

چهره‌ی پنهان حرف

رویایی، یدالله، ۱۳۱۱ -

چهره‌ی پنهان حرف / یدالله رویایی.

تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، ۱۳۹۰.

۲۲۶ ص.

ISBN: 978-964-351-676-5

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.

۱. شعر - تاریخ و نقد.

۱/۸۰۹ ۱۳۹۰ ۹ر۲/۱۱۱۹PN

شماره کتابشناسی ملی: ۱۴۱۳۷۲۲

چهره‌ی پنهان حرف

یدالله رویایی



مؤسسه انتشارات نگاه

تهران، ۱۳۹۱

بدالله رویایی

چهره‌ی پنهان حرف

ویرایش و تنظیم: افشین دشتی

چاپ اول: ۱۳۹۱؛ چاپ و صحافی: جهان کتاب؛ شمارگان: ۱۱۰۰

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۵۱-۶۷۶-۵

قیمت: ۶۵۰۰ تومان

حق چاپ محفوظ است.

مؤسسه انتشارات نگاه

«تأسیس ۱۳۵۲»

دفتر مرکزی: خ انقلاب، خ شهدای ژاندارمری، بین خ فخر رازی و خ دانشگاه، پ. ۶۳، طبقه ۵

تلفن: ۱۲-۶۶۹۷۵۷۱۱، ۸-۶۶۴۸۰۳۷۷، ۶۶۴۶۶۹۴۰، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷

www.entesharatnegah.com info@entesharatnegah.com

Email: negahpublisher@yahoo.com

فهرست

- حضور در هم دهان و زبان ۹
- کلمه حیاتِ مرگ ۱۱
- عبور از نماها ۱۴
- جادو ۱۷
- حضورِ حدس ۱۸
- هر چه بیشتر می خواندم بیشتر می مردم ۲۰
- جای کتاب ۲۱
- تنِ نوشتن ۲۲
- غیرت غیریت نیست ۲۸
- نویسش ۲۹
- تبخیر بنفش خون ۴۵
- آن چه می دانم اتفاقاً می دانم ۴۷
- خونریزی علامت و افزار ۴۹
- از کلمه تا حس ۵۱
- استادِ بازی ۵۳

تصویری از ندیدن دنیا..... ۵۵

ضلع سوّم دیدن ۵۷

از غایت نگاه ۶۰

حقیقت آن سو ۶۲

نوعی دیدن ۶۴

شعر، رویت جهان از ذهن ۶۶

تکان به ستون زبان ۶۷

عبور زاویه از حد ۶۹

شعر بی چیز ۷۱

منطق و معنا در شعر ۷۲

ظرفیت زبان ۷۴

حرفِ آخرِ شعر ۷۶

از تئوری تا خلق ۷۸

خطاب شعر ۸۰

زبان غیب ۸۱

حضور دوّم برتر ۸۳

«قطه - شعر»ها در شعر ۸۴

امکان‌های بی حدّ انتخاب در بازی ۸۷

تربیت ذهنی حجم ۸۹

فنونِ هستی و نه هستی ۹۴

مبادله‌ی ابعاد ۹۹

ما چیزیم ۱۰۰

عبارت از چیست؟ ۱۰۱

استبداد منظور ۱۰۲

حقیقت محجوب ۱۰۴

انسان، فاصله‌ی ناجور ۱۰۶

شعر حجم: شعر حرکت ۱۰۸

با چهره‌های دیگرم ۱۱۹

در میان مردگان ۱۲۱

شاهد همیشه‌ی دنیا ۱۲۳

فروغِ آخرین روزها ۱۲۴

مرگ ساده ۱۲۸

من از تمام بزرگان عالم تأثیر گرفته‌ام ۱۳۷

یا خدایی یا انسانی ۱۳۹

با شاملو در رم، نوروز ۱۳۵۴ ۱۴۵

مرگ چهره ۱۴۸

از قبیله‌ی حرف ۱۵۴

اعلم علمای جهان ۱۵۸

- سه زندان برای یک نگاه ۱۶۱
- تئاتر دیوار چهارم ۱۶۳
- فرار از صحنه ۱۶۵
- قابی بر قابی در قابی ۱۶۷
- پرنده‌ای که در هوا ۱۶۹
-
- بیداری عصب ۱۷۱
- ترس از نیامده ۱۷۳
- موهبت عبور از فاصله‌های ذهنی ۱۸۰
- زبانِ داخلِ شعر ۱۸۷
- مدار ۳۶۰ درجه یا درجه‌ی صفرِ نوشتن؟ ۱۹۳
- این هیچ‌کسان ۱۹۹
-
- خوابش‌ها ۲۰۱
- اسطوره‌ی هول ۲۰۳
- ما برای فاضل شدن وقت نداریم ۲۱۰
-
- مؤخره / افشین دشتی ۲۲۱

