خطاب به پروانه ها
و
چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟

رضا براهنی

خطاب به پروانه ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟ / رضا براهنی

ناشر:نشر زده در الکترونیک (سه پنج)به سال ۱۳۹۱مهرماه

طراح جلد:زهره صفدری

شماره کیوسک:سی و شش

آماده سازی و نظم صفحات:تکنو گراف سه پنج

==========

---

www.35anj.net

www.books35anj.blogspot.com
www.cafe35anj.blogspot.com
www.tv35anj.blogspot.com
www.radio35anj.blogspot.com

ای میل: 3panjlitr@gmail.com

همه حقوق برای نشر الکترونیکی سه پنج [صدای مستقل ادبیات ایران] محفوظ است

خطاب به پروانه‌ها

و

چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم

خطاب به پروانه‌ها
و
چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم
رضا براهنی
طرح جلد از زهره صفدری
چاپ اول ۱۳۷۴، شماره نشر ۲۶۰
۳۰۳۰ نسخه، چاپ سعدی، لیتوگرافی مردمک
کلیه حقوق برای نشر مرکز محفوظ است
نشر مرکز تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴
کدپستی ۱۴۱۴۶

ISBN: 964-305-080-7 شابک ۷-۰۸۰-۳۰۵-۹۶۴

خطاب به پروانه‌ها
(شعر)

و

چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم
(بحثی در شاعری)

رضا براهنی

پیشکش به ساناز، اکتای محمد و ارسلان

فهرست

خطاب به پروانه‌ها (۱۲۰-۷)

ذف ۹
درونی ۱۶
دهان ۱۷
زنْ ـ شَمَنْ ۱۸
وسوسهٔ سؤال ۱۹
فوّاره ۲۰
ماه ۲۱
تصادف ۲۴
نسیم و خاکستر ۲۵
حرف ۲۷
حتی اگر صدا، صدای آخر دنیا باشد ۲۸
آنچه نوشته‌ام ۳۱
گشت و بازگشت ۳۵
ببین ۳۷
بهار ۳۸
نیامد ۳۹
شکسته ۴۰
خطاب به پروانه‌ها ۴۱
انگار خواب نیز همان خواب نیست ۴۳
پنجره را باز کن! ۴۵
مهربانی ۴۶
حضور ۴۸
ستایش ۵۰

آه، آن چند ثانیه‌ا «باستور کیتون»ا ۵۱
سوکنامه ۵۲
پاییز در تهران ۵۴
شَرَا ۵۷
بازگشتن ۵۹
تابستان تصویر ۶۰
در این زمین زیبای بیگانه ۶۲
هَهَ ۶۷
هفت ۷۰
پس از دیدار ۷۱
می‌سوزیم ۷۲
نگاهِ چرخان ۷۸
وارونه ۸۱
آواز ۸۲
حالا می‌بینم ۸۳
از هوش می ۸۴
شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ ۸۶
با احمد شاملو ۱۰۴
پلهٔ آخر ۱۰۵
درونی ۱۰۷
آسایشگاهِ جهان ۱۰۹
موسیقی ۱۱۱
آدمهای اتاق ۱۱۲
می‌سوزد ۱۱۳
رؤیای روبرو ۱۱۴
مَلَنْچل ۱۱۵
گویندهٔ مخفی ۱۱۷

چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم (۱۹۸–۱۲۱)

خطاب به پروانه‌ها

دَف

به آیدین آغداشلو

دَف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شبِ دفماهها
فریاد فاتحانهٔ ارواحِ هایهای و هلهله در تندری‌ست که می‌آید
آری، بِدَف! تلألؤِ فریاد در حوادث شیرین، دفیدنی‌ست که می‌خواهد فرهاد
دف را بِدَف! که تُندرِ آینده از حقیقت آن دایره، دمیده، دَمان است و نیز دمان‌تَر بادا
دف در دفِ تنیده و، مَه در مَهِ رمیده، خدا را بِدَف! به دف روحِ آسمان، به دف روحِ من بِدَف!
شب، بعد از این سکوت نخواهد دید
من، بعد از این شب توفانی
تا صد هزار سال نخواهم خفت
شب را بِدَف! دفیدنِ صدها هزار دف!
مهتاب را
با روح من بِدَف! دفِ خود را رها نکن، تو را به لذت این لحظه می‌دهم قسم، دفِ خود را رها نکن!

ای کُردِ روح!
گیسو بلندا
قیقاج ـ چشم!
ابرو کشیده سوی معجزه‌ها، معجرِ هوس!
خشخاش ـ چشم!
خورشید ـ لب!
دزدِ هزار آتش، ای قاف! ای قهقهه گدازهٔ مس در تب طلا، دَفْدَفْدَفِ تنورِ تنم را بدف! دف خود را رها نکن!

سیّاره‌های دف
در باغهای چلچله می‌کوبند
دَفْدَفْدَدَفْدَدَف
از این قلم
چون چشم تو
خون می‌چکد
دَفْدَفْدَدَفْ

یک زن که در سواحل پولاد می‌دوید
فریاد زد: خدا، خدا، خدا تو چرا آسمان تهران را از یاد برده‌ای؟
دف صورت طلایی ماه تمام را از آسمان به زن ایثار کرد

دَفْدَفْدَدَفْدَدَفْ
دَفْدَفْدَدَفْدَدَفْ
دَفْدَفْدَدَفْدَدَفْ

محبوب من!
ای آسمان!
زُمرّدِ روح!
رازِ تُرُنج!
خشخاش ـ چشم!
دَفْدَفْدَفِ تنور تنم را بِدف!
ای کُردِ روح!
کرکوک را به صولت فریاد خود بکوب،
بر کوه قاف!
دَفْدَفْدَدَفْ
دَفْدَفْدَدَفْ
سیمرغ جان، بِدف! دفِ البرز را بدف! دفینهٔ ارواحِ سنگ را بیدار کن! البرز را بیدار کن!
دَفْدَفْدَدَفْ

دَفْدَفْدَفْدَفْ
ارواحِ سنگ گشتهٔ اجداد خواب را بیدار کن!
سیمرغ جان!
بیداد کن!
دَفْدَفْدَفْ
دَفْدَفْدَفْدَفْ
دَفْدَفْدَفْدَفْدَفْدَفْ

وقتی که بر صحاریِ یاقوتی
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
طالع شوید بر من، و بر شانه‌های من،
ای سینه‌های دف!
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
انگشتِ ارغوان
با مشتی از
عطر و عسل
دَفْدَفْدَفَست
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
من ساحلم
امواج
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
خاکم
سَمِّ ستور
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد

روحِ قدیمِ قونیه در زیرِ خاک، آتش گرفته، قونیه بر شانه‌های خاک، چون ارغوان و لاله دمیده‌ست
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
بر قونیه

آه، ای جوان!
ای اُرمَوی!
ای روحِ دم زدن!
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
بر مولوی

بر دشتهای شادِ برشته نوشته است
تبریز،
شمس را
ای اُرمَوی!
ای بابِلِ جوان زبانهای اولین
روحِ قدیم قونیه در زیر خاک، آتش‌گرفته، قونیه بر شانه‌های خاک، چون ارغوان و لاله دمیده‌ست
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
بر قونیه

باد از کمرکشِ سبلان می‌زند اُریب و، به دریاچه‌ای که بر آن قوم ماد اُتراق کرده است، فرو می‌ریزد
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
خورشیدی از سهندِ سحرخیز می‌زند چشمک، بر قله‌های منتظر کوه ماد، به الوند
زرتشت شرقهای کهن در میان ماست
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
بر بامهای ما

شیرِ شتر
بر بام ظهر
شطحِ شراب
بر قامت زبان
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
دَریایِ زنبق است که بر پشت‌بام ما

بیتوته می‌کند
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
روی هدف
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
دَفْدَفْدَفَست
دَفْدَفْدَفَست
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد

آه، ای جوان! اجازه بده تا ببوسمت!
آن خنجره
بوسیدنی‌ست
ای ارغوان!
آه، ای جوان!
مشتِ عسل!
عطر و عسل!
بوسیدنی!
ای خنجره!
ای ارغوان!

دفماهِ من به دور جهان چرخ می‌زند
در پشت دف
ماهِ تمام
ماهِ تمام
ماهِ تمام
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد
اشک و عسل!
رطلِ شراب!
ای آبشار!
دفماهِ من به دور جهان چرخ می‌زند

دفماهِ من
زنمردِ من
روی هدف!
روی هدف!

دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شبِ زرتشت شرقهای کهن در میان ما
فریادِ فاتحانهٔ ارواحِ هایهای و هلهله در تندری‌ست که می‌آید
دفماهِ من به دور جهان چرخ می‌زند
دفهای نور، هالهٔ سیاره‌های سر
از آسمانِ حیرت گردنها
از شانه‌های شاد تجلیها
سر می‌پرد
سر می‌جهد
سر را
دف می‌زند
دف را
سر می‌زند
شمشیر دَفْدَفست که سرهای خلق را
از بیخ می‌زند
سر می‌زند
دف می‌زند
آه، ای جوان!
ای ارغوان!
آن حنجره
بوسیدنی‌ست!
بوسیدنی!
سر می‌زنی!
شمشیر دَفْدَفست که سرهای خلق را
از بیخ می‌زند

دف می‌زنی؟
سر می‌زنی؟

گردنکشانِ سرخ جدا از سر
گردنکشانِ معجزه، در راههای دور
رنگین کمانِ حیرتِ دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد را
با خویش می‌برند
در رهگذار باد، هزاران ستاره نیز
دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد را
فریاد می‌زنند
آنک ستاره‌ها همه سیّاره‌های سر
سیّالهٔ طراوتی از شیوه‌های دف، دَفْدَفْدَفَست که می‌کوبد، می‌بارد
دف مثل مخملی‌ست که با سحرش
سیّاره‌های عاشق و شیدا را
پوشانده است

دورت بگردم، ای دفِ دیوانه، ای دفِ دیوانه، دَفْدَفِ دیوانه، ای‌ی‌ی‌ی...
دورت بگردم، ای دفِ دیوانه، ای‌ی‌ی‌ی...
دورت بگردم، ای دفِ دیوانه، ای دفِ دیوانه، دَفْدَفِ دیوانه، ای‌ی‌ی‌ی...
ای‌ی‌ی‌ی...
ای‌ی‌ی‌ی...
دورت بگردم، ای دفِ دیوانه، ای‌ی‌ی‌ی...
ای‌ی‌ی‌ی...

۹-۱۰ فروردین ۶۸- تهران

درونی

مرا ستارهٔ پولادینی کنار ماه نشانده‌ست
و هیچ دستی قادر نیست که از درون این معماری
عبور کند

۶۹/۲/۶ ـ تهران

دهان

چیز غریبی کنار آینه ماندهست بهت زده
شکل دهانی که خواستهست به فریاد
خواب شگفت‌آوری قدیمی و متلاطم را باز بگوید
عجز زبان‌بستگی، ولی
مانع فریاد شدهست

کی رسد آن روز و روزگار که فریاد را بشنویم؟
این همه را بشنویم؟

۶۹/۸/۷ ـ تهران

زنْ ـ شَمَنْ

سوار پرنده شدن وَ
از ستاره فرود آمدن وَ
در درخت فرو رفتن
رسیدن به
تَهْ
به تهِ آفتاب وَ
بازگشتن به
پشتِ پرنده وَ زنْ ـ شَمَنْ

۶۹/۸/۲۱ ـ تهران

وسوسهٔ سؤال

برای مفتون امینی، شاعر حکمت سینه

اسبی کنار پنجره در پشت برگهای رنگ به رنگ ایستاده است
پشت کشیده‌اش قوسی‌ست در زیرِ جادویِ قامت زیبایی: تو
از آسمان آفتابی رنگ پاییزی رؤیا و آرزو با هم می‌ریزد
این خاطره‌ست؟ خاطرهٔ عشق است؟ این چیست؟
فریاد من از سرسرای برگ و ترعهٔ توفان فصل، سوی خودم برمی‌گردد

یک لحظه صبر کن
من دستمال پیشم نیست
با پشت دستم، با آستینم، سیلاب اشک را که ستردم
و چشمهای سرخم را در جیب پلکهای خیسم که پنهان کردم
و چوب خشک بُغضِ گلو را، که راه نفس را بریده است، فرو دادم، خواهم رفت

وقتی که بعدها در زیر بار سنگ سپیدی خوابیده‌ام
چون روحِ وسوسه در یک نسیم سوی تو خواهم آمد
آنجا کنار پنجره خواهم ماند
با شور و شوق داغ تماشا
و این سؤال:
اکنون در آن اتاق کوچک تنها که ماه را در خویش خویش نهان کرده‌ست|مثل زنی که زیبایی گذشتهٔ خود را|، تنها چه می‌کنی؟

و پاسخم را هم ـ من مطمئنم ـ خواهم گرفت
زیرا سؤالهایِ پس از مردن هرگز بلاجواب نمی‌ماند

۶۹/۹/۱۶ ـ تهران

فوّاره

کم مانده بود که فوّاره در سپیدی بی‌انتها بالا بتابد
ناگاه زنگ در به طنین افتاد گفتی: «ایوای، مادرم!»
گفتم، چه شد، کجاست، چه گفتی؟ «آهسته باز از بغل پله‌ها گذشت!»
«ایوای، مادرم!»
و زنگ در، دوباره طنین انداخت
دیدم که «شهریار» گذشت از میان تور تداعیها
دیدم:
بر پرچمی مدوّر، یک زن بر آهنی مدوّر، یک زن بر شیشه‌ای مدوّر، یک زن
بر بوسه‌ای مدوّر، یک زن بر سینه‌ای مدوّر، یک زن بر جوهری مدوّر، یک زن
بر زانوی مدوّر، یک زن
دنیایی از تمرکز دیوانه‌وار وحدت و کثرت، رقصان و شاد و چرخ‌زنان پیدا شد
آنگاه، یک درخت از آسمانِ بوسه فرو افتاد در خوابگاه ولولهٔ تنها
فوّاره در سپیدی بی‌انتها جهید

حالا فوّاره روی سینهٔ دریا می‌خوابد
و «شهریار» ماهی
در تور خوابگاهِ تداعیها

۶۹/۹/۱۷ ـ تهران

ماه

به محمد نوری و آواز نیمایی‌اش

شیدایی خجسته که از من ربوده شد
ـ با مکرهای شعبده‌باز سپیده‌ای که دروغین بود ـ
پیغمبری شدم که خدایش او را از خویش رانده بود
مسدود مانده راه زبان نبوتش
من آن جهنمم که شما رنجهاش را در خوابهایتان تکرار می‌کنید
خورشید، هیمه‌ای است مدوّر که در من است
یک سوزش مکرر پنهانی همواره با من است
و چشمهای من، خاکستری‌ست که از عمقهای آن
قمقمه‌های رنج جهان می‌زایند

تنهایم
از آن زمان که شیدایی خجسته‌ام از من ربوده شد

اینک منم
مردی که در صحاری عالم گم شد
مردی که بر بنادر میثاق و آشتی بیگانه ماند
مغروق آبهای هزاران خلیج دور
پیغمبری که خواب ندارد

چون شانه‌های شاد بلندش تعطیل شد تعطیل شد زیبایی جهان

آن بنفشه‌ی داغ در ایوان عاشقان
آن چشمه‌سار پچپچه کارام می‌خلید در صبحدم در گوش هوش تعطیل شد
سودای نرم زخمه به تار بزرگوار در شامگاه تعطیل شد
تاریکی جهان حق من است حق من است تاریکی جهان

با پرچم عزا
ماهی غریب می‌گذرد از فراز شب
آخر چگونه جان متحمل شود
یاد بَلَشت فاجعهٔ انهدام را؟

هان بنگرید!
این دائمی‌ست
این رؤیت جنازه
این رؤیت جنازهٔ بی‌غسل و بی‌کفن بر صحن ماهتاب با پرچم عزا
اسبی که شیهه می‌زند از خوابهای من اسبی‌ست بی‌سوار
اسب عزاست بر صحن خواب بر صحن ماهتاب

میثاق داشتم با کهکشان روشن آینده بر پهنهٔ مدائن خورشیدی
هان بنگرید!
شهری کهن شدم
شهری که لاشه‌اش در هُرمِ آفتاب کویری نشانده است
پیرنگ آرواره و دندان را
آخر چگونه باز بسازد جهان مرا؟
این دائمی‌ست
این رؤیت جنازه: شهر کهن بی غسل و بی‌کفن

با پرچم عزا
ماهی غریب می‌گذرد از فراز شب

من می‌شناسمش
ماه من است
ماهی که زخم فاجعه‌ای چرک کرده را بر سینه می‌برد
گرگی گرسنه بال در آورده، می‌پرد دنبال ماه در آسمان
این، خواب نیست
کابوسهای شومی از این بدتر
من دیده‌ام به روز، به بیداری
گرگ گرسنه می‌درد همواره می‌درد همواره می‌درد

سیلی
سیلی‌زنان می‌غرّد
در روبرو
پیرنگ آرواره و دندان شهر، شهر کهن را خواهد ریخت، این سیل
در کام کوسهٔ اقیانوس
در زیر آب کوسه زمان را می‌بلعد
و تخم بی‌زمانیِ بی‌رنگ را در آب در مجمع‌الجزایر مرجانی می‌زاید

با طوطیِ ملوّن چشمانی که رنگهایش را می‌ریخت بر زبانش
و عشق را من عاشقم را از صبح صادق رعنایان تقلید می‌کرد
با مکرهای شعبده‌باز سپیده‌ای که دروغین بود
شیدایی خجسته‌ام از من ربوده شد

ماهی غریب می‌گذرد از فراز شب
با پرچم عزا
هان بنگرید!

۶۹/۸/۲۱ ـ تهران

تصادف

از چشمهٔ پلنگ و کبوتر از جنبش ناگهانی اشیا و آسمان قنداق آفتاب نمایان شد
وقت از طلوع چهره سه ساعت کم یا پنج قرن به دریا دور
بر عرشهٔ سپید در زیر بادبان سلیمان صدها جنازه در نوسان
طول نگاه، درونی چندین هزار سال
خضرِ شراع کشیده دریانوردهای ملایم در آبهای مرگ
زنهای قهقهه در اطلس شکفتهٔ رؤیاهایی آویخته از ماههای نجومی
آنگاه، فریادِ «پیش‌اه زد ملک‌الموت: «دوزخ، هدف!»
ما می‌رویم
افسانه‌ها، اسطوره‌ها، از شانه‌های ما به زمین می‌ریزد از پشت‌بامهای فراموشی
در جنگلی از شاخه‌های تودهٔ خاکستر فریاد می‌زنیم
از یاد می‌بریم خدایان را
فسفر، ستاره، سلطنت، استبداد یا هیچ یا همه
اینها تصادفی‌ست
گر لحظه‌ای که چشم تو را دیدم چشمم به چشمِ یک زن دیگر می‌افتاد
معلوم نیست چه می‌کردم شاید
در کهکشان دیگری از روزگار عاطفه‌ها و بوسه‌ها می‌خفتم

فریاد می‌زند ملک‌الموت: «دوزخ، هدف! دوزخ، هدف!»
خوابیده‌ام در زیر آب، با خواب تو، توی صدف، توی صدف

۶۹/۹/۳۱ ـ تهران

نسیم و خاکستر

به جواد مجابی شاعر

خاکستری که از تو بر روی سینهٔ من خفته‌ست داغ است هنوز داغ است
از کوچه‌ها جنازهٔ آهویی را بر روی دست مردان پابرهنه دعاخوانان می‌برند
و بچه‌های مدرسه تنها کمی بلندتر از گربه‌های خاکیِ ولگرد مبهوت مانده‌اند
گردوی چشم رهگذران پوکیده است با یک فشار سادهٔ انگشتان خواهد شکست
آنگاه بن‌بست کور خورشید روشنایی دنیا را خواهد بلعید

در کوچه باغهای خزانم خون می‌دود می در پیاله زهر کف‌آلودی‌ست
از ریشه‌تاک آلوده بود آلوده بود آری از ریشه خاک
لبخند حسن‌نیت ساقی آخر مرا خواهد فریفت
این روشن است روزی پیاله را سرمی‌کشم

آری گذشت تند گذشت روز هزارسالهٔ حیرت‌بار کز اوج چارمیخ به معراج می‌شدیم
ـ پنجه شکفته مثل گلی سرخ یک آسمان ستارهٔ آواز در گلو سر در میان هالهٔ نورانی
عطشان ـ
حالا ولی زمانه چه مسکین است!
اجسادمان چون روزنامه‌های مچاله در کوچه‌های پرتِ جهان می‌پوسند
روزی پیاله را سر می‌کشم سر می‌کشم
لبخند حسن‌نیت ساقی آخر مرا خواهد فریفت

آه، ای نسیم، آه، نمی‌دانی روزی توفان ز خوف رؤیت چشمانم می‌لرزید

اکنون چو برگ آخر پاییزی تب کرده‌ام در دستهای سرد تو می‌لرزم انصاف نیست!
گر می‌بری، ببر خاکستری را که بر روی سینهٔ من خفته‌ست
اما بدان که آفاق را خونین خواهی کرد
وقتی از باغهای چلچله خواهی گذشت
و برگهای سبز جهان را خواهی لرزاند

داغ است هنوز داغ است خاکستری که از تو بر روی سینهٔ من خفته‌ست

۶۹/۱۰/۲۳ ـ تهران

حرف

من با دهان بسته همیشه فریاد می‌زنم
اما شما همیشه فریادهای مرا باگوش باز می‌شنوید
بین دهان وگوش فریادهای من تکمیل می‌شود

۶۹/۱۰/۱۳

حتی اگر صدا، صدای آخر دنیا باشد

خوابم نمی‌برد
پرده کنار رفته و خوابم نمی‌برد
پنجاه و پنج سوراخ جای حنجره دارم پنجاه و پنج حنجره ـ فواره‌های خون هر حنجره ـ یک گردباد نور

پنجاه و پنج پنجره پنجاه و پنج عاشق
این عشق را من با تمام حنجره‌هایم می‌خوانم
پنجاه و پنج زن من در کنار پنجره‌ها دارم
پنجاه و پنج نام مقدس وِردِ شبانه‌ای‌ست که می‌خوانم
پنجاه و پنج راز شکفته پنجاه و پنج زن را به سوی پنجاه و پنج پنجره می‌خوانند
پرده کنار رفته و خوابم نمی‌برد

زنها کنار پنجره‌ها خوابیده‌اند وَ آفتاب تازه دمیده‌ست
شبنم بخار می‌شود از جلگه‌های سبز که در انتظار قدمهای پنجاه و پنج بچهٔ پنجاه و پنج ـ ساله گسترده‌اند
پنجاه و پنج ساعت دیواری با تیک‌تاک و پچپچهٔ نقطه‌های پچپچه با موجهای شایعه بر روی شانه‌های ترنم آویزانند
سرها و یالها و دُم اسبهای پنجاه و پنج ساله به چشمم می‌آیند از لای پنجره‌های اصطبلهای پنجاه و پنجگانه
وقتی که ریش نقره‌ای پنجاه و پنج مردِ پنجاه و پنج ساله پنجاه و پنج آینه را اشغال می‌کند،
پنجاه و پنج طبل سرخ زنانه هیهای و هایهای فرو می‌کوبند هیهای و هایهای
آنگاه سوتهای پریهای آب را اسطوره‌های خواب مشترک آفتابها فریاد می‌کشند

پنجاه و پنج کشتی از سینهٔ پنجاه و پنج موج فرا می‌آیند
چشم مکاشفه‌ست که در بندرها لُم داده در برابر خورشید
زیرا
در بستر کم‌عمق آن خلیج چشم گداخته‌ای باز است در زیر آب طلا می‌گرید
پنجاه و پنج انبوه گیسوان کف کردهٔ زنانه در زیر دوش آب گرم
صابون لیز در می‌رود از لای دستها و از پهلوها پایین می‌غلتد
آنگاه بوی نا عطر پنجاه و پنج ماه و نافهٔ آهو تبخیر می‌شود از چاک پنجاه و پنج در
چشم گداخته‌ای باز است: نقاشهای شعبده زنها را با رنگهای خورشیدی می‌شویند
پنجاه و پنج جفت چشم تجلی اندامها را می‌بلعند

این قارهٔ غریب مدور را با دوربین بلندم از کشتی سپیده‌دم خوابم نزدیک‌تر کشیدم و دیدم، حیران شدم

حالا خواب از سر طبیعت من در یک بهار عاشق پنجاه و پنج ساله پریده‌ست
رنگین‌کمانی پنجاه و پنج ساله از سینی صبحانهٔ جهان می‌روید
ابر پرنده‌های سَحَر پیوسته در تمام سَحَرهای پنجاه و پنج ساله به ما سَر بُریده عرضه شد و، خون بارید
مردان سر بریده که در پیشواز من فریاد می‌زنند
حالا: پنجاه و پنج خورشید بی‌سلام پنجاه و پنج ماه نگونسار پنجاه و پنج سالِ خداحافظ پنجاه و پنج سایه که پُر می‌شود
پاییزهای پنجاه و پنج سالهٔ بخش و پلا پاییز ریزریز روزان برباد رفته در زیر زینِ پنجاه و پنج اسب‌سوار زن

خوابم نمی‌برد
یک لحظه چشمهای تو را دیدم خوابم نمی‌برد

یک بار یک ستاره که از شب گذشت تند، صدایم زد: «عاشق شوا
بار دگر اگر صدای مرا بشنوی، بدان، که این صدا، صدای آخر دنیاست.»

خوابم نمی‌برد خوابم نمی‌برد خوابم نمی‌برد
تا آن ستاره باز صدایم زند حتی اگر صدا، صدای آخر دنیا باشد

کفتر کنار پنجره پرچین کنار نیمکت خالی و خواب، خواب طوطی افسانه
چهره، جهیز مجمر آتش
و بوسه، بوسه‌هایی از پلکهای تو، و سوزن ستاره، که از شب گذشت تند و صدایم زد: «عاشق شوا»

خوابم نمی‌برد
خواب از سر طبیعت من در یک بهار پنجاه و پنج ساله پریده‌ست
یک لحظه چشمهای تو را دیدم پرده کنار رفت پنجاه و پنج سال تو را دیدم
خوابم نمی‌برد تا آن ستاره باز صدایم زند حتی اگر صدا، صدای آخر دنیا باشد

تحریر اول ۶۹/۱۱/۱۱ ـ تهران
تحریر دوم ۶۹/۱۲/۱۹ ـ تهران

آنچه نوشته‌ام

به «الکاء»

«و یک خاطر دیگر خاص آن فریشته است، دبو در او در نیاید»

شمس تبریزی

نام تمامی پرنده‌هایی را که در خواب دیده‌ام برای تو در این‌جا نوشته‌ام
نام تمامی آنهایی را که دوست داشته‌ام
نام تمامی آن شعرهای خوبی را که خوانده‌ام
و دستهایی را که فشرده‌ام
نام تمامی گلها را در یک گلدان آبی برای تو در این‌جا نوشته‌ام
وقتی که می‌گذری از این‌جا یک لحظه زیر پاهایت را نگاه کن
من نام پاهایت را برای تو در این‌جا نوشته‌ام
و بازوهایت را ـ وقتی که عشق را و پروانه را پل می‌شوند، و کفترها را در خویش می‌فشرند
برای تو در این‌جا نوشته‌ام
یک دایره در باغ کاشته‌ام که شب آن را خورشید پر می‌کند، و روز، ماه
و یک ستارهٔ آزادگشته از تمامی منظومه‌ها می‌روید از خمیرهٔ آن
آن را هم برای تو در این‌جا نوشته‌ام
مرا ببخش من سالهاست دور مانده‌ام از تو
اما همیشه، هرچه در همه‌جا، در شب، یا روز، دیده‌ام
و هر که را بوسیده‌ام برای تو در این‌جا نوشته‌ام
تنها برای تو در این‌جا نوشته‌ام
در دوردستی و، با دلبستگی؛
حجم پرندهٔ درشتی، در آشیانه مانده، از خستگی؛

روح تمامی نگرانی، در چشمهای منتظر، متمرکز؛
من رازهای اقوام دربدر را برای تو در این‌جا نوشته‌ام
افسوس رفته‌اند جوانهایی که دوش به دوشم از جاده‌های خاکی بالا می‌آمدند
من نام یک یک آنها را می‌دانم
و داغ می‌شوم وقتی که نام یک یک آنها را می‌خوانم
آنها همه فرزند خوابهای جهان بودند
تعبیرهای من از خوابهایشان وردِ زبان مردم دنیاست
تعبیرها را هم برای تو در این‌جا نوشته‌ام
در باغها بعضی درختهای میانسال سالهاست که می‌گریند
زیرا که آشیان چلچله‌هاشان را توفان ربوده است
من گفته‌ام که شمعهای جوان را دور درختها روشن کنند
نام درختهای میانسال را نام تمام چلچله‌ها را برای تو در این جا نوشته‌ام

و مردگان دوگونه بودند
تا من کنار می‌زنم این پرده را از روی مرگ
تو چشم خویش را ورزیده کن که ببینی

یک دسته از این مردگان انگار هیچگاه نمی‌مردند
بلکه، با قبرهای قسفری از راه قبرستانها برمی‌گشتند
و شهرها را روشن می‌کردند
نور چراغهای آینده‌های زمین بودند؛
و دستهٔ دیگر مظلوم بودند
انگار هرگز نبوده بودند؛ از بدو زندگانی، انگار مرده بودند
یک جاروی بزرگ زیرزمینی می‌روفت خاکه ارهٔ تن‌های آنها را
و در چاههای بی‌ته می‌ریخت
این رُفت و ریخت ذات طبیعت بود
من نامهای هر دوگونه مرده را برای تو در این‌جا نوشته‌ام

من دوست داشتم که صورت زیبایی را بر روی سینه‌ام بگذارم و بمیرم

اما چنین نشد و نخواهد شد
هستی خسیس‌تر از اینهاست
بنگر به مرگ و زندگی «حافظ»
«حافظ» چگونه زیستنش نسبی‌ست
ما هیچگاه نمی‌فهمیم «حافظ» چگونه مرد
انگار مشت بستهٔ مرگش را همچون فریضهٔ مکتومی با خویش برده است
حالا از راهها که می‌گذری
بنگر به چاههای عمیقی که من از آنها پایین خزیده‌ام
این چاهها دهان دایره‌ای دارند
از آسمان که بنگری انگار هر دهانه دفی کهنه است که انگشتهای دفزن آن را سوراخ کرده است
اما پشت جدارهٔ این چاهها هم دف می‌زنند
دفهای کُردی
اینگونه من از این جهان به رؤیت خورشید رفته‌ام
ـ از توی یک دف کهنه وقتی که اطراف من دف می‌زدند ـ
دنیا برای من معنی ندارد
من دوست داشتم که صورت زیبایی را بر روی سینه‌ام بگذارم و بمیرم
اما نشد
هستی خسیس‌تر از اینهاست
دردی که آدم حسی احساس می‌کند بی‌انتهاست
من این چکیده‌های اول و آخر را هم برای تو در این‌جا نوشته‌ام

گرچه روحم تبلور ویرانی‌ست
امّا، ذهنم غریب‌ترین چیز است
هر روز گفتنِ این چیزها برای من از روز پیش دشوارتر شده است
من حافظ تمامی ایام نیستم
اما حتی اگر بمیرم چیزی نمی‌رود از یادم
عمری گذشته است و نخواهد آمد عمر همه نه عمر منِ تنها
من خاطرات عالم و آدم را در دایره در باغ کاشته‌ام

آن دایره در باغ محصول جشن زندگانی من بود
هر میوه‌ای که می‌افتد از شاخهٔ درخت می‌افتد در دایره
تکرار می‌شود در دایره
تکرار و فاصله، تکرار و دایره، تکرار دایره‌ها در میان فاصله‌ها
محصول جشن زندگانی من بود
من این نگاه دایره‌ای را هم برای تو در این‌جا نوشته‌ام
حالا نزدیک‌تر بیا و، کلید در باغ را از من بگیر
نشانی آن باغ را روی کلید برای تو در این‌جا نوشته‌ام
من سالهاست دور مانده‌ام از تو
و می‌روم که بخوابم
من پرده را کنار زدم
حالا تو با خیال راحت پروانه‌وار در باغ گردش کن
من بالهای پروانه‌ها را هم با رنگهای تازه برای تو در این‌جا نوشته‌ام

تحریر اول ۶۹/۱۰/۱۰ـ تهران
تحریر نهایی ۷۱/۹/۹ـ تهران

گشت و بازگشت

باگلهٔ سپید و سیاه خرگوشهایش پیشم می‌آمد
با بغبغوی کفتر کش در گلوی نرم صبح صبحدمانش پیشم می‌آمد
اندامش بیرون کشیده شمشیری از نیام پیشم می‌آمد
خوابش می‌آمد بیدار بود در هر کجای روی زمین بود پیشم می‌آمد
فردای ساعت بعدی بود
دیروزهای روز قیامت بود
صدها هزار سال نوری از آینده بود پیشم می‌آمد
چون انعکاس مادگی عالم در ماهتاب باختران یا خاوران پیشم می‌آمد
چون شهرهای حافظه چون خنوه، بلخ، سمرقند ری، شوش، پارس، بخارا پیشم می‌آمد
ازگونه‌هایم چون اشکهایم پایین می‌رفت
می‌خفت بر سینه‌ام وقتی بلند می‌شد و از در می‌رفت دیگر شبش پیشم می‌آمد
با عطر گرم پهلوهایش با آن هلال پاشنه‌هایش وکفه‌های بدر شانه‌هایش قوی بلند و داغ گلویش پیشم می‌آمد
در خلوت چهار لب مجنون می‌زیست با من با چشمهایش می‌مُرد با من اما پیشم می‌آمد
انگشتهای او که قلمهایم بودند
وقتی پیشم می‌آمد انگشتهای صاف و بلندش را در دستهای ملتهبم می‌گذاشت
می‌گفت: بنویس! بنویس و باز هم بنویس! از هیمه یا از شعله یا خاکسترم بنویس!
آنگاه می‌رفت می‌گشت در فضای مه‌آلود روز و شب گستراندن زیبایی
و چشمهای عالمیان را مبهوت می‌کرد با چلچراغهای آرنجهایش، مچهایش، وگوشهایش
و با دهانش دنیا را چون بوسه‌ای نثار مسکینان می‌کرد

می‌رفت می‌گشت می‌گشت و باز پیشم می‌آمد
صدها هزار ساعت مغناطیس می‌گشت و می‌تپید و خبر می‌داد از زانوانش، از راههایش
وقتی که او
پیشم می‌آمد

۶۹/۱ - ۱۶/۱ - تهران

ببین

سَمِ بلندی به قَدِ سرو خرامید از درِ بندر
چادری از خون شراع خویش برافراشت بر سر عرشه
کشتی‌ام انگار بود عاشق گرداب
رفت و در آوار آب و باد نهان شد
آن سوی دنیا مرا از آب گرفتند
مست و معلّق لال و کر و کور
پا به زمین کوفتم کجاست بندر من، سَمِ بلندم کجاست؟
می‌گذراند تبم مرا ز کورهٔ خورشید
سوخته‌ام را ببین! بیا سوخته‌ام را ببین!

۶۹/۱۱/۹ ـ تهران

بهار

بهار آمده، من حتاسم
مسلسلِ توفان عطسه و سرفه میان نرگسها هستم
حساسم
ریشم را تراشیده‌ام
سبیلم به رنگ کوه قدیمی است
و اشکِ ششهایم از چشمهایم بیرون می‌ریزد
از برفهای زمستان نشان گنگی روی قلهٔ سر نگاه داشته‌ام
و تیر می‌کشد پشتم، وَ انگشتهای دست راستم که قلم را لرزان نگاه داشته‌اند
پیری نیست، عزیز من! ندیدن تو مرا حساس کرده است
و از اتاق دیگر! صدای کسی در خواب می‌گوید: بابا بابا
حتاسم
توفان عطسه و سرفه میان نرگسها

۷۰/۱/۱۰ـ تهران

نیامد

شتاب کردم که آفتاب بیاید
نیامد
دویدم از پی دیوانه‌ای که گیسوان بلوطش را به سحرِ گرم مرمر لَمبرهایش می‌ریخت که آفتاب بیاید
نیامد
به روی کاغذ و دیوار و سنگ و خاک نوشتم که تا نوشته بخوانند که آفتاب بیاید
نیامد
چو گرگ زوزه کشیدم چو پوزه در شکم روزگار خویش دویدم دریدم
شبانه‌روز دریدم که آفتاب بیاید
نیامد
چه عهد شوم غریبی! زمانه صاحب سگ، من سگش
چو راندم از در خانه ز پشت‌بام وفاداری درون خانه پریدم که آفتاب بیاید
نیامد
کشیده‌ها به زخانم زدم به خلوت پستو
چو آمدم به خیابان
دوگونه را چنان گدازهٔ پولاد سوی خلق گرفتم که آفتاب بیاید
نیامد
اگر چه هق هقم از خواب، خواب تلخ برآشفت خواب خسته و شیرین بچه‌های جهان را
ولی، گریستن نتوانستم
نه‌پیش‌دوست نه در حضورغریبه نه‌کنج‌خلوت خود گریستن‌نتوانستم که‌آفتاب بیاید
نیامد

۷۰/۲/۹ ـ تهران

شکسته

تباه شد تباه خزانِ شومِ به آن زیبایی
به روی عالم ما بارید هزار و یک هزار و یک شب رسوایی

چهار گوشهٔ عالم را زنی مچاله کرد پنجره را باز کرد دور انداخت
اگرچه هزار قالی زربفت بافت آفتاب نگاهش به باغ بیگانه
ولی تُرنجِ سینهٔ ما را چه نیمه‌کاره رها کرد زیر پای خلایق چه نیمه‌کاره رها کردا
ز چشم عالم و آدم چه زود افتادیما

چه انکسار غم‌انگیزی‌ست سرشک صاف تو از پشت شیشه‌های غبارآلود
همین شکستن بدیُمنِ نور در آن مظاهر دیگر ادامه می‌یابد
درخت توت همان چتر کهکشانی امن و امان میدانها شکسته است
می از صُراحی حبسش برون نمی‌تابد
و بغض «دلکش» آوازه‌خوان بریده بریده به گوش می‌رسد از صفحهٔ قدیم جوانی
و یک سه‌تار شکسته کنار سطل زباله نشسته است

تباه شد تباه خزانِ شومِ به آن زیبایی
به روی عالم ما بارید هزار و یک هزار و یک شب رسوایی

۷۰/۳/۷ ـ تهران

خطاب به پروانه‌ها

شبانه‌روز من از سرسرای سبز سروهای شما می‌گذشت پروانه‌هایِ از جان گذشتهٔ گذشته و آینده
حرامیانی که ماههای مرا از آسمانها، از فصلها و از رواقهای عاشقانه به یغما می‌بردند اکنون تسلیم می‌شوند
هان بنگریدا من، پهلو به پهلوی خیل نهنگهای جوان غوطه می‌خورم
قانوس فلسفهای ماهیان اقیانوس بر منظر من است
در مرتع سماع هزاران هزار کوسه گردابهای سرخ جهان را می‌رقصانم
و پله‌های قزل‌آلا از چشمهای من هماره مسافرهای زیبا را به کهکشان کشفهایِ جدیدم می‌آورند
شبکورهای کیهانی در ظلمتی ابدی می‌چرخند
اما من یک آسمان نو از عشقِ آفتابهای جوان آفریده‌ام
از آسمان نهفته نخواهم داشت که چشمهای من همه را دیده‌ست
ماهی دوشقه می‌گذرد از کنار ابر چون ذوالفقاری بی‌قبضه
دیده‌ست چشمهای من همه را دیده‌ست
حرامیانی که ماههای مرا از آسمانها، از فصلها و از رواقهای عاشقانه به یغما می‌بردند اکنون تسلیم می‌شوند

شبانه‌روز من از سرسرای سبز سروهای شما می‌گذشت پروانه‌های از جان گذشتهٔ گذشته و آینده
از چشم آدمیان، روزی یا مثل آن خدای رومی پنهان خواهم شد
یا مثل شمس هموطنم در غوغایی مشکوک و رمزواره و گستاخ جان خواهم داد

با چشم باز در صف نظارگان بایستید: پهلو به پهلوی خیل نهنگهای جوان غوطه می‌خورم
دیده‌ست چشمهای من همه را دیده‌ست

۱۰-۸/۳/۷۰ـ تهران

انگار خواب نیز همان خواب نیست

وقتی که من از آفتاب توی سایه پریدم، دیدم که سایه، سایهٔ من نیست
در بازگشت
دیدم که آفتاب همان آفتاب نیست
در مرز آفتاب و سایه
دیدم که: جفت چنارهای پانصد و پنجاه سالهٔ «انیس‌الدوله»، با سرعتی گردابی اطراف زن
می‌چرخند
و زن هوار می‌کشد از پشت برگها و کسی نیست که اشباح خانهٔ «ثقفی» را از پشت تابلوهای «مزین
نقاشباشی» براند

از زیر کاشیهای صد ساله، موربانه‌های آبی بیرون خزیده‌اند
و از کتابهای رؤیا و روح و خیالات می‌روند بالا
و از پرنده‌ها خبری نیست
و زن هوار می‌کشد از پشت برگها
دیدم که شاه، بیرون کاخ «صاحبقرانیه» دستش را گذاشته در دست عجوزهٔ لرزانی،
جفت چنارهای پانصد و پنجاه سالهٔ «ثقفی» را مبهوت می‌نگرد
ساعت تمامی ساعات است ساعت تمامی ساعات است ساعت تمامی ساعات است:
مردان پیر و مردهٔ چندین هزاره پیش، دست به سینه، مضطر و لاعلاج، به صف ایستاده‌اند
در مرز قالی ابریشمین پانصد و پنجاه ساله‌ای
و این مربع ابریشمین فواره می‌زند همهٔ رنگهاش را سوی هوای دایره‌ای شکل
از رنگها فضایی بینا می‌بارد

وقتی که خواب را تعریف می‌کنم می‌بینم انگار خواب نیز همان خواب نیست

وقتی که من از آفتاب توی سایه پریدم، دیدم که سایه، سایهٔ من نیست
در بازگشت
دیدم که آفتاب همان آفتاب نیست
بیننده رفته است ساعت تمامی ساعات است تنها فضایی از بینایی ماندهست.

۷۰/۴/۲ ـ تهران

پنجره را باز کن!

این چشمهای من از چشمهای شما آخر چه سودی بردند؟
از باغهای مرده صداهای گریه باز می‌آمد
و بعد گریه فروکش کرد سردم شد
وقتی که پنجره را بستم، برگشتم؛
اما تلنگر انگشت مضطربی بر روی شیشه، باز برم گرداند
از پشت شیشه بیرون را نگاه کردم
دو مرد بودند که با شکلک و اشارهٔ دست می‌گفتند، پنجره را باز کن!
وقتی که باز کردم و دیدم جنازهٔ سنگینی را بر روی آستانه نهادند،
رفتند پنجره را بستم
حالا با این جنازه روزگار خوشی دارم
دیگر صدای گریه نمی‌آید از باغها
آخر جنازهٔ خودم است

۷۰/۴/۸ ـ تهران

مهربانی

تقدیم به: بیژن کلکی
منصور بنی‌مجیدی
اکبر اکسیر

ریز بنفشه‌های آقای زندگانی سر سبز احترام‌برانگیز را یک یک شمردم
تنها، چندین بنفشه در آن انتهای باغچه باقی مانده‌ست تا بشمارم
می‌دانم که از طوطیانی که قاه قاه و کاغ کاغ صداشان از سرسرای مجلل پرازدحام میهمانیها
می‌آید، بیزارم
من مثل شانه‌بسرها در رنگهای جنگل اطراف «بیژن» و «منصور» و «اکبر» و زنها و بچه‌هاشان در
«آستارا»* پنهان شدم
دیگر مراکسی تمیز نخواهد داد از ابرها، از آسمان، و سایه‌های درختان هولناک که شب در مرداب
می‌خوابند
روزی گمان می‌کردم آینده‌ای مرا با دست باکفایت خود بر شانه‌اش بلند خواهد کرد
اما چه اشتباه فجیعی می‌کردم: آینده‌ای وجود نخواهد داشت
حالا، تنها به فکر بیژن و منصور و اکبرم که اگر حتی درها و پنجره‌هاشان را بگشایند
حتی اگر تمامی دریاگذر کند از خانه‌هایشان
تا از فضای آن خانه‌های مهربانی و دلبستگی صدایم را بیرون براند، من باز هم صدایم را آنجا
خواهم یافت

* اواخر فروردین ۷۰ در آستارا بودم، در جوار دوست قدیمی‌ام، بیژن کلکی، و دوستان جدیدم، منصور بنی‌مجیدی و اکبر اکسیر. اوایل تیر همان سال، دریا بالا آمد و بخشی از آستارا را اشغال کرد. در آستارا این سه دوست و خانواده‌هاشان، به من و خانواده‌ام بسیار محبت کردند. در اواخر تابستان همان سال نیز مهمان همین دوستان بودم.

