنری بر گفتن در عین نگفتن متکی است. این متن‌ها چیزی جز خود را روشن نمی‌کنند و چون خودی متفاوت با جهان بیرون از خود دارند، اساساً مبهم و تاریک به نظر می‌رسند. امّا هرگز با جهان بیرون از خود قطع رابطه نکرده‌اند. کار مخاطب در برخورد با متون هنری کشف همین روابط است و درهم‌کردن این روابط با روابط درون متنی، به فهم متن می‌انجامد. پس معنی در متن هنری به تأخیر می‌افتد و از سوی دیگر نه‌تنها در برخورد دو و چندبارهٔ یک مخاطب واحد تغییر می‌کند بلکه در برخورد دو یا چند مخاطب با یک متن واحد هم ثابت نمی‌ماند.

نوشتهٔ «کسرا عنقایی» در ابتدا متنی هنری از نوع شعر است. مخاطب تنها با جاپای دختر روبرو می‌شود، همچنان‌که تنها با ردّ نگاه روبروست این تقابل فرم شعر را شکل می‌دهد. «ردپای شوپنهاوری» بَر شنِ زبان باقی مانده است! این مخاطب است که باید فقدان دختر و چشم را چون مناظر رؤیت شده توسط «عنقایی»، خود ببیند و تأویل نماید.

امّا «عنقایی» از این پس دست از سر مخاطب برنمی‌دارد. پرگویی می‌کند و مناظری را که دیده است برای او به تصویر می‌کشد. مناظری ناظر بر انتحار دخترک بیچاره! حالا ناگهان متن تغییر هویت داده است و علی‌رغم تصاویر شاعرانهٔ سطرهای اوّلیه، به نثری روشن‌گر و غیرهنری تبدیل شده است. او با نیّتی خیر هیچ نقطهٔ تاریک/ناگفته‌ای باقی نگذاشته است! او چشم‌های مخاطب را ندیده گرفته است و تنها گوش او را برای شنیدن آنچه خود دیده، به بی‌رحمی و به‌سختی کشیده است.

(۳)

تاجری اُره برقی آورد
پای یک منظره را
امضا کرد!

(نوشداروی طرح ژنریک/ سیدحسن حسینی/ سورهٔ مهر/ ۱۳۸۳/ صفحهٔ ۲۴»

□

چرا هنوز «تاریخ بیهقی» را می‌خوانیم؟ آیا صرفاً برای اشراف بر یک‌سری حوادث و حقایق تاریخی به سراغ این متن می‌رویم؟ و چرا از خواندن آن لذّت می‌بریم؟ آیا این لذت دانایی است یا لذّت رویارویی با دقایق زیبایی شناسانهٔ زبان؟

هر متن در یک لحظهٔ واحد مخاطب را به دو سو پرتاب می‌کند. عناصر متن از یک طرف مخاطب را به جهانی می‌برند که از روابط عرفی آنها شکل گرفته و از طرف دیگر به جهانی پرتاب می‌کنند که حاصل روابط غیرمنتظره براساس منطق غیرمعمول، غیرعرفی و فراواقعی آنهاست.

در ساختار کلامی نوع اوّل، جهت‌گیری کلی و غایی نشانه‌ها به سمت بیرون متن است و چنین متنی توصیفی یا ایجابی یا حتی حشو خواهد بود.

ولی در ساختار کلامی نوع دوّم، جهت‌گیری کلی و غایی نشانه‌ها به سمت درون متن و برای شکل‌دادن روابط فرضی برآمده از تخیّل است و ادبیات و شعر همین‌جا بوجود می‌آید.

«حسن حسینی» در شعر خود، مخاطب را همزمان به بیرون و درون متن فرا می‌خواند. مخاطب در بیرون از متن به شناسایی کارکرد عرفی عناصر می‌پردازد و روابط معمولی آنها را بررسی می‌کند و سپس در درون متن، همان کارکردها و روابط را غیرعرفی و غیرمعمولی و ناآشنا می‌یابد.