حضور درهم دهان و زبان

کلمه حیاتِ مرگ

آن که مرده است زمانی واقعیّتی بوده است و حالا که نیست و اصلاً نیست، یک چهره‌ی خیالی از او داریم، یک طرح انتزاعی که خود وامیست از همان واقعیّتی که زمانی وجود داشته است. یعنی کسی که هستی واقعی‌اش را، و یا واقعیّتِ بودنش را ترک کرده تا موجود دیگری باشد، تا در میان ما نوع دیگری از بودن را ادامه دهد.

مثل شعر، که پیش از شعر بودن یا شعر شدن، یعنی پیش از آن که به دفتر من بیاید، جایی میان واقعیت‌ها، وجود داشت، دیده می‌شد، لمس می‌شد و جابه‌جا می‌شد. عینی بود و ذات داشت. هستی واقعی‌اش را که ترک کرد و به عبارتی، دنیای واقعیت‌ها را که ترک کرد، چهره‌ای دیگر گرفت و چیزی دیگر شد؛ آمد روی کاغذ و میان کلمه‌ها. مثل کلمه، و آنچه کلمه و صورت مادی‌اش را ساخته است. مثل آب که به خاطر زندگی لغتی‌اش، زندگی دریایی‌اش را ترک می‌کند.

این هر سه در ماورا مسکن دارند؛ مرده، شعر، کلمه. هر سه برای این که موجود دیگری بشوند از وجود قبلی‌شان جدا شده‌اند. هر سه ماورایی شده‌اند، هر سه در زندگی تازه‌شان خطر مرگ دارند.

وقتی که دیگر از مرده‌ای حرف نمی‌زنیم، مثل کلمه‌ای است که دیگر مصرفش نمی‌کنیم، مثل شعری که دیگر خوانده نمی‌شود. و اتفاقاً از مردگانی مدام حرف می‌زنیم که قسمتی از هستی‌شان حرف‌هایی زده است و یا تمام هستی‌شان را حرف‌هایی ساخته است.

سخن از مرده‌ای می‌گوییم که سهمی از سخن داشته است. یعنی مرده از هستی فیزیکی‌اش جدا شده اما نتوانسته است از آن قسمت از هستی‌اش که زبان ساخته است جدا شود. چرا که زبان، منظومه‌ی کلامی حرف، خود در آن موقع چیزی جدا شده از واقعیت بود و حیاتی ماورایی داشت. پس نام مردگانی را بر زبان می‌آوریم که هستی‌شان جزئی از زبان بوده است. و زبان، حیاتِ مرگ است.

برای مثال، هستیِ حافظ را زبان می‌ساخت، و یا درست‌تر بگوییم، هستیِ حافظ سهمی از زبان داشت و یا خود دخالت در زبان بود. می‌بینیم که از یک سو زبان، مرگِ حافظ را حیات می‌دهد و از سویی آن زبان، خود را در مرگ او

حفظ می‌کند و نگاه می‌دارد. یعنی این مرده در دهان ما همان‌طور زندگی می‌کند که کلمه‌ها در آن زندگی می‌کنند، و هر دو در دهان ما مثل علامت هستند، که حالا دیگر به کار می‌آیند (می‌روند) و متعلق به زبان می‌شوند. دیگر تلفظ کلمه‌ی «حافظ» تلفظ یک نام نیست که ما را به یک جسم یا هیأتی انسانی راهنمایی کند که زمانی واقعی بوده است، بلکه ما را به یک منظومه‌ی زبانی و به یک مجموعه‌ی کلام می‌برد، به یک مفهوم، نه به یک نام.