من باز هم به آنجا برخواهم گشت
و نی‌نی چشمان مهربان بیژن و منصور و اکبرم را خواهم بوسید
تنها چندین بنفشه در آن انتهای باغچه باقی مانده‌ست تا بشمارم
آنگاه خواهم رفت
دیگر کسی مرا تمیز نخواهد داد، از رنگها، از ابرها، از آسمان
و سایه‌های درختان هولناک که شب در مرداب می‌خوابند

۷۰/۴/۱۱ ـ تهران

حضور

تمامی آن چیزها که می‌شناسمشان عزیزشان می‌دارم به یادگار بمانند به یک زمانهٔ دیگر
دو پنجره دو مهتابی
پلی که بال هزاران هزار مرغابی کشیده است به چشمان شب
ستاره‌هایی که از خلال بال زدن می‌زنند به چشم
و باد، باد غریبی که آفتاب از آن، به سوی سینهٔ من جاری است
حصار باغچه‌ای در بهار که گلها از آن سوار شاپرکان باشتاب می‌گذرند از پر طراوت زنبورها
و چیزهایی به شکل اینها و مثل زنها که راههای شعف را برای ما پیموده‌اند

درست و راست همین است:
که مرده‌ریگ من از این زمانه به جز هیأت سیاه همین واژه، «مرده‌ریگ»، نبود
شما جسورتر از من باشید
ستاره‌های جهان را میان زنها قسمت کنید
که در زمانهٔ من، زنها نصیب سادهٔ یک سوسوی ستاره نمی‌بردند
کلید هستی خضری را به دست بچه‌های جهان بسپارید
که وَرپریدن آن کفتران خوشبو را هماره می‌دیدید
قفس نسازید:
که مرغ عشق و قناری به بال خویش بیایند کنار پنجره‌تان
در آن زمان که جهان، گل شد
دگردیسی شیوع یافت شما هم شبانه بال درآوردید.
مرا به یاد بیارید

مراکه عاشق معراجهای شرق کهن بودم
مرا به یاد بیارید در آن زمان که نوعروسهای جوان نوزادهاشان را می‌زایند
حضور خواهم یافت کنار بستر آنها و در تولدِ موج تبسمی راضی
و در تمامی بوسیدنها لبان من حضور خواهد یافت
زمان چه زود می‌گذرد مرگ من هزار ساله شده
شما تمامی پلهایی راکه من شکستم و رفتم بسازید بشکنید بروید
و مهربان باشید به آن زنی که مراکشت
که این جنایت زیبا، همیشه خواستنی بود

گذشته باشد اگر صد هزار سال باز شما
طلب کنید مرا از میان تاریکی
به دور میز شما من حضور خواهم یافت
به شکل پنجره یا پرده یا تبسم یک ابر نترسید
از انفجار گلویم
که سرگذشت جهان را و سرنوشت زمان را به یاد خواهم داشت
شما روایت اول، وَ یا روایت آخر، وَ هر روایت دیگر را طلب کنید
نترسید که بالهای من از نوع خوابهای شماست
قفس نسازید که من اسیر شما باشم
قفس نشانهٔ ترس از تجاوز است به پرواز
مراکنار پنجره بنشانید
بپرسید: از آنچه بود و از آن چیزهاکه خواهد بود
به شکل خوانده شدن خواهم خواند

به نام حنجرهٔ عشقهای شما خواهم خواند
نترسید بپرسید:

۷۰/۵/۷ ـ تهران

ستایش

صدای کف زدنت کبکهای کیهانی را برای من که زمینی هستم بیدار می‌کنند
منی که دست ندارم چگونه کف بزنم؟
ولی شکفته بادا لبان من که نیمه‌ماهِ نیمرخانِ تو را شبانه می‌بوسند
فدای تو دو چشم من که چشمهای تو را خواب دیده‌اند
ببینمت تو کجایی که چهره‌ات باغی‌ست که از هزار پنجرهٔ نور می‌وزد هر صبح
و شانه‌های تو آنجا چه ابرهای سپیدی که بر بلندی آنها چه تاج چهره چه خورشیدی!
منی که دست ندارم چگونه کف بزنم؟
منی که دست ندارم چگونه کف بزنم؟
به من بگو که کجا می‌روی پس از آن وقتها که رؤیاها تعطیل می‌شوند و ما به گریه روی می‌آریم
و، گریه به رو، کجا؟

و سایه پشت سرت چیست در شب این که شعر من است که از پشت پای تو می‌آید
چه دستهایی داری شبیه بوسه!
و خاک از تو که لبریز می‌شود ببین چه جلگه‌ای آنجا که شانه می‌خورد از بوسه‌ها و نسیم
کدام دست نیی چون تو را زده قَط منظری چنین و خوش خط و خالی
شبیه بوسه چه انگشتهای سبزی داری!
نرو
به من بگو که کجا می‌روی پس از آن وقتها که رؤیاها تعطیل می‌شوند و ما به گریه روی می‌آریم
و، گریه به رو، کجا؟

بمان!
منی که دست ندارم چگونه کف بزنم؟

۷۰/۸/۲ ـ تهران

آه، آن چند ثانیه! «باستور کیتون»!

پنجاه و پنج سال پیش که من کفشهای دنیا را پوشیدم
دنیا شروع کرد به چرخیدن مثل نوار فیلم در یک فضای مبهم و پرگرد و خاک
من مثلِ بازیگرانِ فیلمهای صامت پیش از حضور یافتنم در جهان دویدم
با افتخار و با سرعتی غریب
پنجاه و پنج سال پیش

اما تو، عشق! انگار پنجاه و پنج سال و چند ثانیه پیش از این به «عالم باقی» شتافته بودی
چون مادری که چند ثانیه پیش از تولد تنها فرزندش می‌میرد
و بچه سالم می‌ماند اما چه سالمی!
بی‌آنکه مادرش او را نشانده باشد بر زانویش وگونه‌هایش را بوسیده باشد و دستهایش را لیسیده باشد

و بعد از این، یک نکته را همه می‌گویند: مادر، عین تو بود! سیبی دو نیم!
و عکسهای آلبوم عشاق را نشانم دادند
ـ چون عکسهای مادرِ مرده که بعد از هزار ماه هنگام احتضار نشانت دهند ـ
مسودّه‌های عشق بی‌آنکه از خود آن عشق و عاشقی خبری باشد

آه، آن چند ثانیه! «باستور کیتون»!*

۷۰/۸/۷ ـ تهران

* Buster Keaton هنرپیشهٔ آمریکایی

سوکنامه

که ما می‌نگرد ماه را
چرا؟
مرا نمی‌نگرد هیچ یک
چرا؟

که روی گردن افراشته سر بریدهٔ خورشید را نگاه داشته دنیا را چه نیک می‌نگرد
چرا؟

مرا نمی‌نگرد هیچ‌گاه
آه
چرا؟

که کهکشان را افشان کرده از آن بلندیِ پهلوهایش به سوی هر کس و ناکس
چرا؟

مرا نمی‌نگرد هیچ‌گاه
آه
چرا؟

که در سکوت لبانش تمامی اسرار روی زمین خفته‌ست
چرا؟
مرا چرا نمی‌نگرد هیچ‌گاه
آه
چرا؟

که باز می‌گذرد از برابر آیینه، آب،
آه
چرا؟
که نوک خنجر خوفی عمیق روی سینهٔ من مانده‌ست چه تیز می‌درد این غم مرا
چرا؟

که ماه می‌نگرد ماه را
چرا؟
مرا نمی‌نگرد هیچ یک
چرا؟
مرا چرا نمی‌نگرد هیچ‌گاه
آه
چرا؟

که باز می‌گذرد از برابر آیینه، آب
آه
چرا؟

۷۰/۸/۱۳ ـ تهران

پاییز در تهران

در ابتدا یک پچپچ عجیب در باد و برگهای به ظاهر جوان و سبز آغاز شد
آنگاه عطسه‌های مریض آمد از کودکان شاد خیابانها که چند روز بعد به بستر خفتند
وصف نگاه مردمی از این دست تنها در ذهنهای عاشق موسیقی می‌گنجد
وقتی که باد وزید اشکهای عمیقی را در چشم‌های کمسوی مردان پیر بازنشسته در پارکها
چرخاند

انگار ماتمی ابدی برگونه‌هایشان باریده بود
زنها شتاب کردند صف بی‌قرار شد می‌لرزیدند
در باد برگهای به ظاهر جوان و سبز تماشاشان می‌کردند بی‌چشم و خیس
و جسته‌جسته و، با یک زبان الکنِ بی‌قاعده تسلیشان می‌دادند
در کوچه‌های خلوت معشوقه‌های جوان شانه در تُهیِ سینه‌های عاشقهاشان بردند:
ـ ناگاه سرد شد! من سردم است! تو سردت نیست؟ من سردم است تو سردت؟...ـ
ـ نه! داغم هنوز! داغم! از بوسه، بوسه‌های تو داغم هنوز هنوز...ـ
آنگاه یک کلاغ وقیح از افق نمایان شد چاقو کشید سوی پرستوها
با چکش مقعّرِ منقارش کوبید راههای هوا را به هم
فریاد زد: فصل فضای سوخته می‌آید شاه شما منم![1]
تاراج شاخه‌ها به شبانگاه آغاز شد
انگار، پایان نداشت
می‌ریخت در تلألوی باران و باد زیر چراغ برق
صدها هزار کفّهٔ رنگین و خرد و خیس ترازو از آسمان به روی زمین نازل شد
مردانِ سر برهنه که چتری نداشتند، روزنامه به سر می‌رفتند
شب، جویبارهای خیابانها را از یک شمالِ روشن سوی جنوبهای جهان می‌راند
و صبح بعد کوچه‌های جهان پُر بود

و بوی تازهٔ تریاک فصل می‌آمد از تکیه‌های برگ
قیلوله‌ای غریب، جهان را ربود و برد
در ساعتی ملول پیکان چوبدستیِ مرد تکیدهٔ پاییزی در جویبار مرگ فرو می‌رفت

و روز بعد در «درکه»
وقتی زن جوانی خورشید را که تازه بر آن چشن مرگ رنگ تابیده بود، نشانم داد.
من می‌گریستم
عادت به مرگ این همه عالم نداشتم
خورشید از هزار ضلع و زاویه می‌آمد
و کشتی عظیمی از برگها را از صخره‌های ساحل البرز در آبهای دریای دیدگانم می‌انداخت
دریای دیدگانم با رنگ برگها خون می‌گریست
[ای فصل، فصل خیره‌سری در سرای خواب! ای خواب، خواب خیره‌سری در فصول آب!
ای برگهای زرد فروریخته بر شانه‌های من وقتی که نیستم!]
من می‌گریستم
ـ بی‌آنکه سر در آورم از این همه انبوهیِ تباهی و اغراق حجمها ـ
طاووسهای عاشقِ من سربریده در امواج آب، رها می‌رفتند
و طوطی ملوّنی از آسمانی مخفی خورشید را تقلید می‌کرد
من می‌گریستم
ـ بی‌آنکه سر در آورم از این همه...

آن کیست کیست که می‌آید از حاشیه تنها سوزان سرگردان؟
خاتون این «شمن[۲]»؟ همخواب این «اوزان[۳]»؟
نه! نه!
شولای مرگ عشق بپوشانید بر قامت برگ جوان!
دفنش کنید!
خاک جنازه را به باد و آب بپاشانید!

عادت به مرگ این همه عالَم نداشتم
بی‌آنکه سر در آورم از این همه...

۷۰/۹/۱۱ ـ تهران

پی‌نویس

۱ـ اشاره به تعبیر «پادشاه فصلها، پاییز» از روانشاد مهدی اخوان ثالث.
۲ـ «شمن»، پیر ـ پیامبر ـ شاعر ترکان کهن.
۳ـ «اوزان» در ترکی آذربایجانی به معنای شاعر.

شَرّا

دیروز من چقدر عاشق بودم
فرزند چشمهای شاد تو بودم
وقتی که تو قد راست کرده بودی و یک‌بند فریاد می‌زدی
من دوست دارم من دوست دارم من دوست دارم
بعدش نشسته بودی و حرفی نمی‌زدی
تنها از آن حواشی شاد از نگاه بادامت خورشید می‌دمید
یک جفت چشم گوشتی از زیر شانه‌هایت عریان نگاهم می‌کردند
و چشمهایم را می‌بستند
تا لذتم مرا ببرد سوی بازوی کوچه‌هایت
بوی اقاقیا و لمس خزه در عمق آبهای جنون‌آمیز
و
بالا کشیده شدن چون موج در شب مهتابی
و بازگشت و، مهرهٔ ماهی مانند
و عطر شور تراشیده شدن از تو، وقتی که اختلال داغی از حدفاصل زانوها و قلبم زبانه کشید
اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سرسرا سکوت سرازیر ساز
و من، خدا خدا که دنیا پایان نیابد
و چرخش زمان و زمین جاودانه باز بماند
مثل همین تو که در یک همان متبلور می‌شد
دیروز من چقدر عاشق بودم
عاشق‌تر از همیشه و امروز
مردی شبیه الفبای راز که با سطلهای آب، غسل جماعت می‌کرد در روز در برابر مردم در میدان
و از تمام خیابانها مردم هجوم می‌آوردند

تا طوطی بزرگ سینهٔ او را در آینه طالع کنند
شِرا شرای شاز شهورا شِرا شرای شاز شهورا
دیروز من چقدر
عاشق‌تر از همیـ...
مثل همین تو که در یک هَما...
شِرا...

۷۰/۱۱/۱ ـ آکسفورد ـ انگلستان

بازگذشتن

از کوچه‌ام فرشته می‌گذرد باز
در جام ارغوان قدیمی انگار آدم آیینه می‌گذرد باز
از چهچه سپید حنجره انگشتهای نرم شوپن بر کلیدهای ساز می‌گذرد باز
اشکی که روی چهره پاشیده شد
بغضی که می‌ترکد حالا
سحر بلوط رنگ به بالای سرو ناز
و انگشتهای خرمالو و آدم و آیینه می‌گذرد باز

۸۱۱۱۷-۲۰

تابستان تصویر

بر روی صحنهٔ مرداب آتش گرفته
تغییر سمت پرده‌ای از پشه‌های پشم
آن سو ترک باغ حبابهای لاله که در آفتاب غرب، خمپاره‌وار می‌ترکیدند
بر تارک انگشتهای داغ چناران انگشتانه انباشته از رنگهای طوطی و مینا و آسمان
پرویزن تبلور سوزنها در چشمهای چلچله‌ها
این: آسمان:

اما زمین حکایت دیگر بود
زیر درخت توت هزاران هزار ساله
با عطر چای تازه که از باغهای چای بوهای وصل و وسوسه می‌آورد
ما، بوسه‌هایمان را ـ چون بچه‌های شاد که شاهپرکها را با شاتوتها ـ مبادله می‌کردیم
انگشتها شیرین
نجوای عاشقانه ـ ثروت بادآوردی ـ بازارهای سرگیجه‌آور اعماق گوشها را می‌انباشت
برعکس دیگران، انگار ما تخیل خود را، در حجره‌های حافظه می‌چیدیم:
شمشیربازی موهای باستانی تو بر سینه‌ام
پهلویم از لب تو دریده
وقتی که ناخنت از کتفهای من پایین می‌آرمید
انگار «میکل‌آنژ» بر چهره‌ام تصور «داود» می‌کشید
ابعاد هندسه همه مخدوش می‌شدند
جغرافی تبسمی از چشمهای تو لبریز می‌شد

نیرویی از جوانی تو چشمهایم را فرخنده می‌کرد
و قهقهه چون شاهراه پیچاپیچی در نور می‌وزید

یک رهزن فرشته شب بکارت دنیا را دزدید
و یک فرشته لبهایش را بر روی یک گلابی پُر آب می‌فشرد

این صورت تو بود که خوابیده بود بر سینه‌ام یا ماه ـ باغهای پر از میوه

فانوسهای دریایی در جشن پر هیاهوی بندرها خلوت گزیده بودند
من با تو مثل چلیکی بودم در باغ زیر شلیک تند تگرگ از هر سو و مخفیانه غرق لذت خود بودم

این حرف اول و آخر، سنجیده‌تر:
من هیچ نجوایی را جز نجوای عاشقانه هرگز به سود مردم عالم نیافتم

جهان، ما را، شبیه شاعره‌ای در قفس که از بلندای کهکشان آویخته باشندش،
از خویشتن آویخته‌ست؛
مثل شکستن پر نور چلچراغ عظیمی در مجلسی بزرگ از کودکان پر شر و شور، که بر هیچکس، کوچک‌ترین خراشی وارد نیاورد،
بعد از سقوط تنها یک جمله بر زبان همه جاری شود: این کار، معجزه‌ست!

آری ما ترس و لذت توأم داریم
و هیچ‌کس نمی‌تواند ما را از هم جدا کند

۷۱/۶/۳۰ ـ تهران

در این زمین زیبای بیگانه

امروز بوسه‌های تو یادم آمد
در این زمین زیبای بیگانه
و کاکل کوتاه موهایت کوتاه؟ یا بلند؟ یا فرق باز شده از وسط؟ یاد نیست!
و دستهایت
و شانه‌هایت
و آن موزّب نورانی از چشمهایت
چیزی میان مشکی و عسل و خرمایی
بی‌جنس؟ انگار با تمامی جنسیت‌ها یادم نیست!
اینها تمام حافظهٔ من نیست
تنها اشاره‌هایی از فاصله‌ست
مجموعه‌های فاصله‌ها یادهای توست یا یادهای شما؟ یادم نیست!
آیا تو یک نفری؟ یا مجموعهٔ نفراتی؟
یا ترکیبی از اشاره‌های سراسر تصادفی از چهره‌های عزیزی هستی که می‌شناخته‌ام؟ یادم نیست؟
آیا تو کودکی من هستی؟ یا پیری‌ام؟ من اگر زن بودم آیا تو می‌شدم؟
مبهم، تمامی اینها در ذهنم ترکیب می‌شدند و دنبال جغرافیای تو یا جغرافیای شما می‌گشتند
اما انگار کم نمی‌آوردم لبریز می‌شدم
و تو را که اینجا کنار من خوابیده بودی می‌بردم در حوزهٔ قدیم حافظه‌ام می‌دیدم
تازه، اینها تمام حافظهٔ من نیست
انگار من یک چشم‌اندازم که دیگران همیشه می‌نگرندم از دور
اطراف من ایوان چشمهای اطرافیان من
یک جاده بوده‌ام انگار که از آن گذشته‌اند مردم من هر روز هر شب

مردم برای من آدمهایی هستند که من می‌شناخته‌ام
من جنگلی بومی بودم که مردم من شبها در آن می‌خوابیدند
و روزها در آن یکدیگر را سلام می‌گفتند
من با تمام مردم عالم کاری نداشتم
مردم برای من آنهایی هستند که من می‌شناخته‌ام
مردم برای من تویی، آن جنگل توهاست
در این زمین زیبای بیگانه‌ا این جا چه می‌کنم؟
امروز بوسه‌های تو یادم آمد
با فرقی از وسط؟ یادم نیست

اینجا کنار من خوابیده بودی
اما تو را در حوزهٔ قدیم حافظه‌ام می‌دیدم

امروز
از تحت سینه‌ام، دستی، دریچهٔ مخفی را آهسته باز کرد
در من، تو را بیدار کردند
(ایکاش در من، تو را، همیشه بیدار می‌کردندا)
ناگاه در قفس خوابهای تو از پشت نرده‌ها مثل پرنده‌ای بزرگ، جنگل دنیا را فریاد می‌زدم
و خیس می‌شدم از بارش موهای نرم تو بر شانه‌هایم
چتری نداشتم که مرا از ریزش رؤیا پنهان کند
می‌ریخت بر سرم
(دیدی که گاهی می‌خواهیم در کمترین فضای جهان پنهان شویم
مثل کبوتری که در جدار انگشتهای شعبده‌بازی پنهان شده‌ست و قلبش یکریز می‌زند؛
آنگاه در نهایت عریانی، از مشت باز، پر باز می‌کند)
می‌خواستم پنهان شوم در زادگاه تو
آن زادگاه کوچک پنهان کز هیچ یک کبوتر می‌سازد

می‌ریخت بر سرم

خوابیده بودی اینجا کنار من
می‌بردمت به جای دیگری آنجا کنار من خوابیده بودی
آیا تو یک نفری؟ یا مجموعهٔ نفراتی؟ یادم نیست!
جنس تو چیست؟ جنسیت تو چگونه‌ست؟ ابریشمی یا ماورای ابر؛

می‌ریخت بر سرم

بشقابهای پرنده
از تو به سوی من پرواز کرده‌اند از آن گذشته به این حالا
امروز می‌رسند؟ یا کی؟ بگوا
من تشنه‌ام
کی کوزهٔ فضایی تو سبز می‌شود؟
کی سفره را برای گزشنه‌ای چون من می‌گستری؟

اینجا زنان همه می‌چرخند در ماهواره یا هر چیز دیگری، همه می‌چرخند
اما من ماه می‌طلبم، ماه، ماه!
مثل سلام گرم صورت تو، جنگل موهای تو از عمق تیره‌ها

روحم بی‌توست حتی اگر کنار من اینجا خوابیده‌باشی

در این زمین زیبای بیگانه
بی‌تو
روحم
مثل مزار سرباز گمنامی خالی بود خالی و تشریفاتی بود
حرمت‌گذاری بیگانگان چه فایده دارد؟
گیرم خدای خویش به پایم فدا کنندا
آخر چه فایده؟
می‌مُردم
می‌خواستم تو ببینی چه می‌کنم

انگار میکروفونی مخفی در روح من نام تو را مدام نجوا می‌کرد
می‌خواستم که روحم، از این قطارها و هواپیماها و کشتی‌ها پایین بیاید
بر دوش من بنشیند
مرا
در زادگاه تو پنهان کند
بی‌تو تمام مردم را می‌دیدم اما کسی مرا نمی‌دید
در ایستگاههای عالم تنها بودم
در بادها، کتابهای جهان باز و بسته می‌شدند یک نفر آنها را می‌خواند
من هیچ‌چیز نمی‌خواندم و هیچ کس مرا نمی‌خواند
در متروها همه می‌خواندند، می‌رفتند، می‌آمدند و می‌خواندند
من در میان اینها تنها می‌ماندم
و میکروفون می‌گفت نام تو را در روحم
و هیچ چیز جهان از آن من نبود
حرمت‌گذاری بیگانگان چه فایده دارد؟
گیرم خدای خویش به پایم فدا کنند!
آخر چه فایده؟
وقتی تو خواب باشی وقتی توها خوابیده باشند!

هر چیز قاعده‌ای دارد
جز عشق
و عشق، انگار تا ابد بی‌قاعده‌ست

آن سوی خطهای قطار ایستاده بودی
با چشمهایی در آن سوی کهکشان
با دستهای ضربدر شده بر سینه

و کیف‌دستی و چمدان روی نیمکت
از بین ما تمامی عالم عبور می‌کرد
چون جنگلی مرتب و با قاعده
می‌خواستم به هم بخورد دنیا
می‌خواستم بپرم پایین از آسمان‌خراش جهان
و میکروفون نام تو را مدام می‌گفت
و سوت می‌کشیدند ریل قطارها و چرخ هواپیماها
اندامهای مچاله در کوپه‌ها انگار از کره‌ای دیگر آمده بودند بیگانه بودند
می‌خواستم که بگویم جهان اگر این است بهتر که ناپدید شود تا تو و آن جنگل توها تنها،
برای من باقی بمانید
و میکروفون می‌گفت نام تو را یا نامهای تو را دانم

آنگاه در محاسبهٔ آخر
دستی دریچهٔ مخفی را آهسته بست
و میکروفون خاموش شد
من
از آسمان تو پایین پریدم
یا آسمان تو پایین پرید و من آن بالا تنها ماندم

در این زمین زیبای بیگانه

آنقدر برده بودمت به گذشته که انگار دیگر نمی‌شناختمت

هر چیز قاعده‌ای دارد
جز عشق
و عشق، انگار تا ابد بی‌قاعده‌ست

اکسفورد ـ انگلستان، ۱۱-۹ فوریه ۱۹۹۲

هَهْ

همیشه ما گورستانهای نو می‌آفرینیم امّا
دل مرا ببین که در گرو گورستانهای کهنه‌ای‌ست که گورهاشان در خاک غربال می‌شوند
زمان کشیده جهان را به توبره
و ناگهان کسی از راه می‌رسد هزارهٔ دیگر
و بر مزار، سنگی و سقفی و نام و نشانی می‌افرازد
و در برابر آن دو دست بر سینه به سنگ می‌نگرد می‌گرید شبیه من
دف دل من از آن گورستانها به رقص برخواهد خاست
هَلَه‌مْ هَلَه‌مْ هَلَه‌لَم‌لَم هَلای هَلْهَلَه هَلْهَلْ
و با زبان و چشم بومی من می‌گرید
چرا که گریه اصالت دارد در این زبان در این دو چشم
هَلَه‌مْ هَلَه‌مْ هَلَه‌لَم‌لَم هَلای هَلْهَلَه هَلْهَلْ
و گنچدی، بو گنجه گنچدی، کیم ایدی، بولبولیدی
و یا کی بیر گولیدی، گول، هَلای هَلْهَلَه گَلْگَلْ
یا پیش قولومدان اگر کشف‌لی‌سن، گولوم، سن اگر؟
هَلَه‌مْ هَلَه‌مْ هَلَه‌لَم‌لَمْ، یا پیش الیمدن اگر!
و ناگهان کسی از راه می‌رسد شبیه من،
قاوال چالان، اوخی‌یَن، باخچالاردا، داغ اتگینده،
باغین دیبینده سنین عکسیوی تاپاندا، او عکسی، باساندا باغرینا گیزلین
«دیلیم! دیلیم! «دی‌یَن،» ای حیف اولموشوم، یازیغیم!
گؤزل دیلیم، نجه باغریمدا یاندی، لاپ، کوله دوندی شبیه من شبیه من»
زمان کشیده جهان را به توبره
زمان کشیده جهان را به توبره

یاپیش قولومدان اگر کئف‌لی‌سن، گولوم، سن اگرا
قوجاخلادیم: «نه گؤزلسن!» دئدی: «دئمه، من ئولوم!»
دئدیم: «نه سنده ئولوم‌وار، نه واردی منده بؤلوم!»
و آغلادی
قان آغلادی
«الکدی گؤزلرین، آی گول، قیزیل گینه آلتنیرا»
سنون بویاشلارو وی‌لن، جانیم قانا بلّنیرا»
دئدی: «دئمه، من ئولوم!»
دئدی: «دئمه، من ئولوم!»
دئدیم: «یاپیش!
یاپیش قولومدام اگر کئف‌لی‌سن، گولوم سن اگر شبیه من؟»
هَلَه‌مْ هَلَه‌مْ هَلَه‌لَمْ‌لَمْ هَلای هَلْهَلَه هَلْهَلْ
هَلَه‌مْ
هَلَه
هَهْ
هَهْ

بو چنگی «رودکی» چالسین!
بلوچون اوغلودا گلسین، او نازلی قیچکی چالسین!
تارین‌دا «شهریار» آلسین، منیم یانیمدا اوتورسون
و «حاج صادیق» قاوالی‌لن، برابر یمده اوتورسون
و پاوه، زابله گشتسین، و بلخ تبریزه گلسین
و چال قاوال سسی قاخسین، و چال قاوال سسی قالسین
و اوندا من دی‌یرم: «هَهْا هَلَه هَلَه‌مْ هَلَه‌مْ هَلَه هَلْهَلْ
و ایندی من دی‌ین اولدی
و ایندی من دی‌ین اولدی
چالانلاریم منه باخسین
باغین دیبینده او عکسی باساندا باغریما گیزلین
و ایندی من دی‌ین اولدی
قان آغلادوخ هامی‌میز

قان آغلادوخ
دفِ دل من از آن گورستانها به رقص برخواهد خاست
دفِ دلِ من از آن گور
وگوش کن تو به این توپراق! هزار سال!
صدای چالقی از این ویران! هزار سال!

یکی به سینه فشرد عکس کهنه‌ای از صورت تور را تَهِ باغ گریست وهایهای شبیه من!
هزار سال
هَلَه‌مْ
هَلَه
هَهْ

دَه‌دَه‌مْ دَه‌دَه‌مْ دَه‌دَه قورقود دئدوخ دئدوخ هامی‌میز
وَآل آلَه آلَ آلَ آلَ آلَه آلَه وئردوخ
و یوللارین هامی‌سین باغلادوخ هزارسال
هامی‌میز قان آغلادوخ هامی‌میز هزار سال
هَلَه‌م
هَلَه
هَهْ
هَمَن

۱۲-۱۰/۱۰/۷۱ـ تهران

هفت

امروز روز هفتم بی‌مهری‌ست
شب را کنار پنجره با ترسهای نامفهوم سرکرده‌ام
پای درختهای پر از بیمهای چلچله‌ها گربه‌ها کشیک می‌دادند
بر تو چه می‌گذشت در آن زیر، زیر خاکهای جوان، خاکهای عطر؟
گیسوی بیدر بر تن من خال می‌زند
من مُرده‌ام که آب و نور و هوا را آلوده می‌کنم این‌گونه؟ یا تو،
که عطر ناب تنت را به خاکها ایثار کرده‌ای؟

دیشب: شب مثل غبغب صدلایه که بر لایه‌های آن صدها ستارهٔ گلگون میخ‌پرچ

کابوس می‌رسد
گل را به روی گور تو می‌ریزیم می‌گرییم
طاووس سر بریده‌ای از چشمهای جمع می‌آویزد
آن تو چه می‌گذرد هان چه می‌گذرد آن تو باگونه‌های تو؟

عطری که گیج می‌کند آدم را
عطری که وول می‌خورد از خواب، خوابهای هراسانی در مغز ما
بوی تو را به روح جهان هدیه می‌کند

مرمر که بوی مریم و موهای ماه داشت در موم موریانه تهی می‌شود

گل را به روی گور تو می‌ریزیم می‌گرییم برمی‌گردیم
تنها و دست‌خالی برمی‌گردیم

۷۱/۷/۲۰ ـ تهران

پس از دیدار

شب برفها را با برگها با آفتاب با هم خوردیم
یادت هست؟

با اسبها به خواب چمن‌زارها رفتیم
یادت هست

گفتم: تو دستهایی هم داری؟

ـ یادم نیست

گفتم: بهار ده انگشت نازنین دارد
از چشم ماخولایی رنگش افسانه می‌تراود
آن چشم‌ها: فضای ـ سینهٔ ـ من ـ بودا ـ را ـ دید؟
یادت هست؟

ـ نه! یادم نیست

و بعد
بر یک گلیم کهنه، خدا را خوابم برد

۷۱/۱۲/۲ ـ تهران

می‌سوزیم

«بازگشت ابدی همان»
نیچه

ما در پناه بال که امروز می‌پریم؟
بالای آبشار که را می‌بینیم؟
این کیست این که دست تکان می‌دهد از پل؟
رنگین‌کمان کیست که از اصطکاک فواره‌های آب از آفتاب وَ از زخمهای ما خَم می‌شود؟
آهوبره از پرتگاه که افتاده‌ست؟
و سیبهای سرخ به آن خوبی از شاخه ریختند! چرا؟
این کرمها به بستر گلها چه می‌کنند؟
امروز روز کیست؟
ما در پناه بال که امروز می‌پریم؟

این راهها این راهها
این راهها اگر همه سنجیده در برابر ما گسترده‌اند از آنِ کیستند؟ بگویید!
ما راههای که را راه می‌رویم؟

آری گاهی احساس می‌کنیم رسیدیم
اما وقتی که سرد شد عرق راههای داغ
در دوردست وَ در ذهن انگار صحنه را برای رؤیت بینندگان نامرئی می‌چرخانند
می‌بینیم بسیار تند آمده‌ایم

انگار رد شده‌ایم از جایی که باید رسیدنمان را اعلام کرده باشند
آری، همیشه آن سوی مقصد پیاده شدیم
ـ آن سوی قله‌ها و در اعماق پرتگاه
آن سوی گل آن سوی زن آن سوی عطر موی زنانه آن سوی آن جوان ـ
از قله‌ها از قله‌ها از قله‌ها چگونه گذشتیم؟
زنگ عبور قافله‌ها از قله را انگار بعد از سقوط قافله‌ها می‌نواختند
و صحنه را برای رؤیت بینندگان نامرئی می‌چرخاندند

ـ بسیار خوب حالا باید چکار کرد؟ ـ
وقتی که ما اصرار می‌کنیم می‌گویند: «بسیار خوب» نگویید
برگردید به مبدأ تقاطعِ مبدأها
و
از مقطعی که در آن صدها هزار دایره مدهوش می‌شوند راه بیفتید!
شاید این بار، بارِ آخرتان باشد ـ
ـ آخر چگونه؟ ما رد شدیم از قله‌ها! و زنگ را شما زده بودید! ـ
ـ نه! برگردید! شاید رسیدنِ آخر را از خویش بی‌خبر از راه بی‌خبر برسید! ـ
می‌گوییم: «بسیار خوب» نمی‌گوییم زیرا که صحنه دگرگون شد
اما بگویید امروز روز کیست؟ در برج کیستیم؟ و در پناه بال که امروز می‌پریم؟

ای قله! ما خوابهای تو را می‌بینیم آیا تو نیز ما را یا خوابهای ما را می‌بینی؟

پیش از فراگرفتنِ نت روی سازها تصنیف می‌زدیم و مهمانها کف می‌زدند با هلهله
پیش از فراگرفتنِ نت تشویق می‌شدیم پیش از فراگرفتنِ نت اول
و می‌دویدیم پیش از فراگرفتنِ نتِ پاها
راز شکستِ ما در این شگردِ ماست
گفتند: ـ مردم به جای بادهٔ ناب، آب می‌خورند و مست می‌شوند
اما شما؟ آخر چکاره‌اید؟ ـ
ـ ما هیچ‌کاره‌ایم بسیار خوب ولی حرف می‌زنیم ـ

گفتند: ـ «بسیار خوب» نگویید ـ
نمی‌گوییم آسیمه‌سر همه‌جا می‌دویم و خستگی نمی‌دانیم

ای قله! ما خوابهای تو را می‌بینیم آیا تو نیز ما را یا خوابهای ما را می‌بینی؟

و عطر موی زنانه نابود می‌شود
آهوبره از پرتگاه می‌افتد پایین
خورشیدها چگونه چشم تو را کور کرده‌اند آهوبره؟
و کهکشان منظر تو خالی است آهوبره!

تا اینکه فکر کردیم پایان این دویدنِ ما باید در مبدأ پریدنِ ما باشد
وقتی که خواستیم از روی خاک برخیزیم
دیدیم این دویدنِ ما در جا دویدنِ ما بوده‌ست

گفتیم: ـ بسیار خوب در جا دویدنِ ما هم کاری‌ست
گفتند: ـ ساکت! گفتیم: ـ ما به شما چیزی نگفته‌ایم!
گفتند: ـ می‌گذرد از خیال شما چیزهای عجیبی مثل... ـ «بسیار خوب» نگفتیم ـ
گفتند: ـ ساکت!
آنگاه دیدیم رقص غریبی را می‌رقصیم
آنگونه که پیش از فراگرفتن نت روی سازها تصنیف می‌زدیم
و مهمانها کف می‌زدند و می‌رقصیدند
بر روی ریگ داغ می‌رقصیدیم پیش از شروعِ پریدن می‌رقصیدیم
چون اسبهای زُبده و تعلیم‌دیده و درگیر می‌رقصیدیم و مهمانها می‌خندیدند
خون روی ریگ داغ فرو می‌ریخت
سر بی‌کلاه شلوارها همه شُل دامن به دست برگرده بار فویضه
و آفتاب که از عمق، تابه‌های بیابان را می‌تاباند
بر روی تابه‌های بیابان می‌رقصیدیم
فریاد می‌زدیم که ما کارهایِ عالی و عالی‌تری در پیش داریم

وقت مکالمه با باغها، گلها و رودها و دریا را وقت تأمل بر عمر و ماه و زمان را نداشته‌ایم
بازآفرینی دریای یادهای جهان را اتلاف وقتِ شما می‌دانیم
گفتند: ـ حرفهای شما مفهوم نیست! آیا شما زبان ما را می‌فهمید؟ ـ
ما حرفهایمان را تکرار کردیم
از هر دو سو دچار سوءتفاهم بودیم
گفتیم: ـ ما با هم مکالمه داریم ـ
گفتند: ـ مورچه‌ها هم با هم مکالمه دارند یا داشتند ـ
گفتیم: ـ با عرض معذرت، این حرفهای شما مفهوم است ـ
گفتند: ـ حرفهای شما حتی مفهوم بودنِ این حرفهای شما نامفهوم است ـ
گفتیم: ـ بسیار خوب حرفی نمی‌زنیم ـ
گفتند: ـ این نیز یکسره نامفهوم است «بسیار خوب» نیز نگویید ـ

این تابه‌های بیابان این تابه‌های بیابان این رقص

تا اینکه باد وزید، آسمان فریاد زد: ـ پایان کجاست؟ ـ
آنگاه بال بلندی آمد آویختیم به آن بال برخاستیم
هرگز سؤال نکردیم: ما در پناه بال که این بار می‌پریم
رفتیم
و یک جهان خط خطی از زیر پایمان فریاد می‌زد و در پشت سر نابود می‌شد
با سرعتی که جهان می‌رفت انگار می‌رفت تا برود تا ابد برود
وقتی که باز گمان کردیم آنجا رسیده‌ایم دیدیم رد شده‌ایم از جایی که باید رسیدنمان را اعلام کرده باشند
در ارتفاع پشت سری روی قله‌ها بالای آبشار دستی سفید باز تکان می‌خورد
و زنگ می‌زدند
پل بسته بود و، دست تکان می‌خورد و زنگ می‌زدند
آهوبره از قله داشت به دره پرتاب می‌شد و زنگ می‌زدند
رنگین‌کمانی از پشت سر گسترده می‌شد و زنگ می‌زدند
پاهای سوخته را روی ریگ داغ نهادیم

گفتیم: ـ دیگر شما نگویید ما خود می‌گوییم هرگز «بسیار خوب» نمی‌گوییم
و برمی‌گردیم به مبدأ تقاطع مبدأها
تا باز راه بیفتیم از مقطعی که در آن صدها هزار دایره مدهوش می‌شوند
حالا ما نیز جای بادهٔ ناب آب می‌خوریم وَ مست می‌شویم
این کرمها به بستر گلها چه می‌کنند؟
این تابه‌های بیابان این تابه‌های بیابان این رقص

با عرض معذرت این نکته گفتنی‌ست:
روزی از آسمان روشن پیش از غروب زنی زیبا را انداختند پایین
انگار در ابتدای سقوطش از قله در خواب بود
دیدیم در بین آسمان و زمین بیدار شد وَ سعی کرد باز بخوابد
اما بیداری سقوط مجالش نداد
افتاد بر پشت‌بام قصر کبوتر
صدها پرنده او را بر بالهای خویش نشاندند، بردند
و عطر موی زنانه در باد می‌وزید در پرتگاه وَ با بال می‌وزید
آنگاه از وسط میدان از زیر سنگها پسری روییدِ
بی‌سن و ساده و زیبا با صورتی سپید و چشمهای مشکی
ما را که دید، گفت: ـ این جا چه می‌کنید؟
گفتیم: ـ آیینِ رقص بر روی تابه‌های بیابان تمام شد
حالا فقط می‌سوزیم
آمد وَ ایستاد و تماشامان کرد
گفتیم: ـ چیزی بگوا
در ابتدا چیزی نگفت فقط لبخند زد
وقتی که داشتیم مأیوس می‌شدیم گفت، ـ بسیار خوب ـ
ما گفتیم: دیگر «بسیار خوب» نمی‌گوییم دستور داده‌اند نگوییم ـ
برگشت
می‌گریست

و رفت
می‌دانیم در زیر خاک پنهان شده است

حالا فقط می‌سوزیم
آماده می‌شویم می‌سوزیم
«بسیار خوب» گفتنِ پسر بی‌سن لحنی غریب داشت
با لحن دیگران متفاوت بود با لحن ما هم
یک پرسش جدید پیدا شده‌ست:
ـ کی، با بالهای شخصی خود پرواز می‌کنید؟ ـ
نمی‌دانیم
شاید کسی که پاسخ این را می‌دانست در زیر خاک پنهان شده‌ست
می‌سوزیم
آماده می‌شویم
می‌سوزیم

۷۲/۳/۱۰ ـ تهران

نگاهِ چرخان

همیشه وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای
بر روی برگها و، در «درکه» وَ باد می‌وزد وَ برف می‌بارد وَ من نیستم
هر روز از گلفروشی «امیرآباد» یک شاخه گل می‌خریدم تنها یک شاخه
ـ اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما ـ
و موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای
سیگار می‌کشم می‌خندی هر روز یک شاخه گل
آنگاه یاد زمان‌هایی می‌افتم که یک الفبچه بودم
و در زمستان‌های تبریز
کت پدرم را به جای پالتو می‌پوشیدم
و با برادر آبی‌چشمم از تونل برف‌ها تا راه‌های مدرسه را می‌دویدم
و می‌گریستم زیرا که می‌گفتند: این بُزمَجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقهٔ اشکی دارد
ـ اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما ـ
و با برادر آبی‌چشمم گاهی به تماشای اعدامیها در میدانِ ساعت «تبریز» می‌رفتم
و صبح زود برف، روی سر مردهای اعدامی آرام می‌نشست و روی پلکهاشان
زنها چادر به سر همگی می‌گریستند ساعتِ میدان اعلام وقت جهان را می‌کرد
من با برادر آبی‌چشمم تا راههای مدرسه را می‌دویدم
ـ این بُزمَجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقهٔ اشکی دارد ـ
ـ اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما ـ

در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد
افسوس! ساده نبودن، تلخم کرده وگرنه می‌گفتم می‌خندیدید

وقتی که گریه‌ام می‌گیرد می‌روم آن پشت فوراً پیاز پوست می‌کنم که نفهمند
آنگاه، موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای
سیگار می‌کشم می‌خندی هر روز یک گل سه سال تمام هر روز
شب، پس‌زمینهٔ من نیست شب، قهرمان فیلم من است
و گلفروش که موهایش در زیر نور، آبی ـ بنفش می‌زد روزی گفت: چرا ول نمی‌کنی؟
گفتم که تازه نمی‌فهمم چرا عاشق شدن طبیعیِ انسان است و شاید از طبیعت انسان، بالاتر
اما در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد
ـ این بُزمَجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقهٔ اشکی دارد ـ
و موهایم را... کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای

گل را به دست تو می‌دادم می‌خندیدی
ـ مادربزرگم، اتفاقاً از تو خوشش می‌آید این مشکل تو نیست مشکل من، مادر من است ـ
و می‌خندیدی
ـ اما اگر تو دوستم داری مادر چه صیغه‌ای‌ست؟ ـ
ـ از چشم‌های تو می‌ترسد ـ
ـ چشم است، کفش نیست که دور بیندازم و بعد یک جفت چشم نو بخرم از بازار و بپوشم ـ
ـ نه، او می‌گوید: «باید نگاه تازه بپوشد، بی‌اشک» ـ
ـ گفتم که در زندگانی من، آفتاب نقش ضعیفی دارد و اشک‌ها را نمی‌خشکاند ـ

وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای
«سیمین» و «مهری» و گل‌ها و عکسهای تو می‌خندند
و دست‌های تو می‌لرزند
تبریک «مهری» و «سیمین» و تو؟ لب می‌گزی
ـ نه! آن چشم‌ها با نام خانوادهٔ ما جور نیستند یک جوری‌اند
باید نگاه تازه بپوشد نگاه او... ـ
«سیمین» که حوصله‌اش سر رفته، می‌گوید: «مهری! ایکاش گل نمی‌آوردیم!»
«مهری» می‌گوید: «گل؟ گل؟ گل بی‌ارزش است! ولی برشان دارا»
و من؟ در کوچه، گل‌ها را از دست «سیمین» می‌گیرم

و «مهری»؟ در چشم‌هایم خاموش می‌نگرد و بعد، فریاد می‌زند:
«این چشم‌ها که عیبی ندارند!»
و می‌نشینم و شاه می‌رود و انقلاب می‌آید
جغرافیا بلند می‌شود و روح خواب را تسخیر می‌کند
و جنگ، تَرکِش سوزانی در عمق روحهای جوان می‌ماند
و بلشویسم بعد از هزار مسخ و تجزیه، تشییع می‌شود
ـ گفتی که اسم بچه چه بود؟ «سهراب»؟ «اسفندیار»؟ و... چند ساله؟ ...
ـ چه بزرگ!ـ
ـ این سالها که گفته گذشته؟ ـ
موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای و من نیستم

و می‌پرسی: «موهایت کو؟
ـ گفتی که اسم بچه چه بود؟ و... چند ساله؟ ـ
ـ شاید هزار سال! نمی‌دانم موهایت کو؟ ـ
جغرافیا بلند می‌شود و روح خواب را تسخیر می‌کند
ـ و بچه‌های تو! آنها کجایند؟ موهایت کو؟ ـ
من با برادر آبی چشمم گاهی به تماشای اعدامی‌ها می‌رفتم
زنها چادر به سر همگی می‌گریستند
و گاهی از تونل برف‌ها تا راه‌های مدرسه را می‌دویدم
و می‌گریستم
ـ این بُزمَجه در چشم‌های سبزش همیشه حلقهٔ اشکی دارد ـ

موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آنجا نشسته‌ای
بر روی برگها و، در «درکه» وَ باد می‌وزد وَ برف می‌بارد وَ من نیستم
ـ اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما
سیگار می‌کشم می‌خندی هر روز یک شاخه گل
ـ و موهایت کو؟ ـ ... کنار می‌زنم ـ

۲۹-۷۲/۳/۲۷ ـ تهران

وارونه

گل سیاه تو را من همیشه دوست داشته‌ام
اما با میخ‌های تیز که دنیا بر کف پاهایم کوبیده است به خویشتن چسبیده‌ام
و چشمهای تو را هم خوابیده‌ام وقتی که خوابیده‌ام
حالا خوابیده‌ام
یک روز با عصای بلند و مرصّع یک شوهر
تهدید می‌شدم که زنش از دست او نجاتم داد
زن شعرهای مرا خوانده بود
و مرد نقد مرا از اشعار مرد

بی‌آنکه اتفاق غریبی افتاده باشد، از خواب می‌پرم
و در استخر وارونه می‌دوم اما کدام استخر؟
گویا هنوز در خواب می‌دوم

۷۲/۸/۶ ـ تهران

آواز

وقتی که «جان لنین» می‌خواند
با آن لبان بوسه نهاده برآواز
من یک سیاق تازه در آن چشمهای تو می‌خوانم
آنگاه پشت سر هم خوابهایم را در خیابانها برای رهگذران تعریف می‌کنم
و گلها را از دستهای مردم بیچاره می‌گیرم
و روی پیرهن خودکامگان جهان می‌آویزم
«کشتن بس است» کشتن بس است» می‌گویم
و دستهای مؤدب را از روی زانوان مؤدب‌تر در مدرسه آزاد می‌کنم
«بیرون بریزید ای بچه‌های جهان، شعر آسمان به جای درس، تنها برای شما نازل شده است»
و در تمامی سربازخانه‌های جهان ساز می‌زنم
با آن لبان بوسه نهاده برآواز
وقتی که «جان لنین» می‌خواند

۷۲/۸/۹ ـ تهران

حالا می‌بینم

ـ من این پرنده‌ها را اصلاً نمی‌شناسم
ـ می‌دانم اینها همیشه بودند سهم بزرگی از حس وجود تو بودند
مثل زنی که در وجود تو از یک زن به سوی یک زن دیگر که در سراسر ایام خود شناخته‌ای،
تولید شد

در تو زنی تولید شد
و فرق دارد این زن با تک‌تک زنهایی که در سراسر ایام خود شناخته‌ای
آنها تک‌تک بودند
اما زنی که تو تولید کرده‌ای، مجموعهٔ زنان تو نیست، زن تولیدی‌ست
روحی‌ست که اگر بتراود بیرون از تو، و ناپدید شود در ذره‌های جهان، نابود می‌شوی
این زن، زن تولیدی، کیفیت تولد خویش است در طول یک زمان منوّر
با یک زبان مدوّر

ـ اما من این پرنده‌ها را اصلاً نمی‌شناسم
ـ این راز روشنی‌ست: تو دریا را ساکن نگاه داشته‌ای تا که غرش آن را ساکت کنی
بگذار دریا بفرّد آنگاه، مجموعهٔ پرنده‌ها را خواهی شناخت
وقتی که از خیال تو، انگار از کنار تو، پرواز می‌کنند

ـ ممنونم از تو صدا ممنونم
جغرافیای چشم جهان را زاییده‌ای حالا می‌بینم
زن ممنونم از تو زن

۷۲/۸/۱۹ ـ تهران

از هوش می

معشوقِ جان به بهار آغشتهٔ منی که موهای خیست را خدایان بر سینه‌ام می‌ریزند وَ مرا خواب می‌کنند

یک روزمی که بوی شانهٔ تو خواب می‌بَزدَم
معشوقِ جان به بهار آغشتهٔ منی تو شانه بزن!
هنگامهٔ منی
من دستهای تو را با بوسه‌هایم تُک می‌زدم
من دستهای تو را در چینه‌دانم مخفی نگاه داشته‌ام
تو در گلوی من مخفی شدی
صبحانهٔ پنهانیِ مَنی وقتی که نیستی
من چشمهای تو را هم در چینه‌دانم مخفی نگاه داشته‌ام
نَحرم کنند اگر همه می‌بینند که تو نگاهِ گلوگاهِ پنهانیِ مَنی
آواز من از سینه‌ام که برمی‌خیزد از چینه‌دانم قوت می‌گیرد
می‌خوانم می‌خوانم می‌خوانم تو خواندنِ منی
باران که می‌وزد سوی چشمانم باران که می‌وزد باران که می‌وزد، تو شانه بزن! باران که می...
یک لحظه من خودم راگم می‌کنم نمی‌بینَمَم
اگر تو مرا نبینی من کیستم که ببینم؟ من نیستم که ببینم، نمی‌بینَمَم
معشوقِ جان به بهار آغشتهٔ منی اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینَمَم
آهو که عور روی سینهٔ من می‌افتد آهو که عور آهو که عور آهو که او، او او که آ او او تو شانه بزن!
و بعد شیر آب را می‌افشاند بر ریش من و عور روی سینهٔ من او او می‌افتد
و شیر می‌خورد می‌گوید تو شیر بیشهٔ بارانی منی منی وَ می‌افتد
افتادنی که مرا می‌افتد هنگامهٔ منی! هنگامهٔ منی ـ که مرا می‌افتد
آغشتهٔ منی معشوق جان به بهار آغشتهٔ منی تو شانه بزن!

اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانمم
می‌خوانم می‌خوانم می‌خوانم اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانمم می‌خوانم
خونم را بلند می‌کنم به گلوگاهم می‌خوانم خونم خونم را مثل آوازی می‌خوانم
نحرم کنند اگر همه می‌بینند که تو نگاه گلوگاه پنهانی منی
اگر تو مرا نبینی اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی‌بینمم من هم نمی‌خوابانمم
زانو بزن بر سینه‌ام! تو شانه بزن!
پاهای تو چون فرق باز کرده از سر زیبایی به درون برگشته بر سینه‌ام تو شانه بزن زانو!
من پشت پاشنه‌هایت را چون میوهٔ دوقلو می‌بوسم می‌بوسم
هر پایت را در رختخواب عشق جداگانه می‌خوابانم بیدار می‌شوی می‌خوابانم
ببین! آری ببین تو مرا ببین تا ته ببین! زیرا اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینمم
با وسعت نگاه برگشتهٔ به درون، به درون برگشته، تا ته ببین! تو شانه بزن!
اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانمم نمی‌بینمم اگر تو مرا حالا بیا تو شانه بزن زانو!
من هیچگاه نمی‌خوابم از هوش می‌روم
دیروز رفته بودم امروز هم از هوش می‌روم
افتادنی که مرا می‌افتد هنگامهٔ منی که می‌افتد معشوق جان به بهار آغشتهٔ منی، منی، منی که مرا می‌افتد
و می‌روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزن زانو! منی از هوس می و

۷۳/۹/۲۸، تهران چهار صبح

* این شعر را به دوست هنرمندم، احمد وثوق‌احمدی، تقدیم می‌کنم که جان مطلب را گرفته است

شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ

۱

با چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد
با کودکِ آتش‌گرفته روی رود قدسی
در ایستگاه مرگ که اندامهای مرا تنها تا بهار آینده می‌خواهد
امروز در کمال شجاعت سپیده‌دم بارید
با چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد
با جنگلی به شکل سازهای بادی آتش که می‌وزد
با دستهای کاهگلی که از هند، هند خجسته برمی‌خیزد فریاد می‌زند
که من اگر چه همین نیز با
و خوابِ ایستاده که توفان گنج نهفته را برساند به سطح آب
و در به روی پنجره من خسته
ساحل از زیر پای زنان می‌کشد عقب، همه در دریا و چادرها بر روی موجها
هم‌خانه گاهی با کوسه‌ها در اصطبل‌های نهان در آبها
و نه همان که شاید را می‌بینند و یکی از آنها که می‌جهد از روی من
می‌گیرمش ببوسمش می‌خندد و غرق می‌شود
و چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد
نه بی‌با بی‌بانه بابی‌نه بانه با با

۲

دستی شبیه پنجره با رگهای توریِ آوازی از تو راکه در پرنده
کشیدهٔ پرده بر چهرمای که نِشم شبکلاهش نیز
یک روز هم پدرم اینجا از روی برگها و برهنه بی‌آنکه با بهشت
و میوهٔ محبوب دندانهایم ماه باگازهاکه من از رویش
و فوجهای بوسه که بیگانه
و انسانی با چشمهای گالینگور
و گراور اقلیدسی که از تنگه‌های تند ببوسم گفتم
مثل شراعِ هیچ‌چیز
ساکت، دف از شکمِ عالم عبور کرد و مصر به اهرام گفت بلند
بیدی که رویِ سینهٔ من طاس شد و داغ مثل یخ
حالا اگر نبوسی‌ام من در گذشته هم نبودم
دف ایستاده روی قلهٔ آنکه بلندترین است
هرمس وَ صادقی انگشتهایِ ارتجالی خود را درهم تنیده‌اند در اطراف این هرَم
و ماه باگازهاکه من از رویش

۳

وقتی که او بشکه را با شمشیرش دو نیم کرد من خواب بودم
ـ و یک درشکه با اسبهای سبزش در سطر دوم این شعر برکنارهٔ ما ایستاده بود ـ
بیدار هم نشدم
در نیمی از بشکه یک عده مست تماشایم می‌کردند
و نیمهٔ دیگر ارکستر بود که دیوانه‌وار مثل موج به صخره در ابدیت، مکرر می‌کوفت
من خواب بودم آنها تماشایم می‌کردند
بیدار هم نشدم
من بشکهٔ دو نیم بودم

۴

وقتی که برگهای علامت را بر روی خاکهای دیوار غربال می‌کردم گفتی بیا مرا ببوس
من لب نداشتم
برگشتم دیوار نیمه‌تمام از چشمم بالا رفت
خورشید می‌شتافت تو را می‌آوردند
در پنجره شب نام بود ما می‌دویدیم
و ماه مثل شگردی به دور خود می‌چرخید
من با برادرم بودم و شما؟ از یک هزارهٔ دیگر بودید و با زبان پوپکها با هم معاشقه می‌کردید
مهمانها را بر بال خود سوار کردیم و در درونشان به گردش بردیم

۵

پدرم صد سال پیش مرد
صد سال دیگر من مرده‌ام و مادرم هم مرده
دنیا عوض شده نیویورک صد بار از نیویورکِ زمان ما بلندتر شده
در تبریز یک مورچه به سرعتِ بیمار می‌دود
و مقبره مثل همیشه از شعرا خالی است
حالا بگو نه؟
از زیر شبکلاه چشمان مشهریاره شما را تشخیص می‌دهد

۶

مَردی مرا هماره به بوی تو میزوانَد
زیباست فصل کبوتر به چابهار
قولنج کلمهٔ پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنداق می‌رسد
حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌زواند
یک زن نمیزوانَد
مرا به او بخواهانید شخصاً مرا نمی‌خواهد

۷

گفت
تُنگ شراب را، مستی ابریشم را، ماهی نمستن چشم در زیر پای زن را
و راه زعفران تندِ دویده بر آسمانِ بشقاب چینیِ کاشی را
بردار
و بیار
ـ او کیست آنکه اینها را می‌گوید
ـ او آن کسی است که اینها را می‌آوراند
معنای آوَزندگیِ اینهاست

۸

تنها
طبلی که کاملاً خالی باشد
و پوستش خشکیده باشد
و نابینا هم باشد
فریاد دارد
شش از هوا خالی کن تا فریاد باشی

۹

حالا که روز و شبم در چراغ سرخ جهان می‌دَوانی‌ام دیوانه‌وار
می‌آوَرانی‌ام در پیش خویش و بعد از خویش می‌رَوانی‌ام
دیگر چه چیز برایم مانده به جز اینکه می‌دَوانی‌ام، می‌آوَرانی‌ام و می‌رَوانی‌ام؟
جز طبل سینه که چیزی برایم نمانده
حالا که حالا حالا که

۱۰

یک عده آن حقیقت روشن را می‌گویند
یک عده آن حقیقت ناگفته را می‌گویند
من آن حقیقت ناگفتنی را می‌گویم
این را:

۱۱

مرا به دیدن جسمانی تو هیچ نیازی نیست
چنان پُرم من از تو چنان پُر که بیشتر شبیه شوخی زیبایی هستم
و عصر باز خانوادهٔ بینایی به خواستگاری‌ام آمد
و خواستگار، جوان وَ شق و رق، وَ گل به دست، که من گفتم
شما که ریش مرا دیده‌اید
و مادرم گلها را گرفت، گذاشت در گلدان، وَ گفت چرا با جوان عاشق، شوخی؟
و چادرش را به روی شانه‌اش انداخت، وَ شربت و شیرینی گرفت، وَ لبخند زد
چنان پُرم من از تو که دیگر
و خواستگار بی‌مقدمه فریاد زد، قلم وَ کارت بلانش وَ مهرا
و گریه کرد دلم سوخت چونکه عاشق بود
و مادرم گفت، مسئله پیچیده است، جهیزش حاضر نیست
برادر بزرگترش رفته هند که طوطی و بودا بیاورد
و خواستگار نامه‌ای از کنسول فرانسه به من داد که در اصفهان سفر می‌کرد
و عینک و کلاه‌خود به سر داشت
و خواهر کوچکترم که از لای پرده می‌خندید، چه ناز بودا هنوز سیم به دندان داشت
و صورت پدر خواستگار در آیینه انعکاس عینک و ابرو بود
و چشمهایش را به صورت منِ بیچاره دوخته بود وَ هیز بود
و من بلند شدم، اَریب توی آینه رفتم
و از هزار بندر و دریاچه عبور کردم
و بادبانهای کشتیها را به نام تو افراشتم
و رفتم از دکلی بالا، نشستم آن سر
و بوی دریا می‌آمد و عطر نای نهنگان عاشق را نسیم می‌آورد

و خواستگار که شکل بحر خزر بود پیش می‌آمد، تمام ساحل و جنگل را به دست داشت
وگریه کرد و فریاد زد شبیه من
پُرَم من از تو چنان پُر که دیگرم به دیدن جسمانی تو هیچ نیازی نیست
و رفت
و مادرم که چشم نامحرم را دور دید، چادرش را برداشت
و روی عرشهٔ کشتی به رقص در آمد
بقیه برگشتند

۱۲

من می‌پَرم نشستن من بر گل معنایی از عسل
و از ایلخچی تا عاشوراده تمامی جنگل وَ جاده و ساحل قورق شده
وقتی که شیشهٔ ماشین را پایین کشیده‌اید وَ می‌گویید چقدر هوا گرم است!
ما نیش می‌زنیم شما داد می‌زنید وَ دریا بی‌اعتنا به ساحل می‌کوبد
هزاران کندو را امواج برده‌اند
پاهای بچه‌ها و زنها گاهی طعم ما را دارند
گاهی برادران من از شکم ماهی سفید بیرون می‌آیند
و مادران ما در ابهای خزر خون می‌خورند که این بچه‌های ما کجا رفتند
من کارخانهٔ پرنده‌ای از تولید به مصرف هستم

وقتی که من پرواز می‌کنم می‌خوابم آوازهم که می‌خوانم می‌خوابم
وقتی نشسته‌ام یا می‌مکم یا نیش می‌زنم یا دفع می‌کنم
و آب بحر خزر صدهزار کندو بالا رفت همین دیشب
امشب هزارهٔ هزارم زنبور است
دریا از نسل ما کوچک‌تر است
دیشب شما عروسی کردید حالا بگیرید ما نیش می‌زنم پاداش انگشتهای عسل

۱۳

آب را و، کافی را ترکیب می‌کنند
گل می‌چکد به روی نمی‌دانم
پس حاضری تو و، تولد من در باران
پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم
گل می‌چکد
و از زمین پرتاب می‌زوم یا می‌پرم
و عمهٔ من از مفرغ و پاپیروس می‌خوابد
از دوست داشتنی‌تر از با نیست
خوردم به خواب دوش مرا خواب خورده‌ای گل می‌چکد
حالا دو روز تربت من در راه است
با آب کافی هم عاشق شدن را پریده بودم
غسل گنجشک با تگرگ روی تیر چراغ برق
گل می‌چکد کبوتر می‌گوید یکشنبه، یا یکشنبه
با هم که دوست داشتنی‌تر از از نیست
وقتی مرا به سمرقند هم نخواهد برد
حالا دیگر بلند شو برویم وقت خوابیدن است
حالا که وقت نداریم سال آینده می‌خوابیم
و حالا مادر مرا می‌زاید

حالا که وقت نداریم سال آینده به دنیا می‌آییم
شش روز مانده به پایان برج بلدرچین
و شب‌پره از شب به روی پلهٔ شب دیگر پرید که گفتند شب‌پره

و مفرغ و پاپیروس در عمه‌زار صبح سمرقند
وقتی کنیزک را آماده می‌کنند تا مولوی و طوطی و تاجر همراه نی بعد از نماز دست بیفشانند
نترسید برقصید من هم کنار شما خواهم رقصید. حالا مرا بسازید
من ساخته‌شدنی هستم

۱۴

من را بیاوران
من را بخوابان
بر روی جادهٔ ابریشم وَ در کنار حفرهٔ گنجشکی
لالایی لله از لبهایت این پیرمرد جوان را به خُرناسهٔ ابدی می‌بَرَد یا می‌بَرانَد
خرناسه در قلمرو خِرسی نیست در قلمرو انسان است
موهای تو در تارهای حنجره‌ام گیر کرده‌اند از خواب می‌پرانی‌ام
حالا مرا دوباره بخوابان
در زیر آفتاب بخوابان
از دیگران جدا بخوابان تنها بخوابان
و در کنار حفرهٔ گنجشکی بخوابان
و در بهار بخوابان
از پشت سر بیا و، نگاهم کن وَ روز و شب نگرانم باش آنگاه
بی‌دغدغه مرا بمیران این‌جا همین‌جا
من اهل هند رفتن و این حرفها نیستم تو هند را بیاور این جا همین جا
و در بهار و در کنار حفرهٔ گنجشکی
وقتی که بوی نیمروی تو می‌پیچد
و پارچ آب از یخ تازه شبنم می‌گیرد
این‌جا آری همین‌جا مرا بخوابان
رفتم که رفتنِ من عینِ رفتنِ من باشد
و فرق داشته باشد با رفتنِ آندیگران
حالا تو فرق روح مرا با ناخنهایت واکَن
من عاشق فرق سرم

و پارچ آب را بر خاک تازه بریزان می‌بینم تو را هم می‌بینم
آن سوتَرَک کنار درخت ایستاده‌ای و می‌درخشی در اشک
و بازگشت من است این به سوی بی‌بازگشتگی
دیگر نیاوَرانَدم او سوی تو
من را بخوابان
آیینه را هم بر روی من بخوابان
اِغمای آن سوی مردن چقدر جزء به جزیی شدن دارد!
حالا من از تو می‌زوم تو می‌زَوانی‌اَم
از هر چه از، از هر چه با، از هر چه گرچه، تو می‌زَوانی‌اَم
تقسیم من به سوی نیست شدن مثلِ خواب زبان که در سکوت صداهاست
حالا به روز حالا به شب حالا به هر چه شب و روز
و بیست و چار ساعت من یکجا تمام شد
حالا من می‌تَراوَم دستی مرا به سوی هیچ‌چیز می‌تَراوانَد
تکرار می‌شوند صداهای خیس تراوش

. . .

. . .

من را بخوابان
من را بیاوَران
من مثل شعر تقطیع می‌شوم سوی پرنده‌های تطبیقی
من هیچ چیز را به سوی هیچ در آواز هیچ
زنبیلی از زبانهٔ زیبایی در کنج حفرهٔ گنجشگی وَ هیچ
استخری از طراوت پاشیدن در شیشهٔ شکسته
حالا ببین چقدر گم شدنم را خمیده‌ام
می‌آوَرانَدم اکنون به سوی خویش
صافم به شکل لیس که بی‌حس می‌آورانَدم
و ذرهٔ مرا در ذره‌های آندیگران فرو کرده حتی خود او هم این را می‌گویانَد

. . .

حالا تو هر چه هستی من آن هستم من را بخوابان
و این لحاف آینه را هم به روی من بخوابان

و ناگهان صدای گفتن او می‌آید و مرا می‌گویانَد
این چیزها را که حالا گفتم می‌گویانَد
آن را که آوَرانده، می‌گویانَد
او کیست؟ آن کسی که مرا می‌گویانَد؟
من را بخوابان من را بیاوَران و بخوابان
و حالا بی‌بازگشتگی‌ام را کامل کن دیگر نیاوَران خوابیده‌ام دیگر
ای آورانندهٔ ای آورانَندگی من را دیگر نیاوران

آذر و دی ۷۲ـ تهران

با احمد شاملو

دوسایه دست به شانه کنار تاریکی من و توایم که در صحنه مانده‌ایم و سالن خالی است
و بچه‌های گریه که از پشت صحنه سرک می‌کشند تا ببینند پرده کی برای همیشه می‌افتد
دو کور آوازخوان به روی نیمکتی سبز که قبلاً درخت بود نزدیک می‌شوند
و سازهای زهی خفته‌اند از اول شب
همین
من و تو دست به شانه کنار تاریکی و پرده کی برای همیشه می‌افتدا

۷۲/۹/۵ ـ تهران

پلهٔ آخر

برای «آباد»ی آسایشگاه

برای مُردن مرا میان مریم‌ها و نرگسها نگذار
مرا رها نکن در آبهای جهان
به کهکشانها هم مرا نسپار
مرا نخست از میان النگوی آن نگاه زاویه‌دارِ اُریب عبور ده
و از پله‌های سنگی شکسته بسته به سوی درختهای قدیمی که سایه‌هاشان در باد می‌وزند
ببر بالا آنور
مرا به هیچ کسی نشان نده: نه دخترم نه برادرهایم نه خواهرم نه پسرهایم
چه چهره‌های عجیبی دارند تمامی این خفتگان به تختهای اتاق‌ا
چقدر خسته‌ام‌ا
به روی پلهٔ آخر مرا بگذار برگرد برو پایین
و میوه و گل و خرما را ببر که جایش این جا نیست
مرا ببر بالا آنور به روی پلهٔ آخر بگذار
صدای پای تو پرهای ریخته از بالهای دُرناها به فصل ریختن برگهای آخر دنیاست
صدای رفتن تو تمام شد شُکرا
چقدر خسته‌ام‌ا به استراحت طولانی نیاز دارم
به پشت روح بیابان مرا سوار کن
برو
و روز بعد اگر خواستی که بیایی بیا و آینه‌ای هم بیار
و عکس آههای مرا هم ببین
ببین که دختر هشتاد سالهٔ کوچولو ــ عروسکی از پارچه ــ دمر به زمین افتاده

و بعد مرا به دور من بچرخان
و در میان النگوی آن نگاه زاویه‌دارِ اُریب نگاه دار
نگاه دار و بچرخان
که من
نبوده‌ام

۷۲/۱۰/۲۷ ـ تهران

درونی

(غزل شکستهٔ بی‌قرار)

"L'ignition du feu toujours intérieur"

«روشن کردن آتشی پیوسته درونی»

مالارمه

در حسرت آن چشمهای یاس‌افشان بر صورتم می‌سوزم
کی تکرار می‌کنی؟ می‌پرسم می‌پرسم کی تکرار می‌کنی؟ می‌سوزم
بر روی لبهایت، وقتی که اندامت، چون سایه‌بان به روی سرم می‌مانَد
آن چیست، آن که می‌گویی چیست بر روی لبهایت؟ می‌سوزم
انگار کاخهای قدیمی را، دست شتابزدهٔ پاییز عریان و رنگین کرد
در آرزویِ خفتن پهلو به پهلوی تو بر روی آن گلیمِ رنگی کهنه می‌سوزم
آنقدر در کنار درت ماندم، تا کج شد آفتابم از لبِ بامت
من گرچه رفته بودم از خود، ماندم، چون سایهٔ گداخته ماندم می‌سوزم
افسانهٔ هزار و یک شب ما غوغای درهم رسوایی‌ست
غولی شدم ز کوزه برون. گولم بزن که حقیقت را می‌سوزم
مردم چه سر به زیر روان‌اند از کوچه‌های خاکیِ خون‌آلود
دیدم دو روی سکّه عالم را، آن «مهدی» مکرر دوران را
دستش «کتیبه» بود و مکرر بود: می‌سوزم می‌سوزم
از این جهان نمک‌نشناس. یک نیم‌گز سپیده و آزادی. خواست
با هر قدم، هزار گز از نیم‌گز مهجور ماند حالا منم که در این سودا می‌سوزم
آیینه‌ای شدم به کوچهٔ دنیا که بگذرند آن عکسهای رنگ‌به‌رنگ از برابرم

رفت آن دفیلهٔ مفتونی، تاریک ماندم و خالی می‌سوزم
فال ورق درخت جدیدی را در شیب باغچه‌ها می‌کاشت
بادی وزید و نظم ورقها را، آشفته کرد ویرانه‌ای بر جای مانده‌ام می‌سوزم
می‌بینی‌ام طناب به گردن، در باغ چشمهای تو می‌گردم
در حسرت یک حلقهٔ نفسگیر، از تنگِ بازوان تو می‌سوزم
هرگز خیال خواستنم پایان نیافت وقت جدا شدنم گفتم:
این وصلها همه ناقص بود، در انتظار وصلت کامل می‌سوزم
پرده تکان نمی‌خورد اکنون، همسایه رفته، جهان خفته
با آرزوی یک شب یکّه، در زیر چلچراغ چرخ زدن در تو می‌سوزم
پولاد آبدیده می‌گذرد از خلال گوی تو، ماه آه می‌کشد
خورشید تب زده‌ام آن زیر، بر روی آن گلیم رنگی کهنه می‌سوزم

۷۲/۱۱/۱۵ ـ تهران

آسایشگاهِ جهان

تمامی این چیزها که از برابر من حذف می‌شوند مرا به پیش تو می‌آرند
فضای هندسی برگها دگرگون است چه ساده، درختها همه برمی‌گردند به زیر خاک
زمین، تمامی ناهمواریهایش را بلعید و صاف شد
که گفته بود زمین گرد است؟ هزار ضلع و زاویه در سایه‌های عمیقش دارد
گذشتگی، زمین را، به شکل قالی نه متن ماهی بی‌خواب که نخ‌نما شده بود تا کرد،
و پُشتِ باربَرِ باد و خاک و هوا انداخت و بُرد
و شهر، شهر عقب می‌کشد به شکل شایعه از چهرهٔ عمیق حقیقت
زمان تب‌زده را برکهٔ دقایق و ساعات پاشویه داد
و روز می‌رود که نیاید و ماه می‌رود که... و شب ...
و باد، پشتِ وزیدن پنهان شده و نور پشتِ دمیدن
و قفل خواب به چشمان سرخ بیداری‌ست
و کفشها، همه در پشت در که جفت شدند، کسی به شهر نمی‌ماند
و کشتی‌ها، هجوم تجربهٔ بازگشت به اجزای اولیهٔ خود را به منزل آخر رسانده‌اند
و دستهای نامریی، پولادهای ماشینها و چدنهای قطارها را به عمق خاک برمی‌گردانند
و شاخ کرگدن هستی، به شکل یاخته برمی‌گردد به پشت تپهٔ بودن
جهان ــ مچالهٔ کاغذ ــ در سطلهای بی‌تهِ نسیان انبار می‌شود
و آتشی متمرکز، تمام دنیا را به چاله‌های هوایی می‌ریزد
جهان گلولهٔ یخ
و حذف

و سهم کوچک من از میان این همه غوغای حذف شدن، صدای واژهٔ نایی‌ست: تگرگ
صدای آن طراوت تشنه طرب وَطرز وَشکل طشت وَشیروانی و باران وَدشت
و چند فرسخ اطراف آن اتاق، در آن جا جهان پس می‌نشیند
و هیچ چیز نمی‌ماند جز آن اتاق که آن هم پس می‌نشیند
و تخت کوچک چوبی می‌ماند که آن هم ـ همین که تو دراز می‌کشی آن رو پس می‌نشیند
و لحظه‌ای که تو را می‌بوسم و لحظه‌ای که جهان غافل می‌ماند آن بوسه هم
پس می‌نشیند
و می‌خندی به شکل قطره قطرهٔ باران به روی شیشه. و، آنگاه، جاری، تمام
و از برابر من حذف می‌شوی
تمامی این چیزها که از برابر من حذف می‌شوند مرا به پیش تو می‌آرند
نگرگ نیز پس می‌نشیند و هیچ چیز مرا به پیش تو می‌آرد
تو نیز پس می‌نشینی: بخور عطر که از خود به سوی هیچ صعود کرده و، دیگر نیست
وَپایان
وَحال
می‌بینمت

۲۹-۷۲/۱۱/۲۸ـ تهران

موسیقی

پیانو می‌شَنَند یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم
و ما نمی‌شنویم

و ما نمی‌شنویم

و ما نمی‌شنویم

وَماوَما وَما وَمانمی
شنویم وَما شنویم وَمانمی

شنویم نمی‌شنویم وَیک شوپن به پشت یک نمی‌شنویم که می‌شنند
که می

وَ
وَ
وَمانمی‌شنویم م م م م...

به پشت یک نومی‌شنند شوپن نمی‌شنند شو وَپن شوپن
نمی نمی نمی نمی نمی‌ش می‌شنند وَکه که می‌شنویم نمی‌شنوی ی ی ی م م

۷۲/۱۲/۷ ـ تهران

آدمهای اتاق

اینها چگونه آدمهایی هستند؟
بر پشت‌دایره‌ها مثل خواب راه می‌روند
پرنده‌هایی هستند که با بالهای حروف اسفرجانی بر برگهای جهان خواب می‌روند
با یک گراور آهویی از خاستگاه پیشانی
و نیشگون شیرین دندان آبدار عشق نخستین را دارند بر لاله‌های گوش
و موهای زیر دریایی که در میانهٔ باران ماهیان ریز فرو می‌ریزند
مثل درختهای زیبایی در جایی که چشم هیچ تماشاگری در کار نیست
چگونه آدمهایی هستند که وقتی تو پیش من می‌آیی و در اتاق می‌مانی
آنها هم می‌آیند؟

۷۲/۹/۱۷

می‌سوزد

ستاره مثل تو نیست تو مثل ستاره نیستی
و آسمان که شکل تو نیست و تو که شکل آسمان نیستی
غمی که از تو می‌بارد مرا می‌گدازد
بهار مثل تو نیست تو مثل بهار نیستی

زیرا تو در نسیم ایستاده‌ای و، می‌سوزی
برهنه‌پای زیبای من که روی حصیر ایستاده خوابیده و می‌سوزد
غمی که از تو می‌بارد مرا...

و جنگ جنگل و جادو که از تو می‌گذرد
و با نگاه تو انگشترم آتش گرفت

و هیچ چیز مثل تو نیست و هیچ آدم دیگر شبیه تو نیست

برهنه‌پای زیبای من که روی حصیر ایستاده خوابیده و می‌سوزد
و زیبایی که پشت آهویی بلند ایستاده، مشتعل از مفصل ستاره و دریا و می‌شتابد و می‌سوزد

مرا می‌گدازد غمی که از تو می‌بارد
و هیچ رؤیایی به شکل خواب چشم تو نیست نیست

۷۲/۱۲/۱۷ ـ تهران

رؤیای روبرو

کجایی کجایی؟ می‌گفتند در باغهای کیوی خرگوشهای کوچولو
به این کجا و آن کجا می‌جنباندند گوشهاشان را در باغهای کیوی
از آن نگاه بیضی بلند ترکمنی زبانه می‌کشید بهاری سه روزه
زنی به پشت کرکره‌های حصیر گیوه‌هایش را از پا در می‌آورد
و بی‌خیال و دور از شهر، پرنده‌وار می‌خواند
و باغهای کیوی به شکل خواب پراکنده پشت دریاچه لمیده بودند
و حالا لباسهایش را در می‌آورد
دوچرخه‌ای پنچر کنار پنجره افتاده بود
کجایی کجایی؟ می‌گفتند در باغهای کیوی
تمامی تصویرها به روی قایق سبزی سوار بودند
و از قرن هشتم هجری به سوی قرن چهاردهِ میلادی می‌آمدند
و ما کجا بودیم؟ من و تو؟ کجا؟
و شاهزاده خانمی از برگ در پشت کرکره‌های حصیر برهنه بود
ربوده بود شاعر را خوابی سپید و باغهای کیوی

۷۳/۲/۱۳ ـ تهران

گُلپُل

باغم و این کرانه تو نه از پنجره به سوی من آمد جهان نه تو و از سیاست الفاظ؟
نه هیچ از یک شعور و چشمهای تو وقتی که تو بلند شدی از روی پل رنگ شراب صورت
تو هان؟ ستاره وَ این وقتی که فحش داد بهار از شهر گم روی سینهٔ من عهد داشت که
تا روزهای آدم و حوا به خواب رود نه حتی نه آن که در کوچه راه می‌رود و نامهای شاعرها
را یک یک از حافظه فریاد می‌زند مشتی به شکل شانه وَ زنها با صورت سپید و رنگی
گیوه و گربه آهو و گربه و گیوه و راه رفتن از بنسوی شعر به آن سوی پل و راه رفتن را گفتن
و گفتن را رفتن و نه گفتن را رفتن و این نه گفتن را رفتن را نگفتن و نرفتن تو گل نه مثل
گل انه، گل پل را پیش از عبور ویران کردن تنها پلی که بعد از عبور ویران شود پلی است که
پیش از عبور ویران شده باشد منم، پل ویرانِ تو پیش از عبور و بعد از عبور تو گل
و من؟ می‌بارم بر روی تو تو هر چه، گل یا ناگل می‌بارم نه مثل باران حتی از نه مثل
باران گفتن هم بیزارم نه مثل یک شباهت نه، بی‌قیاس و تنها با یک هدف هدف باریدن
است از بالا بر روی گل یا ناگل تو بگذار بگذرند جماعتِ بی‌گل بی‌گل ناگل نیست من
شیردار جنگل جنگل، تو با شیر در جنگل تو می‌غرم و شاد شبنم به حالِ شدن و شکل
جمع شدن بر روی برگ و برگِ جمع شدن روی درختهای جوانی که بر کرانهٔ این رود می‌روند
و هیچ چیز نمی‌ماند ما می‌رویم نه، در خواب نه! در گل که می‌رود از بیداری تا آن سوی پل
پل را خراب کن تا بگذرم حالا بپر پریدم با من نه گفتن من هم پرید حالا تو هان حالا تو هان
حالا تو هان این وزنِ پل که پیش از ویران شدن باید شبنم باریدنِ من بر روی آن گل باشد
پل را بلند کرد و به راه افتاد کی؟ آن که او حالا پل می‌گویم من ویران نمی‌شوم و
می‌پرم از روی شانه‌های شما بسیار خوب هر چه تو می‌گویی آن هان؟ آری همان
این قصه را ما راه می‌رویم پل می‌رویم گل می‌رویم حالا نگاه! من، گل می‌شوم تو بپر پل
می‌شوم بپر نه گل می‌شوم تو بپر پر می‌پرد از روی گل شبنم دوباره شبنم سه‌باره شبنم
چهارباره شبنم هزارباره پل خوابید پل روی پر نگاه خوابید پل را دوباره می‌سازیم

چیزی نیست آن سو تویی این سو منم حالا ما پرتگاه را با این نوازش متقابل آماده می‌کنیم حالا، بپر نه، بعداً بپر بعداً پریدنام بگو قبلاً بپر می‌گویم این گونه گفتن، گفتن برای شیوهٔ گفتن نیست این گونه گفتن، گفتن برای یافتن مخفیهاست نوعی نوازش مخفیهاست پل با نوازش متقابل آماده می‌شود آن حفره را آماده کن که پل بر روی آن قرار بگیرد. آهان آهان با موسیقی نوازش کن با آن بلندی انگشتهایت نوازش کن آن حفره را بساز حالا بزن بگو بزنند موسیقیِ آماده‌سازیِ نوازش پل را دیگر نپر بگذر نه، می‌پَرم بگذر نه می‌پَرم بگذر بگذر بگذر بگذر بگذر را بگذر نه می‌پرم نه می‌پرم نه می‌پرم بگذار پل بگذرد شبنم هزارباره بر روی گل پل، احیا شده حالا با بوسه‌هایت رنگش بزن با شبنم و بزاق و اشک چشم پل را بشوی! پل برق می‌زند بفرست بچه‌ها و کبوترها از روی نرده‌ها بر روی رودخانه بیاویزند ما راه می‌رویم از روی پل گل راه می‌رود از روی پل پل می‌رویم گل می‌رویم گل می‌رویم پل می‌رویم گل پل به سوی پل گل دیگر نگو چیزی نگو پل‌گل‌گل‌پل چیزی نگو چیزی نمانده است بگویم چیزی نمانده است بگویم را هم نمی‌گویم فرقی نمی‌کند که پل را از پشت سر خراب کنی یا از پیش رو پل را خراب کن بسیار خوب کسی آمد؟ گل را بالای گوش تو در موی باغ می‌کارم با شبنم و بزاق و اشک چشم، تو را می‌شویم و می‌روم از روی پرتگاه، و پل در جیبم پل در و بچه‌ها و کبوترها آویزانند بر روی رودخانهٔ بی‌پل و پل از چشمهای شما مخفی حالا برگردیم و دور را شروع کنیم از نو با غم و این کرانه تو نه از پنجره به سوی من آمد جهان نه تو

۷۳/۳/۲۴ ـ تهران

گویندهٔ مخفی

افسرده‌ای که چنین موهایت را بر روی سینه‌ام متلاشی کردی؟
آخر مگر تو نمی‌دانی من کور می‌شوم وقتی که تو می‌بینی‌ام؟
افسرده‌ای که چنین؟
از زیر تخت سینه می‌زنمت تو گوشهای درونی را آماده کن که بشنوی‌ام
با ضربه می‌زنمت با قلب می‌زنمت با این سیاه می‌زنمت افسرده‌ای؟

من گوشهای تو را با دستهایم محکم گرفته بودم تا نشنوی در باغ بودیم فریاد می‌زدم تا نشنوی
جنگ جهانی من با تو از سینه‌ام آغاز شد آغاز من همیشه از آخر بود یا از میانه بود افسرده‌ای؟
با گوش می‌زدمت تا نشنوی که بشنوی‌ام

در باغ بودیم اما کدام باغ؟
از وصف باغ فقط یک جفت غنچهٔ خون در خاطرم هنوز هراسان است
فریاد می‌زدم تا نشنوی
گفتی من مار می‌خورم که چنین چشمهای شوم درخشانی دارم
گفتم من کور می‌شوم وقتی که تو می‌بینی‌ام
افسرده‌ای؟ آن هم چنین؟

و خونچه‌ای تبرک بینایی و خونچه‌ای تبرک کوری
در باغ بودیم من کور می‌شدم می‌دیدی‌ام و کور می‌شدم

تاریکی تمام در اطراف بود
از پشت پوست می‌زدمت از توی مهره می‌زدمت یکریز می‌زدمت
از آن جهان مخفی پیش از تولدم، از سینه، از زیر سینه، فریاد می‌زدم یکریز می‌زدمت
افسرده‌ای که چنین؟
گفتی که این شب آخر ایکاش هرگز نبود
گفتم که من همیشه در شب آخر هستم با تو نزدیک‌تر بیا نزدیک‌ترا
نزدیک‌تر از این؟ من زیر تخت سینهٔ تو مخفی شدم باضربه‌می‌زنمت نزدیک‌تر ازاین؟
آری، نزدیک‌تر!
آن موبد دوجنسی شرقی در ما حلول کرد ترکیب می‌شدیم نزدیک‌ترا نزدیک‌تر
از این؟

از سینه‌ام، از زیر سینه‌ام آغاز شد جنگ جهانی من با تو

بین من و تو و سراسر این دنیا ویرانه‌ای نبود
ویرانه بعد آغاز شد
بر روی سینه‌ام متلاشی کردی ـ افسرده‌ای که چنین؟ ـ موهایت را

کاتب کتاب شد مکتوب در کتابتِ من پنهان شد
من با کتاب می‌زدمت تو با کتابتم مخفی شدیم افسرده‌ای؟

سگجان منم انسان تویی
یوسف تویی، بوی پیراهنت منم، گرگت منم
نه! من یوسفم، پیراهنم تویی، کنعان منم؟ کنعان تویی
مخفی شدیم افسرده‌ای آن هم چنین؟
وقتی که مثل رودگذر کردیم از هم دیگر چه ماند؟ افسرده‌ای؟
از روزه‌ام تمام ولایاتِ شرق و غرب بیدار شد بیدار ماند سگجان منم
نزدیک‌تر بیا نزدیک‌تر نزدیک‌تر از این؟

من گوشهای تو را با دستهایم محکم گرفته بودم تا نشنوی در باغ بودیم فریاد می‌زدم تا نشنوی

و کور می‌شدم فریاد می‌زدم تا نشنوی
از وصف باغ فقط یک جفت غنچهٔ خون در خاطرم هنوز هراسان است
موهای زن از تیرهای سقف صحنه فرو می‌ریخت
و پرده روی چهرهٔ آویخته فرود می‌آمد
عکسی شتابزده: یک جفت غنچهٔ خون نزدیک‌تر از این؟
بیدار ماند از زوزه‌ام تمام ولایات شرق و غرب

در باغ بودیم اما کدام باغ؟
در باغ «جتسمانی»؟ نه!
در باغهای بازگونهٔ بابل یا چین؟ نه!
در باغ در اتاق در قونیه وقتی زنم از پشت در فریاد می‌زد و من می‌گفتم: «الان؟ الان»؟
نه آنجا نبود تُرکی اودیپ؟ نه! این چیزها بر صحنه‌ها ظاهر نمی‌شوند
از زیر تخت سینه می‌زدمت با ضربه می‌زدمت با قلب می‌زدمت بی‌باک می‌زدمت
افسرده‌ای؟
آنجا نبود کجا بودیم؟ در باغ بودنمان محرز اما کدام باغ؟
با من نفس بکش نفست را بِدَم به سینهٔ من قبلاً دمیده بودم حالا بِدَم آیا توبی؟
آری منم

تاریکی تمام در اطراف بود اما کدام باغ؟
می‌بافتند قالی باغی را بر روی سینه‌ام انگشتهای موی تو نامریی فریاد می‌زدند می‌بافتند

ای جا به جا شده از من رفته به قرن دیگری از من ای جوْ دیگری از من در کهکشان دیگری از من!
افسرده‌ای؟ افسرده‌ای تو چنین؟

تُرکی اودیپ که چشمان خویش را در پشت صحنه در زیر آفتاب درآورد؟ ندا
خاکستری که روی صحنهٔ سنگی نشسته است؟
خرناسه‌های اسب قدیمی که می‌رسد از پشت صحنهٔ سنگی به گوش ما؟

موهای مرده‌ای که به آن تیر سقف آویخته‌ست؟
مار هلال که از سقف روح می‌گذرد؟
کوری که پشت اسب قدیمی نشسته است و می‌راند؟

نزدیک‌تر از این؟
با خونچه‌ای تبرک بینایی و خونچه‌ای تبرک کوری
گفتم که
من زیر تخت سینهٔ تو مخفی شدم با ضربه می‌زنمت
با این سیاه می‌زنمت افسرده‌ای که چنین؟
آیا تویی؟ آری منم

۴-۷۳/۴/۳ ـ تهران

چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم

چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم.

۱ ـ چرا شاعر کهن بندرت شعر خود را توضیح می‌داد و شاعر جدید، مثلاً نیما، و شاعر بعد از نیما، شعر خود را توضیح می‌دهند. علت آن است که فرم شعر شاعر کهن، حتی هر فرم و حتی فرم تک تک شعرهای او، قبلاً توضیح داده شده بود، یعنی نت فرم از پیش نوشته شده بود و شاعر با فرم شعرش، و یا بهتر بگوییم، با اجرای شعرش، آن نت را اجرا می‌کرد. چیزی که پیشاپیش توضیح داده شده، نیازی به توضیح بعدی توسط خود اجراکننده ندارد، گرچه ممکن است بعداً هزار جور توضیح پیدا کند. یعنی شعر شاعر کهن را پیش از آنکه او خود امضا کند، سنت امضا کرده بود و شاعر کهن از فرم‌های پیشاپیش آماده شده و تعریف شده و مهر و امضا شده، استفاده می‌کرد: بیت، رباعی، مثنوی، غزل، قصیده، مستزاد، مسمّط، قافیه، ردیف و غیره. معیار در شعر جدید این است که شاعر، شعر خود را خود امضا کند؛ یعنی شاعر در فرمی شعر بگوید که قبل از فرم آن شعر، وجود نداشته است و در آن فرم کسی قبل از او شعری نگفته است؛ و به همین دلیل، شاعر مدرن و پست‌مدرن توضیح می‌دهند: نیما در بیش از هزار و پانصد صفحه نامه، مقدمه، تعریف و تبصره، حرفهای همسایه، یادداشتهای روزانه و غیره توضیح می‌دهد. شاملو هم توضیح می‌دهد و اخوان هم توضیح می‌دهد و فرخزاد هم توضیح می‌دهد. کسی که می‌گوید شعر گذشته وزن نداشت، شعر من وزن دارد؛ کسی که می‌گوید قدما نمی‌دانستند قافیه چیست، من از قافیه به این صورت استفاده می‌کنم، قافیه زنگ مطلب است؛ کسی که می‌گوید من برای عروض ارزشی قائل نیستم و برای عروض نیمایی هم ارزشی قائل نیستم؛ کسی که می‌گوید وزن مثل نخی است که از خلال کلمات عبور می‌کند؛ کسی که می‌گوید شعر نباید روایت باشد، روایت متعلق به نوع ادبی دیگری است و شعر محض مقولهٔ متفاوتی است؛ توضیح می‌دهد. به دلیل اینکه قرار است شعر او نسبت به شعر پیش از او، متفاوت، جدید و چیز دیگری باشد. کسی که

می‌گوید شعر باید ابزارهای جسمانی صوتی را به صورت حسی به کار گیرد و تعریف تازه‌ای از ارجاع‌پذیری و ارجاع‌ناپذیری معنی‌شناختی شعر می‌دهد و یا تأکید را از تأویلات مدلول‌شناختی به سوی امکانات دال‌شناختی هدایت می‌کند؛ توضیح می‌دهد. همه در عصر ما می‌گویند: ما آندیگری هستیم که حرف تازه، شیوهٔ تازه، بیان تازه و فرم تازه‌ای برای آن بیان داریم. هر شاعری در عصر ما، آندیگری است که ظهور کرده است. در چنین عصری، آندیگری بودن شاعر کهن را هم ما توضیح می‌دهیم. عصر ما، عصر آندیگری‌هاست و ما این بینش را در مورد شاعران اعصار دیگر هم به کار می‌گیریم. در این عصر ساختار، ساختارشکنی و ساختارزدایی، در این عصرِ مدرن و پست‌مدرن، ما نه تنها شکستن فرمها و ساختارها، عبور از کهنه به نو، مدرن و پست‌مدرن را در عصر خود توضیح می‌دهیم، بلکه شاعران و نویسندگان کهن را هم با بینش امروزیمان از این مقوله، سخن، قال و مقال، گفتمان و یا به قول فرنگیهاdiscourse توضیح می‌دهیم. گاهی این را علناً توضیح می‌دهیم، گاهی برای دوستی، محفلی، همکاری و یا شاگردی توضیح می‌دهیم و آنها هم به دیگران توضیح می‌دهند. این توضیح در عصر ما چنان عمق و گسترشی پیدا کرد که در طول سی سال گذشته، بحث ادبی، فلسفه را به تبعیت خود درآورد. به طور کلی در قرن بیستم، بویژه در بعد از جنگ دوم جهانی، فلسفهٔ جدی و عمیق و مهم پذیرفته است که فقط از طریق توضیح ادبیات و بحث ادبی می‌تواند به زندگی خود ادامه دهد. از تولد تراژدی «نیچه»، تا اعمال ادبیات «دریدا»، از مقالات «هایدگر» راجع به «نیچه»، «هولدرلین» و «ریلکه» تا مقالات «دریدا» راجع به «هایدگر»، «مالارمه»، «بلانشو» تا آثار «میشل فوکو» راجع به «عصر روشنگری» و تا «اودیپ یهودی» «لیوتار»، بویژه فلسفهٔ «روایت» و «فراروایت» او، فلسفه به خدمت نقد و انتقاد و تئوری ادبی فراخوانده شده است. ادبیات، هستی را بهتر از فلسفهٔ هستی مجرد توضیح می‌دهد. هستی‌شناسی ادبی بخش اساسی هستی‌شناسی است و هستی‌شناسی جزء لاینفک ادبیات است. فلسفه، تنها در زیر سایهٔ زبان، زبان ادبی و هستی‌شناسی ادبی به حیات خود ادامه می‌دهد. فلسفهٔ محض دقیقاً همان ادبیات است و یا فلسفه، بخشی از توضیح ادبی است. تفکر، توضیح شعر و توضیح شعریت ادبی است. پس ما هم توضیح می‌دهیم.

