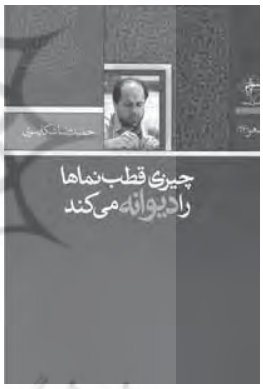
صنایع بدیع و خطر مغاک

دربارهٔ مجموعه شعر «چیزی قطب‌نماها را دیوانه می‌کند»

حامد هاتف*



* چیزی قطب‌نماها را دیوانه می‌کند
* حمیدرضا شکارسری
* چاپ اوّل، تهران: فصل پنجم، ۱۳۸۹

چکیده

نویسنده در این مطلب پس از تحلیل نقش برخی صنایع لفظی و معنوی بدیع، چون تجنیس، تسجیع، مراعات نظیر، اسناد مجازی و مدحِ شبیه به ذم، در شکل‌گیری قطعات سپید آخرین مجموعهٔ شعر دفاع مقدّس حمیدرضا شکارسری، بر اساس آرای یکی از منتقدان غربی، تلاش می‌کند نقش استفادهٔ نابجا از برخی فنون بدیعیِ پیش‌گفته را در ایجاد پاره‌ای شکاف‌های مفهومی در بطن شعر بررسی می‌کند.

اگر دوران هشت‌سالهٔ جنگ تحمیلی را لبهٔ تیز باورهای دینی و میهنی مردمان این مرز و بوم بدانیم – لبه‌ای که گروهی را تاب و دقت کافی برای گذر از آن نبود و لغزیدند و گروهی نیز در گذر از آن لبهٔ تیغ برّا کامیاب شدند – تردید نمی‌توانیم کرد که نوشتن از این دوران خطیر، خود، آزمونی دوباره است؛ به‌ویژه آنجا که مدیوم این نوشتن، شعر باشد.

شعر، محتوای ایهامیِ کلمات را احیا می‌کند، جملات را در جریانی سیّال می‌گذارد و امکان پیوستگی آنها را با جملات پیش و پس برقرار می‌دارد، پیوندهای شکلیِ واژگان و ترکیب‌ها را به حوزهٔ معنایی گسترش می‌دهد و با ایجادِ پارادوکس‌های معنایی، احتمال تأویل مخاطب را در گرفتن یکی از دو جانب آن نقیضه (پارادوکس) فراهم می‌کند. همهٔ اینها استفاده از مدیوم شعر را برای سخن گفتن از یک لبهٔ ارزشی و اعتقادی، حال از هر نوع و متعلّق به هر کجای تاریخ و جغرافیای جهان انسانی، دشوار می‌کند.

ادبیات و بالاخص شعرِ تولیدشده در این حوزه‌ها، تا آنجا مشکلات ریز و درشت ایجاد کرد که برخی منتقدان غربی، در طول سدهٔ بیستم، آن را محمل بسیار مناسبی یافتند برای نقدی مبتنی بر شکاف‌های مفهومی و برجستگی‌های نامیمون ناخودآگاه در بطن شعر، که خود، آن شکاف‌ها و برجستگی‌ها را نتایج «ایدئولوژی حاکم» و بعدتر، «هژمونی» تعبیر می‌کردند. فارغ از اینکه ما با این نظر اخیر آن منتقدان موافق باشیم یا نباشیم، تردیدی نیست که روی سخن آنها – منتقدانی چون مَشری و ویلیامز – عموماً به سرمایه‌داری و آثار ادبیِ تولیدشده در حوزهٔ تفوّق فرهنگ سرمایه‌داری و دین مسیحی بوده است. ولی نگارنده متصوّر است که می‌توان از «روش تحلیل» آنها استفاده کرد و به نتایجی خاص در حوزهٔ شعر جنگ در ایران معاصر رسید.