اسفند ۱۳۵۵

عبور از نماها

این‌که یک سیستم نمادین میان نماها و مظاهر دنیا وجود دارد، یعنی این‌که چیزی می‌تواند سمبولی باشد برای چیز دیگری که آن چیز نیست؛ معنایش این است که هیچ رابطه‌ی طبیعی، فوری و مستقیمی میان انسان و دنیای اطرافش وجود ندارد، حتّاً بین انسان و انسان. یعنی فاصله، مابیم که آن را می‌سازیم. و این فاصله را زبان پر می‌کند یعنی نویسی و فکر. رابطه‌ی بین عملِ نوشتن (نوشتار) و اندیشه را، پر کردنِ همین فاصله می‌سازد. یعنی زبان آن را طی می‌کند؛ ندیده گرفتن نما برای دیدن نماد. سمبولیسم، عبور از نماهاست، ترکِ آن‌ها و یا پشتِ سر گذاشتن آن‌هاست. در سمبولیسم، پس، نوعی حجم‌گرایی زندگی می‌کند (و یا برعکس) که زبان اداره‌اش می‌کند، که سنتی و قراردادی نیست. یعنی نما با ما رابطه‌ای ندارد.

زبان هم زندگی‌اش در دهان است، دهان انسان. هردو خاص. زبان خاص، خاصّ جامعه‌ی خاص. هردو حضور در هم دارند، با هم و همراه هم هویت دارند! هردو عطیه‌اند، نه لزوماً الهی، بلکه ذاتی‌اند و از ازل در ما؛ که انسان باید یادشان بگیرد و با تولّد خود مالک آنها نمی‌شود. باید با همین یادگیری و زبان فاصله را پر کند (امیل بن ونیست^۲)، تا بتواند در وسط جمع و داخل جمع باشد، باید وسط آدم‌ها باشد تا آدم‌های اطرافش و اطراف آدم‌ها را بفهمد. وسط آدم‌ها باشد، تا بتواند اطراف آدم‌های دیگر باشد و فهم اطراف کند، و اطراف او، او را فهم کنند. آنچه در اطراف اوست، فرهنگ اوست؛ فرهنگ یک آدم معذالک تنها، و شناخت آنچه در اطراف او آدم‌های دیگر می‌سازد: فرهنگ، فهم اطراف است. و فهم اطراف، روایتِ اطراف نیست. آنها (اطراف) به متن که می‌رسند، اطراف دیگری دارند (پیدا می‌کنند). ما آنها را به متن می‌آوریم نه معناهاشان را، و در متن معنای چیزها خود آن چیزها نیستند. چیزها معناهاشان را قبل از این‌که در نویسش پا بگذارند، در خارج جا می‌گذارند. کلمات نباید زندگی‌شان را، زندگی خودشان را به عنوان زندگی متن بگذارند (مال من نمی‌گذرانند)، مقاومت می‌کند. نویسش من زندگی دیگری به آنها می‌دهد. سبک من و رفتار سبک من، رفتار آنها را در متن، و رفتار آنها را با هم، باید عوض بکند که آن حضور درهم دهان و زبان، در جمع که گفتیم، هویت دوباره و دیگر خود را در نوشته‌ی من پیدا کند؛ کلمه‌ها یکی روی دیگری بچرخد، هی بچرخد، سایه‌ی یکی روی سایه‌ی دیگری بغلتد آنقدر (تا آنجا) که فرانس بیرونی‌اش را از دست بدهد و فضایی بین آنها و مرجعشان نماند (بی‌رنگ شود و حذف شود) تا فضای حجم ذهنی -یک پاره فضا- بتواند جایش را بگیرد (فرم). واژه‌ای کمبود واژه‌ی دیگر

1. inné

۲. (۱۹۷۶-۱۹۰۲) Émile Benveniste؛ خاورشناس، ایران‌شناس و زبان‌شناس فرانسوی.

می‌شود و واژه‌ی دیگر چیزی به او می‌دهد که ندارد و خود را از چیزی برهنه می‌کند که بیوشد (بیوشاند)، از خود می‌کاهد که بیافزاید و در بطن چنین فرمی ست که آن تأخیر و آن تفاوتی که بلانشو از آن حرف می‌زند زاده می‌شود و حرف می‌زند (خود را بیان می‌کند! می‌نمایاند).^۱

ما در شعر، و نیز در خوانش شعر، این فاصله‌ی تفاوت و تأخیر را با یک جست طی می‌کنیم، تند و فوری و بی‌تسکین (که عبور نیست). آنقدر تند و سریع و فوری که مفهوم عبور در آن حذف می‌شود.^۲

1. Ce qui parle essentiellement dans les choses et dans les mots, c'est la Différence, secrète parce que toujours Différent de parler et toujours différente de ce qui la signifie, mais telle aussi que tout fait signe et se fait signe (Blanchot: l'entretien infini, p. 454, Gallimard.)