۲ ـ من توضیح دو شاعر پیش از خودم را توضیح می‌دهم، به عنوان مثال؛ و هر شاعر امروز هم می‌تواند دو یا چند شاعر دیگر را انتخاب کند و توضیح دهد؛ و ضمن توضیح آنها، هم خود را توضیح دهد، هم آنها را و هم مقولات تئوریک شعر را. انتخاب این دو شاعر سرسری نیست، همانطور که انتخاب هر شاعر دیگری هم سرسری نخواهد بود،

در صورتی که بخواهیم توضیح جدی بدهیم و توضیح جدی دادن هم مستلزم این است که شاعر کار خود را جدی بگیرد. اگر خود شعر را جدی نگیریم، نمی‌توانیم توضیح بدهیم. ممکن است گفتن این نکته، توضیح واضحات به نظر آید. چنین نیست. جدی گرفتن شعر، یعنی جدی گرفتن ابزارها و تمهیدات شاعری. با کسانی که ابزارها و تمهیدات شاعری را جدی نگیرند، من حرفی ندارم. کسی که شعر را بیان مطلب بداند، نخواهد دانست شاعر چه می‌گوید. شاعری از اجرای شعر سرچشمه می‌گیرد و اجرای شعر تمهیدات بیان شاعری را مطرح می‌کند و نه بیان مطلب را. یعنی شعر خوب، شعری است که خود بیان شاعری را در هر نوبت اجرایی، با اجرای خود بشکند و تعریف کند، تعریف کند و بشکند، و این تعریف کردن، در ذات آن «اجراییت» ادبی است و تا موقعی که اجرای شعری صورت نگرفته و خود عمل «اجرا» را به رخ نکشیده، طوری که آن به رخ کشیدن در واقع فقط نوع اجرای او، مثل مهر و اثر انگشت و امضا و در واقع کروموزومها و «دی‌ان‌ا»ی او باشد، هنوز مطلبی پیدا نشده است که یکی بگوید شعر برای بیان مطلب است. مطلب ممکن است بعداً بیاید. بدین ترتیب شعر، سلطان بلامنازع اجرای زبانی، در خدمت هیچ‌چیز، جز خودش نیست.

در گذشته، وقتی که من شعر این دو شاعر، یعنی نیما و شاملو را توضیح می‌دادم، ضمن اینکه به این نکته توجه داشتم که کار خودم با کار این دو فرق می‌کند، می‌خواستم توضیحم بیشتر آنها را توضیح بدهد تا کار خودم را. در واقع آنها را شرح می‌دادم، و گرچه هر شرحی، فرارَوی از آن شرح به سوی تفکراتی است که در کار خود آدم نهایتاً مطرح خواهد شد، ولی نمی‌خواستم شعر خودم را در ارتباط با کار آنها توضیح داده باشم؛ گرچه در مورد یکی از اینها، یعنی شاملو باید بگویم توضیحاتی که او اخیراً راجع به شعر داده، در پاره‌ای موارد جدی، مثلاً موضوع ارجاع‌پذیری و ارجاع‌ناپذیری، مربوط می‌شود به توضیحاتی که من در مقالات ده سال گذشته‌ام داده‌ام و در این جا سخن تنهای من به گفت‌وگوی درونی دو شاعر تبدیل شده است، بی‌آنکه شاملو به صورت بیرونی اشاره کرده باشد که با من این گفت‌وگوی درونی را آغاز کرده است. بخشی از بحرانی که در شعر فارسی پیش آمده این است که آدمها به صورت درونی با هم گفت‌وگو می‌کنند؛ لااقل با من این گفت‌وگو را درونی نگاه داشته‌اند، چرا که توضیح دادن من، دقت، صرف وقت، تحقیق و تفکر می‌خواهد، و شرایط اندیشه در ایران مغرضانه‌تر و کانالیزه‌تر از آن است که کسی به جد جرأت توضیح دادن تفکر جدی را داشته باشد. بخش دیگری از بحران حاکم بر تفکر شعری در ایران، در عصر ما، ناشی از تضاد توضیحی است که نیما

و شاملو از شعر خود و اجرای عمل شاعری خود داده‌اند با نوع اجرایی که از اثر تحویل داده‌اند. خلاصهٔ آن تضاد این است: گاهی توضیحات با اجرا تطبیق می‌کند و گاهی تطبیق نمی‌کند. این بحران ناشی از عدم صمیمیت و دورویی و لاابالیگری نیست. این بحران در ذات توضیح ادبی است؛ در ذات آفرینش ادبی است. آدمهایی بزرگ‌اند که اجرای کارشان، حتی توضیح تئوریک خود آنها از آن اجرا را زیر سؤال ببرد. گفتن اینکه تئوری شما باید مو به مو توضیح شعر شما باشد و یا برعکس اجرای شما از هر شعر باید منطبق با داده‌های تئوریک خود شما باشد، اصرار بر این جزمیت است که شما باید هر آنچه را که ناخودآگاهانه، و به صورت پرتابی از درون به بیرون، در شعر اجرا می‌شود، برگردانید به سوی چیزی که آگاهانه است و قدرت پرتابی از آن سلب شده است. در هر نوع توضیح از این نکته، تأکید را بر این می‌گذاریم که آفریدن شعر بسیار مهم‌تر از توضیح‌دادن آن شعر است، ولی توضیح تئوریک شعر هم موازین اصالت و صمیمیت خاص خود را دارد. چه بسا که هنگام توضیح شعر خودمان ناخودآگاهانه توضیح شعر شاعر دیگری را داده باشیم که با شعر ما کاملاً متفاوت است. از این نظر، تئوری، گاهی نه تنها توضیح یک اجرا را پشت سر می‌گذارد و به سوی اجراهای دیگر می‌رود، بلکه ممکن است به ضدتوضیح خود آن اجرای اولی تبدیل شود؛ گرچه ممکن است اجراهایی متفاوت با اجرای اول را توضیح دهد. شاعر واقعی کسی است که با اجرای شعر خود، تئوریهای همه، منجمله تئوری خود او از عمل شاعری را، به زیر سؤال ببرد. من ضمن توضیح تضاد میان تئوری شعر و اجرای شعر در حضور نیما و شاملو، توضیح خواهم داد که وقتی خود نیما، نیمایی نیست، چرا من باید بگویم نیمایی هستم و برغم اینکه در پاره‌ای موارد جدی ممکن است به نیما نزدیک باشم، چرا، موقعی که بجد غیرنیمایی هستم، شاعر هستم؛ و این در مورد شاملو هم صادق است، هم در ارتباط او با نیما، و هم در ارتباط من با او؛ یعنی مهم‌ترین خصیصهٔ شاعریِ من، در عبور از این دو به سوی شعری است که پس از درونی کردن بخش اعظم شعر معاصر جهان، ربطی به شعر این دو و آن بخش اعظم شعر جهان ندارد، و اشتراک این شعر با شعرهای دیگر در این است که در کلیات همه با هم تحت عنوان شعر قرار می‌گیرند، ولی در جزئیات به همان اندازه با هم متفاوت‌اند که «دی‌ان‌اِ»ی من با نیما و شاملو، و به همان اندازه که «دی‌ان‌اِ»ی شاملو با نیما.

وقتی که نیما از کلمهٔ «وصف»، «آرمونی»، «مجرای طبیعی کلمات»، «وزن»، «قافیه»، «زنگ مطلب» و غیره حرف می‌زند، من حالا او را به دو صورت می‌بینم: یکی به این

صورت که او در ارتباط با این مسائل دچار بحران شده و چیزهایی را که از گذشته به او رسیده قبول ندارد و می‌خواهد که ضدیت خود را با سنت و سلسله مراتب خلاقیت ادبی کهن ابلاغ کند؛ و دیگری به این صورت که او می‌خواهد بر اساس تعاریفی که از جدید بودن در برابر تعاریف کهن می‌دهد، شعر خود را بگوید. نیروی خلاقیت به صورتی است که وقتی نیما دقیقاً از روی تعاریف جدید شعر می‌گوید، گاهی ممکن است شعرش خوب از آب درآید و گاهی ممکن است خوب از آب در نیاید (این یک بخش)؛ و دیگر اینکه وقتی که او شعرش را گفت، می‌بینیم طبق آن تعاریف نگفته است، ولی شعر، شعر خوبی است (و این بخش دوم). ثابت خواهیم کرد که این نکته در مورد شاملو هم صادق است. وقتی که طبق تعاریف نیما، بعضی شعرهای نیما خوب از آب درمی‌آید و بعضی شعرهایش خوب از آب در نمی‌آید، و یا شعرهایی که در تضاد با آن تعاریف گفته شعرهای خوبی هستند، ما می‌گوییم هم از نظر تعریف تئوریک شعر و هم از نظر اجرای شعر، یک جای خالی، مخفی و پنهان وجود دارد که باید بوسیلهٔ نوع دیگری از کار تئوریک و اجرای ادبی پر شود، و تازه این نوع کار تئوریک و اجرایی هم، جاهای خالی، مخفی و پنهان دیگری بوجود خواهد آورد که باید متعاقباً پر شود. وقتی که من چنین کاری را بیان می‌کنم، راز تئوری بودن تئوری را و راز اجراییت اثر را توضیح می‌دهم، چیزی که نه نیما آن را توضیح داده است و نه شاملو؛ و در شعر فارسی، بحث بر سر این نکته، تنها با عبور از نوع تجدد و یا مدرنیسم پیشنهادی آن دو، با نشان دادن تضادهای تئوری و اجرای آن دو، و خلاء ایجاد شده از آن تضادهای اجتناب‌ناپذیر، کوشش در جهت پر کردن خلاء با تولید خلاء بعدی، امکان‌پذیر است. شعر خوب، همیشه ما را به این نکته آگاهی می‌دهد که چیزی در آن هنوز گفته نشده است، چیزی در آن مخفی و پنهان مانده است که ما را با سحر و جادوی خود به دنبال خود می‌کشد و تفکر واقعی ادبی و هستی‌شناختی، ناشی از عبور از ظواهر گفته شده‌ها به سوی آن چیزی است که فقط ما هنگام عبور می‌فهمیم که باید گفته می‌شد، گفته نشده است و فقط ما می‌توانیم بگوییم، و اگر خوب گفته باشیم دیگری هم در آن چیزی که ما گفته‌ایم فضای مخفی و ناپیدایی جادویی پیدا خواهد کرد که خواهد کوشید آن را شخصاً پر کند.

۳ـ اصرار نیما در سراسر مقالاتش و تقریباً در همهٔ نامه‌های مربوط به شعرش بر این است که او می‌خواهد ــ و کوشیده است ــ که شعر فارسی را به مجرای طبیعی آن بیندازد و به آن حالت وصفی بدهد. می‌گوید:

«در تمام اشعار قدیم ما یک حالت تصنعی است که به واسطه‌ی انقیاد و پیوستگی

خود با موسیقی این حالت را یافته است، این است که هر وقت شعری را از قالب‌بندی نظم خود سوا کنیم می‌بینیم تأثیر دیگر دارد. من این کار را کرده‌ام که شعر فارسی را از این حبس و قید وحشتناک بیرون آورده‌ام، آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالت توصیفی به آن داده‌ام... نه فقط از حیث فرم، از طرز کار این گمشده را پیدا کردم و اساساً فهمیدم که شعر فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود. باز تکرار می‌کنم نه فقط از حیث فرم، از حیث طرز کار... اما همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختن نظم به نثر بوده است. در آثار من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را. مرادم شعر آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است.»

نیما بارها و بارها سر این مطلب برمی‌گردد: «اصل معنی است، در هر لباسی که باشد.» و یا «موزیک» قدیم عادت ذوقی افراد است، شعر را باید از موسیقی جدا کرد: «من شعر را از موزیک جدا کرده و کلامی ساخته‌ام که آن را داخل در صف هنر وصفی می‌سازد.» غرض نیما قالب کهن و موسیقی کهن است. بسیار مهم است که به این نکته توجه کنیم. نیما هر قالب و هر موسیقی‌ای را نمی‌شکند. قالب‌شکنی یک شاعر، اصل بسیار مهمی است که نیما سراسر زندگی خود را بر راستای آن تنظیم می‌کند. وقتی که نیما می‌گوید شعر را باید از موسیقی جدا کرد، به گواهی سراسر حیات شاعری‌اش، غرضش جدا کردن شعر از موسیقی اعتیادی است و نه هر موسیقی‌ای؛ و گرچه می‌گوید: «اصل معنی است، در هر لباسی که باشد»، غرض او از «هر لباسی»، لباسی است که خود او برازندهٔ معنی می‌داند؛ علاوه بر این، نیما با بیان این اصل، اصل بحران خود را بیان می‌کند با معنی؛ به دلیل اینکه اگر اصل معنی باشد، شعرای کهن، بویژه شاعرانی مثل حافظ و مولوی، مگر بی‌معنی‌اند که نیما به دنبال بیان و لباس دیگری می‌گردد؟ و یا گشته است؟ و اگر این حرف درست باشد که «اصل معنی است، در هر لباسی که باشد»، چرا نیما تقریباً در حول و حوش زمانی که این جمله را بر زبان رانده، جملهٔ دیگری را بر زبان می‌راند که یکسر با آن متفاوت، بلکه متضاد است و در تکمیل آن حرف متضاد با اصل گرفتن معنی، جمله‌ای را بیان می‌کند که نه تنها بر آن جملهٔ اصالت معنی خط بطلان می‌کشد، بلکه معنی را یکسر بی‌ارزش می‌کند؟ می‌گوید: «اگر فرم نباشد هیچ چیز نیست... بیخودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید... به عکس عالیترین موضوع‌ها، بی‌فرم، هیچ می‌شود.» یا نیما براساس شعرهایی که می‌گوید نظریه‌پردازی می‌کند که در این صورت قدرت ماهوی آفرینش، کاخ و یا کاخهای ضعیف نظریه‌پردازی او را فرو می‌ریزد؛ و یا نیما فرق در همان تضادهایی‌ست که به نظر می‌رسد بخشی از

شخصیت ادبی او را تشکیل می‌دهد و هر کسی که دچار این همه تضاد باشد، ما حق داریم با او براساس کار و اعتبارات نظری خود موافق یا مخالف باشیم. نیما با «سوبژکتیو» بودن شعر قدیم مخالفت می‌کند، ولی می‌گوید اصل معنی است و مدام از «طبیعی»، «انتظام طبیعی» و «دکلاماسیون طبیعی» حرف می‌زند، و در واقع ثابت می‌کند که معنی «در هر لباسی که باشد» منتفی نیست، بلکه معنی دقیقاً از دیدگاه او در صورتی اهمیت دارد که بیان طبیعی خود را پیدا کرده باشد. البته مشکل اصلی در این است که نیما گمان می‌کند معنی چیزی جدا از فرم است که بتواند در هر لباسی بیان شود. مسئله این است ذهن «دکارتی» نیما، جهان را به «سوژه» و «اوبژه» قسمت می‌کند و با این تقسیم‌بندی، بحرانها و مشکلات خود را بیان می‌کند؛ و گرچه در پاره‌ای از شعرهایش از این تقسیم‌بندی دکارتی فراتر می‌رود، چرا که شعری می‌گوید که در فراسوی تقسیم‌بندی دکارتی از سوژه و اوبژه، اهمیت پیدا می‌کند؛ ولی از دیدگاه نظری، تقسیم‌بندی دکارتی را از پشت سر تفکر نیمایی بردارید، این تفکر غرق در انواع بحرانها و تشتت‌ها می‌شود و در پاره‌ای جاها با چنان تضادهایی روبرو می‌شود که انگار نیما تفکر خود را به اقتضای روز و شعری که گفته، تنظیم کرده است. درست است که پس از خواندن مقالات و شعرهای نیما، طرحی از نوع شعر او و نوع اندیشهٔ او به دست می‌آید و ما بخشی از آن را می‌پذیریم و برای آن ارزش فراوانی هم قائل هستیم، ولی نشان خواهیم داد که گاهی نیما براساس تئوری‌ای که به آن معتقد بوده، شعر گفته و شعر خوب درآمده است؛ و در جاهایی که به تقسیم‌بندی طبیعی و غیرطبیعی و اوزان سیال و جامد و حتی موضوع هارمونی پرداخته است، شعری را ــ در بسیاری موارد ــ که باید می‌گفت نگفته است، و تئوری هم احتیاج به اصلاح، دگرگونی، تحرک و جامعیت دارد؛ و عنوان مطلب ما هم دقیقاً از همین نکته سرچشمه می‌گیرد: «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟»

نکاتی را از نامه‌ها و یادداشتهای نیما که در کتاب درباره‌ی شعر و شاعری آمده، نقل می‌کنیم و بعد آنچه را که به طبیعی بودن و دکلاماسیون طبیعی کلمات مربوط می‌شود در بخش اول و آنچه را که مربوط به وزن و هارمونی می‌شود در بخش دوم پاسخ می‌گوییم؛ ضمن اینکه از همان آغاز بگوییم که نیما را به همان صورت که تحسین می‌کردیم، هنوز هم تحسین می‌کنیم؛ و نوع تحسین امروزین ما هم به این صورت است که ما حل بخش اساسی بحران شعر امروز را در گرو حل بحران شعر نیما می‌دانیم، همانطور که حل بخش اساسی دیگر این بحران را در گرو حل بحران شعر شاملو می‌دانیم. وقتی که مقاطع این بحرانها را دریابیم و تضادهای ناشی از اختلافات بین تفکر تئوریک و عمل خلاقه را

در حضور این دو شاعر درک کنیم، صورت قضیه را به صورت تئوریک حل کرده‌ایم؛ حل کردن صورت قضیه، بخش عظیمی از حل نهایی خود قضیه است.

«وزن نتیجه‌ی یک مصراع و بیت نیست بلکه چند مصراع و چند بیت باید مشترکاً وزن را بوجود بیاورند. این است بر طبق انتظام طبیعی وزن شعر که در اشعار همسایه معنی دارد. در صورتیکه برای قدما یک مصراع یا یک بیت دارای وزنی هستند، یعنی بر حسب قواعد عروضی یا موزیکی یا هجایی، اما من وزن را بر طبق معنی و مطلب بهمین اساس به شعر می‌دهم، نتیجه‌ی چند مصراع است و گاه چند بیت...»

«ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافیست که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسائل دیگر دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدمهاست به شعر بدهیم... باید بیان برای دکلاماسیون داشت یعنی با حرف صرف طبیعی وفق دهد...»

«وزن، ابزار است، همچنین کلمات، سبک، مکتب، شکل، طرز کار، فصاحت، بلاغت و امثال آن... عمده این است که چطور ترکیب می‌شود و با آن چه بوجود می‌آید.»

«... من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی‌وزن و قافیه، شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این به نظر می‌آید، اما به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است ــ از حیث وزن ــ زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معین است ــ بین مطالب یک موضوع ــ فقط به توسط «آرمونی» به دست می‌آید. این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و بطور مشترک، وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی هستم. شما تکمیل‌کنندهٔ سر و صورت آن باشید... این فکر را از منطق مادی گرفتم و اصل علمی است که هیچ چیز نتیجهٔ خودش نیست، بلکه نتیجهٔ خودش با دیگران است... این وزن را که مقصود من است، قافیه تنظیم می‌دهد. جملات موزیکی را سوا می‌کند. رئیس ارکستر است... اساس این وزن را ذوق ما حس می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد، پس از آن هر چند تا مصراع چطور هماهنگی پیدا کنند... هر مصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد است.»

«اوزان شعر قدیم، اوزان سنگ شده‌اند... وزن نتیجه‌ی روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم

جدا از موزیک و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند... شعر فارسی سه دوره را ممتاز می‌دارد: دوره‌ی انتظام موزیکی، دوره‌ی انتظام عروضی ــ که متکی به دورهٔ اولی است ــ و دورهٔ انتظام طبیعی که همسایهٔ معقول پیشقدمی است در آن... همسایه می‌خواهد وزن شعر را از موزیک جدا کند... موزیک ما سوبژکتیو است و اوزان شعری ما که بالتبع آن سوبژکتیو شده‌اند به کار وصف‌های ابژکتیو، که امروز در ادبیات هست، نمی‌خورد... قبل از شروع به وزن عوض کردن، طرز کار و بعد از آن وزن پیدا کرده است... اما اینکه پرسیدید کدام وزن جامد است؟ اصطلاح خود اوست. وزن‌هایی که نمی‌توانند طولانی شوند جامدند و غیرمستعد؛ به عکس وزنهای دیگر مستعد و متحرک ... قافیه‌ی قدیم مثل وزن قدیم است. قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به عبارت اُخری طنین مطلب را مسجل کند. این است که می‌گوید شعرهای ما قافیه ندارند.»

«لازم نیست قافیه در حرف «روّی» متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند.»

«وقتی که دو مصراع آخرشان یکی نیست، به نسبت با مصراعهای بعد، عین قافیه است.»

«قافیه یک موزیک جداگانه از وزن برای مطلب است. شعر بی‌قافیه، خانه‌ی بی‌سقف و در است... من فکر می‌کنم هر دو دسته به خطا می‌روند: هم آنهایی که شعر را هجایی می‌سازند و هم عده‌ای که شعر را بی‌قافیه می‌سازند... اساس کار سهل کردن طرز کار و به همان اندازه زیباساختن فرم است و به واسطه‌ی حالت طبیعی که به فرم داده می‌شود و حفظ آن حالت که تقاضا می‌کند شعر به وضع طبیعی دکلامه (بیان) می‌شود و بهمپای آن، به عبارت اُخری به تبعیت آن، قافیه روان و طبیعی باشد... ساختمان قافیه از شکل حروف بیرون رفته اساس آن استوار می‌شود به روی ذوق سالمی که طنین و آرمنی مطلب را می‌شناسد و می‌داند با کدام کلمات هموزن و هم مخرج جفت کند و با کدام کلمه که مخرج و وزن علیحده دارد، شعر خود را تمام کند.»

«... قافیه، یا مطلب و جملات را تمام می‌کند... سعی کنید که قافیه‌ها در یک مطلب انفصال بعید هم پیدا کنند... به حسب ذوق و پس از کار زیاد خودتان می‌توانید پیدا کنید کجا خواننده منتظر قافیه است. هر که این انتظار را شناخت قافیه را شناخته است... شعرهای مرا در مجلهٔ موسیقی دلیل قرار ندهید.»

«باید این مصالح را از زبان «آرگو» گرفت ــ استعمال صفت به جای اسم... جستجو در

کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درختها، گیاهها، حیوانها) هر کدام نعمتی است. خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است... یک توانگری بیشتر آن وقت برای شما پیدا می‌شودکه خودتان تسلط پیدا کرده کلمات را برای دفعه‌ی اول برای مفهوم خود استعمال می‌کنید. اول باید در «آرگو» و «آرکائیک» مشغول تفحص باشید.»

«معنی، شرط اصلی است... زبان عوام آنقدر غنی نیست و اگر شاعر فقط در آنها تفحص کند، سبک را به درجه‌ی نازل پایین برده، بالتبع معانی را از جنس نازل گرفته است... زبان عوام در حدود فهم و احساسات خود عوام است... اما زمانی هم هست که خود شاعر باید سررشتهٔ کلمات را به دست بگیرد، آن را کش بدهد، تحلیل و ترکیب تازه کند. شعرایی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم داشته‌اند... زبان برای شاعر همیشه ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. غنای زبان، رسایی و کمال آن به دست شاعر است و باید آن را بسازد، همانطور که همه‌چیز را می‌سازد... در اشعار خارجی، مالارمه یکی از آنهاست. برای تبیین جدید، تلفیق صرفی و نحوی بهم خورده است.»

«در دفتر عروض من یک مصراع یا دو مصراع هر قدر هم که منظوم باشد، خالی از وزن ناقصی بیش نیست. چند مصراع متوالی و به اشتراک همند که وزن مطلوب را بوجود می‌آورند.»

«کار [من] به سه رکن اصلی تکیه دارد:

۱ ـ کمیت مصراعها که وزن را از حیث مایهٔ اصلی و کیفیت تونیک و روتونیک آن می‌شناسند.

۲ ـ اندازهٔ کشش مصراعها (که هر یک از یک یا چند کلمه تشکیل یافته‌اند و مکمل رکن اول‌اند و آرمنی لازم را در واقع وزن مطلوب شعر را می‌سازد).

۳ ـ استقلال مصراعها به توسط پایان‌بندی آنها که عملیات ارکان را ضمانت می‌کند و اگر این نباشد شعر از حیث وزن، یک بحر طویل است...

منظور من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد. من عقیده‌ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کرده، به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم.»

و نیز گفته است:

«شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن بهم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد... این کار متضمن این است که دید ما متوجه به خارج باشد و یک شعر وصفی، جانشین شعر قدیم بشود.»

و نیز گفته است:

«در طبیعت، هیچ چیز بی‌ریتم نیست. حتی بهم‌خوردگی هم ریتمی دارد و می‌رود که ریتم دیگر بگیرد. پس هر ریتمی، ریتمی ایجاد می‌کند. در شعر، این را به وزن تعبیر می‌کنیم. یکی از هنرهای سرایندهٔ شعر، نمودن وزن است. شعر بی‌وزن و بی‌قافیه به مثابهٔ انسانی است که پوشش و آرایش ندارد. در ضمن وزن کلی اجزای آن شکل هم به نظر من ریتم خاص خود را می‌طلبند.

رویهم رفته وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد. با وزن و قافیه است که اندیشه‌های شعری و هر گونه تمایلات و طرز افادهٔ مردم، با هم موازنه پیدا می‌کنند.»[۱] [کلیهٔ تاکیدات از ماست نه از نیما.]

آنچه از نیما آوردیم، تقریباً خلاصهٔ تئوریهای اوست. ولی هر خوانندهٔ منصفی، ضمن پی بردن به تفکر انقلابی نیما، متوجه خواهد شد که بزرگ‌ترین خصیصهٔ این نوشته‌ها تناقضهای فراوانی است که در آنها راه یافته است. انگار موقع خواندن این نوشته‌های تئوریک و انتقادی و مشاهدهٔ آثار خود نیما، با «ژاک دریدا» هم صدا خواهیم شد که درک صحیح هر مطلبی و سوءِتفاهم راجع به همان مطلب با هم منافاتی ندارد. برای درک تناقضهای نیما، بهتر است خود را در میدان برخورد این عقاید با اجرای این عقاید به صورت شعر قرار دهیم. وقتی که عقیده تنها به صورت عقیده مطرح می‌شود، سر و کار ما با قابلیت مجرد است؛ وقتی که شعری گفته می‌شود، سر و کار ما با اجراست. وقتی که شاعری عقیدهٔ خود را مطرح می‌کند و گمان می‌کند که شعرش را براساس همان عقیده گفته است، در حالی که ذات اجرایی شعر در جهت نفی آن عقیده عمل می‌کند، به همان اعتقاد دریدا بیشتر نزدیک می‌شویم که: درک صحیح هر مطلبی و سوءتفاهم راجع به همان مطلب، با هم منافاتی ندارد.

تناقض موجود بین اصل قرار دادن معنی در یک نوبت و اصل قرار دادن فرم در نوبت بعدی را دیدیم. اصل قرار دادن اولی در نوبت اول و دومی در نوبت دوم، به معنای آن است که قاعدتاً نیما باید از ترکیب گریزان باشد. برعکس، نیما می‌گوید چند مصراع و چند بیت مشرکاً باید وزن را بوجود بیاورند، پس به دنبال وزنی است که از ترکیب بوجود آمده باشد؛ ولی ضمن بحث ترکیب در چند جملهٔ بعدی، وزن و کلمات و سبک و شکل و طرز کار و غیره را، ابزار می‌داند. انگار پس از آنکه ترکیب بوجود آمد، این ابزارها، مثل چکشی که میخی را به صندلی کوبیده و اره‌ای که چوب را بریده است، از پدیدهٔ صندلی

عقب‌نشینی می‌کنند. چنین نیست، آنها مشترکاً شعر را می‌سازند، و بر عکس سخنِ نیما، قدرت عقب‌نشینی از درون شعر را ندارند. نیما طوری از وزن در یک سو و معنی و مطلب در سوی دیگر صحبت می‌کند که انگار موقع گفتن شعرش به دنبال این است که آیا این دو برطبق «انتظام طبیعی» به هم نزدیک شده‌اند یا خیر. نیما موقع بحث دقیقاً دکارتی می‌بیند. سوژه، اوبژه را مدام به صورت اوبژه بیان می‌کند، ولی وقتی که گام در درون زیباترین شعرهای نیما می‌گذاریم، اولاً برخلاف ادعای نیما «مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدمهاست» یا نمی‌بینیم و یا سایه‌وار می‌بینیم و یا سوژه و اوبژه چنان در یکدیگر ادغام شده‌اند که شعر به جای آنکه به تقسیمات ذهنی و عینی دکارتی اعتنایی داشته باشد، از آن سوی این تقسیمات، به صورت نیچه‌ای و هایدگری، سر آورده است. واقعاً، زبان هم از آن «حرف صرفِ طبیعی» تجاوز کرده و در نتیجهٔ آویزش و آمیزش کلمات با یکدیگر، زبان شعر، خاصیت ارجاع‌پذیری به نثر را تقریباً و گاهی به کلی پشت سر گذاشته است. وقتی که نیما از «آرمونی» صحبت می‌کند و می‌گوید: «باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و بطور مشترک، وزن را تولید کنند»، وقتی که می‌گوید: «وزن نتیجه‌ی روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند»، وقتی که آن سه اصل اساسی آرمونی را به آن دقت بیان می‌کند، چگونه ممکن است ادعا کند که «شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن بهم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد»؟ وقتی که نیما از «شعر وصفی» صحبت می‌کند و می‌گوید شعر وصفی باید «جانشین شعر قدیم بشود»، آیا واقعاً شعر قدیم کلاً غیروصفی است؟ و اگر نیست، در صورتی که شعر وصفی نیمایی جانشین شعر وصفی قدیم شود، چه اتفاق مهمی رخ داده است؟ و آیا شعر وصفی براستی شعر نوست و یا آنکه چیزی بسیار مهم‌تر از وصف وجود دارد که به نو بودن یک شعر و متفاوت بودن آن با شعر قدیم کمک می‌کند؟

به نمونه‌ای در همین طبیعی و یا غیرطبیعی بودن زبان شعر توجه کنیم. چنانکه دیدیم اصرار نیما در سراسر مقاله‌هایش بر این است که او شعر فارسی را به مجرای طبیعی آن انداخته، به آن حالت وصفی و روایی داده، و چنین چیزی، در کنار تغییراتی که او راجع به وزن پیشنهاد کرده است، اساس کار او را تشکیل می‌دهد. در واقع او ترکیب این دو را، یعنی طرز کار و وزن کار را «دکلاماسیون طبیعی» نام می‌گذارد. ولی کافی است شما سطرها و شعرهایی از نیما را در برابر این تعریفها، بویژه تصور فارسی‌زبانان امروز در هر جای ایران از دکلاماسیون طبیعی کلمات، قرار بدهید، خواهید دید که از مشخصات اصلی شعر نیما یکی این است که شعر از مجرای طبیعی کلمات خارج شود و

دکلاماسیون طبیعی کلمات بر آن حاکم نباشد. در سطری مثل: «مرغ آمین دردآلودی ست کاواره بمانده» باید بین «درد» و «آلود» مکث کنید؛ کاف موصولی را با کارکرد کلاسیک آن ببینید؛ و «مانده» را هم به صورت «بمانده» بخوانید. در کجا چنین چیزی طبیعی است؟ زبان نیما از دکلاماسیون طبیعی کلمات بوجود نیامده، بلکه از دکلاماسیون غیرطبیعی کلمات بوجود آمده است. برای گنجاندن کلمات درون چهار فاعلاتن، نیما بعضی کلمات را از مجرای طبیعی آنها خارج ساخته است. اگر این سطر را در کنار بقیهٔ سطرهای شعر مرغ آمین قرار بدهیم، خواهیم دید که زبان این شعر نسبت به زبانهای شاعران گذشته و معاصر نیما، غیرطبیعی است. پس ما یک اصل را می‌پذیریم برای درک شعر نیما، که با آن چیزی که او می‌گوید کاملاً مباینت دارد، ولی راجع به شعر او کاملاً صادق است. آن اصل این است: «شاعر کسی است که دکلاماسیون طبیعی کلمات را به هم می‌زند و دکلاماسیون غیرطبیعی کلمات را بوجود می‌آورد. وزن، قافیه، تکرار، حرکت، آرمونی، همگی تمهیداتی هستند برای جدا کردن شعر از دکلاماسیون طبیعی کلمات در جهت بوجود آوردن شیوه و طرز کار دیگر. یعنی هر شاعری که از الگو، معیار، و «نورم» زبان گذشته و یا حال به سوی انحراف از آن الگو و معیار و «نورم» حرکت نکند، اصلاً شاعر نخواهد بود. آن دکلاماسیون طبیعی کلمات، فقط برای نیما، دکلاماسیون طبیعی کلمات است، نه برای من و شما، ولی در مقایسه با دکلاماسیون طبیعی کلمات زبان فارسی و شعر گذشته فارسی، دکلاماسیون غیرطبیعی کلمات است. سبک و طرز کار در شاعر از طریق دکلاماسیون غیرطبیعی کلمات به نسبت شعر گذشته و زبان طبیعی بوجود می‌آید و بعد، چون در دهها شعر او، این دکلاماسیون غیرطبیعی کلمات، با می‌خورد، تکرار می‌شود، شکست می‌خورد، موفق می‌شود و نهایتاً منجر به پیدایش ده دوازده شعر بسیار خوب در چارچوب طبیعی شدهٔ آن دکلاماسیون غیرطبیعی کلمات می‌شود، ما می‌گوییم او صاحب زبان، بیان، سبک و شیوه شده است. و نیما چند شعر بسیار عالی در آن طرز کار دارد و ما از این نظر او را ستایش می‌کنیم.

پس وقتی که نیما از دکلاماسیون غیرطبیعی کلمات شعر کلاسیک فارسی می‌نالد، حق دارد، ولی وقتی که می‌گوید به دنبال انداختن شعر در مجرای طبیعی کلمات است، می‌دانیم که در واقع می‌خواهد شعر را به مجرای غیرطبیعی کلمات بیندازد، و «نورم» گذشته، طبیعی، مألوف و کهنه شده را بشکند و با شکستن آن نورمی را بنیان بگذارد که ذات آن در ابتدا از غیرطبیعی بودن آن سرچشمه می‌گیرد. پس اصل دوم به این صورت تلخیص می‌شود: طرز کار و شیوهٔ یک شاعر حاصل انحراف او از طبیعت قراردادی و

اعتیادی و سنتی زبان شعر و شاعری است. بهترین کارهای نیما این انحراف از طبیعت قراردادی را، به عنوان الگو و «نورم» در برابر ما می‌گذارد: «ری را»، «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک»، «هست شب»، «تو را من چشم در راهم»، «مهتاب»، «برف»، «همه شب» [که حتی انحراف از «نورم» خود نیما هم هست]، و چندین شعر دیگر.

وقتی که نیما در تئوری خود می‌گوید: «شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن‌دار باشد. اگر وزن بهم بخورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد»، کاملاً اشتباه می‌کند؛ و وقتی که می‌گوید شعر بی‌وزن و بی‌قافیه به مثابهٔ انسانی است که پوشش و آرایش ندارد، باز هم اشتباه می‌کند؛ و نیز وقتی که می‌گوید رویهم وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد، باز هم اشتباه می‌کند؛ و نیز وقتی که می‌گوید رویهم وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد، باز هم کاملاً اشتباه می‌کند؛ و نیز وقتی که می‌گوید برای «نثر وزن‌دار» بودن شعر، دید ما باید متوجه خارج باشد، باز هم اشتباه می‌کند. همین تقسیم کردن جهان شاعر به داخل و خارج است که کار دست نیما می‌دهد. فرم، نثر وزن‌دار نیست. اگر وزن بهم بخورد، در صورتی که وزن بیرون شعر مانده باشد، شعر، شعر نبوده است تا اگر وزن آن بهم خورد، زیادی و چیز غیرطبیعی در آن نباشد. در بهترین شعرهای نیما، وزن نه به عنوان ابزار، نه به عنوان چیزی قابل‌حذف، بلکه به عنوان بخش مهمی از کار حضور می‌یابد. بهترین شعرهای نیما قابل برگرداندن به زبان نثر نیستند. و شعری که خوب است و وزن دارد، «نثر وزن‌دار» نیست. شعر حافظ قابل بازگشت به مضامین منثور نیست. اگر فرم این شعرها بهم بخورد، شعر بهم خورده است. ولی وقتی که نیما می‌گوید یکی از هنرهای سرایندهٔ شعر، «نمودن وزن» است، اصل بسیار مهم و اساسی را بیان می‌کند. در بهترین شعرهای نیما، وزن را در حال نمایش می‌بینیم؛ انگار او وزن، زنگ مطلب، قافیه، پایان‌بندی و ترکیبات خود را به رخ کشیده است. وزن، زینت شعر نیست. اگر شعر موزون، شعر واقعی باشد، وزن بخش اساسی آن است. به همین دلیل این حرف نیما که شعر بی‌وزن و بی‌قافیه مثل انسانی است که پوشش و آرایش ندارد، اشتباه محض است. وزن و قافیه، پوشش و آرایش نیستند؛ در شعر خوب موزون و مقفی، وزن و قافیه درونی شعر شده‌اند، همانطور که در بسیاری از شعرهای خود نیما از نوع «مهتاب» و «تو را من چشم در راهم». نیما در این شعرها به دنبال اثربخشی مضاعف نیست. شما وزن و قافیهٔ نیمایی را از این شعرها حذف کنید، بخشهای اساسی شعر حذف شده‌اند. مشکل اصلی نیما دوقطبی دیدن امر آفرینش شعر است. تقسیم دکارتی جهان به من و بیرون از من؛ تقسیم شعر به موزون و غیرموزون؛ تقسیم

شعر به وصفی و روایی و غیر وصفی و غیرروایی. اتفاقاً نیما در شعرهایی ناموفق است که این نوع تقسیم‌بندی بر آنها حاکم است. در جایی که نیما درون آدمها و اشیا می‌نشیند و به صورت شهودی به جهان نگاه می‌کند ــ حتی اگر به ظاهر از بیرون حرف زده باشد ــ شعر درجه‌یک می‌گوید.

ولی چرا نیما موضوع نثر، وصف و روایت را پیش می‌کشد؟ علتش این است که نیما مثل هر شاعر انقلابی، به دنبال برانداختن نهادی است که پیش از او وجود داشته است، ولی پس از آنکه آن نهاد را برانداخت، ضدنهادی را به جای آن پیشنهاد می‌کند. آن ضدنهاد هم جهان‌بینی تئوریک اوست و هم اجرای شعری او. ولی نیما با ایجاد ضدنهاد در برابر نهاد قبلی، تسلیم اصل ایجاد ساختار و ساختارزدایی ادبی می‌شود؛ به این معنی که حالا که او در جهت سرنگون کردن نهادی، ضدنهادی را پیشنهاد کرده است، باید قبول کند که ضدنهاد او نیز خود یک نهاد است که نهایتاً توسط دیگران سرنگون خواهد شد. برای مدرن بودن نفی تاریخ گذشته و گذشتگی ضروری است. سلاحی که جدید علیه قدیم به کار می‌گیرد، زمانی یک جدید دیگر علیه آن جدید قبلی به کار خواهد گرفت. و همهٔ تناقضهای نیما برخاسته از همین موقعیت پرتناقض او به عنوان شاعر منقرض‌کننده‌ای است که بر انقراض خود صحه می‌گذارد. نیما می‌خواهد گذشته را به فراموشی بسپارد، ولی گذشته او را در خود غرق می‌کند. نیما به نفی تاریخ برمی‌خیزد، ولی با نفی تاریخ، موقعیت تاریخی خود را هم نفی می‌کند. نیما می‌خواهد شعری معاصر عصر ما بسازد، و در واقع جلو آینده را بگیرد. آینده‌ای که ماییم او را به سوی گذشته می‌راند. با تکیه‌اش بر نثر، وصف و روایت، خود را غرق در تاریخیتی می‌کند که انتقام هولناکی از معاصریت او می‌گیرد. مهم‌ترین خصیصهٔ نثر روایی، وابسته بودن آن نثر به حال و هوای شخصیتهای روایت است. نیما جز در دو شعرش «همه شب» و «شب همه شب» به سوی دو وزنی کردن شعر و یا ترکیب وزن و بی‌وزنی نمی‌رود. حتی در «مرغ آمین»، که نمایشی‌ترین شعر سراسر زندگی اوست، تک‌صدا، تک‌وزن و نامرکب باقی می‌ماند، چرا که همه با یک صدا و در یک وزن حرف می‌زنند؛ واقعاً گرچه «مرغ آمین» قابل‌ترجمه به روایتی منثور است، ولی باز هم مطلقیت تک‌وزنی بر آن حاکم است، و این مطلقیت که اساس همهٔ فورمهای مطلق گذشته است، به عنوان یک عنصر منقرض‌شدهٔ تاریخی، با رسوخ در ساختارهای شعر نیمایی، از نیما انتقام هولناکی می‌گیرد، چرا که وظایف چندصدایی و چندشکلی کردن شعر را بر عهدهٔ نیروهایی آینده‌ای‌تر از نیما می‌گذارد. این حرف «پل دمان» که هر قدر نفی گذشته قوی‌تر باشد،

اتکا بر آن نیز قوی‌تر است، اگر در مورد کل تفکر مدرنیسم صادق باشد، بویژه در مورد شاعری چون بودلر، و شاعر ـ فیلسوفی چون نیچه، که موافق با ساکت‌کردن گذشته، فراموش کردن گذشته و نفی گذشته بود تا زمان حال، حالیت حال، با توجه به آینده زبان باز کند، در مورد نیما نیز صادق است.[۲] حتی اگر این نکته اشتباه باشد که شعر را نمی‌توان قبلاً به نثر و بعد به وزن نوشت و یا شعر را می‌توان طوری به نثر تبدیل کرد که شعر به هم نخورد، باز هم باید بر روی این نکته توقف کرد که چرا موضوع نثر به این صورت به ذهن نیما راه یافته است؛ و اصولاً در صورت پذیرفتن نقشی برای نثر در شعر، این نقش از چه‌نوع و ماهیتی می‌تواند باشد.