حالا «اُره برقی» به جای بریدن، امضا می‌کند. حالا «منظره» از حالتی مجرد، وجهی فیزیکی می‌پذیرد و در عین حالی که بدل از تابلویی نقاشی شده است، نمایهٔ درخت یا درختان واقعی هم هست.

اگر حرکت مخاطب دوسویه نبود، برقراری ارتباط با این متن ممکن نمی‌گردید و این امر قابل تسرّی به هر متن هنری از جمله هر شعری است.

کلمهٔ «تاجر» امّا در این شعر وجهی ایجابی و توصیفی به متن بخشیده است. این وجه وقتی پررنگ‌تر می‌شود که بدانیم این شعر در مجموعه‌ای منتشر شده است که شخصیت‌های تیپیکی چون «شاعر»، «زاهد»، «عارف» و... در آن مورد نقد و بررسی، حمله و دفاع، و مدح و ذم قرار گرفته‌اند. گویا شاعر حکمی در خارج از متن‌ها را پذیرفته و حالا به اثبات آنها پرداخته است.. این تا حدی از ارزش ناشی از خودبسندگی شعرها کاسته است، چرا که تکنیک و شگردهای ادبی ابزار اندیشهٔ شاعر شده‌اند. در نهایت امّا به این دلیل که عناصر متن به گونه‌ای ساختار رسیده‌اند که نحو زبان عمل‌گرا، هیچ مدلول و مصداقی برای آن ندارد و زبان، شیئیت و استقلال خود را به رخ کشیده است، بی‌شک با شعر روبروییم. ما هرگاه این متن را بخوانیم و حتی اگر در روزگار طهارت تیپ تاجر! با این متن روبرو شویم، از خواندن اثر لذت خواهیم برد، همچنان که هنوز از خواندن «تاریخ بیهقی» لذّت می‌بریم.

(۴)

شکوفه
لحظه‌ای است که می روید
سیب
اتفاقی است که می‌افتد.

(رؤیایی به رنگ آتش و آب/ ضیاءالدین خالقی/ ناشر: گوینده/ ۱۳۷۱/ صفحهٔ ۳۰»

□

دیگر همه پذیرفته‌اند که زبان تنها گنجینه‌ای از کلمات نیست. زبان ساختاری نظام‌مند و زنده (ارگانیک) است که بدون حضور در بافت موقعیتی زمانی و مکانی هیچ کاربردی ندارد. این تمایز بین واژگان است که امکان تردّد و جابجایی زبان بین محورهای همنشینی و جانشینی را امکان‌پذیر می‌سازد.

شکی نیست که منش استعاری زبان و به‌خصوص شعر مرهون همین تمایز و تردّد دایمی است. این تردّد امّا در زبان و شعر یکسان نیست. با توجه به رابطهٔ کاملاً تصادفی و قراردادی دال و مدلول که در زبان، دچار انجماد شده و در شعر همچنان لغزان و منتظر قراردادهای تازه است، می‌توان شعر را محل شگفتی دانست. این شگفتی از آنجا ناشی می‌شود که مخاطب به راحتی و به سرعت متوجه تردّد واژگان بین محورهای همنشینی و جانشینی زبان می‌گردد امّا روابط جدید دال‌ها و مدلول‌ها را طبیعی می‌یابد.

«شکوفه» از جنس زمان نیست امّا کاراکتری از جنس زمان با آن

«حسن حسینی» در شعر خود، مخاطب را همزمان به بیرون و درون متن فرا می‌خواند. مخاطب در بیرون از متن به شناسایی کارکرد عرفی عناصر می‌پردازد و روابط معمولی آنها را بررسی می‌کند و سپس در درون متن، همان کارکردها و روابط را غیرعرفی و غیرمعمولی و ناآشنا می‌یابد

مترادف و یگانه می‌گردد. «لحظه» روییدنی نیست امّا به واسطهٔ آن ترادف و یگانگی با «شکوفه»، جنس و ماهیت گیاهی را می‌پذیرد. میان «سیب» و «اتفاق» و «افتادن» هم روابطی از همین دست حاکم می‌گردد تا شگفتی دیگری رقم بخورد.