اصل متن را از این جهت آوردم که بگویم اندیشه‌ی Différance با حرف a (تأخیر) اصلش از بلانشو است که در امریکا و انگلیس، و به تأسی آن‌ها در ایران، به حساب تفکر دریدایی می‌گذارند. ۲. از "بیاتیه‌ی شعر حجم"؛ بررسی کتاب، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۴، شهریور ۱۳۵۰، ص. ۲۲، انتشارات مروارید. همچنین؛ یدالله رویایی، "هلاک عقل به وقت اندیشیدن" (مجموعه مقالات)، انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۵۷، ص. ۳۵.

جادو

... آن چه از ارتفاع می آید، و یا از عمق، ناچار سطح را خراب می کند. چون، تصویری که از ارتفاع و یا از عمق برمی خیزد طول و عرض خود را از پیش رسم کرده است.

سطح، جایی برای واقعیت ها و اشیاست. جایی برای ممکن، جایی برای مائوس. ولی حجم تصویریست ناممکن، نامائوس، پس خرابکار. ریشه در نامرئی دارد. و این نامرئی، جایی در خود قطعه دارد، که تصویر به آن بسته است، بسته در داریست قطعه، و باز، برای خواننده شدن و تعبیر شدن. و همین است که یک تصویر حجمی را گاه در حدّ یک زمزمه نگاه می دارد. چراکه کمبودهای خواننده‌ی سطحی را همیشه سطح نیست که ارضاء می کند. خواننده‌ی معتاد سطح، گاه به علّت برخورد سطوح (حجم)، بیشتر از یک خواننده‌ی نخبه کشف جادو می کند. و این اتّفاقیست که می افتد، و بسیار می افتد.

کشف جادو در بعضی از مصرع‌های حافظ از نوع همین اتّفاق هاست، چه در حیرت منتقد، و چه در دهان مردم. چون این هردو گروه، گاهی بهتر از خواننده‌ی دوستدار شعر حجم، سطح را می شناسد، و ناچار برخورد سطوح (حجم) را.

حضورِ حدس

خواننده سبک خودش را دارد، مثل نویسنده که سبک خودش را. در سبکِ خواننده حضورِ حدس است و در سبکِ نویسنده گریزِ سطر. حضورِ حدس کمک می‌کند که نویسنده خودش را معاف از حدس نکند، و گریزِ سطر کمک می‌کند که خواننده خودش را اسیرِ سطر نبیند. این یکی مایسترون می‌نویسد و آن یکی مالایسترون می‌خواند، و این حادثه در وقت خواندن رخ می‌دهد؛ این در آن و آن در این می‌گریزد.

در وقت خواندن آثار دیگران، تمامِ خودم را به دیگران نمی‌دهم. همیشه سهمی برای خودم می‌گذارم. و این سهم، دیگری را، برای من غنی از من می‌کند و تمتع‌های من از خوانش، تکوینِ همین غناست.

در داخلِ اثر جزئی از اثر نمی‌شوم، آن‌چه بر من اثر می‌گذارد می‌شوم، و آن‌چه بر من اثر می‌گذارد همیشه همان سهمی‌ست که از خود می‌گذارم. در وقت خواندن، بسیار اتفاق می‌افتد که مضطرب این تگه از خودم می‌شوم، که در بعضی متن‌ها طوری با جریانِ متن می‌رود، و یا جریانِ متن طوری با او می‌رود، که آن تگه از من، از پیش، سطر نخوانده را محلّ اثر، حدس می‌زند، و از پیش، خود را برای شدنِ چیزی که نمی‌داند چیست آماده می‌کند. همین حضور نامرئی‌ست که مضطربم می‌کند. چرا که نمی‌دانم در سطرِ بعد، چگونه مرئی می‌شود، یعنی چگونه آن‌چه را بر من اثر می‌گذارد کشف می‌کنم؟ سهمی از آن تگه از خودم را، سهم خودم را؟

من در مدخلِ متن، در زاویه‌ای از متن به راه افتاده‌ام و جاّه انتهایی از درخت بر زمین‌هایی از نمی‌دانم، دارد.

