PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

به بهانهٔ مجموعه شعر «شکلی در باد»
از فرشته ساری

در راه، در بی راه...

از مجموعهٔ (پژواک سکوت ـ ۱۳۶۵) تا مجموعهٔ (شکلی در باد ـ ۱۳۷۱) تغییر جهت فرشته ساری از مقصد «شعر ناب» به مقصد «شعر غیرناب یا آلوده» کاملاً محسوس است: «...شعری آلوده که ناب نیست، همچون جامه‌ای که بر تن می کنیم یا [همچون] بدنهایمان لک شده از غذا، چین و چروکهایمان، رؤیاهایمان، مشاهده‌ها و پیشگوئی‌ها... ـ بابلو نرودا».

«چنین مقصد جدیدی، شاعر مجموعهٔ «شکلی در باد» را به منبع ملموس‌تر، زنده‌تر و پویاتری به نام «زندگی» رسانده و از این نقطه به بعد هر شعر او «پرسشی از زندگی» می شود؛ اگرچه ظریف ولی در مجموع، نیرومند.

نیروی حیات و صمات اینگونه شعر هم، از «رابطهٔ جدید شاعر با مخاطب» مایه می گیرد و دیگر این «مخاطب» نیست که برای شاعر، تعیین تکلیف می کند و یا شاعر را با مقیاسات مخصوص به خود اندازه گیرد، یا او را وامی دارد تا با سلیقه های شناخته شده دمساز شود، که به واقع در شعر ـ پرسشی از زندگی، این وظیفه مخاطب است تا خود را به سطح «تمایلات نوین شاعر» بالا بکشد، اگرچه گاری باشد نه چندان خوشایند و یا آسان!

این «تمایلات نوین» بدعت و تجددی را که راهگشای زبان شاعرانه‌اش نباشد، به کناری می نهد، آنچه را که طفیلی تخیلی مشترک زبان و مردم است پس می زند، و هر ساختاری را که حلقه ها و زنجیره های زیرین آن، «تکرار و تقلید» باشد به سویی می افکند. «شعر آلوده» یا «غیر ناب» برای استقبال عموم حساب باز نمی کند. و در «مخاطب جوان کنونی» را ـ احتمالاً ـ نکته گاه اصلی خود می شناسد. اگرچه اخلاق و ذوق قشرهایی از این دست، چندان موافق چنین تاکتیکی نباشد او بیش خودمان بماند که برندگان چنین برنامه‌ریزی پیچیده‌ای هم، بسیار اندک بوده‌اند و شمارش تعداد آنانی که غوره نشده، حویز شدند و شعر «پرورده» را سرودند و روی «مخاطب «پس فردا» حساب کردند، به عهده پرحوصله‌تر ها ـ (تا از آنجا که زبان (بطور عموم) و زبان شاعرانه (بطور اخص) هر دو، وسیلهٔ ارتباطی نیز هستند، می توان به راحتی ادعا کرد که خانم ساری ـ در سطح شعر سپهد معاصر ـ به خوبی این درک زبانشناسانه را که «شعر، هرچه هست، ابزار عدم ارتباط نیست» در شعر خود اعمال کرده است. چنین «دراکی از تقولهٔ زبان و زبان شاعرانه، او را در ارائه شعرهایی زلال، موفق تر ساخته است.

از آنجا که موضوع این حاشیه‌نویسی «در راه» نمونه‌ای از شعر «غیرناب» مورد نظر نرودا را از مجموعهٔ شعر «شکلی در باد» می آورم تا جهت دوگانهٔ مقدمه، روشن‌تر شود:

عالم تا شده است
در روزنامهٔ دیروز

آفریقا
زیر دودهٔ قابلمه
سیاه می‌شود

یک دسته تربچهٔ گلی
شکاف زلزله را پوشانده است
دانهٔ قمری‌ها
بر آتشبارها فرو ریخته است
بر دید و بازدیدها
پیراهنی پیچیده می‌شود
و جنایتی
در سطل زباله می گندد