چیزی قطب‌نماها را دیوانه می‌کند، مجموعهٔ شعر حمیدرضا شکارسری، توسط انتشارات فصل پنجم منتشر شده و یکی از

تقدیرشـده‌های کنگرهٔ سراسری شعر دفاع مقدّس در سال ۸۹ نیز بوده است. انتظار می‌رود چنین کتابی به لحاظ تکنیکی، در سطح شایسته‌ای قرار داشته باشـد. اصرار بی‌دلیل بر برخی صنایع بدیعی، چون مراعات نظیر و تجنیس و تسـجیع، وجود حشـو، اسـناد مجازیِ نابجا، تبدیل ناخودآگاه و نامیمونِ مدحِ شـبیه به ذم به ذمّ شبیه به مدح – در نتیجه ضعف تکنیکی شاعر – در این‌چنین مجموعه‌ای که یک مجموعهٔ شعر سـپید نیز هسـت، انتظار نمی‌رود؛ چون برای مثال، شعر سپید، خود را از قید عروض نرهانده اسـت که در بند تجنیس و تسجیع بماند؛ اگرچه استفادهٔ بجا و آگاهانه از این صنایع در شعر سپید، امری نکوهیده نیست. نگارنده در این مطلب تلاش دارد میزان پاسـخ‌گویی این مجموعهٔ شعر را به انتظارات پیش‌گفته مشخص کند.

تجنیس، تسجیع

تجنیـس و تسـجیع از صنایـع لفظی بدیع‌انـد. مراعات نظیر، صنعتی معنوی اسـت. به همین اعتبار، در شـعر سپید کمتر با اسـتفاده از تجنیس و تسـجیع مواجه شده‌ایم؛ چون ویژگی اصلی آنها، در ایجاد موسیقی بیرونی است؛ حال آنکه موسـیقی و ریتم در شـعر سـپید اصولاً روی به درون دارد. اسـتفاده از دو صنعت تجنیس و تسـجیع، بی آنکه بهره‌ای مناسـب از این استفاده گرفته شـود، می‌تواند نشانه‌ای باشد از در بندِ شـعر کلاسیک و تکنیک‌های سـرایش آن ماندنِ شـاعری که شعر سـپید را تجربه می‌کند؛ اگرچه نمونه‌های اسـتفادهٔ مناسـب از این دو صنعت نیز در شعر سپید فارسی کم نیست.

در این مجموعهٔ شـعر، که از ۶۹ قطعهٔ کوتاه تشکیل شده اسـت، استفادهٔ شاعر از این دو صنعت، بعضاً آزاردهنده است. در شـعر ۱، بین «مگس» و «مگسـک» (جنـاس مذیّل) و در شـعر ۷، بین «دسترس» و «دسـت» (جناس اشتقاق) و «شُسـته‌ایم» و «نِشَسـته‌ایم» (نوعی ترکیب از جناس زاید و جنـاس ناقص) صنعـت تجنیـس حضـور دارد. نمونه‌ها بیش از اینهاسـت؛ چـون: کاربرد جناس اشـتقاق («نیاز» و «نیازمندی»/ شـعر ۲، «می‌شـکوفد» و «شـکفتن»/ شعر ۱۴)، سجع مطرّف («بسته» و «شکسته»/ شعر ۱۴، «سیاه‌پوش» و «پرچم‌پوش»/ شـعر ۲۹)، سـجع متوازن («کوه» و «رود»/ شعر ۲ ، «کوه» و «رود» و «هور»/ شـعر ۳۲، «راه» و «باد»/ شـعر ۶، «سیراب» و «سوراخ»/ شـعر ۱۱، «ریشه» و «سینه»/ شـعر ۱۴، «کوه» و «روز»/ شعر ۱۲ و ...)، جناس مذیّل («خوش» و «خشک»/ شعر ۹) و موارد بسیار دیگر.

این حجم اسـتفاده از این دو صنعت برای یک مجموعهٔ شعر سپید، که شعرهای آن نیز معمولاً از ۳ یا ۴ سطر تجاوز نمی‌کنند، شگفت‌انگیز اسـت. تنها در شعر ۱۴ (شعری ۵ سـطری)، با سجع متوازن («ریشه» و «سـینه»)، سجع مطرّف («بسـته» و «شکسـته»)، جناس اشتقاق («می‌شکوفد» و «شکفتن») و تکرار صفت «سرخ» در قالب دو ترکیبِ «گل سرخ» و «سینه‌سرخ» مواجهیم. تأکید شاعر بر استفاده از این دو صنعت، شعرش را همچون شعری تصنّعی نمودار می‌کند.