در این شعر امّا، «ضیاء الدین خالقی» نتوانسته است از ظرفیت‌های پیشینی «سیب» در وجوه اسطوره‌ای یا تاریخی بهره ببرد. آیا فضای محدود شعر دست و پای او را بسته است؟ در هر صورت جایگاه «سیب» در ساختار این شعر به استحکام بقیهٔ واژگان نیست. ظاهراً «خالقی» هم مقهور جریان قدرتمند «سیب‌سرایی» در شعر یکی دو دههٔ گذشتهٔ ایران شده است! لابد او انتظار داشته است که مخاطب او هم مقهور همین جریان باشد و مثلاً نپرسد که چرا سیب و نه پرتقال و گلابی؟! مگر آنها هم از شکوفه نیستند و چون اتفاقی شاعرانه نمی‌افتند؟!

گفتم «اتفاق شاعرانه»، یاد شعر «اتفاق» از «قیصر امین‌پور» افتادم. در آن شعر، شاعر برای اوّلین بار کارکرد دوگانهٔ فعل «افتادن» را نمایش می‌دهد. یک‌بار به همراه واژهٔ «اتفاق» به معنای «وقوع یک فعل» و یک‌بار به معنای معمول خود (سقوط):

افتاد/ آنسان که برگ/ آن اتفاق زرد/ می‌افتد
افتاد/ آنسان که مرگ/ آن اتفاق سرد/ می‌افتد
امّا/ او سبز بود و گرم که/ افتاد

«امین‌پور» این شعر را در آذرماه سال ۱۳۵۸ سرود و در کتاب «تنفس صبح» در بهمن‌ماه سال ۱۳۶۳ به چاپ رساند. امّا اتفاق «ضیاءالدین خالقی» در سال ۱۳۷۱ می‌افتد! این توارد(؟) کمی عجیب به نظر نمی‌رسد؟ شما چه می‌گویید؟

(۵)

شبی از شبها:
پچ‌پچ گنگی
ـ در خلوت یک کوچه ـ
طرح فریادی را
ـ در روشن فردا ـ
می‌ریخت

(شبنامه/ محمد زهری/ اشرفی/ ۲۵۳۵/۶/۱۷/ صفحهٔ ۱۸)

□

رویارویی با یک اثر هنری بدون هرگونه پیش‌فرض یک رؤیای محال است. هویت متن (ادبی یا غیرادبی)، ژانر متن، عناصر فرامتنی (دانش و متن‌های موجود در نزد مخاطب)، عناصر بینامتنی، عناصر پیرامتنی (نام و نحوهٔ انتشار، هویت ناشر، تقدیم‌نامه، قطع کتاب و...)، نام صاحب متن، موقعیت زمانی و مکانی روبرویی با متن، تاریخ آفرینش و انتشار متن و بی‌شمار موارد دیگر، همگی برای مخاطب ایجاد پیش‌فرض می‌کنند. پیش‌فرضی که نوع خوانش و تأویل متن را تعیین می‌کند.

اینکه بدانی (یا فرض کنی) با یک شعر روبرویی و منش کلمه خصوصاً در شعر منشی استعاری است، این‌که بدانی «محمد زهری» از شاعران محتواگرای ایران در دهه‌های سی و چهل بوده است، این‌که بدانی او از شاعران مطرح جریان «شکست» در شعر آن سال‌ها بوده است، این‌که بدانی فضای اندیشهٔ روشنفکری ـ ادبی در آن روزگار تنها در عرصهٔ سیاست شکل می‌گرفته است و این‌که شعر را در مجموعه‌ای با عنوان «شبنامه» می‌خوانی، تو را به هنگام قرائت این شعر به سمت خوانش و تأویلی سیاسی از این شعر سوق می‌دهد.