پیدایش رمان، به قول «میخاییل باختین»، بر شعر تأثیر گذاشت. این تأثیر، تأثیر طرز کاری، شیوه‌ای، شکلی و فرمی بود. پیدایش رمان حتی فلسفه، بویژه فلسفهٔ محض را از مطلقیت انداخت. چنین گفت زرتشت نیچه ترکیبی است از شعر، شخصیت‌سازی رمانی و فلسفه. وقتی که طنز گزندهٔ نیچه را با قصارپردازی کلامی‌اش بر این مجموعه اضافه کنید، متنی خواهید یافت در حال دیالوگ با همهٔ متون معاصر نیچه، و متون بعد از او، نه تنها از دیدگاه فلسفهٔ هستی‌شناختی، بلکه از دیدگاه هستی‌شناسی ادبی‌ای که نهایتاً نیچه را به عنوان پیامبر بزرگ پست‌مدرنیسم جهانی در این عصر فوق‌صنعتی و سرمایه‌داری متأخر درآورد. نیما روایت می‌کند، روایت را می‌شکند، بعد شکسته را دوباره می‌شکند، دقیقاً به همان صورت که شعر درونی یادداشتهای زیرزمینی داستایوسکی از تناقضی به تناقضی در روایت حرکت می‌کند و جهان پرتناقضی می‌آفریند که پایان آن عبارت از ایستادن در میانهٔ تبیین تناقض بعدی است. این چند صوتی بودن درون، از نظر شعری خود را در وجود سه انگلیسی‌زبان بزرگ، به صورت ادبی بروز می‌دهد: جویس، پائوند و الیوت. در آثار اینان، چندصوتی بودن، متنی را به صورت نوشته‌ای درمی‌آورد که در آن نثرهای مختلف و شعرهای مختلف با هم ترکیب می‌شوند. جویس در اولیس پر از شعر است و آدمها به زبان‌های مختلف منثور حرف می‌زنند؛ در «کانتو»های از راپائوند، حتی زبانهای مختلف با هم ترکیب می‌شوند؛ و شخصیتها و شگردهای بیان مختلف. در سرزمین ویران الیوت، شخصیتهای شعر زبانهای خاص شاعرانهٔ خود را دارند، ولی گاهی این زبانها منثور هستند و از ترکیب صداها، شعرها، نثرها و حتی زبانهای مختلف، انگلیسی، آلمانی، سانسکریت و غیره، و حضور یافتن زمانها و مکانهای مختلف و اساطیر جهانهای مختلف و شخصیتهایی از حماسه‌های کهن و اشخاص تاریخی، شعری بوجود می‌آید که انگار رمانی است که صدها رمان و حماسه را ساکت می‌کند تا حالیت

حال زبان باز کند. این منظومه، منظومه‌ای است که جغرافیاهای مختلف آفرینشی را یکجا گرد می‌آورد، بی‌آنکه این نکته را فراموش کند که باید وصف و روایت خطی و رئالیستی را به حداقل برساند تا از طریق نمادین کردن ارتباطات، جهان مکشوف خود را بیان کند. حتی اگر در شعر بودلر موضوع حضور داشت، همانطور که برغم موتیفی شدن موضوعات در نیما، هنوز موضوع شعر در یک شعر وجود دارد، الیوت به تأسی از مالارمه، موضوع را از شعرش غایب می‌کند و تنها اشارات بی‌شباهت به نت‌ها و عبارات موسیقایی آن حکایات و موضوعات را در پس و پیش جغرافیاهای خلاقه خود قرار می‌دهد تا اثری بوجود آورد که اجزای آن برای شکل پیدا کردن مدام باید با خود و موتیفهای درون شعر ارتباط برقرار کنند. چنین چیزی در واقع «بارودی» رمان و یا چندین رمان در یک شعر است.

ولی نیما، گرچه به اهمیت نثر، به تبدیل کردن شعر به نثر، به دکلاماسیون طبیعی کلمات، به توصیف و روایت، اشاره می‌کند، ولی هنوز آن توانایی را ندارد که این مجموعه را به صورت طرزکار و شگرد خلاقیت در اثر ادبی ببیند و یا با اجرای کامل یک اثر چندصوتی و چندشکلی، با ایجاد جغرافیایی خیالی مرکب از چندین جغرافیای دیگر، فضای مدرنی ایجاد کند که تشکل درونی آن مدام در حال شکستن و باز شدن به سوی آثار و اجزای دیگری از همین نوع باشد. علت این فقدان شکوفایی در این جهت، این بوده است که نیما جهان‌بینی دکارتی را به عنوان روایت بزرگ پذیرفته ــ البته در مقام یک تئوریسین ــ و علاوه بر این فرزند عصر روشنگری غربی است و روایت دیگری را هم به عنوان روایت معنی‌بخشی ماده بر معنا و بیرون به درون، از آن خود کرده است؛ گرچه قدرت اجرایی و توانایی آفرینشی او گاهی هم از دیدگاه دکارتی و هم از دیدگاه مادی فراتر رفته است. نیما مدام به خارج و عینیت اشاره می‌کند، ولی شعر او سراسر هم از مواد عینی ساخته نشده، و موجودی درونی مدام اشیا را به حمایت از جهان‌بینی شاعرانه فرا می‌خواند، به جای آنکه به طور کامل در اختیار وصف و روایت قرار گیرد. درست است که به قول دریدا[3] «نه همهٔ ژانرهای ادبی قصه هستند، ولی در هر نوع ادبیات قصّویّت[4] هست»، ولی شعر موقعی عالی است که در آن عامل قصّویّت به حداقل برسد و یا به محض اینکه خواستیم شعر را به روایت تبدیل کنیم، با اعتراض شدید مفردات، شیوهٔ کار و شگرد خلاقهٔ شعر روبرو شویم. نیما در پاره‌ای موارد در عالم وصف تنها مانده است و از این نظر رمانتیسیستی است دیر آمده؛ گاهی اساس کار را بر «بازنمایی»[5] از طریق استعاره و سمبول گذاشته است و از این نظر سمبولیستی است

از نوع قرن نوزدهمی و دیرآمده. ولی گرچه به مالارمه اشاره می‌کند و از کوشش او برای غنی کردن زبان از طریق شاعر یاد می‌کند و من‌غیرمستقیم می‌گوید که در شعر مالارمه «برای تبیین معنی جدید، تلفیق صرفی و نحوی بهم خورده است»، ولی برغم مساعی فراوانش درآوردن زبان جدید، بیشتر در شعر از طریق جانشین‌سازی استعاری و نمادی عمل کرده است تا جابه‌جاسازی پرتابی. برای یک عمل حسی یا احساسی و یا چند عمل حسی یا احساسی می‌توان تصاویر جانشینی خلق کرد تا به جای تاریخ و یا تجربه زندگی خود آدم بنشینند. شعر تصویری کنونی ایران بیشتر براساس همین جانشین‌سازی است. شاعر باید یک حوزهٔ خلاقه را از جا بکند و در حوزه‌های دیگر، از طریق به هم زدن قوانین جملهٔ خطی، زمان خطی، مکان خطی، آن را در حال جابه‌جا شدن، زمان به زمان شدن، فضا به فضا شدن، به صورت پرتابی بروز دهد. نیما از این بخش مدرنیسم بظاهر بی‌اطلاع بود.

چرا آدمی مثل نیما در مرکز همهٔ این تضادها زندگی می‌کند؟ از یک سو در نیما، شخصیتی را می‌یابیم که بیشتر مثل آدمی کار می‌کند که انگار می‌داند چه نوع کفشی را برای چه نوع پایی بدوزد و حتی اگر لازم شد کفش کهنهٔ مرده‌ای را برای پوشاندن پای زنده‌ای تعمیر کند؛ و از سوی دیگر در بهترین جاها او را شاعری می‌بینیم که به سوی ابهام و ایهام و تاریکی، شجاعانه گام برمی‌دارد و ردپایی که از خود به جا می‌گذارد، بسیار درخشان است. از یک سو نیما می‌گوید: «برای ساختن خوب، تکنیک خوب لازم است... باید جان کند و عمر به مصرف رسانید»؛ و اضافه می‌کند: «کفایت کار خود را شناختن و اطاعت کردن، این است کار، در کارخانه‌ی آنهایی که کارکشته‌اند.» ما در این قبیل نوشته‌ها، قناعت معصومانه و دقت‌نجیبانهٔ صنعتگران شرق قدیم، بویژه ایران گذشته را می‌بینیم. و از سوی دیگر نیما می‌گوید: «انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقمندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویلات متفاوت باشد.» ما در این جا عشق به ساختارهای معانی چرخان می‌بینیم، علاقهٔ عمیقی به آفریدن و بازآفرینی چیزهایی می‌بینیم که می‌خواهد از خود به سوی دیگری فراتر برود، از متنی به سوی متنی دیگر برود و امضای صاحب اثر را از آن صاحب تأویل آن اثر در متن دیگر نیز بکند. در این جاست که جهان آینده او را، و نام او را، دوباره امضا می‌کند و خواننده، به قول ژاک دریدا تبدیل به امضاکنندهٔ دوم اثر ادبی می‌شود.[۶] در این جا، ما نیما را در فاصلهٔ نیمای آفریننده و اثر در حال آفرینش، سرگرم عرق ریختن و آفریدن می‌بینیم. گاهی اثر، حتی اگر روایی هم باشد، مثل «مرغ آمین»، خوب از آب درمی‌آید؛ و

گاهی در اثر روایت به حداقل می‌رسد، و ما به جای شنیدن صدای تصاویر و درک محتویات تصاویر، و تجزیه‌پذیری آنها به اصل معنا و اصل فرم، همهٔ آنها را به صورت جهانی کامل می‌شنویم و این به معنای تقلید از مادهٔ بیرون، عینیت بیرون، و ایجاد یک کلّ متشکّل براساس تقلید از کلّ متشکّل اجتماعی، طبیعی و عینی نیست، بلکه به معنای بیرون پراندن چیزی از اعماق به سوی اعماق شعری است که به جای آنکه منبعث از اومانیسم رنسانسی و یا دکارتی و یا حتی عصر روشنگری غرب باشد، برخاسته از پرش به سوی خراب‌آبادی است که او توسط آن، یعنی آن پرش، غافلگیر شده و تیرش چنان از چلهٔ کمانش در رفته است که انگار ما با قطعه‌ای از مقالات شمس و یا قطعه‌ای از چنین گفت زرتشت نیچه سر و کار داریم. وقتی که ما با آن تیر در نقطه‌ای فرود می‌آییم، هنوز زمان آن تعیین نشده است. در این شعرهاست که نیما ملاحظات واکنش نشان‌دادن راجع به گذشته و اعصار کهن و شعر کهن را که ناشی از دقتهای صنعتگرانهٔ او بود، پشت سر می‌گذارد و وارد جهانی می‌شود که در آن ملاحظه‌کاری پشت سر گذاشته شده است. تعداد این قبیل خودشکنی‌ها به جای شکستن ساختارهای کهن، بسیار انگشت‌شمار و مربوط به ده یا پانزده سال آخر حیات شاعری است که بخش اعظم عمرش را، صرفاً از روی ملاحظه، دقت و واکنش، کار می‌کرده است.

۴ ـ حالا می‌پردازیم به تناقض‌های موجود در تفکر نیما و شعر نیما در ارتباط با وزن و آرمونی. به حد کافی از او مطلب نقل کرده‌ایم و در گذشته، هم ما راجع به محاسن این شگردهای نیمایی حرف زده‌ایم و هم دیگران. نیما اصرار کرده است که می‌خواهد شعر فارسی را از موسیقی جدا کند، و نهایتاً این فکر را به صورت شعری جدا از موسیقی و وابسته به موسیقی و جدا از عروض و وابسته به آن، بیان کرده است. ولی دقت ما در سراسر شعر نیمایی ما را به این نتیجه رسانده است که نیما هم برای وزن شعر خود، نه ذات موسیقی شعری، بلکه ذات موسیقی منبعث از عروض را اصل قرار داده است. کوتاه و بلند کردن مصراعها به اقتضای معنی که در پاره‌ای موارد صورت گرفته است، نشان می‌دهد که حتی اگر سه اصل پیشنهادی نیما را هم بپذیریم، باز، از نظر داشتن و یا نداشتن موسیقی، تداخل یا عدم تداخل عروض، تداخل یا عدم تداخل موسیقی منطبق بر عروض، و موسیقی غیرمنطبق بر عروض، هنوز هم در حضور تفکر و شعر نیما دچار بحران هستیم. نیما بحران را نشان داده است؛ به حضور آن اشاره کرده است؛ کم و کیف شاعری خود را از آن استخراج کرده است؛ ولی شعر او هم صورت مسئله است و نه حل آن. به نظر من، علت بازگشت اخوان از نیمه‌راه شاعری نیمایی به سوی شعر کلاسیک،

این بوده است که او نتوانست برای خود، بحران موجود در حضور نیما را حل کند و از آن به سوی مدرنیسمی که در حال فراروی از نیما بود حرکت کند؛ و علت حرکت شاملو به سوی شعر غیرعروضی این بود که نیما چنان به موسیقیهای غیرعروضی منطبق با ذات شعر و غیرمنطبق با عروض تثبیت شده بی‌اعتنا بود که او نمی‌توانست شاملو را بدون استفاده از عروض نیمایی شاعر بشناسد، و شاملو هم تنها با درآوردن بخشی از شعر خود به صورت غیرنیمایی، نشان داد که اتفاقاً می‌توان هم شعر غیرکلاسیک گفت؛ هم شعر غیرنیمایی گفت؛ و هم شاعر بود. جالب این است که هر دو شاعر، یعنی هم نیما و هم شاملو، دربارهٔ برخی از شعرهای یکدیگر حق داشتند. وقتی که شاملو با «مانلی» مخالفت می‌کند حق دارد، وقتی که نیما با «تا شکوفهٔ سرخ یک پیراهن» من‌غیرمستقیم مخالفت می‌کند، او هم حق دارد. اگر شاملو شعرهای صوتی ناظم حکمت را پشتوانهٔ شعر بی‌وزن غیرنیمایی خود برای ابراز مخالفت خود ــ امروز یا دیروز ــ با نیما می‌کند، ناحق جلوه می‌کند، به دلیل اینکه در آن دوره از حالات اجتماعی ناظم حکمت در شعر شاملو، چیزهایی می‌بینیم، ولی از نظر صوتی، از شعرهای صوتی ناظم حکمت در شعر شاملو تأثیر چندانی نمی‌بینیم. شاید علت رنجش نیما این بوده است که هنوز چیزی به جای عروض پیشنهادی او گذاشته نشده است تا با مانلی او به دلیل نیمایی بودن، و خسته‌کننده بودن آن به دلیل وفادار ماندن از آغاز تا پایان به عروض نیمایی، مخالفت شده باشد. بحران موجود در نیما، درونی دو شاعر مهم روزگار ما شده است. شاملو بو برده است که نوعی موسیقی دیگر برای شعر می‌تواند وجود داشته باشد تا با یکنواختی موجود در عروض نیمایی، بویژه شعرهای بلند نیمایی، به مخالفت برخیزد؛ و نیما بو برده است که به سن پیری رسیده است و مرگ در چند قدمی ایستاده است و او هنوز نتوانسته است حتی بحران چندین وزنی بودن شعر را برای خود، حتی در یک شعر موفق چندین وزنی حل کند. مشکل در کجاست؟

نیما، به جای رفتن به ریشهٔ وزن زبان، می‌رود به ریشهٔ وزن عروض، و شاعر با ریشهٔ وزن زبان شعر می‌گوید نه تنها با ریشهٔ وزن عروض که خود در پاره‌ای موارد منطبق بر ریشهٔ وزن زبان هست؛ ولی ریشهٔ وزن زبان به مراتب متوسع‌تر از ریشهٔ وزن عروض است ــ نیمایی و غیرنیمایی‌اش از این بابت فرقی با هم ندارد ــ. شاملو با کوشیدن در جهت آزاد کردن شعر خود از وزن عروض، تکیه را بر ریشهٔ وزن زبان می‌گذارد، ولی به دلیل اخراج تقریباً بالمرهٔ وزن عروضی از شعر جدی‌اش، خود را از بخشی از وزن که بالاخره ریشه در ساختار سیلابیک زبان فارسی دارد، محروم می‌کند. شاملو می‌کوشد

وزن را از طریق قافیه جبران کند، ولی کسی که از راه قافیه وارد شعر می‌شود، از راه وزن هم وارد آن می‌شود، به دلیل اینکه یکی از ریشه‌های اصلی وزن، قافیه است؛ ــ و برخلاف حرف نیما که قافیه بعد از وزن بوجود آمده، در این شکی نیست که چون شعر صوتی اولیهٔ بشر براساس تکرار در حروف مصوت و مصمت بوجود آمده، قافیه از نظر تاریخی مقدم بر وزن بوده است. در واقع قافیه، آن ریتم اولیه بود که از صوت برمی‌خاسته به سوی کلمه حرکت می‌کرده است. شاید به پایان منتقل شدن قافیه متأخر بر وزن باشد، ولی صوتی بودن ذاتی آن، آن را به پدیدهٔ ریتمیکی پیش از پیدایش عروضهای رسمی زبانها نسبت می‌دهد تا به پدیده‌ای بعد از پیدایش این عروضها. ــ به هر طریق شاملوگاهی از رهگذر قافیه وارد جهان وزن می‌شود. و آن بخش بسیار صوری وزن شعر شاملوست. ولی ما فعلاً با اصل دیگری کار داریم، و آن اینکه عروض نیمایی هم نوعی عروض است، به این معنا که اساس آن بر پیشداوری است. برای آنکه معلوم شود غرض من از پیشداوری چیست، مطلبی را که دو سال پیش به یکی از مجلات سپردم و چاپ نشده ماند و بعد محتویات آن از مقالات این و آن سر در آورد، در این جا می‌آورم ــ البته بدون شعرهای ضمیمه‌اش ــ به دلیل اینکه همهٔ اعتراضهای وارد بر عروض و آرمونی نیمایی را در آن یکجا گرد آورده‌ام و در عین حال خصائص آن بخش از شعر خودم را هم که غیرنیمایی می‌دانم، و فقط مربوط به وزن می‌شود، در این جا به بحث گذاشته‌ام.

اخیراً یکی دو تن از دوستانی که به شعر من لطف دارند، آن را نوعی شعر «نیمایی» خوانده‌اند. بعضی از شعرهای من غیرنیمایی بوده‌اند، مثل «اسماعیل»، ولی این شعر و شعرهای مشابه آن، از سی و پنج سال پیش تاکنون، بی‌وزن‌اند و طبیعی است که غیرنیمایی خوانده شوند. ولی من شعرهای چهار پنج سال گذشته‌ام را که موزون بوده‌اند، چندان نیمایی نمی‌دانم، حتی بعضی از آنها را کاملاً غیرنیمایی می‌دانم. در شعر نیما و نیمایی، به محض اینکه دو سه سطر شعر گفته شد، وزن شعر، اگر نه طول مصراعها، از پیش تعیین شده است. یعنی «نت» افاعیلی شعر نیمایی، پیش از شعر، می‌تواند در برابر شاعر قرار گیرد، و یا شاید ریشهٔ اصلی نت. در این کار نیما، نوعی تعمد وجود دارد، منتها تعمدی پیش از سرودن شعر. در شعرهای جدیدتر من... برغم حضور زنگی از نوعی ریشهٔ افاعیلی و ریشهٔ وزن زبانشناختی، «نت» شعر یا قابل نوشتن نیست ولی حس می‌شود؛ و یا «نت» آن راباید پس از خواندن شعر نوشت؛ و آن «نت» وزن را در بی‌قاعدگی آن به رخ خواهد کشید و نه در قاعدهٔ آن. یعنی خواننده احساس خواهد کرد

که شاعر، برغم تکیه بر نوعی وزن، موسیقی شعرش را، کلاً خودش می‌سازد. در شعر نیمایی، بخشی از هارمونی را سنت به شاعر داده است و خود نیما به آن بخش از سنت به دو صورت وفادار است: ۱ ـ افاعیل عروضی، برغم کوتاه و بلند شدن مصراعها در شعر نیما و نیمایی حفظ شده است. ۲ ـ در شعرهای مختلف‌الارکان، طول مصراع از مصراع سنّتی کوتاه‌تر شده، ولی بلندتر نشده است. نیما، این وزنها را «جامده» خوانده است. به نظر من نیما اشتباه می‌کند [سه چهار تنی از ما که از سال چهل شهرت پیدا کردیم و فرخزاد، در شعرهایی با وزنهای مختلف‌الارکان، نشان دادیم که این کار عملی است.] در وزن‌های مختلف‌الارکان، ایجاد هارمونی مشکل‌تر، ولی مهم‌تر است. اصل وزن مختلف‌الارکان بر این است که ریشهٔ وزن از دو یا بیش از دو رکن گرفته شود و چون «هارمونی» به معنای ایجاد هماهنگی بین چیزهایی است که از جنس وزنی یکدیگر نباشند، ظرفیت موسیقایی و هارمونی‌طلبی و حتی معنی‌خواهی در اوزان مختلف‌الارکان بیشتر محسوس و مطلوب است تا در وزنهای سیال که از دیدگاه نیما، می‌توان مصراعهای آنها را نه تنها کوتاه، بلکه با حفظ نوعی پایان‌بندی تا بی‌نهایت بلند کرد. هارمونی واقعی در صورت شعر موقعی بوجود می‌آید که عناصر ناهمجنس از طریق ترکیب هنری همجنس شوند. مفاعیلن با مفاعیلن، فاعلاتن با فاعلاتن، مفاعلن با مفاعلن، فعلاتن با فعلاتن از یک جنس‌اند؛ ولی مفاعلن با فعلاتن، مفعولُ فاعلاتُ و مفاعیل از یک جنس نیستند. ولی ترکیب آنها در خود شعر فارسی هارمونیزه شده است و به نظر من در آنها ظرفیت موسیقایی بیشتر است تا در بحور مشترک‌الارکان. هارمونی واقعی، موقعی به دست می‌آید که شما ترکیبی از وزنهای مختلف‌الارکان و وزنهای مشترک‌الارکان و چیزهای به ظاهر بی‌وزن داشته باشید، و اینها طوری با هم ترکیب شده باشند که ما با یک مجموعه، یک کل، یک کلیت تمام سر و کار داشته باشیم که اجزای جغرافیای وزنی آن به ظاهر با هم متنافرند. البته گمان نکنید که من هارمونی را فقط به وزن و بی‌وزنی و یا شکل بیرونی شعر مربوط می‌دانم. مسائل دیگری را هم در موضوع هارمونی دخیل می‌دانم، چیزی که راجع به آن در گذشته به تفصیل حرف زده‌ام، و با در نظر گرفتن شعرهای جدیدم، چیزهای دیگری را هم در آن دخیل می‌دانم. ولی فعلاً فقط به ظاهر قضایا می‌پردازم. یک شعر ممکن است در اجزایش از وزن قراردادی نیمایی خارج شده باشد، به همان صورت که وزن شعر نیمایی از اصول وزن قراردادی شعر کلاسیک عدول کرده بود، ولی در ترکیب، هارمونی‌ای داشته باشد که به مراتب مهم‌تر از هارمونی شکل ظاهری شعر نیما و شعر نیمایی است؛ به همان صورت که هارمونی

نیمایی، از هارمونی بیت گذشتهٔ فارسی، گامی فراتر بود. هارمونی نیمایی در اوزان مختلف‌الارکان، بهر طریق ناقص بود. اگر تصویر، اصوات، حسها و احساسها و اندیشه‌ها طولانی‌تر از مصراع قراردادی اوزان مختلف‌الارکان بود، نیما می‌گفت نباید شاعر ادامه بدهد، بلکه برطبق یک انضباط بی‌دلیل نیمایی، باید برود سر سطر، به دلیل اینکه این وزنها جامدند. نیما در مورد این وزنها اشتباه می‌کرد، چراکه ذات مرکب آنها، هم ظرفیت موسیقایی بیشتری داشت و هم ناهمجنس را همجنس کرده بود، و هم به دلیل همین ظرفیتها، قدرت طولانی‌تر شدن از طول مصراع قراردادی شعر کلاسیک را داشت، و به همین علت، اینها از سیلان مرکبی برخوردار بودند که باید سیلان پولیفونیک خوانده شود؛ در حالیکه بحور مشترک‌الارکان، اگر سیلان داشتند، سیلانشان مونوفونیک (تک صدایی) بود. نت شعر نیما از پیش معلوم است، به همین دلیل در شعر نیما هم گاهی خصلت منظوم بودن هست، و بعضی شعرهای نیما هم، نظم است نه شعر، مثل «آی آدمها» و یا پاره‌هایی از «مانلی». در شعرهای مشترک‌الارکان نیمایی، کشش به سوی تک‌ساختی بودن هارمونی دیده می‌شود؛ و در شعرهای مختلف‌الارکان عدم توفیق در بلندتر کردن مصراع، وقتی که مصراع می‌خواهد پیش بتازد و نیما با رفتن به سر سطر مانع تاخت آن می‌شود. هارمونی‌ای که از یک ملودی ساخته شده باشد، هارمونی نیست. تنها چند ملودی ناقض یکدیگر، با شکستن، و ترکیب در هنگام شکستن یکدیگر، می‌توانند هارمونی بوجود بیاورند. سطرهای شعرهای مبتنی بر اوزان مشترک‌الارکان نیما، از نظر وزنی براساس توازی ساخته شده‌اند و گرچه پایان‌بندی بسیار مهم است، ولی در شعری مثل «می‌تراود مهتاب»، شما تکرار دهها «فعلاتن» را دارید و هارمونی شعر، زاییدهٔ سطربندی ناشی از پایانبندی، تصویرسازی، ترجیع‌سازی، قافیه‌سازی و مفهوم‌سازی است. ولی تکرار «فعلاتن»، که به ظاهر کمال هارمونیک بوجود آورده، هارمونی را تک‌ساختی نگهداشته است. لازم بود این شعر از چند وزن ساخته شود، منتها شاعر در ترکیب آن وزنها قدرت هارمونی‌سازی خود را به نمایش بگذارد. این شعر را می‌توان با همان موسیقی قدیم خواند، همانطور که هنرمند محترم آقای «تعریف»، در محافل خصوصی خوانده است و من هم شنیده‌ام. در واقع نیما، در شکل ذهنی هارمونی بیشتری دارد تا در شکل عینی. در واقع نیما به دنبال آفریدن موسیقی نیست، به دنبال موزون کردن شکل ذهنی است. پایان‌بندی نیمایی درمان نفس‌بُر بودن تکرارهای فاعلاتن و فعلاتن نیست. نیما نیز هارمونی را فدای رکن قراردادی وزن شعر فارسی کرده است. نیما می‌گفت شعر گذشتهٔ فارسی وزن نداشت،

من به شعر وزن داده‌ام، من واضع «آرمونی» هستم. ولی نیما هم اسیر رکن و یا ترکیب ارکانی است که در آن کار می‌کند. نیما هم کمی از قاعده خارج شده است، و به همین دلیل در ابتدا غریب می‌نمود. و حالا غریب نیست. قراردادی است. هارمونی‌ای هارمونی است که حداقل از دو ملودی ساخته شده باشد؛ و اگر چند ملودی باشد، بهتر است. با چنین برداشتی از هارمونی، اوزان مختلف‌الارکان، سیال‌تر شناخته می‌شوند تا اوزان مشترک‌الارکان. منتها این قضیه به تنهایی اهمیت چندانی ندارد. به نظر من، وقتی که اوزان مختلف‌الارکان را سیال بکنیم، بویژه موقعی که از مصراع قراردادی شعر کلاسیک و نیمایی در این اوزان فراتر برویم، مصراع، زیباتر، خوش‌ساخت‌تر و شیواتر از زمانی می‌شود که دست از سیلان بکشیم و مصراعی را که می‌تازد تا طولانی شود و یا وسطش بریدگیهایی زیبا پیدا می‌کند تا با نفس طولانی آدمی منطبق‌تراز آب درآید، تبدیل کنیم به مصراعهای جداگانه و با پس و پیش کردن کلمات، با آوردن «حتمی» پایان‌بندی، از نفس و انرژی شعر بکاهیم. وزن یک مصراع و یا سراسر شعر، ارتباط با ترکیب ریشه‌های وزنی زبان با خواص ابزارهای صوتی اندام انسان دارد، و نه با وزن عروضی که قبلاً توسط شعر گذشته و شعر نیمایی قالب‌گیری شده است. کسی که از وسایل و ابزارهای صوتی انسانی خود برای صدادار کردن زبان شعر استفاده نکند، شعر نمی‌گوید، فقط یا چیزی قراردادی می‌گوید و یا بیان را به صورت منثور ادا می‌کند. شعر با سینه و حنجره و دهان و دندانها و لبها و دم و بازدم سر و کار دارد. نثر با چنین چیزی سر و کار ندارد. و حس یعنی این. مصراع ممکن است مثلاً از تکرار سه یا چهار مفاعلن فعلاتن ساخته شود با یک پایان‌بندی تا یک مصراع به مصراع بعدی نپیوندد. ولی این کار بسیار ساده است. موقعی یک مصراع شخصیت واقعی پیدا می‌کند که گویندهٔ، آن سرایندهٔ همه‌چیز آن مصراع باشد، و آن مصراع از اجزای مختلف ساخته شده باشد و در آن وزن، بی‌وزنی، بحور مختلف و تکرار اجزای بحور در یکدیگر متشکلاً وزن را آفریده باشند و بعد مصراعهای دیگر، چه کوتاه، چه بلند، از ترکیب این قبیل آحاد و مفردات تشکیل شده باشد، و شعر مجموع این چیزهای خرد شده در درون هم، و هارمونیزه شدهٔ آنها باشد. در چنین شعری به دنبال وزن هستیم، ولی نه وزن نیمایی، بلکه وزنی که از مقتضیات آن شعر بخصوص بوجود آمده باشد. نه ما در خدمت وزن هستیم، نه وزن در خدمت ما. وزن و بی‌وزنی، جدا از افاعیل عروضی و غیرِ آن، بخش ذاتی و تفکیک‌ناپذیر شعری است که بوجود می‌آید. چنین شعری را نه قبلاً می‌توان به نثر نوشت و بعداً به شعر، و نه بعداً می‌توان آن را به نثر تبدیل کرد تا معنی در آن اصل باشد

و فرم لباس آن و یا تزیین و آرایش مضاعف آن. منتها یک موضوع دیگر را نباید فراموش کرد. افاعیل عروضی شعر فارسی از ترکیبات هجایی زبان فارسی به دست آمده است. ولی این ممکنات زبان فارسی بوده؛ امکاناتش فراوان‌تر از آن است که به افاعیل عروضی یا قوالب نیمایی و یا سجعهای قدیم و جدید محدود شود. درست است: در ذات زبان فارسی بوده که افاعیل عروضی به صورتی که به وجود آمدند، به وجود آمده باشند. این نوع ترکیب اصوات در نهاد زبان فارسی است و هیچ زبان دیگری از این خصلت بنیادی زبان به صورتی که ما از آن استفاده می‌کنیم، استفاده نمی‌کند. فرار از آنها غیرممکن است، حتی موقع حرف زدن. ولی ریتمهای محتمل در زبان فارسی محدود به افاعیل نمی‌شود. پس هر شاعر جدی، شعر خود را، هم از ریتم‌هایی که در شعر گذشته وجود دارد می‌سازد و هم از ریتم‌هایی که او خود به وجود می‌آورد. فصل بیگانه‌نمایی شعر نیمایی نیز، مثل فصل بیگانه‌نمایی شعر عروضی به پایان آمده است و هر چیزی که تا این درجه آشنای ما باشد، نمی‌توان آن را غریب کرد و از پروسهٔ «بیگانه گردانی» گذراند. وزن نیمایی و وزن عروضی، ریتم‌های بی‌وزن و کلیهٔ ظرفیتهای موسیقایی زبان فارسی، پیش ـ وزنهای شعرهایی هستند که باید به وجود بیایند. باید به کلیشه‌های وزنی به دیدهٔ تردید نگریست. وزن، برای آنکه وزن شناخته شود، باید در ابتدا «بیگانه» جلوه کند تا اصل بدیع بیگانه‌گردانی و غریب‌سازی، بی‌قاعده‌سازی و بدیع‌سازی در آن رعایت شده باشد. یعنی شعر باید «نو» باشد؛ و شعر امروز فارسی خود را متعهد دائمی این نکته نکرده است که «نو» را فقط در نیمایی بودن مطلق ببیند. شعر «نو» از نیما فراتر رفته است. حالا نوبی نوست که نوتر باشد. هرگاه وزن جدیدی، زبان جدیدی، قالب جدیدی معرفی می‌شود، مردم فکر می‌کنند وزن جدید، زبان جدید، قالب جدید معرفی نشده است، بلکه با هویت آنها بازی شده است. چنین هست و چنین نیست. هویت آن چیزی است که یک شاعر برای خود بوجود می‌آورد. «اشکلوفسکی»، شکل‌شناس بزرگ روس، گفته است، وزن شعر، برای آنکه وزن شعر باشد، باید قاعدهٔ حاکم بر وزن شعر را بهم بریزد. شعر باید بی‌قاعده باشد. و این گفته را می‌توان تکمیل کرد: خواننده باید وزن شعر را با صدا و نفس درون خود کشف و حس کند، و با شاعر، امضاکنندهٔ دوم و سوم و صدم آن شعر بشود.

۵ ـ و حالا می‌پردازیم به شاملو.

و چرا به شاملو می‌پردازیم؟ به جای اخوان ثالث یا فرخ‌زاد؟ و یا دیگران؟ چند علت دارد که مهم‌ترین آنها این است: بعد از نیما، شاملو، بیش از هر شاعر دیگری نسبت به

شعر کهن، و حتی نسبت به شعر نیمایی دچار دگرگونی، تضاد و تحول می‌شود و در واقع قالب‌شکنی نیمایی را چند قدم آنورتر می‌برد و قالب شعر خود نیما را هم می‌شکند. ولی دقیقاً مثل نیما، که تازگی را در شکستن قالب کهن می‌دید و در واقع اصل قالب‌شکنی شاعر جدی را می‌پذیرفت و به همین دلیل خود را به رغم سرسپردگی به مدرنیسم خودش، در معرض این خطر قرار می‌داد که روزی کهنه شود، شاملو نیز با قالب‌شکنی خود، خود را دقیقاً در معرض همان خطر قرار می‌دهد. یعنی شاملو هم مثل نیما، دست به کار تاریخی می‌زند، و هر چیزی که تنها به قید تاریخی بودن، خود را تازه‌تر از دیروز ببیند، خود را در معرض این خطر قرار می‌دهد که یک حرکت تاریخی دیگر آن را کهنه کند. بحران مدرنیسم، عملاً از این برخورد با تاریخ، در این فراروی تجدد از تاریخ، به رغم محصور بودن آن به تاریخ، ناشی می‌شود. در واقع سنت شعر کهن نوعی فیزیک است که شعر نیمایی، نوعی متافیزیک آن است، و شعر نیما نوعی دیگر از فیزیک است که شعر شاملو نوعی متافیزیک آن است [ما فیزیک و متافیزیک را به معنای نیچه‌ای و هایدگری آن می‌گیریم و نه به معنای دینی آن[۸]]؛ و اگر این حرکت تنها در صورت تاریخی قضیه اتفاق افتاده باشد، قاعدتاً ما در مدرنیسم، مدام با کهنه شدن سر و کار خواهیم داشت، به همان صورت که سخن «نو»ی فرخی سیستانی در هزار سال پیش توسط سخن «نو»ی حافظ کهنه می‌شود و سخن «نو»ی حافظ توسط سخن «نو»ی نیما، شعر شاملو هم که درصدد کهنه کردن «نو» به معنای نیمایی و ارائهٔ «نو»ی دیگری است، در آینده، توسط چیز دیگری کهنه خواهد شد. پس در این صورت باید چنین نتیجه بگیریم که آنچه «نو»ست نهایتاً معاصر با یک زمان تاریخی است و به محض اینکه آن زمان تاریخی حذف شد، «نو» بودن آن «نو» هم حذف شده است. ولی تناقض‌های موجود در اثر ادبی، بویژه برخورد با این تناقض‌ها در ذات شعر به ما اجازه نمی‌دهد که به این سادگی تسلیم این تعریف از «نو» بشویم. هنر جدی تاریخ مصرف ندارد.

هم نیما و هم شاملو نشان داده‌اند که از بخشی از ادبیات گذشته برغم معاصر نبودن آن ادبیات با عصر آنها لذت برده‌اند و چیز یادگرفته‌اند. وقتی که می‌خواهیم «نو» باشیم، در ارتباط با گذشته خود به خود دچار نسیان می‌شویم. وقتی که از چیزی از گذشته لذت می‌بریم، آن هم لذت هنری ــ به دلیل اینکه چیز دیگری از گذشته در ما ایجاد لذت نمی‌کند ــ آن را برغم سرسپردگی‌مان به اصل نسیان در اصل «نو»، احیا می‌کنیم. این اصل لذت بردن ما بر چه‌چیزی استوار است؟ آنچه در گذشته اصالتاً نو بود، برغم عقب‌ماندگی زمانی خود آن گذشته، هم از نظر کمی و هم از نظر کیفی از عصر ما، در کنار

چیزی قرار می‌گیرد که امروز «نو»ست، و حتی گاهی بیشتر منبع یادگیری هنری ما قرار می‌گیرد تا آن چیزی که با ما معاصر است. شاملو برغم پذیرفتن اهمیت نیما، در حال گریز از تسلط شعر نیمایی بر او، چیزی از گذشته را به دوران معاصر می‌آورد که از نظر تاریخی با او صدها سال فاصله دارد ولی از نظر هنری با او سنخیت بیشتری دارد تا حتی استادش نیما. و این با آن اصل تاریخیت، در تضاد می‌افتد، و این حتی با اصل حرفه‌ای شاعر به معنای سنتی هم در تضاد می‌افتد و از شاعر تعبیر دیگری را ارائه می‌دهد که در تضاد با تعبیری است که نیما از او می‌کرد، به همان صورت که تعبیر نیما از شاعر چیزی است غیر از تعبیری که فرض کنید حافظ می‌توانست از او داشته باشد. پس در واقع ما از یک سو به طرف مدرنیته و «نو»یی حرکت می‌کنیم و از گذشتگی گذشته اجتناب می‌کنیم. ولی از سوی دیگر برغم گذشتگی، آن را احیا می‌کنیم و یا به ادوار و انواعی از ادبیات نزدیک می‌شویم و از آن استفاده می‌کنیم. انگار در ما چیزی برغم میل باطنی ما تکرار می‌شود، و آن ممکن است تاریخ بلافصل ما نباشد، بلکه آن بخشی از شعر و ادبیات باشد که بدون توجه به تاریخ به سوی ما می‌آید. این را ما در ساختار حرکت تاریخ و رشد انسان داریم، به این معنی که چون یک بار از حیوان فراتر رفته به سوی انسان آمده‌ایم و این خود یک ساختار است؛ حتماً در وضع فعلی خود نخواهیم ماند، بلکه با تکرار همین ساختار فراروی به مرحلهٔ دیگر نیز ـ هر چه آن مرحله می‌خواهد باشد، خواهیم رفت. پس ساختار فرارَوی همان است که مدام تکرار می‌شود: «بازگشت ابدی همان» [نیچه].[۹] اگر در تاریخ این انسان است که ساختار فرارَوی را از طریق «وقوع مکرر همان» تکرار می‌کند، موضوع اصلی ادبیات، بویژه شعر، زبان است. یک بار معروفی کرخی و رودکی به زبان شکل داده‌اند، یک بار حافظ، و در عصر ما، شاعران عصر ما. برغم اینکه صدها موضوع در این زبان بیان شده، ولی وظیفهٔ شاعر بیان خود زبان بوده است. نیما زبان را به صورت خاصی بیان کرده، شاملو آن را به صورت دیگری بیان می‌کند و ما به دنبال بیان آن، به صورت دیگری هستیم. همان چیز مکرراً حادث می‌شود. دلیل لذت بردن ما از شعر حافظ، این است که بین ما و او چیز مشترکی وجود دارد که برغم گذشت تاریخ، در ذات آن دگرگونی بزرگی اتفاق نیفتاده است. حافظ به موضوع مشترک هویت و ابزار اصلی هستی‌شناسی ما، یعنی زبان، شکل لذت‌بخش آن را داده، و ما می‌کوشیم شکل لذت‌بخش دیگری به آن در عمر خود بدهیم. بازگشت ما به سوی او، و خیزش او به سوی ما، به دلیل آن اصل اشتراک زبان و اشتراک خلاقیت در زبان حتمی است. در هر عصر داده شده، هر کسی که مدرن است، ساختار هر آدمی را که در گذشته

و در عصر خود، می‌خواسته مدرن باشد، تکرار می‌کند. و مدرنیسم به رغم مخالفتش با گذشته، ساختار پیدا شدن هر چیز مدرن را در خود تکرار می‌کند. چیزی ازاین متناقض‌تر و طنزآمیزتر نمی‌توان پیدا کرد که هیچکدام از شاعرانی که گمان می‌کنند به سوی آینده می‌شتابند، از هیچ شاعر آینده‌ای متأثر نشده‌اند، بلکه همه، بدون استثنا از شاعران معاصر و گذشتهٔ خود متأثر شده‌اند. وقتی که نیچه می‌خواهد خط مشیِ فرهنگ آینده غرب را تعیین کند تا دئونیروس عقب می‌رود و تا واگنر معاصر می‌شود؛ وقتی که هایدگر می‌خواهد خط مشیِ آینده رابیان کند تا فلاسفهٔ پیش از سقراط عقب می‌رود، تا هولدرلین، عقب می‌رود و تا نیچه عقب می‌رود و تا ریلکه معاصر می‌شود. این دو، که اساس تفکر پست‌مدرنیسم را در جهان گذاشته‌اند، تنها با دست رد زدن بر سینهٔ تاریخ خطی، تاریخ منطبق بر زمان‌بندی و زمان‌شناسی، و با تکیه بر «بازگشت ابدی همان» در هر عصر داده شده، حرکت کرده‌اند. استفاده برای بیان خود و عصر خود از بخشی از فرهنگ گذشته، هرگز به معنای استفادهٔ خطی و زمان‌بندی تاریخی نیست، بلکه درک حالیت حال در گذشتگیِ بخشی از گذشته‌ای است که جانهای مایل به هم، جهانهای آن جانها را هم به هم مایل می‌کنند. و در همین جا، تناقضها و تعارضهای مختلف رخ می‌دهد و در همین جا، آینده به ما نزدیک می‌شود.

۶ـ همانطور که دیدیم نیما به دنبال شعر وصفی و روایی است، ولی نشان دادیم که نه همهٔ شعرهای او وصفی و روایی هستند. و نیز نشان دادیم که روایی بودن اثر ممکن است کهنه و یا نو باشد. از «سرزمین ویران» الیوت، حوزه‌های مختلف روایی مستفاد می‌شود. از قول «دریدا» گفتیم که به طور کلی جدا شدن از نوعی «قصویت» در ادبیات غیرممکن است و از قول «لیوتار» بگوییم که جدایی از «روایتیت[۱۰]» در ادبیات محال است. کلمهٔ «روایتیت» را به عنوان اصل روایت در هر حوزهٔ تفکر و هر حوزهٔ ادبی بگیریم، به همین دلیل بگوییم به دنبال سخن «لیوتار» که تنها با تأسی به اصل روایت ادبی و یا «روایتیت» در ادبیات، جهان خود را از یکنواختی، بی‌مبنایی و بی‌هدفی نجات می‌دهیم.[۱۱] شهرزاد هزار و یک شب با تکیه بر اصل روایت، گلوی خود را از چنگال مرد سرکوب نجات می‌دهد.

احمد شاملو می‌نویسد: «شعر به هر صورت انواع و اقسامی دارد اما آنچه منظور نظر من است صفتی را هم یدک می‌کشد. من می‌گویم «شعر ناب» یا «شعر محض».» و در ادامهٔ این حرف می‌نویسد: «منظورم شعر و به طور کلی هنری است که برای نمود، محتاج سوار شدن بر حاملی یا چنگ انداختن به چیزی جز خودش نباشد. مجبور نباشد

برای نشان دادن خود به بهانه و دستاویزی متوسل شود.» حرف دقیق‌تر شاملو در سطرهای بعدی می‌آید: «وقتی مطلبی براساس طرحی قصه‌وار بیان شود به‌اش می‌گوئیم روائی است. حالا این چیز روائی می‌تواند نقاشی باشد می‌تواند موسیقی باشد می‌تواند رقص باشد یا هر چیز دیگر. فقط باید به این نکته توجه داشت که هر هنر محض وقتی به روایت متوسل شد آن حالت نابی‌اش را از دست می‌دهد.»[۱۲] در صفحات بعد، شاملو به درستی گله می‌کند که معیارهای اصلی «شعر محض» و یا «شعر ناب» در زمانی که او نخستین آثار خود را چاپ می‌کرد، پیدا نشده بود و پذیرفتن این نکته به معنای آن است که حتماً معیارهای این شعر در سالهای بعد کشف شده است. دستکم این نکته روشن است که شاملو به عنوان شاعر، پذیرفته شده و برای خود صاحب سبک و حتی مکتب نیز شناخته شده است. هنگام عبور از خلال این مقولات شاملو قطعه‌ای از خود را نقل می‌کند و بعد اعتراض می‌کند که در زمان چاپ این شعر، زنده‌یاد مهدی اخوان‌ثالث، در نقدی نشان داده است که معیارهای درک این نوع شعر را نمی‌دانسته است. ما چون به آن نقد اخوان حالا دسترسی نداریم، عین شعر شاملو و همین حرفهای اخوان را از قول خود شاملو نقل می‌کنیم تا حرکت فکر را نشان داده باشیم:

«... و تو خاموشی کرده‌ای پیشه
من سماجت
تو یکچند
من همیشه

و می‌دانید اسم این را چی گذاشته بود؟ ـ «دوزبازی با الفاظ» یا «توجه به قافیه و عدم توجه به وزن»![۱۳]

من هم مثل شاملو در حیرتم که چرا اخوان نام چنین چیزی را «دوزبازی با الفاظ» نامیده است. ولی اگر با عبارت و تسمیهٔ اول اخوان مخالف باشم، با عبارت دوم اخوان نه تنها مخالف نیستم، بلکه خود شاملو و شعرش را هم مخالف چنین تعبیری از بخشی از شعرهای «هوای تازه» نمی‌دانم. حتی در همین سالی که این یادداشت را می‌نویسم، خود شاملو، «توجه به قافیه و عدم توجه به وزن» را در آثارش گوشزد کرده است. ولی گرچه در این حرف و سخنها تناقضهایی می‌بینم که با در نظر گرفتن شعرها و آرای خود شاملو، به آنها به اشاره خواهم پرداخت، باید یک تناقض را در این جا ثبت کنم. همین قطعهٔ بالا، یک مشخصهٔ اصلی به عنوان یک گفتمان یا discourse دارد، و آن اینکه: قطعه، روایی است. در مورد مقفی بودن آن هم شکی نیست. و شاملو با عوض کردن دو بخش فعل

مرکب و به جای «پیشه‌کرده‌ای»، «کرده‌ای پیشه» گفتن، وجود قافیه را حتی به رخ هم کشیده است. پس شاملو در بیان خود از «شعر محض» هنوز به آن تعریف دقیق دست نیافته است و یا هنوز مثال دقیق را به ما نداده است. به این مقوله، ضمن حق دادن به شاملو، در پاره‌ای موارد، خواهیم پرداخت. ولی فعلاً نکتهٔ مهم‌تری را در ارتباط با آن موضوع «روایت» و «روایی» بگوییم.