مراعات‌نظیر

مراعات نظیر پُررنگ‌ترین صنعت بدیعی در شـعرهای این مجموعه اسـت؛ حتی پُررنگ‌تر از دو صنعت تسـجیع و تجنیس اعمال می‌شود. در تمامی شعرها، تقریباً بی‌اسـتثناء، نمونه یا نمونه‌های این صنعت به چشـم می‌خورد. بنابراین می‌توان شعرهای چیزی قطب‌نماها را دیوانه می کند را شعرهایی «مراعات‌نظیر محور» نامید.

مراعاتِ‌نظیـر از صنایع معنوی بدیع اسـت و به همین اعتبار، دلیلی بر تناسـب نداشتن استفاده از آن در شعر سپید وجود ندارد. این صنعت یـک فضای معنایی ایجـاد می‌کند و فضا، چیزی نیسـت که مختصّ شـعر کلاسیک باشـد. از قضا در شعر سپید، پیشـینهٔ بحث و پژوهش دربارهٔ «فضای شـعری»، به‌ویژه در تحقیقات مغرب‌زمین، به بیش از نیم قرن پیش بازمی‌گردد و بی‌شـک، یکی از عوامل مؤثر در فضای شـعری نیز حضور صنعت مراعات‌نظیر است. شاعر این مجموعه نیز به اهمیت این صنعت در ایجاد فضای شـعری آگاه است و به همین اعتبار، از آن بهره می‌گیرد؛ ولی بهره‌مندی او از حسنات این صنعت، بهره‌مندی مؤکدِ دم‌دستی اسـت. آنجا که در تمامی شـعرهای یک مجموعـه – به یاد آوریم، شـعرهایی بسیار کوتاه – با یک یا گاهی چندین و چند نمونهٔ مراعات‌نظیر مواجه شویم، چشم تیزبین حسّاس می‌شود و در قطعهٔ بعدی نیز در پی مراعات‌نظیر می‌چرخد و البته هیچ قطعـه‌ای او را ناامید نمی‌گذارد. چند نمونه از مراعات نظیر در این مجموعه:

«خال»، «گونه»، «سـر»/ «مگس» و «سـیاه» (شعر ۱)، «کـوه» و «دشـت» و «رود» و «دریا» (شـعر ۲)، «رود» و «سلسـبیل»/ «سلسبیل» و «بهشت»/ «رود» و «موج» (۳)، «بـاران» و «برف» و «بـاد» و «آفتـاب» (۴)، «بولدوزر» و «لودر»/ «ناله» و «مویه» و «ندبه» (۵)، «نشـانی» و «راه» (۶)، «در دسـترس» و «آنتـن» (۷)، «آب» و «بـاران» (۸)، «اسـتخوان» و «جمجمـه»/ «خاک» و «جمجمـه» (۱۰)، «رود» و «امواج»/ «سـیراب» و «قمقمه» (۱۱)، «کوه» و «چشمه»/ «کوه» و «فریاد» (۱۲)، «آب» و «چشـمه» (۱۳)، «بوته» و «گل» و «ریشه» و «شـکفتن»/ «سینه‌سرخ» و «پرواز» و «بال» (۱۴)، «باد» و «باران»/ «شعر» و «آواز» (۱۵)، «راه» و «پل» و «تونل» و «سد»/ «تن» و «زخم» (۱۶)، «قطره» و «آب» و «چشم»/ «قطره» و «آب» و «وضو» (۱۷)، «کلاهخود» و «فانسقه» و «نوار فشنگ» و «پوتین» و «تفنگ» و «نارنجک» و «پیشانی‌بند»/ «خاک» و «باد»/ «شاخه» و «درخـت» (۱۸)، «مو» و «پا» و «دسـت»/ «شـاخه» و «درخت»/ «سـنگ» و «رسـوب»/ «رسـوب» و «رود»/ «باد» و «رود» (۱۹)، «سلام» و «خداحافظ»/ «لبخند و «بوسه»/ «عکس» و «قاب» (۲۰)، «آتش» و «دود»/ «سـیگار» و «دود»/ «آتش» و «کرم شـب‌تاب»/ «دود» و «سرفه»/ «خیس» و «رودکنار»/ «خیس» و «مه»/ «غبار»

و «مه» (۲۱) و ... .