جهت‌گیری سیاسی این شعر می‌توانست آن را به‌کلّی از شعریت ساقط کند. به‌خصوص که در گفتمان شعر حاکم بر زمان سرایش آن، عناصر نمادینی چون شب فریاد، فردای روشن و کلماتی از این دست تقریباً به طور کامل از بار نمادین و استعاری خالی شده و وجهی معناگرایانه یافته بودند.

امّا ساختار سنجیدهٔ این متن که براساس تقابل‌ها تشکل یافته است، باعث ارتقاء کار از سطح نثر تا سطح شعری ساخت‌مند (امّا بسیار صریح و ساده) شده است. تقابل بین شب و فردا، پچ‌پچ و فریاد، گنگ و روشن، شب و روشن خلوت و فریاد، پچ‌پچ و خلوت و ... ساختاری پارادوکسیکال و متناقض‌نما به‌وجود آورده‌است. چنین نظامی سعی می‌کند، تقابل و جدال را اجرا نماید.

این شعر می‌تواند نمونهٔ خوبی از جریان شعر «شکست» باشد که در اوایل دههٔ پنجاه، به سمت پرخاش و ستیزه‌جویی متمایل شده و به‌تدریج به جریان شعر چریکی آن سال‌ها می‌پیوست و لحن و بیان ناامیدانه را کم‌کم وامی نهاد و به فردایی روشن امید می‌بست.

(۶)

عطرافشان
یاس‌ها
بی حضور ما.

(آه تا ماه/ سیروس نوذری/ نوید شیراز/ ۱۳۷۹/ صفحهٔ ۱۶)

□

ای بس که نباشیم و جهان خواهد بود
نی نام ز ما و نی نشان خواهد بود
زین پیش نبودیم، نبد هیچ خلل
زین پس چو نباشیم همان خواهد بود.

(خیام)

□

همهٔ حرف‌ها گفته شده‌اند و حرف نگفته‌ای نمانده است. پس چرا زبان، بازنشسته و تعطیل نمی‌شود؟

به نظر می‌رسد فرض مسأله باید اصلاح شود:

همهٔ حرف‌های کلی گفته شده‌اند و حرف کلی نگفته‌ای نمانده است. پس تا هر انسان می‌تواند از دریچهٔ تجربی خود به مفاهیم کلی و غالباً مجرد بنگرد، زبان بازنشسته و تعطیل نمی‌شود.

مفاهیم کلی به تعداد انسان‌ها مصداق دارند. مفاهیم کلی اگرچه پیر و فرسوده‌اند و به همین دلیل کم یا بی‌تأثیرند، امّا مصادیق زندهٔ آنها به عنوان تجربه‌های معاصر و به‌هنگام، همچنان قدرت تأثیر خود را شارژ می‌کند و استمرار می‌بخشد. شعر امروز هستی خود را مدیون همین مصادیق زنده از تجربه‌های معاصر است. شاعر امروز حتی اگر در فرم‌های تازه همان مفاهیم کلی را عرضه کند، شعر نو نوشته است. تازه نکته اینجاست که اثر خود را از منافع غیرقابل‌انکار موسیقی شعر کلاسیک هم محروم کرده است.

«خیام»، مرگ‌اندیشی مزمن و بدخیم خود را گاه در نظمی عریان و صریح چون آنچه در سطرهای بالاتر خواندیم عرضه می‌کند. امّا هنر رباعی‌سرایی «خیام» آنگاه به چشم می‌آید که او مصداق مرگ‌اندیشی‌اش را در قالب مضمون ارایه می‌کند:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده است
در بند سر زلف نگاری بوده است
این دسته که بر گردن او می‌بینی
دستی است که بر گردن یاری بوده است

«سیروس نوذری» در شعر خود مصداق مورد نظر خویش از مرگ را تصویر نموده است. اگر لحن «خیام» معترضانه و پرخاش‌جو است، در عوض لحن «نوذری» غمگنانه و ملایم است، اگرچه نشانی از حسرت در آن نیست و پذیرنده و بی‌دغدغه به نظر می‌رسد. ایجاز فوق‌العاده شعر «نوذری» که حتی از آوردن یک فعل دریغ کرده است، به نوعی، اجرای همین پذیرش و آرامش است. پذیرش و آرامشی که حتی او را از «مرگ‌اندیشی» به «مرگ‌آگاهی» رسانده است. مرگ آگاهی از آن دست که «فروغ» و «سهراب» در شعرشان منعکس نموده‌اند.