شاملو در ادامهٔ سخنانش می‌نویسد: «هر شاعری باید خلاصه‌ئی از تاریخ شعر فارسی را زیر چاق داشته باشد، و ضمناً برای دست‌یافتن به زبانی هر چه کارآیندتر، از مطالعهٔ انتقادی آثار گذشتگان غفلت نکند. ــ بگذارید همین جا گفته باشم که از این لحاظ من از اسکندرنامهٔ دروغین و از قصهٔ یوسف (احمد توسی) و کشف‌الاسرار و قصص‌الانبیا خیلی بیش از آن شعر آموخته‌ام که از صف دراز شاعران متقدم. البته ناسپاسی نمی‌کنم: میان شاعران هم از مولوی (مثنوی و دیوان شمس) از فخرالدین اسعد و از نظامی و پیش از همه از حافظ بسیار آموخته‌ام.»[۱۴]

اگر به این فهرست نگاه کنید به استثنای دیوان شمس و دیوان حافظ، بقیه را جزو متون روایی ادبیات فارسی خواهید یافت. قریب سی سال پیش از این که من مقالاتی تحت عنوان «قالب شعر شاملو» نوشتم، مثالهایی از چند متن روایی ــ تاریخی ادبیات گذشته را ــ که همگی به نثر بود ــ به شکل شعر جدید شاملو تقطیع کردم و نشان دادم که شاملو تحت‌تأثیر این نوع بیان، و نیز تحت تأثیر متون روایی دینی ــ بیشتر تورات و انجیل ــ به قالب شعر خود دست یافته است. از مقایسهٔ بخشهایی از تاریخ بیهقی، مقامات حمیدی، تذکرةالاولیا، تاریخ یمینی، کلیله و دمنه، و قطعاتی از آیدا، درخت و خنجر و خاطره و ققنوس در باران، من به این نتیجه رسیدم:

«فرق آن نثر [نثر متون روایی ــ تاریخی ــ ادبی] با این شعر [شعر شاملو] چیست؟ به نظر می‌رسد که فقط یک فرق هست و آن اینکه بر اینها بیشتر منطق شعر حکم می‌کند و بر آنها بیشتر منطق نثر، در اینها نوعی «ناب بودن و بخاطر خود بودن» هست و در آنها «آلوده بودن و بخاطر یک اندیشه و یا احساس و یا حکایت دیگربودن» هست. ولی فرم تقریباً یکی است. شاملو به این نثر، حالت شعری بیشتر داده است و یا به این قبیل «شعرگونه»ها در داخل متون نثر گذشته، استقلال شعری داده است.»[۱۵]

حرف ما دو تن با سی‌سال فاصله، تقریباً یکی است. انگار مسئلهٔ اساسی همان اختلاف بین شعر ناب و شعر روایی است. و در آینده این نکته را هم می‌توانیم به بحث بگذاریم که آیا شعر روایی می‌تواند شعر ناب باشد یا نه، و اگر می‌تواند باشد، شعر ناب

روایی چگونه چیزی است و شاید در این جا ما باید به دنبال تعریفی برای شعر بگردیم و نه تعریفی برای «ناب» و «روایی». نخست، تعارض در کار خود شاملو را نشان می‌دهیم. شاملو این بخش از شعر «تولدی دیگر» فروغ را شعر خوبی می‌داند:

من
پری کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در اقیانوس مسکن دارد
و دلش را در یک نی‌لبک چوبین
می‌نوازد، آرام آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد[۱۶]

شاملو، سطر آخر این شعر را به این صورت تصحیح کرده است «و سحرگاه از یک بوسه به دنیا می‌آید.» معتقد است چون فعل اول «می‌میرد» است، پس باید «به دنیا می‌آید» باشد و نه «به دنیا خواهد آمد»، که اشتباهی بیش نیست، به دلیل اینکه فروغ به جای اینکه زمان اینها را به دنبال هم بیاورد با آوردن «خواهد آمد» سحرگاه را به سوی آینده، و حتماً بعمد، پرتاب کرده است. وسواس دستوری شاملو ایجاب می‌کند که این تصحیح شعری را کرده باشد، و وسواس شعری ما ایجاب می‌کند که سطر فرخ‌زاد را به همان صورتی که گفته شده نگاه داریم.

ولی مسئلهٔ ما این است: این قطعه دقیقاً یک قطعهٔ روایی است و شعر خوبی هم هست، و اصولاً «تولدی دیگر» که این قطعه از آن برگرفته شده است، انگار از تکه‌های روایی مختلف ساخته شده است، ولی قطعاتی هم در آن وجود دارد که جنبهٔ روایی ندارد و باز هم شعر است. پس ما می‌توانیم روایتی داشته باشیم که وقتی شاملو با روایت بودن شعر مخالفت کند و دنبال شعر ناب می‌گردد مثال «شعر ناب» بودن شاملو قرار بگیرد. در عین حال این شعر بی‌وزن هم نیست و رکن «فعلاتن»، با پاره‌ای تغییرات در پایانبندی از نوع نیمایی، و کمی جرح و تعدیل به سیاق خود فرخ‌زاد، از خلال کلمات آن می‌گذرد. وزن در ساختار این شعر شرکت کرده است. از بیرون بر آن تحمیل نشده است. ولی شاملو می‌نویسد:

«من مطلقاً وزن را به مثابهٔ چیزی لازم و ذاتی یا وجه‌امتیازی برای شعر نگاه نمی‌کنم.

بل‌که به‌عکس، معتقدم الزام وزن ذهن شاعر را منحرف می‌کند چرا که بناچار فقط معدودی از کلمات را به خود راه می‌دهد و بسیاری کلمات دیگر را پشت در جا می‌گذارد در صورتی که ممکن است همان کلماتی که در وزن نگنجیده، در زنجیرهٔ تداعی‌ها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر بوده باشد.»[۱۷]

یا باید شاملو ثابت کند که التزام وزن، ذهن فرخ‌زاد را منحرف کرده، «چرا که وزن... فقط معدودی از کلمات را به خود راه» داده است؛ و نیز ثابت کند که آن کلماتی که پشت در مانده، در وزن نگنجیده «ولی در زنجیرهٔ تداعی‌ها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر» بوده است، کدام کلمات است؟ و یا قبول کند که وزن این شعر «چیزی لازم و ذاتی برای شعر» بوده، و دقیقاً برای آن «وجه امتیازی» محسوب می‌شود، که در این صورت ممکن است بپذیرد که این روایی بودن و روایی نبودن شعر نیست که تکلیف شعر را روشن می‌کند، بلکه شعر می‌تواند موزون باشد و خوب یا بد باشد و بی‌وزن باشد و خوب یا بد باشد. روشن کردن مسئلهٔ خود شعر مهم‌تر از موضع‌گرفتن در برابر روایت است. ولی انگار برای روشن شدن موضع خود شعر باید بر سر همین «روایی» و غیرروایی بودن شعر کمی توقف کنیم: چرا که از دیدگاه شاملو هر چیزی که روایی باشد، شعر محض نیست. لازم است این نکته را هم بگوییم که اگر نوع وزنی را که فرخ‌زاد در شعرهایش بکار می‌گیرد، از این شعرها خارج کنیم که من نمی‌دانم چطور ممکن است این کار را بکنیم، شعرهای فرخ‌زاد را هم از شعر معاصر بیرون کرده‌ایم. این در مورد شعرهای نیما هم صادق است. ولی پیش از رسیدن به بحث وزن برای آنکه به موضوع روایت نزدیک‌تر شده باشیم، نگاه دیگری به چند شعر شاملو بیندازیم.

من تمامی مردگان بودم
مردهٔ پرندگانی که می‌خوانند
و خاموشند
مردهٔ زیباترین جانوران
بر خاک و در آب
مردهٔ آدمیان همه
از بد و خوب

من آنجا بودم

درگذشته
بی‌سرود
با من رازی نبود
نه تبسمی
نه حسرتی

به مهر
مرا
بی‌گاه
در خواب دیدی

و با تو
بیدار شدم[۱۸]

من در این شعر نه آن آکوستیک کلامی را می‌بینم که شاملو از آن صحبت می‌کند، در ارتباط با درسی که از شعر ناظم حکمت گرفته و پیشتر به آن علت از شعر نیمایی روگردان شده؛ و نه وزن درونی را که شاملو به شعرش نسبت می‌دهد و دیگران، منجمله خود من، گهگاه در شعر او یافته‌ایم؛ و نه در آن، وزن قراردادی می‌بینم، و نه حتی به آن صورت که شاملو این شعر را بر روی کاغذ نوشته، نیازی به ظهور آن به این صورت می‌بینم. ولی هر کسی که این شعر را می‌خواند بلافاصله متوجه دو نکته می‌شود: ۱) متن، متن روایی است؛ ۲) شعر، شعر خوبی است. و در ضمن شعری است با لحن خود شاملو. و شعری است نو. و هیچ ربطی به هیچ شاعر دیگری ندارد. ولی بار اصلی شعریت شعر بر روی معنی است، ولی معنی، معنی شناختی شعری است، نه معنی شناختی نثری. برغم این که این شعر، شعر خوبی است، قانع‌کننده نیست. شاملو حالت را می‌گوید، ولی حس را نمی‌گوید. به یک معنی این شعر، شعر حسی نیست. مخاطب شعر، همه چیز را درک می‌کند، انگار شاعر همه‌چیز را می‌داند. گفته و تمام کرده است. به همین دلیل، هنوز مخاطب، آن لذت هنری را که باید از این شعر ببرد، نمی‌برد. و ما می‌گوییم: شعر خوبی است. به طور کلی این شعر، حرفی است. یعنی شاملو حرفهای خوبی را به زبان شاعرانه می‌زند.

حالا می‌آییم به طرف روایتی از نوع دیگر:

جغ امروز
از مادر نزاده‌ام
عمر جهان بر من گذشته است

نزدیک‌ترین خاطره‌ام خاطرهٔ قرن‌هاست.
بارها به خون‌مان کشیدند
به یاد آر
و تنها دستاورد کشتار
نانپارهٔ بی‌قاتق سفرهٔ بی‌برکت ما بود.

اعراب فریبم دادند
برج موریانه را به دستان پرپینهٔ خویش برایشان گشودم،
مرا و همگان را بر نطع سیاه نشاندند
گردن زدند.

نماز گزاردم و قتل‌عام شدم
که رافضیم دانستند
نماز گزاردم و قتل‌عام شدم
که قرمطیم دانستند.
آنگاه قرار نهادند که ما و برادران‌مان یکدیگر را بکشیم و
این
کوتاه‌ترین طریق وصول به بهشت بود

به یاد آر
که تنها دستاورد کشتار
جلپارهٔ بی‌قدر عورت ما بود.
خوشبینی برادرت ترکان را آواز داد

تو را و مرا گردن زدند
سفاهت من چنگیزیان را آواز داد
تو را و همگان را گردن زدند

یوغ ورزا بر گردن‌مان نهادند
گاوآهن بر ما بستند
بر گرده‌مان نشستند
و گورستانی چندان بی‌مرز شیار کردند
که بازماندگان را
هنوز از چشم
خونابه روان است

کوچ غریب را به یاد آر
از غربتی به غربتی دیگر
تا جست‌وجوی ایمان
تنها فضیلت ما باشد.

به یاد آر
تاریخ ما بیقراری بود
نه باوری
نه وطنی
□ □ □
نه،
جغ امروز
از مادر
نزاده‌ام[۱۹]

این شعر روایت تاریخ ما از دیدگاه شاملو است، و استعاره‌ها مو به مو به توازی حرکات تاریخ در شعر کاشته شده است. این شعر چنان تعمداً تاریخی است که شک

نداریم شاملو این شعر را «ساخته» است و، طبیعی است که برغم نوعی ریتم که کلمات منثور پیدا کرده، و به رغم تکرار «جغ امروز / از مادر / نزاده‌ام»، شعر، فراروایتی را یدک می‌کشد که شاملو خودش حتی با روایتش به مخالفت برخاسته است. مشکل شاملو آن فراروایت[۲۰] است. و آن فراروایت گرفتاری اجتماعی و تاریخی ماست. شاملو در بسیاری موارد شعرش را با انطباق با آن روایت بزرگ‌تر، آن گرفتاری اجتماعی و تاریخی ما، می‌گوید. برای او بیان استعاری آن گرفتاری، بسیار مهم‌تر از آن چیزی است که خود او راجع به خاستگاه شعر، بویژه خاستگاه شعر خودش می‌گوید. تضاد اصلی بین تئوری و پراتیک شاملو دقیقاً در تثبیت روایت شعری شاملو از فراروایتی است به مراتب بزرگ‌تر از خود شعر که سراسر جامعه و تاریخ معاصر و حتی گذشته را هم دربرمی‌گیرد، و در بسیاری موارد روایت مستعار شاملو، به موازات فراروایت آن گرفتاری اجتماعی و تاریخی سروده شده است. شاملو گفته است چیزی را از بیرون نباید به شعر تحمیل کرد. خب، اگر چیزی از بیرون بر شعر تحمیل شد، چه اتفاقی می‌افتد؟ شعر به معیار صمیمی بودن نه به ذات شاعری، بلکه به معیار صمیمی‌بودن به آن روایت خارج قضاوت می‌شود. علت اینکه فقط محتوای شعر شاملو به قضاوت گذاشته شده، و قالب شعر شاملو در ارتباط با ذات هنر شاعری و براساس تئوریهای پیشنهادی خود شاعر، روی داوری به خود ندیده است، همین نکته اساسی است. از آنجاکه شعر شاملو سریع‌تر از لذت هنری، درگیری اجتماعی را از طریق معانی و حرفها و استعاره‌های متوازی با موقعیت‌های اجتماعی، در اختیار خواننده می‌گذارد، خوانند به جای آنکه مجذوب شعر شود، مجذوب فریادی می‌شود که شاملو کشیده است و مجذوب شهادت به شناعتی می‌شود که شاملو از طریق شعرش خواننده را از آن آگاه کرده است. برای قضاوت راجع به این شعرها، لازم نیست منتقد و تئوریسین ادبی به مجلس دعوت کنیم. یک عده با این معانی موافق‌اند، یک عده مخالف. ولی ما مخالف شعر خوانده شدن این معانی هستیم. مدرنیسم مخالف بازسازی کرونولوژی تاریخی است، حتی مخالف بازسازی تاریخی است. برای مدرن جدی، فرارَوی از کرونولوژی و بردن یک زمان درون زمانهای دیگر یک اصل اساسی است. «پاییز سن‌هوزه» شعر زیبایی است. پایان آن را نقل می‌کنم:

کنار جهان مهربان
به مورمور اغواگر برکه می‌نگرم،
چشم بر هم می‌نهم

و برانگیخته از بلوغی رخوتناک
به دعوت مقاومت‌ناپذیر آب
محتاطانه
به سایهٔ سوزان اندامش
انگشت
فرو می‌برم

احساس عمیق مشارکت.[۲۱]

از شاملو باید پرسید: اگر آن سطرهای بالا را باید توسط این عبارت انتزاعی آخر توضیح داد، پس با چه سطرها، صفحات و حتی کتابی باید مفاهیم و معانی مهم پیوستهٔ «ترانهٔ آبی» را توضیح داد؟ سؤال این است: این «احساس عمیق مشترک» از کجا پیدا شده؟ شاملو همیشه نگران چیزی است در آن سوی شعر و یا بیان‌کنندهٔ چیزی است در این سوی شعر. آن تعداد از شعرهایش خوب است که شعر، درون شعر، جدا از آن فراروایت، مانده باشد، حتی اگر روایتی هم، گهگاه بر آن ناظر باشد. در یک شعر وقتی همهٔ حوادث بعدی، حتی به زبان شعری خود «شاعر» باشد و قابل پیش‌بینی باشد، مثل «جغ امروز از مادر نزاده‌ام»، ما شعر نداریم، روایت سراسر ارجاع‌پذیر به تاریخ را داریم، تاریخی که تصویر خود شاعر از تاریخ است.

۷ ـ شاملو شکل‌گیری شعر در ذهنش را به زایمان تشبیه می‌کند و راجع به آن چنین توضیح می‌دهد:

«این زایمان حاصل نوعی نطفه‌پذیری در حال بیهوشی است که چون با تغییرات ظاهری‌ئی همراه نیست، علائمی هم از خود نشان نمی‌دهد. فقط ناگهان دردی و، کودکی که منتظرش نبوده‌اید. مهمان ناخوانده‌ئی که خبر نکرده وارد می‌شود و غالباً سخت بی‌هنگام. به کلی ناشناس است و بلافاصله هم سرنخی به دست نمی‌دهد که بدانید از کجا آمده است. فقط احساس می‌کنید که پیغام مهمی دارد، و ناچار اولویت و همهٔ حقوق تقدم را به او بدهید...»

«در خانهٔ دوستی به صحبت‌های گوناگون نشسته بودیم که شعری فرمان «بنویس» صادر کرد. رفتم به اتاق مجاور و آن را نوشتم. شعری اجتماعی و کاملاً بیگانه با لطیفه‌های گوناگون و قاه‌قاه خنده‌هایی که از اتاق دیگر می‌آمد... ـ با آن به تالار برگشتم.

جماعت شعر را خواندند و بحث موافق و مخالف شدیدی درگرفت و درست در کشاکش آن بحث‌ها بودیم که شعر بعدی در زد. آن را هم نوشتم. این یکی شعری بود عاشقانه! ــ اولی شعری اجتماعی بود که در میان لطیفه‌ها و بیماری‌ها آمد و دومی شعری به کلی بیگانه با بحث‌های موافق و مخالف که شعر قبلی برانگیخته بود... شعر حتی به تمرکز ذهنی هم حرمت نمی‌گذارد. یعنی نه فقط خودسرانه سد بستهٔ ذهن متمرکز را می‌شکافد و وارد می‌شود بل که وادارتان می‌کند ابتدا به امر او که غالباً هم یکسره از موضوع خارج است، توجه کنید. گاه در خواب می‌آید گاه در حمام... در خصوص من نه آن الهام کذایی در کار است نه موضوعی که به قول شما به شکل جرقه‌ئی در ذهن بتابد. فوت و فن هم پرورندهٔ آن نیست. چنانکه گفتم، وقتی آن فرمان مرا بنویس صادر می‌شود نه هنوز نمی‌دانم چه خواهم نوشت نه نیازی به استفاده از فوت و فن‌ها پیش می‌آید. همین‌قدر کافی است که قلم روی کاغذ بیاید. به همین سادگی. تنها پس از این مرحله است که شعر پرده از جمال خود برمی‌دارد... خود شعر هرچه را که لازم داشته باشد برمی‌دارد و با خودش می‌آورد: کلمه‌های مورد نیاز و تصویرها و شگردهای سخنوری را، و با چنان گزینش دقیقی که غالباً نیاز به اصلاح عبارت و تغییر و تبدیل پیش نمی‌آید...»[۲۲]

دهها شعر از سراسر زندگی پر شعر و هیجان شاملو می‌توان برای این نوع شعر گفتن مثال آورد. و حقیقت این است که این نوع شعرهای شاملو از شعرهای دیگر او ماندگارترند، از باغ آینه تا مدایح بی‌صله، در طول بیش از سی و پنج سال، شاملو شعرهایی را براساس این بینش تحویل داده است. ولی گاهی حتی زیباترین آنها روایی است، مثل «مرگ ناصری». از شعرهای قدیمی‌تر، «بر سنگفرش» و «کیفر» و «ماهی»، و از شعرهای بعدی، «سمیرمی» و «کویری»، دو شعری که با چند سال فاصله شباهت غریبی از نظر ساختاری به یکدیگر دارند، یا شعر «در کوچهٔ آشتی‌کنان» در مدایح بی‌صله، که شعر در میان حالت روایی و حالت غیرروایی معلق است. بر روی این مسئلهٔ روایت باز هم تکیه خواهم کرد. به نظر من در پاره‌ای موارد شاملو حق دارد، ولی شاملو ضابطهٔ آن را برای ما تعیین نمی‌کند. نمی‌گوید ایراد وزن در کجاست. ثابت کردیم که بخشی از ایراد وزن در نیماست. شاملو هم این را ثابت می‌کند. ولی بخش دیگری از ایراد وزن در شاملوست. در جایی که نیما از وزن به درستی و خوب استفاده کرده، شاملو به درستی به اهمیت نیما پی نمی‌برد. در واقع خود شاملو همان اشتباه را می‌کند که نیما در مانلی می‌کند. مانلی نیما، دقیقاً با تعریف نیما، شعری روایی ــ وصفی است، ولی

شعری است که نیازمند دگرگونی وزنی به ضرر رکن فعلاتن و به سود اوزان دیگر و بی‌وزنی بود. شاملو این را به نیما نمی‌گوید؛ و از سال ۱۳۲۷ تا سال ۱۳۷۲ این نکته را تقریباً به هیچکس نمی‌گوید. و چون سندی از آن دوره تا همین سال جاری وجود ندارد که بیان کند شاملو از نیما دگرگونی وزنی می‌خواسته و با چاپ **قطعنامه** نیما به او پشت کرده و نسبت به او سرد شده است، باید بدانیم علت واقعی چیست که شاملو حالا علاوه بر آنکه همان مسائل مربوط به بی‌وزن بودن شعر خود را به حق پیش می‌کشد، می‌گوید از نیما می‌خواسته است که اگر می‌تواند دو وزن را ترکیب کند تا ببیند چه «عرقریزان بی‌حاصلی» در سر راهش کمین کرده است. مسئله این است: ترکیب یک وزن با چند وزن، و اوزان مختلف با ریتمهای مختلف منثور را ــ که هسته‌های بسیار ناچیز آن را در پاره‌ای از شعرهای شاملو هم دیده بودیم ــ اکنون به صورت کامل در حال پیدا شدن می‌بینیم. خستگی از شعر نیمایی، برغم وجود دهها شعر خوب نیما و نیمایی، خستگی از شعر شاملویی، برغم وجود دهها شعر خوب شاملو و شاملویی، دمار از روزگار شعر معاصر فارسی در آورده است. تنها هوشیاران شعر می‌دانند، منجمله خود شاملو، که ادامهٔ حضور صدها آدم شبه‌نیمایی ــ که تعدادشان هر روز در حال کمتر شدن است ــ و صدها آدم شبه‌شاملویی ــ که تعدادشان به دلیل سهل شمرده شدن فرم و ساختار به سود معنی در بسیاری از شعرهای شاملو، رو به افزایش است، پیدایش صدها شاعر با قد و هیکل اپسیلونی که نه از وزن ــ خواه عروضی و خواه نیمایی ــ سر در می‌آورند و نه از سرشت ترکیبات سیلابیک زبان فارسی، تا براساس ترکیب هجاها به سوی موسیقی حرکت کنند، از طریق مطبوعاتی که هر ابتر و باطل نیمایی و شاملویی را چاپ می‌کنند و به نام این دو بزرگ هم عملاً قسر در می‌روند، هرگز به نفع شعر فارسی، سنت درخشان شعر گذشته و شعر امروز فارسی نیست. تنها بیان تناقضها و تضادهای موجود در تئوری و پراتیک شعر معاصر، بویژه در شعر این دو شاعر، می‌تواند راه را به روی شعر جدی معاصر باز کند.

نگاه کنیم به دو حرف بسیار مهم، که شاملو بر آنها تأکید دارد و تناقض در تئوری و عمل را ببینیم. این تناقض در تئوری و عمل را در حضور نیما مشخصاً دیده‌ایم و قصد ما هم فقط روشن کردن مسائل است و نه غرض و مرض. چیزی مهم‌تر از نیما و شاملو مطرح است: شعر فارسی. و آدم باوجدان کسی است که حرفش را به هر قیمتی بزند، و خدمتش را به هر قیمتی بکند. و ما هم با نشان دادن این تناقض‌ها می‌خواهیم سدهایی را که سر راه شعر فارسی پیدا شده، بشکنیم. شاملو از روی حافظه مطلبی را از نیما نقل

می‌کند که به او گفته و یا در جایی شاملو از او خوانده که یادش نیست کجا بوده، که اگر شما منتظر کسی هستید که از جانتان عزیزتر است و در ساعت معهودی قرار است بیاید،تا زمان رسیدن آن ساعت شاد هستید، ولی پس از گذشتن از وقت قرار، بتدریج نومید می‌شوید. شعر چنین انتظاری را چگونه باید بگوییم؟ شاملو می‌گوید: «در چنین قطعه‌ای دو وزن اصلی داریم. یکی وزن اشتیاق ابتدا که باید تا لحظهٔ دیدار به اوج برسد و دیگر وزن نومیدی پس از آن، که در انتهای قطعه باید در حضیض یأس خاموش بشود. ــ خب، پریدن از آن وزن به این وزن که به کلی مضحک و مصنوعی است. عبور از آن آهنگ به این آهنگ بدون این ایقاع امکان ندارد. گذار از این مرحله به آن مرحله (که در اصطلاح موسیقی کادانس می‌گویند) جز با تلفیق این دو وزن میسر نیست. این مشکل را چه‌طور حل می‌کنید؟ ما این جا به رکنی نیاز داریم که با ارکان وزن بالا و پایین تناسب کامل داشته باشد و در افاعیل عروضی مطلقاً چنین رکنی وجود ندارد.»[۲۳]

شاملو تنها موقعی می‌تواند گمان کند نیما را گیر انداخته است که به این واقعه به صورت روایت نگاه کند، و اگر به آن به صورت روایت نگاه کند، باید واقعاً از طرف نیما دست به کار عجیبی بزند. وقتی که بخش اول انتظار شادی‌بخش است و بخش دوم آن، یعنی تبدیل شدن امید به یأس، ناراحت‌کننده است، مگر ما هنگام انتظار داریم شعر می‌گوییم که اولی را با وزنی شاد و یأس بعدی را با وزنی ناشاد بنویسیم؟ چنین کاری را وقتی می‌کنیم که به قضیه به صورت روایت نگاه کنیم، یعنی حادثه را با سلسله مراتب زمانی ببینیم. اگر با سلسله مراتب زمانی ببینیم و موقع دیدن حادثه به صورت سلسله زمانی، تک‌تک حادثه‌ها را جداجدا و تبدیل شدن امید به یأس را هم جداگانه بنویسیم، حق داریم ایرادی را که شاملو به نیما می‌گیرد، ما هم بگیریم. ولی ما شعر را در زمان انتظار نمی‌نویسیم، بلکه بلند می‌شویم و می‌رویم، و بعد همانطور که شاملو در مورد آن زایمان در حال بیهوشی گفت، ناگهان در جایی آن امید و یأس ناشی از ندیدن آن، ما را غافلگیر می‌کند؛ و ما در آن لحظه، اول با حالت شادی و بعد با حالت یأس کاری نداریم، بلکه آن حالات، خاصیت زبان روایی واقعی، تاریخی و تجربی خود را از دست داده‌اند، و حالا، سر و کارمان با واقعیت یک آدم منتظر شاد و مأیوس نیست، بلکه با عناصری است که کل این قبیل حسها را به یکجا گرد آورد و اثر هنری را از طریق استفاده از ابزارهای هنری، در ذهن مخاطب بگذارد. و چنین شعری می‌شود شعر، «من فکر می‌کنم که کسی می‌آید» فروغ فرخزاد و یا شعر «تو را من چشم در راهم» نیما یوشیج. به نظر من استاد نیما، شاگردش را امتحان کرده است. و گرچه شاملو سالها بعد این امتحان

را با توفیق در تعداد زیادی از شعرهای درخشانش گذرانده است، ولی یک نکته روشن است و آن اینکه، در شعر، اولاً شما به واقعیت روایت تجربی وفادار نمی‌مانید، و ثانیاً هر دو حال را به صورتی می‌گویید که انگار نه در زمان خطی، بلکه در زمان دایره‌ای و یا در قالب روایتهای ناهمزمانِ همزمان شده، می‌گویید. نیما شعر آن انتظار را گفته و چاپ کرده است. و یکی از زیباترین شعرهای کوتاه نیما هم هست. و انتظار، انگار همهٔ انتظارهاست:

ترا من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم؛
ترا من چشم در راهم.

شباهنگام. در آندم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند؛
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گَرَم یاد آوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم؛
ترا من چشم در راهم.[۲۴]

و اتفاقاً نیما به دنبال این شعر که در سال ۳۶ سروده شده، شعر دیگری دارد که در آن کوششی برای ترکیب دو وزن هم کرده است، و متأسفانه عمر نسبتاً کوتاهش اجازه نداد که او این کار را شخصاً به سامان برساند. در آن شعر هم نیما به ترکیب دو وزن اندیشیده است، و نه اول این وزن و بعد آن وزن. مسئله این است: نیما توانسته است مضمون تجربی را به موتیف هنری تبدیل کند. و شاملو می‌خواسته است او آنها را به صورت مضمون بسراید.

ولی نیما بر سر «مانلی»، هوشیاری شاملو را، حتی پس از مرگ خود، به پای امتحان برده است. شاملو می‌نویسد:

«من فضولی و ناسپاسی می‌دانستم که به او بگویم تئوری‌تان فقط در شعرهای دارای مضمون ثابت قابلیت‌های خودش را نشان داده و آن جاکه فضای شعر عوض بشود دیگر اصلاً صرف کوتاه و بلند بودن مصرع‌ها کفایت نمی‌کند. شما شعری روایی نوشته‌اید در بیش از هزار سطر با رکن فعلاتن... میان لحن پری دریائی و مانلی و راوی هیچ اختلافی نیست. حرمت او به من اجازه نمی‌داد از استاد بپرسم برای چه نباید کار را یکسره کرد و

وزن شعر را به کلی در جای دیگری جست یا به او بگوییم استاد عزیز من! اصلاً حالا دیگر چه الزامی هست که روایتی را با جمله‌هائی قابل تقسیم به رکن فعلاتن بیان کنیم تا بتوانیم اسمش را بگذاریم شعر؟... خط کشیدن بر عروض قدیم و جدید عملاً حاصل درس بزرگی بودکه من از کارهای خود نیما گرفتم.»[۲۵]

در این تردیدی نیست که مانلی نیما شعری است که به دلیل تکرار رکن فعلاتن بسیار خسته‌کننده است، گرچه در آن سطرهای توصیفی و تصویری بسیار درخشانی هم می‌توان یافت. نیما این شعر را در سال ۱۳۲۴ گفته است. اعتراض بر زبان نیامدهٔ شاملو مربوط به سال ۱۳۲۷، و اعتراض بر زبان آمدهٔ او مربوط به سال ۱۳۷۲ است. شاملو قریب نیم قرن سر یک اختلاف تئوریک سکوت کرده است. بالاخره وقتی ما راجع به اشتباه یک نفر، ولو استادمان، چهل و شش سال سکوت می‌کنیم، به چه دلیل حالا که دیگر کار از کار گذشته است به همان سکوت ادامه نمی‌دهیم؟ من نمی‌دانم چه چیز شاملو را به درد آورده است که سکوت این همه سال را حالا می‌شکند؟ ولی یک چیز روشن است: ایراد شاملو بر نیما وارد است. منتها اگر شاملو ایرادش را همان زمان یا لااقل ده دوازده سال بعد، بویژه پس از مرگ نیما که دیگر شکستن حرمتی هم مطرح نبود، چاپ می‌کرد، شاید «بادیه‌نشین» منظومه‌اش را در وزنهای ترکیبی یا در بی‌وزنی می‌گفت. شاید من در ترکیب «جنگل و شهر» و «منظومهٔ یک زندگی منثور» دست می‌بردم. شاید سپهری می‌کوشید هر دو منظومه‌اش را به صورت دیگری بگوید. شاید گفتن شعر بلند در یک وزن از بین می‌رفت. بهر طریق، اینها چون همه فرضیات است، دیگر قابل بحث نیست. منتها من برمی‌گردم سر آن جمله‌ای که گفتم: بر سر مانلی، نیما، حتی پس از مرگش، هوشیاری شاملو را به پای امتحان برده است. چگونه؟ شاملو نوشته است: «خط کشیدن بر عروض قدیم و جدید عملاً حاصل درس بزرگی بود که من از کارهای خود نیما گرفتم.» و آیا این واقعاً درست است؟ شاملو دهها شعر موزون نیمایی دارد. پس خط کشیدن بر عروض نیمایی فقط تا حدودی، صحت دارد. این سخن شاملو که در مانلی «میان لحن پری دریائی و مانلی و راوی هیچ اختلافی نیست، در مورد شعر منثور «زمین» در مدایح بی‌صله نیز صادق است. «انسان» و «زمین» هر دو به یک زبان سخن می‌گویند که زبان عمومی شعرهای شاملوست. و علاوه بر این،شعر، سراسر بر راستای روایت ساخته شده است. از آن مهم‌تر، شعر «پیغام» در مدایح بی‌صله است که در سال ۶۰ گفته شده و تعداد سطرهایش در حدود یک چهارم تعداد سطرهای مانلی است، یعنی در حدود دویست و پنجاه سطر، و بر همان وزن مانلی، و لحن گفتار و لحن خواب

آن، یکی است. و اگر شاملو در سال ۲۷ به نیما ایراد گرفته است که چرا هزار سطر شعر را در یک وزن می‌گویی، ما در سال ۱۳۷۳، حق داریم به شاملو ایراد بگیریم که: «اصلاً حالا دیگر چه الزامی هست که روایتی را با جمله‌هائی قابل تقسیم به رکن فعلاتن بیان کنیم تا بتوانیم اسمش را بگذاریم شعر؟ «بویژه که شعر شاملو در سال ۶۰، نه عمق تصاویر و پرداختهای لفظی نیما را دارد، و نه قدرت فرارَوی از روایت به سوی شعر غیرروایی را. «پیغام» با تعریف خود شاملو از نظم، دقیقاً نظم است و نه شعر، و شاملو در واقع همان فراروایت اجتماعی ــ تاریخی را، به همان صورت خام مضمونی آن، و نه به صورت موتیفی و غرق شده در فرم، ارائه داده است. این شعر شاملو، مثل همان شعر «جغ از مادر...» پیش از تشکل شعری، در آستانهٔ شعر شدن، عملاً پشت در می‌ایستد. الگوی «پیغام» پیش‌ساخته است، و به محض اینکه چند سطر اول «جغ از مادر...» گفته شد، الگوی آن هم بلافاصله حالت پیش‌ساخته پیدا می‌کند.

شاملو ناظم حکمت را در برابر نیما می‌گذارد. به حادثه‌ای اشاره می‌کند که طی آن ثمین باغچه‌بان سه شعر از حکمت را برای او خوانده است: «از طریق مقایسه‌ها با امکان قضاوتی که شخص نیما به من داده بود به این نتیجه رسیدم که موسیقی شعر باید از درون خودش بجوشد... موسیقی شعر، نه وزنش. منظورم آکوستیک کلماتی است که شعری را بیان می‌کند، نه عروض کلاسیک. «وزن» که عنصری خارجی است به ندرت یا شاید بهتر است بگویم «فقط بر حسب اتفاق» می‌تواند از صورت الحاقی و تحمیلی درآید و به جزیی طبیعی و جدایی‌ناپذیر از ساختمان شعر مبدل شود.» به عنوان مثال این قطعه از شعر «بحر خزر» حکمت را به ترکی نقل می‌کند:

çikiyor kâyik
iniyor kâyik
çikiyor kâ
iniyor kâ
çikiyor
iniyor
çik
in
çik[۲۶]

معنای شعر این است: «قایق بالا می‌رود / قایق پایین می‌رود»؛ و بعد کلمات تکه تکه می‌شود. درست است که نقل شاملو از این شعر، دقیق نیست و او پایان یک شعر دیگر ناظم حکمت را با شعر «خزر» عوضی گرفته است، ولی این بخش از شعر «خزر» کاملاً وزن دارد، و تقطیع نیمایی آن این است:

متفاعلن
متفاعلن
متفاع
متفاعِ
متفا
متفا
مت
مت.
مت

تقطیعهای نیمایی از این نوع را می‌توان در کتاب بدعتها و بدایع نیمایوشیج اثر روانشاد مهدی اخوان ثالث مطالعه کرد. شاملو اگر کل شعر را می‌آورد شاید بیشتر حق پیدا می‌کرد حکمت را در برابر نیما قرار دهد، ولی با این مثال خودش را دست بسته تسلیم منطق نیما می‌کند. این نکته را هم نمی‌توان نادیده گرفت که زبان ترکی صوتی‌تر از زبان فارسی است و ناظم حکمت در مرحلهٔ بینابین دورهٔ عروضی و دورهٔ شعر «سپیده»ش از این ظرفیت صوتی زبان ترکی منتهای استفاده را کرده است. وقتی که شاملو در یکی دو مثال دیگرش از ناظم حکمت از نوع قرار گرفتن مصوتها و مصمت‌ها صحبت می‌کند و این را به همان آکوستیک تعبیر می‌کند، قاعدتاً باید حضور چنین چیزی را در جاهای دیگر هم تعیین کند وگرنه آن نوع آکوستیک چیزی مستثنی و فاقد عملکرد عام خواهد شد. به نظر من نیما انتظار شعر «ترا من چشم در راهم» را، علاوه بر حس وزن و قافیه، از همان آکوستیک بوجود آورده است: الفهای ممدود و قافیه‌های سکون‌پذیر و پایان‌دهنده و بعد باز الفهای ممدود از سر گیرنده، طوری که وقتی به پایان شعر رسیدیم، به آغاز شعر برمی‌گردیم و از نو شعر را شروع می‌کنیم.

۸ ـ هر چیزی که تا حد اشباع به کار گرفته شود حالت «اتوماتیزه» پیدا می‌کند. شاعر، این اتوماتیزه شدن زبان، قالب یا بینش ادبی در آثار پیشکسوتهای خود و یا سنت مستقر را سریع‌تر از هر کس دیگری احساس می‌کند. ایراد شاملو به وزن عروضی و عروض

نیمایی، و به طور کلی قالب نیمایی، اگر حتی در آن زمان، به علت شرم حضور یا هر چیز دیگری به خود نیما گفته نشده باشد، به صورت دیگری به او، و به شعر فارسی ابلاغ شده است، و آن از طریق سرودن شعر در جهت ضد اتوماتیزه کردن شعر بوده است، یعنی آوردن قالب و بیانی که آن حالت خودبه‌خودی شده، خودبه‌خودی‌شونده و خودبه‌خودی‌کننده را از شعر بگیرد و عملاً ضدیت با اتوماتیزاسیون را به آن تزریق کند. شاملو در مقطع خودجویی و خودیابی باید بر این ضدیت از طریق آفریدن شعری در جهت عکس آن شعر صحه می‌گذاشت. ولی شعر خود او، جز در پاره‌ای موارد استثنایی، به سوی شعری از نوع شعر ناظم حکمت و یا شعر لورکا نرفته است. علتش این است که در شعر این دو حضور و رقص ابزارهای ارائهٔ زبان، یعنی ابزارهای ارائه جسمانی و صوتی آن مدخلیت کامل دارد، ولی در بخش اعظم شعر شاملو آن دستگاههای صوتی به سود بافت معنی‌شناختی عقب‌نشینی کرده‌اند. درست است که صدای شاملو با شعر خودش انطباق کامل دارد، ولی آن شعر همیشه هم دستگاههای ارائهٔ زبان را به رقص در نمی‌آورد، چیزی که ممکن است متعلق به دورهٔ خاصی از شعر باشد که عبور از شعر نیمایی و شعر شاملویی را ایجاب می‌کند. در پاره‌ای موارد، اگر خوانندهٔ شعر شاملو، صدای خود شاملو را فراموش کند، ممکن است موسیقی چندانی هم تحویل دستگاههای صوتی خود ندهد، و این ممکن است ربطی به عروضی بودن صرف و یا غیرعروضی بودن صرف اثر نداشته باشد، چراکه دو سه شعر نمونه که شاملو در کتاب خود از ناظم حکمت آورده، توسط همه به همان صورت اجرا خواهد شد که در خود زبان حکمت اجرا شده است. شاملو می‌گوید: «این شعر از زبان ترکی بیرون‌بیا نیست.» از آن مهم‌تر، این شعر از آن اجرای زبانی بوسیلهٔ صداهای خوانندگانش «بیرون بیاه نیست. این شعر در دستگاههای صوتی انسان اتفاق می‌افتد. و این نهایت اجرای شعر است. شاملو می‌توانست مثالهای دیگری هم برای «رقص دستگاههای ارائهٔ بیان» بیاورد. تعریف تئوریک این را در آثار اشکلوفسکی، تئوریسین بزرگ دیده‌ایم، ولی از خواننده می‌خواهیم برای دیدن این نوع رقص به «دف»، «هَه» «از هوش می» و «شُرّا» در این کتاب، و چند شعر دیگر صاحب این قلم در کتابهای دیگرش مراجعه کند. این نکته یکی از مقاطع جدایی من از شعر نیما و نیمایی است. سنخیت با شعر شاملو و شاملویی از ابتدا نبوده است. طبیعی است که شعرهای صوتی از این دست، از امکانات شعر حکمت فراتر برود. تَفَیر جسمانی، آمیخته با حکمت سینه، وارد کردن حوزه‌های جغرافیایی جدید به یک شعر، چند زبانه، و چند گفتاره و حتی چند شاعره کردن یک

شعر نسبتاً بلند، اساس کار بوده است. و همهٔ اینها، به همان صورت که شعر شاملو، شعر نیما را ضداتوماتیزه کرده، شعر شاملو و نیما را با هم، ضد اتوماتیزه کرده است، و حتی شعر فروغ را در «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، که براساس طولانی کردن وزنی مختلف‌الارکان با ترکیبات ناچیز اوزان دیگر، بوجود آمده، چرا که در فروغ،زبان شعر، بیشتر لحن گفتار را پیش می‌کشد، و برای بیرون کشیدن همهٔ ظرفیتهایِ هم اوزان مختلف‌الارکان و مشترک‌الارکان و هم ترکیبات سیلابیک غیرعروضی زبان، و مرکب ساختن آنها، باید آن نیز اتوماتیزه تلقی می‌شد و بر ضد آن، حرکت صورت می‌گرفت. شعری از این دست به هم ریختن تار و پود زبان است. نیما از ترکیبات سیلابیک زبان، تنهاآن مقدار راکه واردعروض‌رسمی‌شده‌بودبا آزاد کردن نسبی آن عروض از قید تساوی طولی مصرعها، می‌پذیرفت، و در واقع می‌کوشید از عروض «اتوماتیزاسیون»زدایی بکند، و نمی‌توانست، چرا که برمی‌گشت به تکرار فاعلاتن، به تکرار مفاعیلن، به تکرار فعلاتن. شاملو نیز در شعرهای موزونش دقیقاً همین کار را می‌کرد و اگر گاهی یک سطر در شعرهای نیمایی متکی بر بحور مختلف‌الارکانش از طول مصراع قراردادی کلاسیک طولانی‌تر می‌شد، استثنا بود و نه وجه غالب. و علاوه بر این شاملو برغم مخالفت شدیدش با روایت، شعر خودش را، به علت اعتقادش به استبداد فراروایتی بالاتر از خود شعر، یعنی اعتقادش به ارائهٔ حتمی اجتماع و تاریخ و زیبایی و وجدان و عشق و دیگر چیزها، در اختیار چیزی غیر از شعر قرار می‌داد و شعرش را تنها تبدیل به نوعی فریاداجتماعی می‌کرد، وبدین‌ترتیب‌دربسیاری‌از شعرهایش مضمون رامی‌ساخت و یا آن را به وسیلهٔ شعر منتقل می‌کرد. ناب خواندن شعری از این دست، هم زیباترین شعرهای شاملو را از نظر تئوریک دچار تزلزل می‌کرد و هم در بسیاری از شعرها، روایت هم‌با ناب مساوی شناخته می‌شد. مسئله این است که چون در روایت، مضمون وجود داشت و این مضمون در طول زمان حرکت می‌کرد و ممکن بود به موتیف تبدیل شود و یا به آن تبدیل نشود، حتی اگر در پاره‌ای از بخشهای شعر، حالت‌شعری‌زبان غالب می‌شد، باز هم زبان انتقال معنی که خاستگاه مضمون بود اجازه نمی‌داد که شعر از خارج از شعر مستقل شود. تنهااستقلال یک اثر از خارج از آن اثر است که آن را به صورت ناب در می‌آورد و یا آن را از ناب بودن دور می‌کند و برای این کار ما باید هدف شعر را تعیین کنیم. اگر هدف شعرتغییراجتماع‌توسط ردیف‌کردن‌قریب‌هزارفعلاتن‌باحدود دویست و پنجاه پایان‌بندی در آخر هر سطر، مثلاً از نوع شعر «پیغام»، باشد، ما نه به تغییر اجتماع دست خواهیم یافت و نه به شعر. هدف شعر ایجاد تأثیر زیباشناختی است. و تنها آگاهی به عملکرد

دقیق زبان شاعرانه به ایجاد این تأثیر کمک می‌کند. شاملو در جایی موفق به تأثیر زیباشناختی می‌شود که از انتقال معنی و مضمون و پیام و غیره دور می‌شود، و برخلاف تئوریهای خودش، به زبان به عنوان موضوع شعر نگاه می‌کند. انتقال معنی را متعلق به نثر می‌دانیم و به همین دلیل «آی آدمها»ی نیما و «پیغام» شاملو را نثر می‌دانیم. خواهیم گفت که با روایت چه کرده‌ایم تا آن را از حالت منثور و منظوم درآورده به شعر بیاوریم. زبان شعر ارجاع به خود می‌طلبد، و وقتی که گرفتاری انتقال معانی پیدا کنیم، خودبه‌خود آن حس ارجاع به خود شعر را از آن گرفته‌ایم. مشکل اصلی تئوری شاملو در کجاست؟ و چرا شعر او تنها موقعی شعر می‌شود که با خود آن تئوری به تعارض برمی‌خیزد؟ چند نکتهٔ دیگر را از شاملو نقل کنیم و توضیح دهیم. می‌نویسد:

«کلمه در شعر مظهر شیء نیست، خود شیء است که از طریق کلمه در آن حضور پیدا می‌کند، با رنگ و طعم و صدا و حجم و درشتی و نرمیش، با القائاتی که می‌تواند بکند، با تداعی‌هائی که در امکانش هست، با باری که می‌تواند داشته باشد، با تمام فرهنگی که پشتش خوابیده، با تمام طیفی که می‌تواند ایجاد کند و با تمام تاریخی که دارد. بناچار این همه باید برای شاعر شناخته شده و تجربه شده باشد. او نمی‌تواند از تلخی زهر سخن بگوید مگر این که آن را چشیده باشد، و نمی‌تواند برای مرگ رجز بخواند مگر این که به راستی در برابر مرگ سینه سپر کرده باشد.»