این فهرستِ مربوط به ۲۱ شعر نخست را می‌توان تا پایان کتاب ادامه داد. جای تأکید دوباره هست که این غلظت عناصر نظیر، در شعرهای ۳، ۴ یا ۵ سطری گنجانده شده است؛ در نتیجه، از آنجا که هیچ شعر بسیار کوتاهی گنجایش پروراندن شعریِ کافیِ این تعداد عنصر را ندارد، این عناصر به عریان‌ترین شکل، یعنی در حدّ یک کلمه، در شعرها می‌مانند و دلیلی جز همان تأکیدِ زیاده از حدّ شاعر بر استفاده از صنعت مراعات‌نظیر، بر ذکر آنها در متن شعر مترتّب نمی‌شود. نتیجهٔ این همه آشکار است: حشو. در واقع از آنجا که بسیاری از این عناصر، دلیلی برای حضور در شعر ندارند، حضور آنها مصداق حشو خواهد بود:

هیچ کدام از شبکه‌ها نمی‌دانند
هیچ یک از ماهواره‌ها خبر ندارند
بر هیچ صفحه‌ای ظاهر نمی‌شوی
مثل همیشه
بر هیچ موجی سوار نشده‌ای.

در این شعرِ ۵ سطری، «شبکه، ماهواره، صفحه و موج» مراعات‌نظیر دارند؛ ولی آیا بهتر نبود اگر از ۳ سطر نخست، تنها یکی انتخاب می‌شد؟ آیا در این صورت جای کشف بیشتری برای مخاطب نمی‌ماند؟ برای مثال، اگر تنها سطر نخست می‌آمد، ذهن مخاطب از «شبکه» به سمت «شبکه‌های ماهواره‌ای، اعمّ از تلویزیونی و رادیویی» سوق می‌یافت و «صفحهٔ تلویزیون» نیز مقابل چشمش مجسّم می‌شد. درست است که عناصر نظیر، قادر به فضاسازی در شعر هستند، ولی اگر بی‌جا استفاده شوند، حضورشان مصداق حشو – فارغ از ملیح و قبیحش – خواهد بود.

نکتهٔ دیگر این است که شمار گروه‌های عناصر نظیر در قطعات این مجموعه بسیار محدود است و عموماً به عناصر طبیعی – چون و کوه و رود و آبشار و باد و ... – و ادوات و ابزار رزمندگان در جنگ منحصر می‌شود. گروه‌های دیگر مراعات نظیری در این مجموعه کم‌شمارند.

اسناد مجازی

شعرهای آیینی و به تبع آنها، شعر جنگ در ایران، ارتباطی ناگسستنی با درون‌مایهٔ «شهادت» دارند. در این‌گونه شعرها، مفید است که شاعر به جان‌دار کردن اشیاء و پدیده‌های بی‌جان توجه خاص داشته باشد؛ چرا که شهادت به معنای زندگی جاودان است. شاعران این دو حوزه همواره تلاش کرده‌اند با احیای شاعرانهٔ اشیاء و پدیده‌های بی‌جان اطراف، از رهگذر شهادتی که در پس‌زمینه – و گاهی رویهٔ – شعر جاری است، شهادت را به مثابهٔ کنشی بازنمایی کنند که در نتیجهٔ آن، کلّ جهان به نوعی زنده می‌شود؛ نه اینکه شهادت و تبعات آن منحصر باشد به شخص شهید. در این راستا، صنایعی چون تشخیص و اسناد مجازی، کمک‌حال مؤثر شاعرند.

شاعر این مجموعه نیز به اهمیت این دو صنعت آگاه است و از آنها به همین منظور استفاده می‌کند. نمونهٔ این بهره‌گیری، آنجاست که در شعر ۶۸ می‌نویسد: «خاک از تو منصرف نمی‌شود». با این سطر، شاعر با اسناد مجازی فعلی متعلّق به انسان (منصرف شدن) به موجودی بی‌جان (خاک)، تأثیر شهادت شهید را به گسترهٔ خاک گسترش داده است. حافظ که می‌گوید: «خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد/ که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز»، و سیف اسفرنگی که نوشته است: «سونش لعل ریزد از پرّ همای در هوا/ گر بخورد ز کشتهٔ لعل لب تو استخوان»، فارغ از استفاده یا استفاده نکردن از صنعت اسناد مجازی، نمونه‌های عالی متأثر شدن جهان بی‌جان یا غیر بشری را از یک وجود بشری ارائه داده‌اند.