شعر «عالم تا شده است»
«قابلمهٔ دوده گرفته»، «تربچهٔ گلی»، «سطل زباله» نه تنها «غیرناب» اند بلکه در متن همین شعر نیز تنها به کار آن آمده‌اند تا محیطی بی خطر، او کلن را استشمام کنیم؛ ساختمان کلی شعر، بر پایهٔ مجاز جزء به کل (پاسیناک دوکی)[1] استوار شده، که البته زیربنای اصلی نثر و ادبیات رئالیستی است. و شاعر با ورود به‌ای از نوع مجاز مرسل (مدالوتی)[2] و حذف مضاف «تصاویر...» از مجموع مضاف و مضاف‌الیه «تصاویر عالم...» و با «عکسهایی از عالم...» خود را از عرف های معمول زبان «دور می کند و با چیدن اسباب و اجزایی همچون «قابلمه سیاه»، «دسته ای تربچه گلی»، «دانهٔ غذای قمری‌ها»، «پیراهن و سطل زباله» شنونده را به کل (اشیاءخانه) هدایت می کند و در آنجا سلسله‌ای از تعارضات لطیف روحی و عاطفی را از بطن عکسها و تصاویر روزنامه‌ای تا شده به او نشان می‌دهد؛ میان عکسی از نقشه جغرافیا و سیاهی «دودهٔ قابلمه از یکطرف، و آفریقا، نمادی از انسان گرسنهٔ این جهان به ظاهر سیر و قابلمه (نشانه‌ای از غذا و سیری) تناسبی معکوس می یابد و «در راه» محتوای این تناسب معکوس را به عهدهٔ مخاطب می نهد. چند سانتیمتر آنطرفتر، میان عکس شکاف زلزله‌ای در روزنامه و تربچه های گلناله روی این عکس از یکطرف، و تعارض موجود در زلزله (به نشانه تخریب) و زمینی که «دانه دل شکافهای گوناگون خود محصولی همچون تربچه را می پروراند، تناسبی می یابد و «درک» محتوای این تعارض را نیز برعهده ما می گذارد... و همینطور است میان «دانه‌های پیشگوئی» و «پیراهن چهارده...»

روزنامه تناسب برقرار کردن، که بوسیله چنین پیوندی، یکی از لطیف‌ترین ارتباطات تغزلی انسان معاصر، به زمزمه کشیده می شود تا ما خود جزئی از آن را برگزینیم.

□

اما شکار شعر در ساختمانی اساساً غیر شاعرانه، کاری است پس مشکل، مگر آن که شاعر، آنچنان به حس و دریافت خود مطمئن باشد که از هیچ اما و اگری نهراسد. در این صورت به سمت هرچه دست دراز کند، می‌تواند آن را شکار کند و فرشته ساری هرگاه این اطمینان به خود را از دست می دهد ـ و یا تمرین های لازمه را وامی گذارد! ـ «دیگر نمی توان ظرافت و هوشمندی‌ای را که مثلا در شعر بالا دیدیم، از او توقع داشت... از اینجا به بعد او به «دم‌دست‌ترین سطوح شعر متمایل می‌شود و شعر «تابلویی در بیابان» را می‌سراید که کشش و ستیز برقدرت ملازم زیبایی را برنمی تابد و با شعرهایی می‌سراید که جانمایهٔ شعری آنها با «توصیف» یکی شده است. و این بخاطر استفادهٔ وسیع و گسترده از ساختار کل و جزء است (یعنی ساختاری که شعر اساسا از حضور در آن می گریزد). و در نتیجه آنچه که شاعر از آن سود می برد، ضرری را متوجه خواننده می کند. مثل شعر «تابلویی در بیابان»:

قهوه‌خانه‌ای کنار راه

چون لاشهٔ ماشینی در بیابان

□

سه صندلی شکسته
قندانی پر از مگس
چند استکان خالی

چشم در راه

□

کودکی بر لبهٔ درگاه
اتاقی بالای آبریزگاه
پر از خار و باد.