و دو سه پاراگراف پایین‌تر ادامه می‌دهد:

«گفتم که کلمات در شعر مظاهر اشیا نیست بل‌که خود اشیاء است که از طریق کلمات در شعر حضور پیدا می‌کند. خوانندهٔ شعر اگر این را نداند درصد زیانباری از شعر را از دست می‌دهد.»

و در پاراگراف بعد می‌نویسد:

«ببینید. من می‌گویم قناری. این قناری قاف و نون و چند تا حرف و حرکت و صدا نیست، یک معجزهٔ حیات است. کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید. حضور قناری را دریابید. خود پرنده را با همهٔ وجودتان حس کنید. رنگش را با چشم‌هاتان بنوشید آوازش را با جان‌تان...»[۲۷]

اگر خود شیء از طریق کلمه در شعر حضور پیدا کند، شما شعر ندارید، بلکه انتقال معانی دارید. شاملو به مانلی اعتراض می‌کند که این همه فعلاتن برای همهٔ هزار سطر شعر چه می‌کنند؟ با تعریفی که شاملو از شعر می‌دهد باید بگوییم آنها اشیاء را منتقل می‌کنند از طریق کلمات، و یک چیز، چیز دیگری را تداعی می‌کند و شعر بوجود می‌آید.

می‌دانیم که مشکل اصلی مانلی نیما برخلاف «مهتاب» و «داروگ» در این است که در بخش اعظم آن، شیء از طریق کلمه حضور می‌یابد و ما انتقال معنای شعر از طریق کلمه را داریم. از این دیدگاه شاملو می‌بایست مانلی را قابل‌قبول بداند. تنها موقعی که تعارضهای تئوریک شاملو را حل کنیم، می‌فهمیم که واقعاً مانلی شعر خوبی نیست. وگرنه با این تعریف که شاملو از رابطهٔ شیء و کلمه داده، مانلی شاهکار است.

ما در زندگی عادی خود اشخاصی را می‌شناسیم که صد برابر ما تجربهٔ چشیدن زهرهای زندگی و مرگ را داشته‌اند. ولی تاکنون شعری نگفته‌اند. دردمند بودن یک نفر او را به سوی شعر نمی‌راند تا ما به همه پیشنهاد کنیم درد و شادی را تجربه کنید تا شاعر شوید. این سخن شاملو که «کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید»، سخن شاعر نمی‌تواند باشد. سخن قناری‌فروش می‌تواند باشد. آدمهایی را می‌شناسیم که گربه‌شان را طوری بغل می‌کنند که انگار معشوقشان را بغل کرده‌اند. آیا اینها شاعر می‌شوند؟ در این صورت همهٔ کفتربازها شاعر می‌شدند. تجربه‌هایی از این دست در اختیار همه است. وگرنه کسانی که از «آشویتس» و «ماتهائوزن» و «گولاگ» و زندانهای دیگری از این نوع بیرون آمدند، همگی شاعر می‌شدند. ممکن است کسانی استعداد شاعری داشته باشند و در زندان یا در تبعید ناگهان به فکر شاعری افتاده باشند، ولی دهها شاعر که بوسیلهٔ هیتلر و استالین از میان برده شدند، قبلاً شاعر بودند، «اوسیپ ماندلشتام» و «روبر دسنوس»، هر دو، شاعر بزرگ، در صدر لیست قرار دارند. مشکل تئوری شاملو در این است که شیء را بر کلمه مقدم و کلمه را در خدمت شیء می‌داند.این نوع طرز تلقی، بها دادن به کار هزاران آدم بیکاره‌ای است که با نوشتن چند شیء در نثری قطعه‌قطعه شده، بدون کوچک‌ترین توجه به راز قرار گرفتن کلمات در شعر، و اصلیت کلمه در برابر اصلیت شیء، چیزهایی به اصطلاح به تقلید از شاملو به مطبوعات می‌فرستند و یا این سو و آن سو با قرض و یا بریدن جیب پدر و مادر، توسط ناشرهایی که کوچک‌ترین مسؤولیتی در برابر شعر نشان نمی‌دهند چاپ می‌کنند. و از مجموع این هزاران آدم، تنها آن چند نفری خواهند ماند که برای کلمه ارزشی بالاتر از شیء، موقع آفریدن شعر قائل شده‌اند، همانطور که ارزش کار خود شاملو در این است که در زیباترین شعرهایش، عملاً خلاف گفتهٔ خود عمل کرده است. وقتی که شاعر جوانی به من چهار شعرش را نشان می‌دهد، اولین حرفی که به ذهن می‌رسد این است که آیا کلمات در آنها با تأثیر زیباشناختی ترکیب شده‌اند یا کامیونی از تجربه و درد در آنها سرریز شده است. در اغلب موارد این دومی درست است و توصیه این است که به شیوهٔ

اول عمل کند، و وظیفهٔ شاعر این است که راز آن ترکیب را ملکهٔ ذهن خود کند.

ولی گمان نرود که می‌گوییم این جوانها فقط وزن را یاد بگیرند. از شعرهای خود شاملو من آنهایی را دوست دارم که در اوزان نیمایی نیستند و یا خصائص شعر «سپید» شاملو را به درون وزن نیمایی می‌برند. «گفتی که باد مرده‌ست...» آن درد و تجربه را دارد، نوشته هم در وزن نیمایی است، ولی این نوشته را هرگز نمی‌توان شعر خواند:

گفتی که:
«باد، مُرده‌ست!
از جای بر نکنده یکی سقفِ رازپوش
بر آسیابِ خون،
نشکسته در به قلعهٔ بیداد
بر خاک نفکنده یکی کاخ
بازگون.
مُرده‌ست باد!»[۲۸]

بیش از نیمی از کلمات این شعر زائد است: «سقف رازپوش»، «آسیاب خون»، «قلعهٔ بیداد»، مخصوصاً آن «به» به معنای «در» و بعد یک بار «بر خاک نفکنید» گفتن و یک بار هم همان را «بازگون» خواندن. واقعاً این چه نوع شعری است؟ کلمات کند، ترکیبات کهنه و کلیشه، و آماس زبانی. چنین چیزی هرگز نمی‌تواند بیان درد بکند. و تأسف این جاست که چنین چیزی پس از خواندن نیما، لورکا، الوار، حکمت، فرخ‌زاد، و چند شاعر دیگر جوان‌تر از شاملو، در شعر فارسی و شاملوی شعرهای به آن زیبایی سروده شده است و شعری به این زیبایی: «شبانه [بله بر ناز کای چمن]»:

بله
بر نازکایِ چمن
رها شده باشی
یا در خُنکایِ شوخِ چشمه‌ئی،
و زنجره
زنجیرهٔ بلورین صدایش را بیافد

در تجرد شب
واپسین وحشت جانت
ناآگاهی از سرنوشت ستاره باشد
غم سنگینت
تلخیِ ساقهٔ علفی که به دندان می‌فشری

همچون حبابی ناپایدار
تصویر کامل گنبد آسمان باشی
و روئیده
به جادوئی که اسفندیار

مسیرِ سوزان شهابی
خطِ رحیل به چشمت زند
و در ایمن‌ترکُنج گمانت
به خیال سستِ یکی تلنگر
آبگینهٔ عمرت
خاموش
درهم شکند[۲۹]

شاملو در این شعر وزن را برخ نمی‌کشد، آن را در فاصله نگاه می‌دارد. شعر را بی‌قرار وزن می‌کند. وقتی که وزن می‌خواهد غلبه کند، شاملو آن را عقب می‌کشد. شعر سراسر غیرروایی، فردی و شخصی است، ولی عمق مخفی دارد، به این معنی که انگار خواندهٔشدنش تمام نشده، دعوت می‌کند که ناقص خوانده شده و باید از نو خوانده شود. بخشی را که پنهان می‌کند به مراتب مهم‌تر از بخشی است که بیان می‌کند. بلاغت زبان در اوج است بی‌آنکه ابلاغ معنی کند. شاملو معنی را و یا معانی را پشت پرده نگه داشته است تا شعریت شعر از طریق معانی لو نرود. اشیا احساس نمی‌شوند. کلمات انتقال معانی نمی‌کنند. روایت بکلی از بین رفته است. آنچه بین شاعر و شعر در حال آفریده شدن است یک امضای با افتخار است. اگر شعر گفتن کاری جدی است، باید به این صورت گفت و راحت. حادثه‌ای که راحت در برابر ماست و زمانهای افعال در واقع

هیچ زمانی را نشان نمی‌دهند. شاملو این شعر را، میان زمین و آسمان، میان نحویت نحو و شعریت شعر، معلق نگاه داشته است. انگار شعر در فضا راه می‌رود، بی‌تکیه‌گاهی. تجربه ناپدید شده است. نالیدن از درد شعر نیست. ایجاد لذت هنری، دگرگون کردن درد به سود زیباشناسی هنر، شعر است. با معیار این شعر، حتی در شعر «دهانت را می‌بویند» هم، شاملو مفاهیم و تاریخ و اجتماع را به استعاره تبدیل می‌کند، با ترجیعی که شعر را مقبول می‌کند، ولی هرگز آن را حتی به عشری از ارتفاع این شعر اعتلا نمی‌دهد.

وقتی که شاملو می‌نویسد: «حروف کلمه را می‌سازد و کلمات تصاویر و تعابیر و دیگراجزای شعر را[۳۰]، ما با او همان مشکل را پیدا می‌کنیم که با نیما پیدا کرده بودیم. دوگانگی محتوا و فرم، دوگانگی سوژه و ابژه، دوگانگی کلمه و شعر. ما این دوگانگی را نمی‌پذیریم. شعر را با شعر باید سنجید. تمهیدات شعری شاملو موقعی ارزش پیدا می‌کنند که ما بدانیم او از «نورم» و الگوی نیمایی منحرف می‌شود. اگر منحرف نمی‌شد، شاملو نمی‌شد. بحران‌زده، ذهن مخدوش و مغشوش به مراتب بهتر از سلامت ناشی از تابعیت از «نورم» و الگو است. به جای آنکه مدام نیما آدم را تعقیب کند که: مثل من بگو، آرمونی مرا در نظر بگیر، وزن را مثل من بشکن، یعنی به جای آنکه پدر یا استاد یا پیشکسوت به جای سیستم پلیسی بنشیند تا مثلا راوی جوان بوف کور را نهایتا تبدیل به «پیرمرد خنزر پنزری» بکند، شاعر جدی می‌گوید: خیلی خب. بحران ناشی از این پارانویا باید به نفع من تمام شود. در این جاست که شقاق پیدا می‌کند. جدا می‌شود از بیان دیگری. شاملو وقتی شاملو است که جدا شده است. ولی عجیب است. نیما تا همین چند سال آخر تعقیبش کرده است. دست‌بردار نیست. مرد شصت و هفت هشت سالهٔ امروز باید ثابت کند که پدر پنجاه و سه سالهٔ سال ۱۳۲۷، نباید آزرده‌خاطر می‌شد. چرا باید این حس تعقیب تا سن پیشرفته آدم را تعقیب کند؟ چرا باید با توهم به زندگی نگریست؟ شاملو در جایی که با توهم اجتماعی مبارزه می‌کند، موضوع را می‌نویسد نه شعر را. و همین شعر او را دو تکه می‌کند. تا حدودی جای آن «پارانویا» را «اسکیزوفرنی» می‌گیرد: شقاق هم نیمایی است، موقعی که می‌گوید نیمایی نیست، و هم غیرنیمایی است، موقعی که می‌گوید نیمایی است. شقاق موقعی بوجود می‌آید ــ و این شقاقی است سالم ــ که یکی، جزیی از تمهیدات حاکم بر عصر را از بقیه جدا می‌کند، بعضی از تمهیدات را کنار می‌گذارد، و بدون رودربایستی آنچه را که شخصاً احساس می‌کند درست است، به عنوان تمهیدی که او باید بر بقیهٔ اجزا غالب کند، انتخاب می‌کند و پیش می‌تازد. زیباترین شعر سراسر عمر شصت و هشت سالهٔ شاملو را پس از نقل کامل‌ترین

حرف تئوریک او دربارهٔ شعر، در این جا می‌آوریم، و ضمن بررسی آن در چارچوب همین حرف تئوریک، شیوه‌های عبور از آن شکل را می‌آوریم.

«... اگر شاعر بتواند از میان مترادف‌های یکایک کلمات مورد نیاز خود آن را برگزیند که صامت‌ها و مصوت‌هایش «به طرزی کاملاً محسوس» با حروف سازندهٔ باقی کلمات جمله «بر حسب نیاز» هماهنگی و همخوانی و تعادل، یا «بر حسب مورد» تضاد و ناهمخوانی داشته باشد، و تناسب و عدم تناسب این صامت‌ها و مصوت‌ها ــ به مثابهٔ عناصر صوتی ــ بتواند چنان مجموعهٔ آوائی پدید آورد که یا هر جزئش نمایندهٔ صوتیِ مفاهیم و تصاویر شعر باشد یا به برجسته و محسوس‌تر شدن آن‌ها کومک کند، در آن صورت نتیجهٔ کار چنان از هرگونه وزن اضافی و خارجی بی‌نیازمان خواهد کرد که تناسب آوائی کلمات، حتا در گوش معتادان به عروض، جای وزن بیرونی را می‌گیرد و این جانشینی تا آن حد کارساز است که حتا اگر عبارت در یکی از این اوزان قرار گرفته باشد هم، غلبهٔ آکوستیک کلمات بر آن وزن مانع توجه شنونده به حضور مخل و غالباً بی‌تناسب آن وزن می‌شود. و البته اگر وزن خارجی هم بر حسب تصادف با اجماع آوائیِ کلمات تناسب کافی پیدا کند اثر و ارزش صوتی شعر به مراتب تشدید خواهد شد.»[۳۱]

طبیعی است که شاملو در این حرف تئوریک، تمامی شعرهای عروضی موزون و مقفّی و شعرهای نیمایی خود را، ناخواسته، مردود شناخته است. از سراسر کلمات این تبیین تئوریک چنین برمی‌آید که شاملو به دنبال شعر اورگانیک است؛ وقتی که قرار است از بین مترادفهای یکایک کلمات، آن کلمه انتخاب شود که صامت‌ها و مصوت‌هایش هماهنگی و همخوانی و تعادل یا تضاد و ناهمخوانی داشته باشد و مراد از اینها ایجاد «مجموعهٔ آوائی» و یا «تناسب آوائیِ کلمات» باشد، ما با فرم اورگانیک سر و کار داریم. ما مترادف کلمات را می‌فهمیم، صامت و مصوت را، حروف و جمله و هماهنگی... را می‌فهمیم، ولی شاملو توضیح نمی‌دهد که: «به طرزی کاملاً محسوس»، «بر حسب نیاز» و «بر حسب مورد» که کاملاً از لحاظ ماهوی در تعارض با آن دستهٔ اول کلمات قرار دارند، چگونه کنار آنها می‌نشینند. ما در این تعریف با دو دسته کلمات سر و کار داریم، کلماتی که در حوزهٔ زبانشناسی هستند و کلماتی که به هر چیز دیگری ممکن است نسبت داده شوند؛ چونکه «محسوس»، «نیاز» و «مورد» برخلاف کلماتی مثل «صامت»، «مصوت»، «کلمه» و غیره، کلی‌تر از آن‌اند که فقط به زبانشناسی و شعرشناسی مربوط شوند. این «تناسب آوایی کلمات» توضیح داده نمی‌شود. مثلاً ما می‌دانیم که صوت ایجاد تصویر می‌کند، ترکیب اصوات هم ترکیب تصاویر ایجاد می‌کند، همانطور که از

شعر ناظم حکمت دستگیرمان شد. در واقع می‌دانیم که کلمه به خودی خود معنایی ندارد، گرچه ممکن است پس از ورود آزادانهٔ آن به شعر، مترادف آن را انتخاب کنیم، و طبیعی است که چنین انتخابی به هدف هنری ما مربوط خواهد بود. کلمه معنایش را پس از ورود به شعر پیدا می‌کند، به همین دلیل در شعر چیزی بوجود می‌آید بنام «بافت مشترک»[۳۲] که در آن نه معنای تک‌تک کلمات، بلکه معنای ارجاعی آنها به یکدیگر، نه صدای تک‌تک کلمات، بلکه صدای ارجاعی آنها به یکدیگر اهمیت پیدا می‌کنند. کلمات آینه‌دار یکدیگرند، نه آینه‌دار خود، و به همین دلیل، به صورتی منعکس می‌شوند که کلمات دیگر آنها را در خود منعکس کنند؛ اینجاست که موضوع ارجاع‌پذیری به درون و ارجاع‌ناپذیری آنها به خارج مطرح می‌شود. این، هم در مورد ارتباطات معنی‌شناختی آنها مطرح است و هم ارتباط آوایی آنها. و در این چیز علمی، «محسوس» و «نیاز» و «مورد» چه نقشی می‌توانند داشته باشند؟ شاملو این «تناسب و عدم تناسب» را هم در جهت ایجاد «مجموعهٔ آوایی» می‌داند و آن را به دو صورت می‌بیند: «یا هر جزئش نمایندهٔ صوتی مفاهیم و تصاویر شعر باشد یا به برجسته و محسوس‌تر شدن آن‌ها کومک کند.»

ما می‌دانیم که در تخصیص شعری کلمهٔ، «ارجاع»[۳۳] اهمیت بیشتری پیدا می‌کند تا معنا و مفهوم آن. از این مسئله یک فکر عمومی هم مستفاد می‌شود: کلاً معنا در شعر فرعیت دارد، به دلیل اینکه انتخاب مترادف برای بیان بهتر معنا نیست، بلکه گاهی دورترین مترادف را انتخاب می‌کنیم تا درک معنای مورد نظر را عقب انداخته باشیم و در عین حال ممکن است از طریق آن، قدرت آوایی شعر را تقویت بیشتری کرده باشیم، به جای آنکه کلمه را در خدمت القای مفهوم بکار گرفته باشیم؛ اشتباهی که شاملو در اغلب شعرهای خیلی سیاسی خود کرده است. در این‌جاست که ایماژ، واقعیت را کنار می‌زند و جای آن می‌نشیند و ایماژ صوتی هم جای ایماژ مفهومی را می‌گیرد. اگر با معنای کلمه سر و کار داشته باشیم، جهانی که ما در آن صحبت می‌کنیم، جهانی ایستاست؛ وقتی که با تخصیص شعری و ارجاع‌ناپذیری شعر به معنایی بیرون از شعر، سر و کار داشته باشیم، جهان ما پویاست. یعنی در شعر، معنا و بی‌معنایی و پرمعنایی، و شکل و بی‌شکلی و پُرشکلی مدام در حال نزاع هستند، و اگر تناسب آوایی وجود داشته باشد، زاییدهٔ چنین نزاعی است. انگار شاملو به دنبال این است که این کشمکش مخفی بماند. و در این‌جاست که ما از او جدا می‌شویم. می‌گوییم باید و حتماً، عناصر متضاد تناسب آوایی را تهدید کنند، آن را به خطر اندازند و تضادهای صوتی خود را جانشین آن تناسب آوایی

کنند، چراکه در هر شعر مهم و جدی، تناسب شعر در حال اتوماتیزه شدن است و ذهن باید از آن تناسب، مدام در حال فاصله‌گرفتن باشد، و مدام در حال عقب‌انداختن آن باشد و در این فاصله هیجانهای جدید و مخالف و متضادی را به شعر وارد کند تا شعر، تاریخ شعر، یعنی اتوماتیزه شدن سنت و ضداتوماتیزه کردن شعر را، درکشمکش شکلی خود ارائه دهد. شاملو با تناسب آوایی‌اش، کانتی، دکارتی و هگلی، به آن معنایی است که مدرنیسم تثبیت شده دنبال آن بود. ما می‌گوییم باید آن را به هم بزنیم. شاملو از بابت تکیه بر «تناسب آوایی کلمات» و پدید آوردن «مجموعهٔ آوائی» به دنبال اورگانیک شدن با زبان، جهان و طبیعت است و در آنها یک تناسب می‌بیند که دنبال آن «مجموعهٔ آوایی» در شعر می‌گردد. ما می‌گوییم زبان، جهان و طبیعت باید قطعه قطعه شود تا دوباره ساخته شود. شعر باید واقعیت را تعطیل کند، بخشی از واقعیت هم، شکل اورگانیک شعر است. آن نیز باید به هم بخورد. روند به هم زدن همهٔ عادتها در طول تاریخ هنر، منجمله عادت مدرنیسم، باید درونی روند آفرینش شعر شود.

شاملو در «ترانهٔ آبی» از دشته در دیس در حوزهٔ جغرافیای شعری حرکت می‌کند، در دو زمان. زمان را می‌بُرد، قطعه‌قطعه می‌کند، ولی مکان یکسان است. دورترین مترادف را برای معنایی که قرار بوده صفت «قیلوله» قرار بگیرد انتخاب می‌کند: «ناگزیر». وقتی که می‌گوید: «تا سالها بعد / آبی را / مفهومی از وطن دهد»، وارد آن جهان دو زمانه شده‌ایم، جهان گذشته که در آن تصویرهای شعر آفریده و در برابر ما حالا گذاشته شده‌اند و جهان آینده که با آن «تا سالها بعد» که ممکن است همان حالای ما باشد، درکنار یکدیگر آفریده شده‌اند. ساده‌ترین تعریف روایت این است که شما در طول زمان مسافر در مکان باشید. حتی اگر هزار بار به همان جای اول برگردید، باز هم سر و کار شما با زمان است و چون اشخاص و مفاهیم در زمان حرکت می‌کنند، سر و کار شما با روایت است. اگر ارجاع‌پذیری شعر به بیرون قطع شود، شما از زمان روایت دور شده‌اید، و اگر خود زمان موضوع شعر باشد، باید شعر را در زمان حبس کنید. یعنی برغم بحث زمان، طوری رفتار کنید که خاصیت دیاکرونیک روایی از آن بیرون برود و آحاد و مفردات روی هم منطبق شوند. طبیعی است که این انطباق هنگام بیان حالت سنکرونیک ندارد. اگر شما چیز بیرونی را از طریق زمان وارد شعر بکنید، شعر را به روایت تبدیل کرده‌اید. اگر چیز سنکرونیک درونی شعر را در خود شعر به صورت نوعی سلسله‌مراتب بیان از هم باز کنید و دنبال هم بچینید، شما موضوع زمان را موضوع شعر کرده‌اید، و این دو، تنها برای دقت در آنها، از هم جدا خواهند شد، ولی جدایی آنها از یکدیگر به صورت روایت

خارجی عملی نخواهد شد. شعر «ترانهٔ آبی» از ثابتها و متغیرها تشکیل شده است.

ترانهٔ آبی

قیلولهٔ ناگزیر
در طاق طاقیِ حوضخانه
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی از وطن دهد.

امیرزاده‌ئی تنها
با تکرار چشم‌های بادام تلخش
در هزار آینهٔ شش‌گوشِ کاشی.

لالای نجواوار فواره‌ئی خرد
که بر وقفهٔ خوابالود اطلسی‌ها
می‌گذشت
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی
ناگاه
از وطن دهد.

امیرزاده‌ئی تنها
با تکرار چشم‌های بادام تلخش
در هزار آینهٔ شش‌گوشِ کاشی.

روز
بر نوک پنجه می‌گذشت
از نیزه‌های سوزانِ نقره

به کج‌ترین سایه،
تا سال‌ها بعد
تکرارِ آبی را
عاشقانه مفهومی از وطن دهد
طاق طاقی‌های فیلوله

و نجوای خوابالودهٔ فوّاره‌ئی مردّد
بر سکوت اطلسی‌های تشنه،
و تکرار ناباور هزاران بادام تلخ
در هزار آینهٔ شش‌گوشِ کاشی
سال‌ها بعد
سال‌ها بعد

به نیمروزی گرم
ناگاه
خاطرهٔ دوردستِ حوضخانه

آه امیرزادهٔ کاشی‌ها
با اشک‌های آبیت! [۳۲]

صورتهای ثابت اول:

تا سالها بعد / آبی را / مفهومی از وطن دهد
تا سالها بعد / آبی را / مفهومی / ناگاه / از وطن دهد
تا سالها بعد / تکرر آبی را / عاشقانه / مفهومی از وطن دهد
سال‌ها بعد / سال‌ها بعد / به نیمروزی گرم / ناگاه

صورتهای ثابت دوم:

امیرزاده‌ئی تنها / با تکرار چشم‌های بادام تلخش / در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی
امیرزاده‌ئی تنها / با تکرار چشم‌های بادام تلخش / در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی
آه امیرزادهٔ کاشی‌ها / با اشک‌های آبیت!

صورتهای متغیرها:

۱ ـ قیلولهٔ ناگزیر / در طاق طاقی حوضخانه
۲ ـ لالای نجواوار فواره‌ئی خرد / که بر وقفهٔ خوابالودهٔ اطلسی‌ها / می‌گذشت
۳ ـ روز / بر نوک پنجه می‌گذشت / از نیزه‌های سوزان نقره / به کج‌ترین سایه

میکس عناصری از ثابتها و عناصری از متغیرها:

و نجوای خوابآلوده فواره‌ئی مردد
بر سکوت اطلسی‌های تشنه،
و تکرار ناباور هزاران بادام تلخ
در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی

تجزیهٔ میکس‌های قبلی:

طاق طاقی‌های قیلوله
خاطرهٔ دوردست حوضخانه

از این تقسیم‌بندی به چه نتیجه‌ای می‌رسیم: ۱ ـ عناصر هر شعری را می‌توان براساس ترکیب و تجزیه، تقسیم‌بندی کرد؛ ۲ ـ عناصر هر شعری با شعر دیگر فرق می‌کنند، یعنی این عناصر در شعر دیگری از شاملو به این صورت وجود ندارند و یا به این صورت ترکیب و تجزیه نمی‌شوند؛ ۳ ـ عناصر ثابت به تنهایی و عناصر متغیر به تنهایی بار معنایی ندارند، پس معنا نیست که اهمیت اساسی دارد، بلکه ارتباطات و حلقه‌های ارتباطی اهمیت دارند؛ ۴ ـ آنهایی که ثابت‌اند ممکن است به صورت متغیر درآیند و آنهایی که متغیرند ممکن است به صورت ثابت درآیند؛ به محض اینکه می‌خواهیم به ثابت بودن یک عنصر برسیم می‌بینیم به علت قرار گرفتن آن در چارچوب زمینه‌ای دیگر، انگار به متغیر بودن آن رسیده‌ایم؛ هر عنصری که در سه چهار زمینهٔ متنی نقش بازی کند، اهمیت معنایش عقب می‌ماند و اهمیت نقشش به رخ کشیده می‌شود. ۵ ـ فرم شعر از تداخل عناصر مختلف، از پشت سر ماندن عنصر روایت و به رخ کشیده شدن عنصر همزمانی همهٔ چیزها بوجود آمده است. ۶ ـ این مجموع ممکن است «تناسب» خوانده شود، ولی این تناسب را یک عنصر به هم می‌زند که در هیچ‌جا صراحتاً به نام خود ظاهر نمی‌شود در حالیکه بقیهٔ متغیرها در جاهای دیگر ظاهر می‌شوند. آن عنصر عبارت است از: «روز

/ بر نوک پنجه می‌گذشت / از نیزه‌های سوزان نقره / به کج‌ترین سایه /». گرچه «به نیمروزی گرم» در آخرهای شعر ممکن است جانشین این قطعه شده باشد، ولی این چهار تکه در بقیهٔ بخشهای شعر تکرار نمی‌شود. یک اصل اساسی برای ایجاد شعور در فرم این است که باید آن را شکست و این چهار تکه با کوشش در جهت متزلزل کردن فرم اورگانیک شعر، «ترانهٔ آبی» را به سوی حرکت فرمی می‌برند. وقتی که جغرافیای خلاقهٔ شعر را عنصر خلاقهٔ دیگری تهدید می‌کند، ما می‌فهمیم که آن جغرافیای خلاقه وجود داشته است. و این پروسهٔ بیگانه‌گردانی فرم است.

توجه به عناصر مکرر دیگر در بافتهای جدید، غنای فرمی شعر را از دید دیگری در منظر می‌نشاند. «قیلوله»ی سطر اول و «طاق طاقی» سطر دوم با هم ترکیب می‌شوند و «طاق طاقی‌های قیلوله»ی سطر بیست و هشتم را می‌سازند. «امیرزاده»ی دور افتاده از «کاشی» در نیمهٔ اول شعر به «آه امیرزادهٔ کاشی‌ها»ی سطر ماقبل آخر شعر تبدیل می‌شود. «بادام تلخ» در «اشک» تغییر ماهیت می‌دهد و با «آبی»های سه بخش اول ترکیب می‌شود و به صورت سطر آخر شعر، «با اشک‌های آبیت!» درمی‌آید. «مفهومی از وطن»، بعد از سطر بیست و هفتم دیگر در شعر تکرار نمی‌شود و انگار «امیرزادهٔ کاشی‌ها / با اشکهای آبیت!» جانشین «مفهومی از وطن» محذوف می‌شود. با حذف آن، بخش آخر شعر از نظر نحوی دستخوش خدشه می‌شود و انگار یک «کات» فیلمی، سطرها را به صورت "catalectic" و یا نقص نحوی در می‌آورد، و این نقص نحوی به حسی‌تر شدن شعر بسیار کومک می‌کند. شعر از هرگونه وزن عروضی کلاسیک و وزن عروضی نیمایی به دور مانده است. گرچه سایهٔ نیما در پشت سر آن قرار دارد، چرا که تکرارهای آن یادآور تکرارهای مهتاب «نیما»ست که براحتی می‌شد آن را هم به عناصر ثابت و متغیر و ترکیب و تجزیهٔ آنها تقسیم‌بندی کرد. ما این عناصر را نه عناصر موضوعی بلکه عناصر موتیفی می‌دانیم. شبح پدر، هملت را راحت نمی‌گذارد: «بودن / یا نبودن... / بحث در این نیست / وسوسه این است»[۳۵]

«بعضی کاتب وحیند. و بعضی محل وحیند. جهد کن تا هر دو باشی.
هم محل وحی باشی و هم کاتب وحی خود باشی.»[۳۶]

۹ ـ چند نوع شعر را در پایین می‌آوریم تا بحث دقیق‌تری راجع به مسائل قبلی و مسائل بعدی کرده باشیم:

یک ـ خشک آمد کشتگاه من

در جوار کشت همسایه.
گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران.»
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟[۳۷]

دو ــ این کیست این کسی که روی جاده‌ی ابدیت
بسوی لحظه‌ی توحید می‌رود
و ساعت همیشگی‌اش را
با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک میکند[۳۸]

سه ــ ولی مکالمه، یک روز، محو خواهد شد
و شاهراه هوا را
شکوه شاه‌پرک‌های انتشار حواس
سپید خواهد کرد.[۳۹]

چهار ــ عشق ما دهکده‌ئی است که هرگز به خواب نمی‌رود
نه به شبان و
نه به روز
و جنبش و شور و حیات
یک دم در آن فرو نمی‌نشیند

هنگام آن است که دندان‌های ترا
در بوسه‌ئی طولانی
چون شیری گرم
بنوشم.[۴۰]

پنج ــ در هیئت هوا
دائم مراقبتم می‌کند

او هست

هر جا هوا که هست
نه می‌گریزم می‌خواهم
نه می‌توانم بگریزم
ناچار در هوای او همه‌چیز
مثل هوا زیبا می‌گردد
من شکل حرف خودم می‌شوم
گل شکل عطر خودش
و اوست و دست
وقتی هوا مجسمه‌ای از
اوست.[۲۱]

در این تردید نداریم که هر پنج قطعه با معیارهای شعر امروز، شعرهای زیبایی هستند. باستثنای قطعهٔ چهارم، همگی در نوعی وزن نیمایی سروده شده‌اند؛ قطعهٔ اول و سوم، در وزن نیمایی کامل، و قطعهٔ دوم و پنجم، با تغییراتی ناچیز در وزن نیمایی. در اولی، علاوه بر قافیه، جناسهای صوتی، در دومی جناسهای صوتی، «تفریق‌ها و تفرقه‌ها»، در سومی جناسهای صوتی از نوعی دیگر، «و شاهراه هوا را / شکوه شاه‌برگ‌های انتشار حواس /» در چهارمی تکرار «شین»ها، در پنجمی تکرار کلمات، به عنوان تمهیدات دیگر به کار گرفته می‌شوند. در شعر پنجم سطر «نه می‌گریزم می‌خواهم»، دگرگونی ناچیزی در نحو زبان هم بوجود می‌آورد. همهٔ این قبیل تدابیر بیان کمک می‌کنند تا شعرها زیبا جلوه‌کنند. ولی یک چیز شاخصهٔ اصلی این شعرهاست: زبان در خدمت معنی است. در واقع زبان، کالایی شده است. هر چه باشد زبان در خدمت خودش نیست. تعداد تمهیدات ادبی در شعر چهارم به حداقل رسیده است، ولی می‌شد به آسانی در این شعر به ایجاز بهتری هم دست یافت. مثلاً اگر در ابتدا می‌گوییم که دهکده یا عشق «هرگز» به خواب نمی‌رود، دیگر چه احتیاجی به «نه به شبان و / نه به روز»؟ و چه احتیاجی به سه کلمهٔ «جنبش»، «شور» و «حیات»، وقتی که یکی از آنها کفایت می‌کرد؟ و چه نیازی به بردن «بنوشم» به سر سطر بعدی؟ ولی می‌توانیم از این اطناب هم چشم بپوشیم و آن را به همان صورت که هست بپذیریم.

ویژگی دیگر این شعرها این است که انگار پشت سر کلمات، معانی دیگری، علاوه بر معانی خود کلمات قرار دارد. یعنی در واقع در این شعرها نوعی جانشین‌سازی وجود

دارد. یعنی کلمات موجود در شعرها، استعاره برای کلماتی قرار گرفته‌اند که در خود شعرها ظاهر نشده‌اند. یعنی تقریباً می‌توان گفت که کمابیش در آنها نوعی جانشین‌سازی وجود دارد. و این جانشین‌سازی شعرها را در حد مفهوم بودن استعاری آنها نگاه می‌دارد. گرچه آنها را جز به آن صورتی که گفته شده‌اند نمی‌شد گفت ــ شاید به استثنای شعر چهارم ــ ولی یک چیز روشن است، به محض اینکه آنها را خواندیم، می‌فهمیم که آنها معنی دارند و کلمات به سوی معانی و یا معانی مستعار برمی‌گردند. در نحو زبان، جز در یک مورد در شعر پنجم، هیچگونه حالت غیرعادی دیده نمی‌شود. این شاعران زبان را در خدمت معانی، اشیا، استعاره‌ها، تطبیق ساختاری فرمها با معانی درآورده‌اند، و تکیه‌گاه اصلی همهٔ آنها تصویر است، و تصویر چون خودش نیست، کلمه را به سوی استعاره می‌چرخاند. البته شعر پنجم پیچیده‌تر از شعرهای دیگر است، ولی وقتی که شعرهای دیگر این شاعر را می‌خوانیم، پیچیدگی چنان اوجی پیدا می‌کند که «اتوماتیزه» می‌شود. خود شاعر گفته است: «ساختمان قطعه‌ها دربست تصویر شده‌اند (بر اثر یک عادت و یا اتوماتیسم ذهنی و دید شکلی.»[۴۲] و مشکل همین اتوماتیسم و یا «اتوماتیزاسیون» است. وقتی که دید شکلی عادت شد، دید شکلی کهنه شده است و دید شکلی احتیاج به حدوث مجدد دارد و نیاز به «ضداتوماتیزاسیون». باید در این مجموعه شعرها دید بارها و بارها قطع می‌شد، به وسیلهٔ شکلهای دیگر، نحوهای بیانی دیگر، معرفی ترکیبهای وزنی دیگر. برغم کوشش طاقت‌فرسای شاعر برای ارجاع‌ناپذیر کردن آنها، توفیق همیشه هم به دست نیامده است. با کمی کوشش می‌توان این عادت ذهنی را، هم معنی کرد، هم تکرار، چرا که همه‌چیز اتوماتیزه شده است. هر شعری نسبت به شعر قبلی، از نظر شکلی و از نظر نحوی، نو نیست. شاعر بر حسب عادت شعر گفته است. بازی عادی الفاظ نیاز به ضدبازی الفاظ داشت. خواننده احساس می‌کند از دویست صفحه، ده صفحه‌اش کافی بود تا همهٔ مشخصات دید شکلی را روشن کند. با هر صفحهٔ دویست صفحه وارد آن فضای شعف (jouissance) که «رولن بارت» از آن حرف می‌زند، نمی‌شویم. انگار ده یا دوازده شعر کافی بود. از این بازی الفاظ خوشمان می‌آید. ولی این، آن شعف هنری نیست. گاهی پیچیده شدن بسیار ساده است، ولی شعر گفتن بسیار دشوار. تصادفی شدن وضع کلمات نسبت به یکدیگر، گفتن این نوع شعر را به صورت امری بدیهی و ساده درمی‌آورد، در حالیکه عادت به ابداع، تنها موقعی ارزش پیدا می‌کند که در هر نوبت، ابداع، طلوع جدیدی را نوید دهد و نه طلوع اعتیادی‌گویی قبلی را؛ علی‌الخصوص موقعی که شاعر سه چهار هزار مصراع یک قد و قواره تحویل

دهد و از ترکیبهای وزن و بی‌وزنی و اوزان مختلف بهراسد. در شعر چندشکلی‌شدن تصویری، امر کهنه‌ای است، باید «پولی‌مورفیسم»، هنجارهای نحوی جدیدی پیش بیاورد. چیزی که توسط شاعر قطعهٔ پنجم در مرحله‌ای از زندگیش شروع و کنار گذاشته شد. ساختن تصویرهای نو، آوردن کلماتی که در آنها بعضی حروف تکرار شوند، نه ایجاد حجم می‌کند و نه ایجاد فضا. وقتی که تصویرسازی به هر قیمتی هدف باشد، دیگر تصویر، تصویر نیست، بلکه اتوماتیزه شده است و زبان قطعه نحو زبان را قطع نمی‌کند تا زبان واقعی شعر را بوجود بیاورد. شعرهای قبلی این شاعر، حافظهٔ شکلی شعر بعدی است، پس از روی عادت می‌سازد و نه از روی ضدعادت. رؤیایی خسته‌کننده شده است. وقتی که می‌گوید: «در بذل مهربان تو پهنای ماه / دیگر شده» چیزی جز محتوای تصویر نمی‌بینیم، و این به معنای کالایی کردن زبان شعر به سود معنی است، و نه به سود شکل. گرچه یکی از عناصر، ارجاع‌ناپذیری گاهی مراعات شده است.

اگر در شعر رؤیایی، گهگاه دگرگونی نحوی دیده‌ایم، در شعر سپهری نحو قراردادی بر سراسر شعر سیطره دارد. از اول تا آخر. زبان شعر تابع زبان دستور است:

نور در کاسهٔ مس، چه نوازش‌ها می‌ریزد!
نردبان از سر دیوار بلند، صبح را روی زمین می‌آرد.
پشت لبخندی پنهان هر چیز.
روزنی دارد دیوار زمان، که از آن، چهرهٔ من پیداست.
چیزهایی هست، که نمی‌دانم
می‌دانم، سبزه‌ای را بکَنم خواهم مرد.[۲۳]

اگر همه‌چیز این قدر باقاعده است، چطور ممکن است شخص حالت شهودی پیدا کند؟ چطور ممکن است درون ناگهان به بیرون پرتاب شود؟ توازیهای استعاری بسیار دقیق است. صفات بعید به دقت در کنار موصوفها گذاشته می‌شود. توازیهای عارفانه «موشکافانه» ساخته می‌شود. بیان در هیچ جا دگرگون نمی‌شود. کلمات در هیچ جا به هم نمی‌آویزند. همیشه یک‌یک و با هم در یک یا دو سطر در خدمت معنا هستند. در اینجا نیز خواننده خوشش می‌آید، ولی غرق در شعف نمی‌شود.

گرچه فروغ به این صورت جدولی، زبان را کالای معنی نمی‌کند، و گرچه زبانش زیباتر است و وزنهایش کشیدگی و رعنایی خاصی دارند، ولی سراسر شعرش در خدمت معنی است. بین بیان پیچیده و اندیشه پیچیده‌اش رابطهٔ مستقیم وجود دارد. حس

زنانه‌اش بزرگ‌ترین یاور او در بیان زیبای این معانی است. ولی تقریباً همهٔ شعرایی که از شعرشان مثال دادم، مثل فرخ‌زاد در خدمت معنی شعر می‌گویند. حتی در شعر شاملو، زبان زیبا، که متأسفانه در بسیاری موارد بین او و معشوق فاصله می‌اندازد ــ چرا که باید زبان، حتی نحو زبان از خود بی‌خود شود تا غرق در معشوق شود ــ در خدمت معنی است ــ و ماهیت این معنی چیست؟ فاعل اندیشه، روایتی بزرگ‌تر از اندیشیدن به خارج از خود دارد. شاعر در خدمت روایت بزرگ‌تر است، و می‌خواهد زبانش را در خدمت توضیح آن روایت بزرگ‌تر قرار دهد. هر زبان عشقی اگر کلمات، نحو، دستور و ارکان زبان را به سود خود مختل نکند، و شکل زبان را به صورت شکل زبان شعر تغزلی درنیاورد، هنوز حادث نشده است. زبان در خدمت دگرگونی خویش ــ حالا به هر دلیلی از دلایل، و به هر صورتی از صورتها.

۱۰ ـ مثالهایی که حالا می‌دهیم با مثالهایی که داده‌ایم فرق می‌کنند. نمی‌گوییم لزوماً بهتر از مثالهای قبلی هستند. می‌گوییم این مثالها با مثالهای قبلی فرق می‌کنند:

یک ــ یک روزَمی که بوی شانهٔ تو خواب می‌بَرَدَم[۴۴]

دو ــ اگر تو مرا نبینی اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی‌بینَمَم من هم نمی‌خوابانَمَم[۴۵]

سه ــ اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سراسر سکوت سرازیر ساز[۴۶]

چهار ــ عاشق‌تر از همه... / مثل همین تو که در یک هما... / شُرّا[۴۷]

پنج ــ آن چشمها: فضای سینهٔ من ــ بودا ــ را ــ دید؟ / یادت هست؟[۴۸]

شش ــ و بعد / بر یک گلیم کهنه، خدا را خوابم بُرد[۴۹]

هفت ــ ... ای قهقه گدازهٔ مس در تَبِ طلا، دَفْدَفْدَفِ تنور تنم را بدف! دف خود را رها نکن![۵۰]

هشت ــ سیّالهٔ طراوتی از شیوه‌های دف، دَفْدَفْدَفَشْتْ که می‌کوبد، می‌بارد[۵۱]

این هشت سطر ــ که در واقع در اصل دوازده سطر بودند که برای ایجاد سهولت در دادن مثال به صورت هشت سطر نوشته شده‌اند ــ صورتهای مختلفی از بیان شعری را پیش می‌کشند که اساس آن بر تجاوز از قواعد دستوری و نحوی برای ایجاد بیان مستقل شاعرانه است. این تجاوز از قواعد دستوری و نحوی در بخش «شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ» اساس شاعری اغلب قطعات را به صورت شکستن و باز شکستن تشکیل می‌دهد. ولی این هشت سطر از آن بخش انتخاب نشده‌اند. درست نبود که ما این سطرها را از شعرها جدا کنیم و دور از قرائن و زمینهٔ

شعرها آنها را مثال بیاوریم، ولی خوشبختانه خواننده می‌تواند بلافاصله به خود شعرها مراجعه کند و کل شعرها را بخواند.