نمونه‌های اسناد مجازی در این مجموعه پرشمار است؛ اگرچه همهٔ آنها از بداعت سطر یادشده بهره‌مند نیستند. در شعر ۶۶ می‌خوانیم:

کاش مثل این آفتابگردان
مطمئن بودم
همین خاک سرد را می‌کندم
و پیشانی درخشان تو
ناگهان طلوع می‌کرد.

آشکار است که اسناد مجازیِ فعل «اطمینان داشتن» به گل آفتابگردان، سویه‌ای شاعرانه گرفته است و مخاطب از این اسناد و ارجاع احساس لذّت می‌کند. «طلوع» پیشانیِ مانده در خاک در پایان این قطعه، با گل آفتابگردان که سر سوی خاک گرفته، در تناسب و هماهنگی است. اگرچه به نظر می‌رسد ذکر صفت «درخشان» برای پیشانی، مصداق حشو باشد. با توجه به نکات مطرح‌شده در بخش مراعات‌نظیر، این یکی از همان مواردی است که می‌توان برخی از عناصر نظیر را حذف کرد؛ «درخشان» و «طلوع» با هم در مراعات‌نظیرند.

ولی گاهی همین اسنادهای مجازی، بار معنایی خاصی به قطعه می‌دهند که نه‌تنها متناسب نیست، بلکه به لحاظ مفهومی، مناسب هم نیست. نمونهٔ آن در قطعهٔ ۵۶:

دیگر تمام شد
و در سکوت آتش‌بس
جمجمه‌ها از سنگرهای مقابل
به یگدیگر لبخند می‌زنند.

در اینجا، لبخند جمجمه‌ها، هم از نظر معنایی متناسب نیست و هم مناسب نیست. متناسب نیست، چون آنچه شاعر نام آن را لبخند جمجمه گذاشته، در واقع از نظر عرف عام، عمیقاً، زهرخند است. جمجمه و لبخندِ/ زهرخندِ آن، در مطالعات نشانه‌شناسی در هیچ حوزه‌ای باری مثبت ندارد. بی‌تردید حق شاعر است که آشنایی‌زدایی کند. بی‌تردید شاعر محق است که تلاش کند حوزهٔ دلالی یک دال را تغییر دهد؛ چراکه اصولاً یکی از مهم‌ترین کارکردهای شعر، همین تغییر دادن هوشمندانهٔ حوزهٔ دلالیِ دال‌هاست. ولی در این قطعات بسیار کوتاه،

جز لبخند و جمجمه، چیز دندان‌گیر دیگری نیست که حکم «تلاش» پیدا کند. جمجمه و حالت استخوان‌بندی فکّ و دندان‌ها در آن، از نشانه‌های مرسوم هشدار مرگ و حتی از نشانه‌های مرسوم در حوزهٔ نشانگی فرقه‌های شیطان‌پرستی و برخی نحله‌های فراماسونری است. باز بودن و نبودن فک، میزان بار ارجاعی منفی این نشانه را اندازه می‌کند. در نشانگان منحصر به هشدار مرگ، عموماً فکّ جمجمه بسته است – حالتی که شاعر به آن «لبخند» می‌گوید – و در دیگر موارد، از فکّ باز استفاده می‌شود تا آن «زهرخند» را به یک «قهقههٔ دهشتناک» تبدیل کند. بنابراین استفاده از این نشانه (جمجمه) و لبخند آن، که در واقع زهرخند است، به لحاظ معنایی، متناسب با لبخند موعودِ شاعر نیست.