□

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

چون لاستیک پنجره
نگاه می کند به خلوت جاده
در رؤیای چرخ‌ها

□

اندوه
چون توحه
در هوهوی بیابان
خوانده می‌شود

خود شاعر، عنوان «تابلویی در بیابان» را پسندیده و همین عنوان به چند نکته اشاره دارد: تابلو ساختن یا واژگان، و در واقع قدرت است و توانایی، ولی از «بیابان» تابلو ساختن چرا؟ ـ در شعر، عبارت «قهوه خانه‌ای با سه صندلی شکسته و شبیه به لاشهٔ ماشینی در بیابان» به اندازه کافی حزن‌آور است، اما شاعر اگر به تقابل میان قهوه خانه ـ واندوه زایی چنین قهوه خانه‌ای می‌اندیشد، آنگاه تاکید بر بیری یا جوانی، و نیز توضیح هندسی اتاق و امثال آن، در معادلهٔ گلی میان «قهوه خانه» و «اندوه» ارزش شاعرانه این شعر را ضعیف‌تر از آنچه هست می‌سازد، و آن واسطه شاعرانه‌ای[۲] را که از هر شعری توقع می‌رود، از آن سلب می‌کند.

□

البته مضمون اصلی این تحلیل، بررسی تک‌تک عیوب مجموعهٔ وشکلی در باده نیست که برهنگی، تقلای سخت و توانفرسایی که خانم ساری پیشه ساخته، محور اصلی من در این تحلیل است و اجمالاً در دو حیطه زیر:

۱ـ «زبان» که بخاطر تکیه شاعر بر بیان «همزمان» صحنه‌ها، قدرت فوق‌العاده توصیفی ـ عینی به شعرها بخشیده، به گونه‌ای که فعال کننده و سامان‌دهندهٔ زبان خاص شاعرانه خانم ساری است (در عین ساده بودن و آسان بودن ظاهری شعرها).

۲ـ انتخاب عمدی و آگاهانهٔ قالبی آوایی برای چنین زبانی، توفیق بسیاری نصیب او کرده، اگر چه چنین ساخت آوایی، فی‌الواقع از احتیاجات اصلی «فرم» نیست، بلکه شاعر عامداً خود را ملزم به رعایت آن ساخته است.

این خصایص، در تمام کارهای سال ۶۹ شاعر حضور فعال دارند؛ کارهای سال ۶۹، عموماً متشکل از بندهای کوتاه است ـ بندهای سه مصرعی یا چهار مصرعی ـ و اضافه کنید به آن، کوتاه بودن طول جملات در هر بند ـ نمونه همین شعر تابلویی در بیابان ـ و در عین حال حضور نوعی ردیف یا قافیه در طول هر بند، و یا ردیف و قافیه‌ای مشترک در سراسر یک شعر (البته نوعی ردیف و قافیه). و هدف چنین ردیف و قافیه و سجعی، با توجه به قالب سپید شعرها، کوششی است برای تراشیدن نوعی سامان و هنجار آوایی قابل لمس برای محکمتر شدن ارتباط با مخاطب. همچون دو شعر مورد مطالعه، و یا نمونه‌های زیر:

در تمام قفل‌ها / دگر باره گشته می‌شوی / بی‌نشانه
در تمام قفل‌ها / تو بسته می‌شوی / بی‌زبانه

نی‌لبک‌های نوازش از نواخت افتاده‌اند
در نوانخانهٔ اندوهانم
طفلان غم از تنهایی خفته‌اند

آهنگی ندارد / مگر سپردن راه و بیراه
ز خانه به کارگاه / دگر باره این راه

این چنین هنجار و اینچنین سامان آوایی، که عملاً بیش زمینهٔ ادبی شعر سپید است، هویتی خاص برای شاعر این مجموعه فراهم آورده است. «خاص» از آن جهت که خواننده حتی بی‌مراجعه به تاریخ هر شعر، از کوتاهی جملات و کوتاهی بندها و ردیف و قافیه‌های نوعی، به اشتراک ساخت موسیقایی شعرهای سال ۶۹ این مجموعه می‌رسد، و از اینجا هم به تفاوت شعرهای سال ۶۹ او با شعرهای سال ۷۰. چرا که شعرهای سال هفتاد یعنی همان «افتادن از بام»!

و دریغا از زمانی که شاعر از آن سوی بام می‌افتاد و در چنین حالتی آن سادگی و صمیمیتی که نتیجه گنگشان بی‌رحمانه در خود و در زندگی است و چنانچه شعری همچون «تنگنا» می‌شود:

می‌خواستم از دوست‌داری‌ات
چار پنجره
به چهارسوی آفاق
باز کنم
سایه‌ات
تمام دریچه‌ها را
مسدود ساخت

مقایسه شود با لحنی سرد و سنگین:
...شمع می‌زنم بر دیوارهای ویرانه‌ام / تا فرو نپاشم. / لقب می‌زنم در خاک خاطراتم.