این جور نوشت‌ها را کمتر دوست دارم. نه به خاطر اضطرابی که به من می‌دهند، بل به خاطرِ گاهی که هیچ اتفاقی در سطر بعد، نمی‌افتد. یعنی که اضطراب را برای چیزی که ندارد داشته‌ام. چراکه منظر آشنای متن در این نوشت‌ها، خالی از حضورِ سبک - که خالی از گریز سطرهاست - می‌شود. و سطرها همه در سطح چشم خواننده می‌مانند. و شیوه‌ی نوشتِ نویسنده سطح همواری‌ست در سطح چشم خواننده، که خواننده را در جهل نمی‌گذارد، ناراحت نمی‌کند، و به عادت‌هایش تجاوز نمی‌کند. یک متن بی‌تعّدی.

و نوشت، وقتی متعّدی نیست، لابد می‌خواهد متعّهد باشد و در تعهّد خواننده؛ یک نوشتِ معمول، با متن‌های معمولی!

ورنه، در متن غیر معمول، و متن بی‌تعّهد، تعّدی همیشه از خواننده است، با حضور حدس. و حضور حدس در متن، تعالی متن است.

هرچه بیشتر می خواندم بیشتر می مردم

من کتاب می خوانم، و وقتی که می خوانم، کتابی که می خوانم هستم. خود کتاب نه آن چه در آن است. و این یک مسخ است. و در مسخ همیشه چیزی هست که می میرد. پس در خواندن کتاب چیزی از مرگ هست. هفتاد سنگ قبر^۱ را که می نوشتم، زیاد می خواندم. کم کم می دیدم که خواندن با مردن خط مشترک دارد. هرچه بیشتر روی این خط می ایستادم تأمل من از مرگ بیشتر می شد. هرچه بیشتر می خواندم بیشتر می مردم. و این، مسخ نبود. ترک چیزی برای نیل به چیزی، این معنا در مسخ هست. ولی در مرگ، ترک چیزی ست برای نیل به چیزی که نمی دانیم چیست.

۱. یدالله رویایی، هفتاد سنگ قبر (مجموعه‌ی شعر)، نشر گردون، چاپ اول، کلن، ۱۹۹۸.

جای کتاب

بر سنگ جابوس «فاصله‌ی دو کتاب را فقط کتاب پُر می‌کند»^۱، در سر من امّا، کتاب خود یک فاصله‌ی پر شده است. فضایی را پر از کلمه کرده است، و فضایی را هم که اشغال می‌کند مال او نیست. مثل فاصله‌ی ما و کتاب که متعلّق به ما نیست، و نمی‌توانیم بیخشمش، یا با کسی تقسیمش کنیم. خودمان را هم نمی‌توانیم جای فاصله‌ی ما و کتاب بگذاریم مثل کتاب که خودش را جای فاصله‌ی دو کتاب می‌گذارد، و روزی که نباشیم جای ما می‌گذارد. عین کتابِ آخرِ آدم که به وصیت‌نامه‌ی او می‌ماند.

من می‌ترسم به آخرِ صفحه‌ی آخرِ کتابم نگاه کنم. نمی‌دانم چه ارتباطی هست بین صفحه‌ی آخر و آخرِ عمر. با این‌که پایانِ این همه کتاب‌های من هیچ‌کدام پایانِ عمرم نبوده‌اند. شاید که مرگِ ما را می‌خوانند و جای خودشان را فردای خودشان می‌دانند.

۱۷ اکتبر ۲۰۰۵ (۲۵ مهر ۱۳۸۴)

۱. هفتاد سنگ قبر، سنگ جابوس، ص. ۹۲.

تن نوشتن

گفت: اگر نبود هم او بود. تن بود اگر نبود، تن بس بود.

گفتم: از روح حرف می‌زنی؟

گفت: نه، از تن.

گفتم: مگر از آن چه نیست نمی‌گفتی؟ تن گفتی که هست . . .

گفت: تن با نوشتن است که هست، و نوش، از جان رها که می‌شود به سراغ تن

می‌آید. و چون نوشتن همواره هست، تن هست. و روح اگر نبود هم تن بود.

«شاید درست می‌گویی، اما یک اشتباه کوچک داری»، گفتم، «نوش تو در

نوشتن روح است، و واو نوش مال خودش نیست. این دو، وقتی که با هم‌اند، در

واو با هم‌اند. واوی که مثل جغد است، واوی که در خودش نشسته هی فکر

می‌کند. تو هم اگر به خود بیچی یک واو می‌شوی، و کم‌کم در روح می‌نشینی.