اما دلیل مناسب نبودن این اسناد مجازی از نظر مفاهیم مربوط به جنگ تحمیلی: دو طرف در حال نبَردند؛ هر دو طرف به دلایلی کشته می‌شوند. ما معتقدیم طرف مقابل، متجاوز به خاک و جان و مال و ناموس بوده است و موارد بسیار از تجاوزهای نامرتبط با طبیعت جنگی، با حداقل شرایط شرافتمندانه را نیز از طرف مقابل شاهد بوده‌ایم. طرف مقابل، حزب بعث است و صدّام. آتش‌بس می‌شود. آن دو سرباز در دو سنگر مقابل، همچنان مانده‌اند. چند سال گذشته است. یکی از آن دو سرباز، سرباز امام(ره) است و دیگری سرباز صدّام. لبخند این دو به یکدیگر به چه معنایی می‌تواند باشد؟ شاعر تنها به صِرف یک تصویر ظاهری از دو جمجمه — که در بخش پیش دیدیم از همان تصویر نیز به لحاظ معنایی، تفسیر متناسبی ارائه نداده است — چه حکمی صادر می‌کند؟ به نظر می‌رسد ترجمهٔ شعرهای ضدّجنگ که در سالیان اخیر در کشور منتشر می‌شوند و از بی‌فایده بودن جنگ و دوستی و نزدیکیِ فطری و انسانی دو طرف جنگ می‌گویند، و در مواردی هم کاملاً درست می‌گویند، شاعر را نسبت به طبیعت جنگ تحمیلی نیز به تردید انداخته است. در غیر این صورت، هیچ دلیلی برای لبخند زدن دو سرباز از دو طرف این جنگ به یکدیگر وجود ندارد؛ چون این دو در زندگی خود دو راه کاملاً متفاوت را طی کرده‌اند و پیشوایان آن دو نیز که معنای زندگی‌شان را می‌سازند، هیچ ارتباطی به هم ندارند. پس می‌توان پرسید: کدام لبخند؟

در چند قطعهٔ این کتاب با «جمجمه» مواجهیم و هر بار، تناسب نداشتن معناییِ آنچه «لبخندِ جمجمه» خوانده می‌شود، آزاردهنده است. ولی در شعر اخیر دیدیم که اشکال، عمیق‌تر نیز هست و به حوزهٔ مفاهیم بنیانی جنگ تحمیلی گسترش می‌یابد.

این قبیل مشکلات، از نظر برخی منتقدان غربی، به «شکاف ایدئولوژیک» تعبیر می‌شود. پیش از آنکه بخشی از نظرات این منتقدان را مرور کنیم، تأکید دوباره بی‌فایده نیست که قصد ما از مرور این نظریات، استفاده از «روش تحلیل» است و این مرور، لزوماً به معنی موافقت با همهٔ نظرات آنها نیست.

«به عقیدهٔ مَشری، آثار ادبی تحت سیطرهٔ ایدئولوژی هستند. ما برای رسیدن به ورای بُعد ایدئولوژیک یک متن، می‌باید از شکاف‌های موجود در «رویهٔ» آن آغاز کنیم. در این شکاف‌ها، متن کاملاً بر خود نظارت ندارد[1]. برای آشکار کردن ایدئولوژی یک متن، می‌باید به گونه‌ای پارادوکسی، تأویل را متمرکز کرد بر آنچه متن نمی‌گوید؛ بر آنچه متن به جای بیان کردن، نهان می‌کند. آنچه متن نمی‌گوید، در شکاف‌ها و در سکوت‌ها یافتنی است؛ یعنی جایی که آنچه می‌باید گفته می‌شده، خاموش مانده است» (برتنس، ۱۳۸۴: ۱۰۹).

در واقع، مشری و پیروان او معتقدند هر ایدئولوژی‌ای شکاف‌هایی دارد که ادبیات آن شکاف‌ها را آشکار می‌سازد. «شاید هم بتوان گفت متن، یک ناخودآگاه دارد و آنچه را که به خاطر سرکوب ایدئولوژی نمی‌تواند بیان کند، به آنجا می‌فرستد. ... مشری شکاف‌ها را نه در مضامین اصلی‌ای که کاملاً تحت کنترل ایدئولوژی هستند، بلکه در رویهٔ متن، در آن دسته از عناصر متنی‌ای که فقط به طور مستقیم با درون‌مایه و درون‌مایه‌های اصلی مرتبط هستند، می‌یابد. در اینجا، کار ایدئولوژی آن است که هرچه را مطابق میلش نیست، خفه کند و تضادها را از میان ببرد. چون در یک متن ادبی، عملکرد ایدئولوژی کاملاً با موفقیت همراه نیست، خلأی را نیز در قالب متن می‌بینیم» (همان).