و تعویض می‌شود با شکل جدول عربی شعر:
...صومعه‌ای خاموشم / و زائران نومید /
مشعل‌های شکسته‌ام را / برای هیمه می‌برند.

شعر «صومعه»

و لازم هم نیست که به سراغ نیما بروید تا مثلاً در شعر «در شب سرد زمستانی...» او همین مضمون اشراق در «من» شاعرانه را ببینید:
[...در شب سرد زمستانی / کورهٔ خورشید هم / چون کوره گرم چراغ من نمی‌سوزد].

«و ظاهراً پس از نیما بسیاری از شاعران دههٔ ۴۰ـ و ۵۰، و دیگران، عهد بستند که از چنین «من»ِ مؤثر بر همه، سخن بگویند.

در تمام شعرهای سال ۶۹، که به طور پراکنده در مجموعهٔ «شکلی در باده» آمده‌اند، زبانی ساده و شفاف، به خدمت گرفته شده است. شاعر در سال ۷۰، می‌رسد به عناصر و احادی همچون «طوریاغهٔ وقت»، «آجر اندوه»، «ملاط امید»، «شونهای غم‌اندود اندوه»، «چاک اندرالله»، «حریق یقین»، «گسل بوده‌ها» و... و خلاصه در یک جمعبندی کلی، ذهن و زبان نوجوی سال ۶۹، شعر «مهر، ماه نخست کوداده را عرضه می‌کند و ذهن و زبان «از بام به زیر افتاده» خانم ساری، قطعه «شهرستان عشق» را. اما قبل از آن که تمامی شعر زیبای «مهر، ماه نخست کوداده» را با هم بخوانیم ـ شعری که از همان عنوان ابهامی آنچنانی می‌توان گرمی عاطفی ملموس آن را شنید ـ شاید بد نباشد که روی علت اصلی بریدن و گسست از تجربه‌های سال ۶۹ خانم ساری توقف بیشتری کنیم. توقف، به خاطر به ذهن سپردن این نکته که «...پذیرفتن انتقاد حرفه‌ای هایی با معیارهای ـ تحقیقاً ـ سر خود ساخته و از پیش پرداخته، که به گفتهٔ مصطفی هلیپور، «چندان هم معلوم نیست که نیما را نیز چطور گرفته‌اند و یاد «پافتاده» نتیجه‌اش همان «پس دوک بر پشت، پامی از پامهای شعر» می‌شود، به طوری که حتی خود خانم ساری هم نمی‌تواند بگوید که آن پتانسیل توصیفی‌ای را که در نوشتن رمان به کار گرفته، کدام باد برانگیزد، حتی اگر خود او ادعا کند:

...کلک من از فکر سنگینی است / اما نمی‌دانم در چرخش بعد / چه دسته گلی بر آب می‌دهد.

شعر «پرسش از دانستگی»

□

اما شعر «مهر، ماه نخست کوداده» هر نوع دسته گل بر آب دادن را جبران می‌کند:

عروسک تنها
با بغض نگاه می‌کند
دخترك
نرمه عروسك کوچکش را
بر مشق هایش می‌کشد
تا گلاب آب را پاك کند
و درست بر سرش بگذارد

نقطه‌ها را چون دانه‌های خشخاش
بر نان تازه می‌گذارد،
بعد در دفترش رج می‌زند
و به یاد باران می‌افتد.

مادر را هیچ گاه پاك نمی‌کند
هر اندازه نادرست بنویسدش
با مهر نگاهش می‌کند
مهر، ماه نخست اوست.

● پاورقی
۱ـ مجاز مرسلی به دلالت تضمن یا جزئی (Connotation)
۲ـ مجاز مرسلی به دلالت التزام (در این مقاله، مجازی با علاقه مشابهت و مشابه‌الیه)
۳ـ تأملی در شعر دههٔ شصت ـ عنایت سمیعی ـ جنگ گلدوسه زمستان ۷۰

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com