وقتی که سپهری می‌نویسد: «می‌دانم، سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد»، ارتباطی درونی بین کلمات شعر وجود ندارد. در واقع، زبان، زبان منثور است. منطق خاص نثر بر آن حاکم است: می‌دانم اگر سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد. بین کندن سبزه و مردن، رابطهٔ منطقی ایجاد شده است. اساس این شعر بر منطقی است خارج از شعر. رابطه علت و معلولی است. در شعر قبلی سپهری: «و شاهراه هوا را / شکوه شاهپرک‌های انتشار حواس / سپید خواهد کرد»، منطق دستور زبان فارسی بر شعر حاکمیت دارد. فاعل و مفعول و فعل دقیقاً روشن است. زیبایی شاعرانهٔ آن بستگی به تصویر دارد که بر آن هم منطق حاکم است. حرکت شاهپرک‌ها، پراکنده بودن حرکت و انتشار حواس. در پشت سر اینها، همان منطق دکارتی قرار دارد. شاعر، دنیا را به صورت ابژه‌هایی می‌بیند که باید بیایند و در برابر او تعظیم منطقی بکنند تا بشوند شریک عینیت شاعرانه. بَزَکِ تصویر را از شعر بگیرید، منطق عینی‌سازی دکارتی می‌ماند. شاعر برای منطقی ساختن جهان، احتیاج به زبان منطقی پیدا کرده است. در شعرهای همین دفتر ما نیز از این سطرها پیدا می‌شود. ولی ما آن هشت سطر را جدا کرده‌ایم تا نشان دهیم که به خود نیز با دید انتقادی می‌نگریم. در عین حال می‌خواهیم به ریشهٔ این نوع نوشتن هم پی ببریم. غرض ما این است که ما موقع خواندن شعر سپهری، معانی آن را می‌خوانیم، نوشته را نمی‌خوانیم، و باید نوشته را بخوانیم. آن دو شعر «عالی» با معیارهای خود شاملو که چند صفحه جلوتر آوردیم به این برداشت ما نزدیک می‌شوند، ولی در آنها زیبایی نوشته بیشتر به چشم می‌خورد تا خود عمل نوشتن. ما به خود عمل نوشتن کار داریم. وقتی که شاملو می‌گوید: «هنگام آن است که دندان‌های ترا / در بوسه‌ئی طولانی / چون شیری گرم / بنوشم»، ما با خود عمل نوشتن کار نداریم. می‌گوییم: دندانها به شیر گرم تشبیه شده‌اند. شاعر دهان معشوق را می‌بوسد و بوسه طولانی است و سفیدی دندانها به سفیدی شیر شباهت دارد. در این جا نوشتن، وسیلهٔ توصیف قرار گرفته است. نوشتن فی‌نفسه اتفاق نیفتاده است. حتی وقتی که شاملو می‌گوید: «ما بی‌چرا زندگانیم / آنها به چرا مرگ خودآگاهانند»، کلمات زبان به هم نزدیک شده‌اند تا ساختار دستوری را حتی‌الامکان به هم بزنند، ولی ترکیب منطقی است، در نتیجه زبان در خدمت آگاهی اجتماعی درآمده است. عمل نوشتن در خدمت چیزی است خارج از خود نوشتن. در حالیکه باید همه‌چیز در خدمت نوشتن در بیاید تا عمل نوشتن، فی‌نفسه، اتفاق بیفتد. در

هر جا که در این کتاب و یا شعرهای دیگر ما، این نوع نوشتن اصل قرار گرفته باشد، ما به ذات شعر نزدیک شده‌ایم. در آن هشت سطر که از کتاب حاضر نقل کردیم، ما عمل نوشتن را، خود نوشته را، می‌خوانیم و نه معنای نوشته را. و در این عمل نوشتن، پرسش ما از آن فضاهایی است که در اطراف کلمات وجود دارد. نمی‌گوییم: «یک روز من هستی»، می‌گوییم، «یک روزَمی»، نمی‌دانیم «شانه» (به هر چند معنای آن) بو دارد یا ندارد، و نمی‌دانیم که بوی شانهٔ کسی می‌تواند کسی دیگر را به خواب ببرد یا نه، ولی می‌دانیم که فضاهای اطراف کلمات، و به هم خوردن منطق دستور و شاخصه‌های معنی‌شناسی منطقی، و جدا کردن کلمات از معانی قطعی و قاطع آنها، این سطر شعر را، به صورت نوشته‌ای در می‌آورد که فقط به صورت شعر، نوشته است؛ وقتی که فضاهای کلمات به دور یکدیگر می‌چرخند و به درون، به یک مخفی‌گاه درونی، که ناشی از قطع حرکت دستور، قطع حرکت معنا، قطع حرکت منطق است، می‌ریزند. وقتی که «یک روز» می‌خواهد حرکت کند، «بوی شانهٔ تو» آن را قطع می‌کند، و بعد آن دو را «خواب می‌بَرَدَم» غیردستوری، قطع می‌کند. از قطع یک حرکت زبانی توسط حرکت زبانی دیگری که توسط یک حرکت دیگر قطع خواهد شد، ما به درون نوشته، به درون عمل نوشتن، برمی‌گردیم. وقتی که رشد معنی‌شناختی و حرکت معنی‌شناختی را قطع می‌کنیم، زبان معنای زبان بودن خود را در برابر ما می‌گذارد. اگر این سطر، لذتی داشته باشد، لذتش ناشی از رفتاری است که با زبان شده است؛ بازگرداندن آن به جهان منطقی و فیزیکی به همان اندازهٔ بازگرداندن پدیدهٔ انسان به پدیدهٔ میمون، غیرممکن است. نگاه کردن ساده در شعر عاشقانه کافی نیست. دیدن اهمیت دارد. خواننده در آن چهارده قطعهٔ شکستن... باید ببیند زبان شعر از چه چیز ساخته شده است.

در زبان فارسی، جاهای پنهان وجود دارد که دستور و نحو جرأت رفتن به آنجاها را نداشته است، حتی خود شعر فارسی هم آن جرأت را پیدا نکرده است. تنها، شعری که به نوشته، به صورت عمل نوشتن نگاه کند، شجاع می‌شود و با نور شجاعت، تاریکی را بیرون می‌کشد. زیبایی واقعی نوشته در بیرون کشیدن این جاهای مخفی است: «اگر تو مرا نبینی اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی‌بینَمَم من هم نمی‌خوابانَمَم.» آن ضمیر مفعولی اول شخص در آخر «نمی‌بینَمَم» و «نمی‌خوابانَمَم» در حافظهٔ دستوری، شعری، فرهنگی، هنری، بویژه تغزلی و عرفانی ایرانیان، برغم این همه تغزل و عرفان، گم شده بود، کسی پیش از بیان ضمیر مفعولی اول شخص به این صورت، عشق را بیان نکرده است. یا باید گفته می‌شد، «اگر تو مرا نبینی من هم خودم را نمی‌بینم»، که در این صورت

با چیزی سراپا عادی سر و کار داشتیم، و یا باید نشان می‌دادیم که زبان فارسی به آن صورتی که ما عشق را می‌بینیم، زبان ناقصی بوده است، و یا باید نشان می‌دادیم، همانطور که نشان داده‌ایم، که زبان فارسی این ظرفیت را داشته است ولی فقط عاشقی مثل ما می‌توانست آن ظرفیت را کشف کند. سخن شمس تبریزی است که «بعضی کاتب وحیند، و بعضی محل وحیند، جهد کن تا هر دو باشی، هم محل وحی باشی هم کاتب وحی خود باشی.» در همان شعر گفته می‌شود:

نَحرم کنند اگر همه می‌بینند که تو نگاهِ گلوگاهِ پنهان منی

شاعری که آن ضمیر اول شخص مفعولی را به آخر فعل می‌چسباند، به دیدن، معنای دیگر می‌دهد. دیگر در اینجا معشوق از ترکیب چند ابژهٔ زیبای خارجی تشکیل نشده. گلوگاهی که معشوق را می‌خواند و آن «میم» که به آخر فعل به آن صورت می‌چسبد، به درون گلوگاه هم، دیدن را نسبت می‌دهد. گلوگاه آن نگاه را نداشته باشد، نمی‌تواند بخواند. «تو» آن «نگاه گلوگاه پنهانی» شاعر است. نَفَس عشق در شعر شاملو، آن شعر بسیار خوب «شیر و دندان»، بیرونی است. این جا نَفَس درونی است. اگر نحر کنند آن نگاه پنهانی را می‌بینند. عشق قلمرو دیگری پیدا کرده است.

تشبیه کردن «شیر به دندان»، وقتی که می‌دانیم خود زبان، «دندان شیری» را به صورت کلیشه داشته است، و نزدیک کردن بوسهٔ طولانی به شیری گرم، قبل از گفته شدن شعر، صورت گرفته است. شاملو از دو یا سه یا چهار محل مختلف صحبت نمی‌کند: دهان و بوسه و دندان و شیر همه در یک جا قرار دارند. در این جا حتی جانشین‌سازی هم، به آن صورت که در عالم استعاره‌سازی اتفاق می‌افتد، اتفاق نیفتاده است. مسئله این است: چگونه شعر از طریق «جابه‌جاسازی» بوجود می‌آید. برای این کار لازم است، وظایف آحاد دستوری جمله، جابه‌جا شوند. سطر سوم از آن هشت سطر، مثال این جابه‌جاسازی قرار گرفته است: «اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سرسرا سکوت سرازیر سازد»، تنها در یک شعر می‌تواند یک اسم شبیه یک صفت از یک فضای ذهنی دیگری بشود. «اسب» فضا می‌سازد؛ «شبیه» هم یک فضای دیگر؛ و «سبز» یک فضای دیگر؛ وقتی که این سه کلمه کنار هم گذاشته می‌شود فضاهای اطراف آنها از خود آنها اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. بافت کلمات از خود کلمات اهمیت بیشتری دارد. «سبز»، «سین»ها و «ز»های دیگر را تداعی می‌کند. ولی قرار نیست شعر با معنی پیدا

کردن از طریق دستور زبان و یا حتی جناسهای لفظی از طریق «سین»ها و «ز»ها و یا ترکیب آنها، قاطعیت معنی‌شناختی پیدا کند، قرار است قاطعیت آن قطع شود تا زبان به طرف خود برگردد. جمله فاقد فعل رسمی است و به همین دلیل «سکوت»، «سرازیر» و «ساز» تک‌تک یا با هم بی‌آنکه فعل باشند، نقش فعل را بازی کنند، ولی چون فعل نیستند، جمله بی‌فعل می‌ماند و چیزی که بی‌فعل بماند، فاقد زمان فعلی هم می‌ماند، و در نتیجه سطر تعلیق صوتی و زبانی و غیردستوری و غیرنحوی شعری پیدا می‌کند. شعر در فضای اطراف کلمات، در بی‌وزنی و در جهانی فاقد قدرت جاذبهٔ زمینی، در فضایی بی‌پایان سیر می‌کند. زیبایی درونی آن از بی‌معنایی آن بوجود آمده است. لذت هنری هرگونه حالت «هرمنوتیکی» و معنی‌بخشی را از آن گرفته است. مخاطب این شعر، لذت است. کلمات را جنس به جنس بکنید، از آنها سلب جنسیت بظاهر ذاتی آن جنسیت بکنید، و آنها را به سوی جنسیت‌های دیگر برانید، و برای آنها دستوری از جنس دیگری بنویسید که جدا از جنسیت دستور زبان، و یا «پارودی» و مسخرهٔ آن جنسیت دستوری است. آنوقت زبان از توصیف، از تقلید دست برمی‌دارد، از دکارتیسم دست می‌کشد، دستور را به عنوان یک فراروایت پشت سر می‌گذارد، و هر شعر، دستور جدیدی برای شعر گفتن، گفتن و نوشتن آن شعر می‌شود.

احتیاجی به توضیح تفصیلی تک‌تک آن هشت سطر نیست. سطر چهارم در خود شعر «شُرّا» از سه سطر جداگانه تشکیل شده. «همین» و «همان» پیش از رسیدن به «نون» آخر قطع شده‌اند. بلاغت در شعر چیز بی‌ارزشی است. وقتی که یکی «عاشق‌تر» است به کمال کلمه نمی‌اندیشد. «همه» و «هما...» از کلمه به سوی نَفَس می‌روند. لازمهٔ گفتن شعر می‌شوند؛ ادامهٔ شعر و عدم امکان ادامهٔ شعر می‌شوند. هم گفتن وجود دارد و هم عدم امکان گفتن. مثل بیان عاشقانه‌ای که با بوسهٔ طرفین قطع شود و به صورت «همه» و «هما» بماند و بعد صدای ناغافل، «شُرّا» شعر را به بیرون از خود پرت کند. در سطر پنج، راجع به «چشمها» قرار است سؤالی شود: «آن چشم‌ها... یادت هست؟» ولی «چشم‌ها»، پیش از آنکه به «یادت هست؟» برسد، جابه‌جا می‌شود. یک جمله در جایی دیگر که به ظاهر هیچ ربطی به چشمها ندارد، بین «چشمها» و «یادت هست؟» حائل می‌شود. به ظاهر رسیدن «چشمها» به «یادت هست؟» را عقب می‌اندازد، ولی خود همان عقب‌اندازی، خیلی چیزها را در داخل همان سطر عقب می‌اندازد. به ظاهر معنای «چشمها»، «فضای سینهٔ من ـ بودا ـ را ـ دید؟» است. ولی اگر «چشمها»، «فضای سینهٔ من ـ بودا ـ را ـ دید؟» باشد، نفر مقابل نمی‌تواند حافظه‌ای از آنها داشته باشد و یا چون دیدن بودا مربوط به

فضای سینه است، امکان ندارد چشمها در یاد مخاطب مانده باشد. یک جملهٔ استفهامی به عنوان معنای ظاهری «چشمها»، ولی در واقع جابه‌جاکنندهٔ «چشمها»، درون یک جملهٔ استفهامی دیگر قرار می‌گیرد. سؤال در سؤال، سطر شعر را به درون زبان می‌راند. شعر بزرگ‌ترین اتفاقی است که برای زبان می‌افتد، یعنی زبان، به عنوان زبان برای زبان مطرح می‌شود: وقتی که ذهن زبان از ارجاع به بیرون و از تکرار و تقلید بیرون، از ابژه قراردادن چیزهای دیگر، دست بکشد و صرفاً به بیان مکانیسمهایی بپردازد که حافظهٔ زبان انگار از آنها پاک شده است. در این جا زبان چند شکلی می‌شود، چند زبانی می‌شود. یک شعر را یک شاعر نمی‌گوید، بلکه شاعرها می‌گویند، و زبان می‌شود منبع و ریشهٔ لذت. در جملهٔ شش، «بر یک گلیم کهنه، خدا را خوابم برد»، آن «را» اهمیتی کلیدی پیدا می‌کند، آن «را» مثل «را»ی «خدا را» های دیگر نیست. همهٔ معانی مستفاد شده از بخش دوم جمله، «را» را باید اصل قرار دهد تا فضاهای اطراف کلمات شروع کنند به تشعشع. شهودهای آن جمله، فقط از طریق برخوردهای کلمات بوجود آمده‌اند. با این توضیحات، سطرهای هفت و هشت، شگردهای جدید خود را مطرح می‌کنند و نیازی به توضیح اضافی نیست. این سطرها که به عنوان نمونه آورده شد، نشانهٔ آن است که حافظهٔ زبان اعتیادی باید مختل شود. جنونی که به زبان دست می‌دهد، عین سلامت آن است. شقاق، اسکیتزوفرنی، چندشخصیتی‌شدن زبان، فراتک‌جنسی کردن آن، راندن آن به سوی هرمافرودیتیسم زبان‌شناختی، اساس شعری از این دست است. تنها از این طریق، از کالایی شدن زبان، از شیء‌شدن زبان، از کشیده شدن زبان به سوی فحشای زیبایی ظاهری آن، جلوگیری می‌کنیم. زبان شمس تبریزی زیبا نیست. زیبا به قوزک پای آن نمی‌رسد. با این برداشت شعر تازه شروع شده است. زبان شعر هرگز به دنبال آفریدن معنی نیست، توهمات معنی‌شناختی، در ذات شعر است، ولی ذات شعر در ترکیب مکانیسمهای بیان از طریق شکستن مکانیسمهای اعتیادی آن است.

۱۱ ـ هر سطر شعر «از هوش می» برای من، شعری است دربارهٔ شعر، و دربارهٔ همان شعر. به این شعر اگر از دور نگاه کنید به آن نسبت‌های ناروا می‌دهید: دیدن تا ته.

ببین! آری ببین تو مرا ببین تا ته ببین! زیرا اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینَمَم
با وسعت نگاهِ برگشتهٔ به درون، به درون برگشته، تا ته ببین! تو شانه بزن!
اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانَمَم نمی‌بینَمَم اگر تو مرا حالا بیا تو شانه
بزن زانو!

زبان را زیر و رو کردن، تا ته دیدن آن، به دلیل اینکه زبان می‌گوید اگر تو مرا نبینی من هم خودم را نمی‌بینم. منتها ضمیر مفعولی اول شخص را در آخر فعل می‌گذاریم، چراکه در این جمله تا ته دیدن زبان، یعنی آن «م» اول شخص مفعولی گمشدهٔ آخر فعل را پیدا کردن و آن را به ته‌فعل چسباندن. دراین‌صورت نگاه وسعت پیدا می‌کند و می‌شود نگاهی به درون برگشته، و این نیز تا ته دیدن است، این «فرقِ باز کرده از سر زیبایی به درون برگشته» است، این زانو بر سینهٔ زبان زدن است. ولی زبان در شعر باید جملهٔ قبلی را منقلب کند، فرهنگ لغات را دگرگون کند. با چه چیز؟ با معرفی عنصری دیگر که از نظر نحوی در توازی و در استمرار منطق نحوی جملهٔ قبلی نیست. انگار «تو شانه بزن!» نه به مخاطب اول، بلکه به مخاطب دیگری گفته شده است. در شعری از این دست، بعضی جملات را یک شاعر می‌گوید، بعضی جملات را شاعری دیگر، و بعضی جملات دیگر را یک شاعر دیگر. شعری که چند شاعر آن را می‌گوید، چرا که منطق‌های نحوی مختلف و متضاد در آن دیده می‌شود. در سطر سوم، بخشی از جملهٔ دوم را تکرار می‌کند: «اگر تو مرا»، ولی آن را قطع می‌کند، با فاصله‌گذاری، و بعد می‌گوید: «حالا بیا تو شانه بزن زانوا» فعل را هم به شانه مربوط می‌کند و هم به زانو. و چنین جمله‌ای ارجاع بیرونی، ارجاع واقعی ندارد، چنین جمله‌ای فقط در زبان وجود خارجی دارد. این جمله مثل «که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی»، که ارجاع خارجی دارد، نیست و یا «در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام»، نیست. این قبیل جملات وصفی، طبیعت را مهم‌تر از زبان می‌دانند که زبان را به خدمت توصیف آن گماشته‌اند. «حالا بیا تو شانه بزن زانوا» توهمی از معنا از طریق کلمات و فضاهای بین کلمات خلق می‌کند، ولی از آن مهم‌تر این جمله به خارج ارجاع داده نمی‌شود. «نگاه برگشتهٔ به درون»، وسعتی از این دست دارد. ولی زبان در سطر آخر شعر سرپیچی از مطلقهای دستوری، نحوی و معنی‌شناختی، و طبیعت‌گرایی و واقعیت‌گرایی، و ارجاع‌پذیری و روایت‌پذیری و توصیف‌پذیری را به اوج می‌رساند، حافظه‌ای را که از جملات و عبارات خود شعر دارد، قطعه قطعه می‌کند و با تکه‌تکه کردن زبان، آن را از معنی ساقط می‌کند و نهایتاً فقط فرهنگ لغاتی بی‌ساختمان از آنها را باقی می‌گذارد، حتی جلو کمال فعلی را می‌گیرد و با پایان دادن شعر به حرف «و» با فتحه، زبان را به آغاز خاستگاه صوتی و کتابتی آن می‌رساند، و در واقع آنچه راکه قبلاً انگار خطاب به یک آدم گفته بود: «هر پایت را در رختخواب عشق جداگانه می‌خوابانم»، در مورد خود زبان اجرا می‌کند، هر صدا و هر حرف را در بستری جداگانه پله می‌کند:

و می‌روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزن زانو منی از هوش می وَ

این شعر به کلی از سنت کلاسیک، از سنت نیمایی، از سنت شعر قبل از خود، بریده، و از طریق «خودآفرینی» به جلو پرتاب شده است.

در شعر «هَهْ» از ترکیب سه زبان، بویژه اصوات سه زبان، زبان شعر ساخته شده است. سه شاعر، با تداخل در یکدیگر برای گفتن شعر شرکت کرده‌اند. هر شاعر به منزلهٔ یک راوی است. حتی بخشی از شعر از ترکی به فارسی ترجمه می‌شود. انگار این نگرانی وجود دارد که کلمات ترکی فهمیده نشود، ولی بعد با آوردن صداهایی که فقط صدای نفس بلند است، معلوم می‌شود این ترجمه، این نگرانی مربوط به غیرقابل‌فهم بودن شعر، فقط «پارودی» معنا و پارودی نگرانی است. چراکه بعد از آن جمله، صداها و تبدیل شدن کلمات و جملات به حروف، زبان را غرق در آنارشی معنی‌شناختی می‌کنند، و ریشه زبان را به رخ زبان می‌کشند. اول سطری آورده می‌شود بسیار طولانی، با ریتمی ساخته شده از بی‌قرار کردن وزن در جهت بی‌وزنی و یا ترکیب جدید اوزان مختلف، و نحوهای مختلف، و بعد چهار سطر کوتاه آورده می‌شود، اولی مرکب از یک سیلاب کوتاه و دو سیلاب بسیار بلند؛ دومی مرکب از یک سیلاب کوتاه و یک هجای بلند معمولی؛ سومی مرکب از دو سیلاب کوتاه و چهارمی مرکب از دو «ه»،اولی متحرک دومی ساکن، و جمعاً به صورت یک سیلاب بلند معمولی:

یکی به سینه فشرد عکس کهنه‌ای از صورت تو را ته باغ گریست و هایهای شبیه من

هزار سال
هَلَهْ
هَلَه
هَهْ

در شعر نیمایی زبان وسیلهٔ وصف طبیعت و وسیلهٔ ارائهٔ روایت بود. در شعر شاملو زبان وسیلهٔ بیان خود برای طبیعت بیرونی و خود درونی بود. اجتماع نیز بخشی از آن طبیعت بیرون بود. این دو شاعر هر دو زاییدهٔ عصر روشنگری و عصر رمانتیسم بودند. مدرنیسم آنها برخاسته از روایت عصر روشنگری بود و آنها هر دو شعر را وسیله قرار داده بودند تا حقیقت را در بیرون و یا در درون کشف کنند. آنها هر دو توصیف جدیدی

از روایت رمانتیسم و روایت مدرنیسم را می‌دادند. هر دو اهمیت داشتند. ولی سالها ممارست به ما یاد داده است که به زبان به صورت پدیده‌ای نگاه کنیم که اولاً وسیله نیست، و ثانیاً در هر نوبت که ما از آن برای شعر استفاده می‌کنیم، آن به درون خود برمی‌گردد، و می‌شود چیز غیرقابل پیش‌بینی‌ای که تمامی قوانین را باید بهم بزند، حتی قوانین سنتی خود را، و دستور و نحو سنتی خود را، تا «زبانیت» خود را به عنوان تجاوزناپذیرترین اصل شاعری، حفظ و به سوی آینده پرتاب کند.

۱۲ ـ هر شاعری، علی‌الخصوص اگر سنی از او گذشته باشد باید راههایی را که از آنها عبور کرده ترسیم کند و حال خود را نسبت به گذشته شرح دهد. در پاره‌ای مقاطع تاریخ شعری، چنین ترسیم و تشریحی صورت وظیفه پیدا می‌کند. حتی اگر مقطع تاریخ شعری هم مطرح نباشد، روشن کردن صورت مسئله برای خود آن شاعر، بسیاری از مشکلات خود او را حل می‌کند.

تعدد فرم، یک شاخصهٔ اصلی شاعری من بوده است. از همان آغاز دستکم دو نوع فرم قابل تشخیص: شعری که در وزنهای شکستهٔ نیمایی بوده؛ و شعری که بی‌وزن بوده. ولی این در کلیات بوده است نه در خصوصیات. کسی که حتی آن دوره‌های اول شاعری مرا مطالعه کند می‌بیند در کل نیمایی بودن، مطرح بوده، نه متأثر بودن از زبان و شیوهٔ خود نیما. زبان شعر من ربطی به زبان شعر نیما ندارد. در شعر بی‌وزن هم، زبان شعر من ربطی به شعر شاملو ندارد. شعر موزون نیمایی اخوان و شاملو و شاهرودی در آغاز هم متأثر از فرم نیما بوده، و هم متأثر از نوع برخورد نیما با زبان شاعری. چنین چیزی در مورد شعرهای موزون نیمایی من صادق نیست. من وزن نیمایی را حاکم بر شعر معاصر یافتم، ولی به صورت آکادمیک، شعر غرب را، بویژه شعر جدید آن را، هم بهتر از نیما می‌شناختم، هم بهتر از شاملو. دیگران جای خود را داشتند. به نظر من شناسایی‌ای از این دست بر سراسر زندگی ادبی من، و طبعاً بر زندگی شعری من، تأثیر داشته است: شناسایی عمقی یک زبان دیگر، و آشنایی حرفه‌ای با آن، تا حدِ ـ دستکم ـ داوری راجع به آن، به اندازهٔ خود اهل آن زبان. اغلب شاعران معاصر من دنبال چنین تبحری نبودند. بسیاری از آنها به امکانات حوزهٔ شعری خود می‌اندیشیدند. با زبانهای جهان شعر، به صورت ترجمه آشنایی داشتند. نیما کلیات را می‌شناخت. شاملو، همانطور که خودش نوشته است، از طریق ثمین باغچه‌بان با شعر ناظم حکمت، از طریق فریدون رهنما با شعر جهان آشنایی پیدا کرده است. گرچه شاملو می‌توانست ناظم حکمت را در زبان اصلی هم خوانده باشد ـ چرا که می‌دانم ترکی می‌داند ـ ولی قولهایی که از حکمت

داده، و نوع بیان آن قولها، نشان می‌دهد که به ساختار هجایی شعر ترکی آشنایی ندارد، وگرنه همه می‌دانند که چیزی به صورت 8 در زبان ترکی وجود ندارد. در ترکی همهٔ سیلابها کوتاهند، و شعر دوران بینابینی حکمت ــ در زمان حرکت او از وزن به سوی بی‌وزنی ــ از این ساختار سیلابیک مستثنی نیست. پس توجه شاملو هنوز هم به معنی است؛ او، لورکا را هم در ترجمهٔ فرانسهٔ آن ــ بعدها ــ خوانده است. درست است که کلید زدن، تنها کلید زدن، در ذهن آدم باهوش، کافی است، ولی ممکن است در صورت تجاوز آن آدم باهوش از کلید زدن به سوی حرفه‌ای شدن، ما را با یک اعجوبه روبرو کند. شاملو با آن کلید زدن به درون خود برمی‌گردد، حرفه‌ای در کار خود می‌شود. با حال و هوای عام شعر جهان، شروع به ساختن شعری می‌کند که اصل آن آزاد کردن تصویر و معنی از قید و بند وزن نیمایی است، و در همین حوزه، تأثیر عمیق می‌گذارد.

وقتی که یکی با کثرت فرمی به شعر می‌نگرد، در ابتدا فرمهای کار او ممکن است از هم جدا باشد. موزون جدا، بی‌وزن جدا. منظومهٔ جدا، تغزل جدا. روایت جدا، غیرروایت جدا. این، آن کثرت فرمی است. دقت در فرمهای موزون، دقت در فرمهای بی‌وزن. این، آن عصیان علیه قراردادهاست. و نشان‌دهندهٔ این که انگار نه آن او راضی می‌کند، نه این. پس حتماً باید آن و این با هم ترکیب شوند و یا امکانات دیگری فراهم شود. رفتن آزاد و فروغ و رؤیایی و من به سوی طولانی‌تر کردن مصراع اوزان مرکب و مختلف‌الارکان نیمایی، بطور همزمان در دههٔ چهل، تصادفی نبوده است. عبور از نیما در وزن یک ضرورت درونی شده برای هر شاعر جدی دههٔ چهل بود: «باید بدانی / این خطه، خطه‌ای است که تنها صدای جاری خونش خطابه‌ای است» [سال ۴۴]؛ «مرغابیان شاد جوان را که مثل موش، چون موش‌های کور گل‌آلوده غرق می‌گشتند» [سال ۴۶]؛ «مثل پرنده‌ای که بال‌زنان از افق کرامت خود را نثار کرد به پرواز» [سال ۴۶]؛ در شعر خود من از آغاز تکرار، یک عامل دائمی بود: «تو ای که گفتنت پریدن پرنده‌هاست / به من بگو، بگو، / تو را که زاده است؟» [سال ۳۶]؛ «من اگر برگردم / [به کجا برگردم؟] من اگر برگردم» [سال ۴۲]؛ تکرار صداها و دیالوگ: «ــ کوچ پر چهچهه این چلچله‌ها از چیست؟ / هیچ قربان! از هیچ، از هیچ! / ــ من از این هیچ چه می‌فهمم؟ / ــ چهچهه چلچله‌ها را قربان!» [سال ۴۲] «گربه‌ها حتی می‌گفتند / موشها حتی می‌گفتند / و سگان زوزه‌کشان می‌گفتند /» [سال ۴۲]؛ «همه را، زیرا / دو کبوتر را / آنچنان تاک تاتاک تاک، به یک چشم‌زدن، در فلق آبی روزانهٔ ما کشتند /» [سال ۴۴]؛ بیگانه‌گردانی زبان شعر منثور با تقطیع صوری غیرعادی آن: «درختی بلند با / تمام آشیانهای پیچیدهٔ پرندگانش افتاده /

وقتی که / به جویها و خندقها می‌نگریم» [سال ۵۲]؛ ترکیب وزن و بی‌وزنی و دیالوگ، «خوابهای ظلمت» [سال ۵۱]؛ «داستان سیدعلی»، [سال ۵۳]؛ ترکیب وزنهای مختلف، «تصاویر شکستهٔ زَوال» [سال ۵۳]؛ ترکیب چند وزن و بی‌وزنیهایی با ریتمهای مختلف، «شعری که ادامه دارد» [سال ۵۱]؛ استفاده از یک وزن برای حالات مختلف ــ وزن رباعی ــ استفاده از زبان شکنجه‌گرها، لومپن‌ها، جاهلها، و زبان زندان، و زبان طنز سیاه در وزن و بی‌وزنی، زبانهای جنگ و زندان و مرثیه در وزن و بی‌وزنی، استفاده از زبان جریان سیال ذهن در شعر زندان و جنگ و انقلاب، و چندشکلی و چندوزنی کردن بیان؛ استفاده از زبان واقعیت‌گرا در جهت ساختن شعرهای «ضد شعر» و شعرهای «ضد شاهکار»؛ خراب کردن عمدی زبان برای جدا کردن آن از فنون بلاغت دستمالی شده و فنون قرائت رمانتیک شعر؛ شعر دشنام و شعر سیاسی؛ رفتن به سوی عرفان اصوات و دستگاههای صوتی انسان و ابزارهای موسیقی؛ استفاده از بیانهای ابتدایی، بیانهای پیشگویانه و مکاشفه‌ای و اسطوره‌ای؛ تعمد در خروج از وزن برای ساختارزدایی از وزن، و ادامهٔ این ساختارزدایی تا آخر؛ چند شاعره کردن یک شعر و چند راویه کردن یک بیان، طوری که یک راوی و یک شاعر در شعر پایمال چند صدا و چند روایت بشود، ایجاد تقدم و تأخر در زمان روایت شاعرانه، برای روایت‌زدایی از شعر و رفتن به سوی شعر ناب روایی؛ به هم زدن یکپارچگی و شکل ذهنی شعر، در جهت ساختن شعری که مخالف شعر اورگانیک باشد؛ ایجاد سطرهای تیرمانند در شعرهای مدوّر؛ استفاده از هیجانهای تصویری از طریق اصوات در یک جا، و استفاده از بی‌هیجانی و بی‌صدایی در جای دیگر؛ استفاده از یک ریشهٔ وزنی در بیست یا سی شعر کاملاً متفاوت با یکدیگر؛ استفاده از فاصله‌گذاری در بین کلمات و عبارات سطر و تبدیل کردن این مکانیسم به یک شاخصهٔ سبکی در بیان حس و نَفَس (چیزی که از ۵۲ شروع و تا به امروز ادامه داشته)؛ استفاده از طرح و توطئهٔ رمان در شعر، از طریق دگرگون کردن طرح و توطئه به سود شعر روایی ناب. این کار بویژه در بعضی از شعرهای بلند این کتاب صورت گرفته است. شعر «می‌سوزیم» که‌درجهت‌عبور ازتفکر «بازگشت ابدی همان» نیچه به آن سوی این تفکر، حرکت کرده؛ شعر «نگاه چرخان» که در آن، زمانها، چشمها و زبانها و وزنهای مختلف ترکیب شده و تکرارهای تداخلی، روایت را مدام قطع می‌کنند، و تنها در پایان شعر معلوم می‌شود که راوی کودکیها و جوانیهای مختلف را بیان می‌کرده است، در حالیکه هر دو دوره را سالهاست پشت سر گذاشته است؛ و همین نوع حالت روایی ناب که بر «گویندهٔ مخفی»، «گُلپُل» و «در این زمین زیبای بیگانه» به صورتهای دیگری حاکم است،

و حتی گاهی در شعر کوتاهی مثل «وسوسهٔ سؤال» هم دیده می‌شود ـ شعری که تأثیر واقعی آن بر روی زمانبندی هنری به جای زمانبندی واقعی بنا شده است، و خواننده تنها پس از ورود به جهان متوهم آن، به اصطکاک آن دو زمانبندی در شعر پی می‌برد؛ و یا در «پلهٔ آخر» که در آن مادر و پسر، به عنوان دو راوی شعر، بی‌اشاره به تفکیک یکی از دیگری، انگار به عنوان یک نفر در ذهن دو نفر صحبت می‌کنند. و یا استفاده از زندگی پس از مرگ برای بازدید از زندگی کنونی که در آن افعال قراردادی نقشهای غیرقراردادی پیدا می‌کنند تا موضوع «آورندگی» و «آورنده»، بعد زبانشناختی دیگری پیدا کند: «آوَرانَنْدگی» و «آوَرانَنْده»؛ که تنها وقتی تفکر و تخیل زبانی به مغز زبان فشار می‌آورند، این اصطلاحات زاییده می‌شود.

و ضرورت داشت این همه در این‌جا گفته شود تا معلوم شود که چرا این شعر ربطی به شعر نیمایی ندارد و نه تنها شاخه‌ای از آن نیست، بلکه عملاً در جهتی دیگر حرکت می‌کند که یکی از مشخصات اصلی آن، خلاف جریان نیمایی بودن آن است. و اهمیت نیما موقعی براستی معلوم می‌شود که از او به سوی جهانی غیرنیمایی حرکت کرده باشیم. در شعر هر دو شاعر بزرگ ـ نیما و شاملو ـ ترکیبی از عصر روشنگری و نهضت رمانتیسم که دو فراروایت پشت پردهٔ مدرنیسم اروپایی و مدرنیسم جهانی است، به چشم می‌خورد. در کنه آن تفکر، جدایی فاعل اندیشه از جهانِ موضوع اندیشه، یعنی تفکر دکارتی، و دوگانگی تفکر دکارتی، قرار داشت. هر دو شاعر، معنای شعر، توصیف بیرون و روایت جامعه را به عنوان روایتهای مرجّع بر ذات زبان شعر به حساب آورده‌اند، گرچه در باره‌ای موارد، در گفتار راجع به شاعری عکس این نکته را گفته‌اند و گاهی شعرهایی نیز در جهت عکس این دیدگاه شاعرانه سروده‌اند. وجه غالب بر شعرهای کتاب حاضر در جهت عکس برداشتها و کردارهای شاعری این دو شاعر است. ما در این جا فقط اشاره به بعضی مسائل کلیدی کردیم. خردمندی گفته است تعریف معلم خوب این است که او مدام در حال یادگیری باشد و نه فقط در حال یاددادن. ما از همهٔ شاعران معاصر خود و شاعران کهن، چیزها یاد گرفته‌ایم و باز هم یاد می‌گیریم، ولی همهٔ چیزهایی که یاد گرفته‌ایم و همهٔ چیزهایی که محصول تفکر این دوره بوده، به ما آموخته است که زمانِ عبور از مدرنیسم به عنوان روایت حاکم بر دورهٔ تاریخی ما فرارسیده است. در ورای این روایت چه می‌گذرد، برای ما جاذبهٔ بیشتری دارد تا خود این روایت. زبان در نگاه چرخان ما چهار ستون زمان را در هم کوبیده است. می‌پرسیم: در آن سوی ما چه می‌گذرد؟ و می‌گذریم از خود به سوی آنچه از ما به آن سو می‌گذرد.[۵۲]

حواشی

۱ ـ نیما یوشیج، *درباره‌ی شعر و شاعری*، انتشارات دفترهای زمانه، چاپ اول، ۱۳۶۸. همهٔ آرای نیما در مقاله از این کتاب نقل شده است.

2 - Paul de Man, *Blindness & Insight*, (Methuen Co. Ltd, London, 1983), PP. 142-185.

۳ ـ در مورد ژاک دریدا مراجعه کنید به: مصاحبهٔ Derek Attridge با او در

Jacques Derrida, *Acts of Literature*, (Routledge, London, 1992), pp. 33-75

4 - fictionality

5 - representation

۶ ـ «خواننده اثر را متقابلاً امضا می‌کند» از همان کتاب دریدا.

۷ ـ عنوان آن مقاله در آن زمان «دیباچه‌ای بر فصلی نو» بود.

۸ ـ در این مورد نگاه کنید به سخنرانی‌های آخر بخش اول کتاب *اندیشیدن چه نامیده می‌شود؟* از مارتین هایدگر:

Martin Heidegger, *What Is Called Thinking*, (Harper & Row, New York, 1968), PP. 74-113.

9 - *The eternal recurrence of the same*

«بازگشت ابدی همان»:

«درنشت کیست؟» «از معلم بازگشت ابدی همان است.» هایدگر، همان کتاب، ص ۱۰۶

10 - narrativity

۱۱ ـ در مورد این موضوع دو کتاب «ژان فرانسوا لیوتار» مورد نظر ماست:

1) Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition*, (The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984)

2) Jean François Lyotard, *Toward the Postmodern*, (Humanities Press International, Inc., New Jersey, 1993)

۱۲ ـ *گفت‌وشنودی با احمد شاملو*، به کوشش ناصر حریری، نشر آویشن و نشر گوهرزاد، ۱۳۷۲، صص ۳۶-۳۸.

۱۳ ـ *همان*، ص ۴۰.

۱۴ ـ *همان*، صص ۴۱-۴۰.

۱۵ ـ رجوع کنید به *فردوسی*، سال ۴۶، **طلا در مس**، انتشارات زمان، چاپ دوم، سال ۱۳۴۷، صص ۳۴۲-۳۶۹ و **طلا در مس** سه جلدی، ناشر: مؤلف، سال ۱۳۷۲، جلد دوم، صص ۸۹۵-۹۲۵.

۱۶ ـ فروغ فرخزاد، *گزینهٔ اشعار فرخزاد*، انتشارات مروارید، چاپ اول، سال ۱۳۶۴، ص ۲۲۰.

۱۷ ـ همان *گفت‌وشنودی با احمد شاملو*، ص ۲۹.

۱۸ ـ *همان*، ص ۱۳۲

۱۹ ـ احمد شاملو، *مدایح بی‌صله*، چاپ آرش، سوئد، سال ۱۹۹۲، صص ۶۱-۵۸.

20 - metanarrative

۲۱ ـ همان *مذابح بی‌صله*، صص ۱۶۳-۱۶۲.
۲۲ ـ همان *گفت...* صص ۵۸-۵۶.
۲۳ ـ همان، صص ۵۵-۱۵۴.
۲۴ ـ *مجموعهٔ کامل اشعار نیمایوشیج*، به کوشش سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ دوم، ص ۵۱۷.
۲۵ ـ همان *گفت...*، ص ۱۵۵.
۲۶ ـ همان *گفت...*، ص ۱۵۸.
۲۷ ـ همان *گفت...*، ص ۹۱-۸۹.
۲۸ ـ احمد شاملو ــ محمد حقوقی، *شعر زمان*، ۱، زمان، سال ۱۳۶۱، ص ۲۸۳.
۲۹ ـ همان، ص ۲۸۲.
۳۰ ـ همان *گفت...*، ص ۱۵۹.
۳۱ ـ همان *گفت...*، ص ۱۶۰.

32 - contexture

33 - reference

و از همین کلمه referentiality (ارجاع‌پذیری) و nonreferentiality (ارجاع‌ناپذیری) را داریم. اصطلاح متعلق به Jan Mukarovsky است. در این مورد نگاه کنید به:

Jan Mukařovsky, *The Word and Verbal Art*, (Yale University press, 1977), PP. 1-143.

۳۴ ـ همان کتاب *شعر زمان* ۹۳-۲۹۱.
۳۵ ـ همان کتاب، ص ۲۳۳.
۳۶ ـ شمس‌الدین محمد تبریزی، *مقالات شمس تبریزی*، تصحیح و تعلیق محمد علی موحّد، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۹، تهران، ص ۶۴۱.
۳۷ ـ *مجموعهٔ کامل اشعار نیمایوشیج*، ص ۵۰۴.
۳۸ ـ فروغ فرخزاد، *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، انتشارات مروارید، چاپ پنجم، ۱۳۶۰، ص ۳۹.
۳۹ ـ سهراب سپهری، *منتخب اشعار*، کتابخانهٔ طهوری، چاپ چهارم، بهار ۱۳۷۰، صص ۱۴۰-۱۳۹.
۴۰ ـ احمد شاملو، *از هواها و آینه‌ها*، اشرفی، تهران، ۲۵۳۶، ص ۲۱۴.
۴۱ ـ یدالله رؤیائی «رؤیا»، *لیریخته‌ها*، انتشارات انجمن فارسی، پاریس، ۱۳۶۹، ص ۱۵.
۴۲ ـ همان، ص ۱۹۵.
۴۳ ـ سهراب سپهری، *منتخب اشعار*، ص ۱۵۴.
۴۴ ـ از شعر «از هوش می» در این کتاب.
۴۵ ـ از همان شعر.
۴۶ ـ از شعر «شُرّاب» در این کتاب.
۴۷ ـ از همان شعر.
۴۸ ـ از شعر «پس از دیدار» در این کتاب.
۴۹ ـ از همان شعر.
۵۰ ـ از شعر «دفن» در این کتاب.
۵۱ ـ از همان شعر.
۵۲ ـ بخشی از این مقاله به صورت سخنرانی در منزل آقای حسن صفدری برای شاعران و نویسندگان جوان معاصر خوانده شد. در تاریخ ۷۳/۳/۲۴.

-

از کتابهای نشر مرکز:

چهارده مقاله در ادبیات، اجتماع، فلسفه و اقتصاد محمدعلی همایون کاتوزیان

زندگی در دنیای متن پل ریکور / بابک احمدی

فلینی از نگاه فلینی مصاحبه گر جوانی گراتسینی / فرهاد غبرایی

بانوی جمعه‌ها گیتی خوشدل

معبد بنفش گیتی خوشدل

حماسهٔ درخت گلابتو محمد بیابانی

زخم بلور بر زبانه الماس محمد بیابانی

قصیده لبخند چاک چاک شمس لنگرودی

همهٔ آن سالها احمدرضا احمدی

بیکران سبز میر جلال‌الدین کزازی

دیوان میرزا محمدباقر حسینی میر جلال‌الدین کزازی

رباعیات خیام میر جلال‌الدین کزازی

سه رساله دربارهٔ حافظ پرهان کریستف بورگل / کورش صفوی

غزلهای سعدی میر جلال‌الدین کزازی

گزیده‌ای از سروده‌های شیخ‌الرئیس قاجار میر جلال‌الدین کزازی

گل رنجهای کهن (مجموعه مقالات دربارهٔ شاهنامه) جلال خالقی مطلق

میخانهٔ آرزو غالب دهلوی / دکتر محمدحسن حائری

رخسار صبح خاقانی شروانی / میر جلال‌الدین کزازی

رازهای راز (درباره شاهنامه) میر جلال‌الدین کزازی

بهار خسرو پیترو چیتاتی / میر جلال‌الدین کزازی

رویا، حماسه، اسطوره میر جلال‌الدین کزازی

متون عرفانی فارسی دکتر محمدحسن حائری

سبک هندی و کلیم کاشانی شمس لنگرودی

سده میلاد میرزادهٔ عشقی سید هادی حائری

درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی دکتر سعید حمیدیان

با نگاه فردوسی باقر پرهام

بدایع الافکار فی صنایع الاشعار واعظ کاشفی سبزواری / جلال‌الدین کزازی

پیشدرامدی بر نظریهٔ ادبی تری ایگلتون / عباس مخبر

شعر و اندیشه داریوش آشوری

رضا براهنی *خطاب به پروانه‌ها* را، که گزینه‌ای است از شعرهای ۶۹ تا اوایل ۷۳ی او، مهم‌ترین مجموعهٔ شعر خود می‌داند. حرکت از شعر تک وزنی به سوی اوزان مرکب و ترکیبی و شعر چند صدایی، رهایی تدریجی از استبدادِ نحوی زبان و حرکت به سوی آفریدن همهٔ ارکان زبان در یک شعر ـ با نفی که نه عروض کلاسیک و نیمایی، بلکه ذهن خواننده باید برای شعر پیدا کند، آزاد کردن شعر از قید تصویر، مفهوم، احساس و وزن خارج از ساختار شعر و ارجاع ناپذیر کردن شعر به اجزای بیرون از شعر، به صورتی که شعر موضوع اصلی خود، یعنی زبان و زبانیت خود را، برخ بکشد، از ویژگیهای اساسی تعداد زیادی از شعرهای این کتاب است.

در مقالهٔ نظری ضمیمهٔ کتاب، *چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*، براهنی ضمن برشمردن تضادهای حاکم بر نظریه‌پردازی نیما و شاملو و شعرهای اینان، در برابر نظریه و شعرهای آنان و آرای شاعران دیگر و شعرهاشان، نظریهٔ جدیدی را مطرح می‌کند که به زعم او، شعر فارسی با تکیه بر آن، می‌تواند خود را از بن بست شعر کهن و شعر نیمایی و شعر سپید نجات دهد. شاید این نظریه بحث‌انگیزترین حرف براهنی در شعر فارسی باشد.

ISBN 964-315-488-7 ۵۰۰-۸۰-۷ شابک

۵۰۰ تومان