در این قطعهٔ شعر و در بسیاری موارد دیگر در این کتاب که نشانهٔ «جمجمه» آمده است، متأسفانه با نمودی از شکاف‌های مفهومی مواجهیم که به نظر، با آنچه مشری گفته است، بی‌ارتباط نیست. به گمان ما، این ضعف جز به بی‌دقتی شاعر بازنمی‌گردد. نشانه‌ای با بار ارجاعی آشکارا منفی، و جزئی از آن نشانه (استخوان‌بندی فک و دندان‌ها) که تأثیر اصلی را در منفی شدن عمیق و ژرفِ بارِ ارجاعیِ آن نشانه بازی می‌کند، تصریح می‌شود و بدون دلیل کافی، در جایی استفاده می‌شود که حرف بر سر شریف‌ترین مفاهیم یک قوم، یعنی شهید و شهادت، است. بهتر است اصل مطلب مشری را بگیریم و نظر او را این‌گونه تعدیل کنیم: گاهی پیش می‌آید که بی‌دقتی شاعر و نویسنده، شکاف‌هایی در متن ایجاد می‌کند که آشکارا ایدئولوژیک‌اند. کاربرد نابجای یک نشانهٔ نیرومند و آشنا، چون «جمجمه» و «لبخند/ زهرخند» آن، نمونهٔ ایجادکنندهٔ این قبیل شکاف‌هاست. توجه کنیم که خود این نشانه، شکاف نیست؛ بلکه نتایج حسّی و معنایی آن در بطن شعر شکاف ایجاد می‌کند.

در قطعهٔ ۶۲ آمده است:

وقتی پیدایت می‌کنم
نه نارنجکت تهدیدم می‌کند
نه سرنیزه‌ات
نه در قمقمه‌ات آبی مانده

نه در خشابت فشنگی
تنها ساعتت کار می‌کند
که هنوز به وقت دیروز تنظیم است.

پایان‌بندی این قطعه، هوشمندانه و مناسب است. مراعاتِ‌نظیرِ «خشاب و فشنگ و سرنیزه و نارنجک» آشکار است و مشمول همان حکم قبلی، که برخی از آنها مصداق حشوند و می‌شد برای بهتر شدن قطعه، حذفشان کرد. ولی بحث روی اسناد مجازی فعلِ «تهدید کردن» به نارنجک و سرنیزه است. اگر حرف «سرنیزه» نبود، می‌شد نتیجه گرفت که منظور شاعر این بوده است که کاشفان پیکر شهدا، به هنگام عملیات اکتشاف، ممکن است با نارنجک‌های مانده در زیر خاک تهدید شوند؛ چون ممکن است یکی از ادوات حفر خاک با این نارنجک‌ها برخورد کند و مرگی نامنتظر را در پی داشته باشد؛ ولی در این صورت از یک سرنیزه چه تهدیدی برمی‌آید؟ این بی‌دقّتی است؛ ولی جدا از این بی‌دقتی، که نامتناسب بودن معنایی (تهدید سرنیزه) را در پی دارد، مجدّداً با یک شکاف نیز مواجه می‌شویم: کدام تهدید؟ این برادری شهید است در زیر خاک. سرنیزه‌اش چرا باید تهدیدکنندهٔ برادرانی باشد که بعد از سال‌ها، به امیدِ یافتنش خاک را می‌کاوند و این وظیفه را مقدّس می‌شمارند؟ در اینجا شکاف مفهومی دیگری ناشی از بی‌دقّتی شاعر سر باز کرده است. حتی این ظن به ذهن مخاطب می‌رسد که نکند منظور شاعر از مرجع ضمیرِ «تو»، سرباز عراقی باشد؟! در قطعه‌ای ۳سطری می‌نویسد:

جمجمه‌ات را
شاد یافتیم
میراث‌دار لبخندهای غمگین تو را.

آیا می‌توان این قطعه را برای یک مادر یا پدر شهید خواند و بی‌رحمانه از آنها خواست حالت فکّ آن جمجمه را تصوّر کنند و به آن لبخند تسلّی یابند؟ می‌توان پیش از اینها به جست‌وجوی شکاف‌های سر بازکرده در قطعات این کتاب برآمد.