(۷)

میوه
در انتهای کمال خود می‌افتد
برگ
در ابتدای زوال خود
بنگر چگونه می‌افتی مرد!
مانند میوه سرخ
یا مثل برگ زرد!

(گزیدهٔ ادبیات معاصر(۹۱)/ محمدرضا محمدی‌نیکو/ نیستان/ ۱۳۷۹/ صفحهٔ ۶۴»

□

توانا بود هرکه دانا بود
ز دانش دل پیر برنا بود

ناظم در بیت بالا شعر ننوشته است، بلکه از فرمی شعری بهره گرفته است و اندیشه‌ای نثری را به نظم کشیده است.

ز یاران کینه هرگز در دل یاران نمی‌ماند
به روی آب جای قطرهٔ باران نمی‌ماند

ناظم/شاعر در مصراع اوّل بیت فوق می‌داند که شعر ننوشته است، پس در مصراع دوّم به همان معنای مجرد ذهنی در مصرع قبل، تجسد و عینیت می‌بخشد. او استدلالی شاعرانه را چاشنی پند حکیمانه‌اش می‌کند تا تأثیر آن را فزونی بخشد. در حقیقت تکنیک و صنعت شعری ارزش‌یابی ارزش خود را مدیون میزان و کیفیت نقشی است که در تأکید بر معنای مورد نظر ناظم/شاعر ایفا می‌کند. به خاطر اصالت همین نقش است که گاه تکنیک سطحی و تک‌لایه به نظر می‌رسد و از عمق زبانی و در نتیجه از ژرفای تأثیر باز می‌ماند.

اساس شعر «محمدرضا محمدی نیکو» بر تشبیه استوار شده است. مردی که می‌افتد، به میوه در انتهای کمال و برگ در ابتدای زوال خود تشبیه شده است. توجه سطحی و کاربردی به این صنعت و نیز وسوسهٔ تولید موسیقی با قافیه‌پردازی در این فضای محدود، مشکلاتی را به همراه آورده است:

ـ مگر انتهای کمال تمام میوه‌ها در سرخی فرا می‌رسد؟ پس تکلیف زردآلو و موز چه می‌شود؟!

ـ مگر ابتدای زوال تمام برگ‌ها در زردی فرا می رسد؟ لابد برگ‌های نارنجی و قهوه‌ای و حتی سرخی(!) که در پاییز قصد سقوط دارند، حق سقوط ندارند!

ـ مگر نیمی از جامعهٔ بشری یعنی زنان را به عنوان انسان نمی‌توان مشمول این حکم شاعرانه دانست؟ معلوم است که نه، چون زرد با مرد هم‌قافیه است، نه با زن!

ـ میوه در انتهای کمال خود چیده می‌شود و اگر به آن بی‌اعتنایی شد و چیده نشد، در ابتدای زوال و فساد و پوسیدگی‌اش می‌افتد، نه در انتهای کمالش.

ـ برگ مدت‌ها قبل از افتادن زوالش را آغاز کرده است و افتادن تنها ادامهٔ زوال اوست. اتفاقاً اگر افتادن برگ را آغاز پوسیدگی و بازگشت آن به خاک بدانیم، این آغاز کمال برگ هم محسوب می‌شود.

پس از بحث‌های فوق که از باغداری و کشاورزی و گیاه‌شناسی هم سردر آورد، به راحتی می‌توان نتیجه گرفت که به کارگیری تکنیک در خدمت صرف به معنارسانی چه آسیب‌های مهلکی می‌تواند متوجه شعر نماید.

رویا رویی
با یک اثر هنری بدون
هرگونه پیش فرض یک
رؤیای محال است