تبدیل «مدحِ شبیه به ذم» به «ذمّ شبیه به مدح»

این مشکل نیز از مشکلاتی است که به ایجاد شکاف‌های پیش‌گفته منجر می‌شود؛ چنان که در چند قطعه منجر شده است. قطعهٔ ۶۰:

– یافتم!
– یافتم!
استخوانی از دست تو نیز
غنیمت است
هنوز هم مشک پاره‌پاره را رها نکرده است ...

جملهٔ «استخوانی از دست تو نیز غنیمت است» یک معنای اصلی و یک معنای کنایی را حمل می‌کند. معنای اصلی این است که یک قطعه استخوان از دستِ (فیزیکی) تو، برای ما که دربه‌در به جست‌وجوی پیکرت خاک را می‌کاویم، غنیمت است. معنای کنایی آن است که تو آن‌قدر بخیلی که استخوانی از تو بگیریم هم غنیمت است. این معنای کنایی، خود دو معنای اصلی و کنایی را حمل می‌کند: معنای اصلی این است که تو واقعاً و عیناً بخیلی، و معنای کنایی که با فضای شعر هماهنگ است، نوعی شکوه و شکایت صمیمانه را می‌رساند از پیکری که بعد مدت‌ها جست‌وجو، سرانجام تنها استخوانی از دستش یافت شده است.

اما در سطر بعد، تأکید شاعر بر مدح شبیه به ذم بوده است؛ بدین‌گونه که می‌خواسته است با این سطر و تصویر مشکِ پاره‌پاره، اوج عطش و لب‌تشنگی آن رزمندهٔ شهید را «تصویری» کند و سپس، با ذمّ ظاهریِ اینکه هنوز هم مشک را رها نکرده و دل‌مشغول تشنگی است، به مدح لب‌تشنگی‌اش بنشیند. با این حال، همین روند، معکوس نیز می‌تواند باشد؛ یعنی با مدح ظاهریِ لب‌تشنگی، به ذمّ رها نکردنِ مشک و دل‌مشغولِ تشنگی بودن و چنگ زدن به یک مشک در آخرین لحظات برسد. در جهان یک شعر بسیار کوتاه، با شمار محدود سطر، بدون اینکه چیز دیگری از آن تشنگی و شرایط پیش از شهادت آن رزمنده گفته شود، واقعاً چه تفاوتی هست بین این رزمنده با یک سرباز عراقی که در آخرین لحظات زندگی‌اش گوشه‌ای تنها مانده باشد و تشنه باشد و آب قمقمه‌اش تمام شده باشد؟ آن سرباز هم قطعاً بعد از بیست سال، با همین شرایط از زیر خاک پیدا خواهد شد.

نوشتن شعر کوتاه بسیار دشوار است؛ این دشواری، در حوزهٔ مفاهیم مقبول یک ملّت شدّت بیشتری نیز می‌گیرد. دشواریِ نوشتن شعر کوتاه، بیش از همه، ناشی از نبودن مجالِ پروراندن موضوع و شخصیت‌هاست؛ چون با کمترین تعداد کلمه، باید حرفی زده شود، بی‌آنکه امکان تأویلِ نامناسب را ایجاد کند. بی‌دقّتی در شعر کوتاه، شکاف‌ها و مغاک‌های خطرناک ایجاد می‌کند؛ چراکه هرگز امکان جبران و ناممکن ساختن تأویل‌های نابجا در سطرها و بندهای بعد نیست.

چیزی قطب‌نماها را دیوانه می کند، سرودهٔ حمیدرضا شکارسری است. این کتاب تقدیری کنگرهٔ شعر دفاع مقدّس در سال ۸۹، در شمارگان ۲۰۰۰ نسخه و با بهای ۱۶۰۰ تومان از سوی انتشارات فصل پنجم منتشر شده است.

پی‌نوشت

۱. این فقدان نظارت در عنوان یکی از آخرین مقاله‌های مشری خلاصه شده است: «متن چیزهایی را می‌گوید که نباید بگوید».

کتابنامه

– برتنس، هانس، ۱۳۸۴، مبانی نظریهٔ ادبی. محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
– سلدن، رامان، ۱۳۷۲، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. عباس مخبر. تهران: طرح نو.
– شمیسا، سیروس، ۱۳۸۳، نگاهی تازه به بدیع. تهران: میترا.
– همایی، جلال‌الدین، ۱۳۸۹، فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: زوار.