حتّاً تن تو وقتی معنایی می‌گیرد که شکل «و» می‌شود؛ خمیده روی خود.»

گفت: من اتفاقاً وقتی که می‌نویسم، به شکل «و» می‌شوم. و تن در واژه‌ی

نوشتن حضوری واوی دارد.

«من می‌گویم واو نوشتن، واو تن تو نیست»، گفتم، «واوی به عاریه از روح

است، و روح اگر نبود تن هم نبود و ناگزیر نوشتن هم نبود.»

گفت: پس تو داری قبول می‌کنی که تن همان «تن» چسبیده به واژه‌ی نوشتن است.

گفتم: تو قصد داری حرف مرا به دُور کشانی و باطلش کنی. اما من اینجا تمام می‌کنم این بحث را و از تو می‌پرسم آیا در عصرهای دور، وقتی هنوز نوشتن نبود، تن هم نبود؟
گفت: چرا، بود.

گفتم: پس تن به نوش نیست که چسبیده است. روح است که واو خویش را از راه نوش به تن داده است و پیش از آن، در عصر قبل از کتابت، او مستقیم واو خودش را تن می‌کرد. یا تن وقتی که مثل جغدِ تفکر، به شکل «و» در می‌آمد در وسط روح می‌نشست.

گفت: تو داری از عصر قبل از کتابت حرف می‌زنی. در آن زمان هنوز واوی نبود که شکل آن معلوم شود، انگار می‌خواهی سردرگم کنی!
گفتم: هرگز، اما واو در آن زمان بالقوه در مصوت واو در عالم صدا باقی بود. منظورم اتفاقاً این است که تو را به همین نتیجه برسانم. یعنی که تن وقتی که بر تفکر خم می‌شد و شکل جغد می‌گرفت از حالت تجسد می‌رفت و تنها صدا می‌شد که در مصوت واو در وسط روح زندگی می‌کرد.
گفت: پس تن صداست؟

گفتم: نه حالا، در عصر سپیدی کاغذ، زمانی که صفحه سفید می‌ماند.

گفت: پس در عصر قبل از کتابت، انسان رهاتر بود.

«و تن صداتر بود»، گفتم، «عصر خداهای آزاد.»

گفت: خداهای همیشه آزاد بوده‌اند.

گفتم: اتفاقاً اولین زندانی صفحه‌ی سفید خدا بود، وقتی که اولین بار اولین کلمه صفحه‌ی سفید را کمی سیاه کرد.

گفت: آخ!

گفتم: چرا؟ دلت برای خدا می‌سوزد؟

گفت: نه، دلم برای نویسنده‌ها می‌سوزد.

گفتم: چرا؟

گفت: برای این‌که اولین روز زندانی شدن خدا اولین لحظه‌ی نویسنده شد.

«یعنی می‌گویی نویسنده‌ها خدا را زندانی کردند؟»، گفتم.

گفت: نه، اتفاقاً وقتی نویسنده پیدا شد قبلاً حبس خدا مقدر شده بود. منتها این نویسنده‌ها، وقتی‌که تازه اولین کلمه صفحه‌ی سفید را کمی سیاه کرده بود، آنقدر از درد خدا بر صفحه‌ی سفید نوشتند که خودشان هم زندانی صفحه‌ی سفید شدند.

گفتم: و از همان‌جا تن اسیر شد؟

«و سپیدی نجات پیدا کرد»، گفت.

گفتم: نه، صفحه‌های سفید، در عصر ماقبل کتابت، منتظر شب‌ها می‌شدند و ناراحتی‌ای نداشتند.

«ولی روزها ناراحت بودند»، گفت.

گفتم: یعنی می‌گویی الان، روزها تن‌ها اسیر کاغذ سپیدند؟

گفت: نه، همیشه نه. وقتی نوشتن از آن می‌گذرد. چون، آن کس که می‌نویسد نیم تن خود را زیر نگاه نیمی دیگر بر صفحه می‌گذارد.

گفتم: با این حساب نوشتن، پیش تو یعنی تنیدن؟

گفت: آفرین!

گفتم: اگر ننویسیم اصلاً؟

گفت: آن کس که در برابر یک صفحه‌ی سفید به وسوسه نمی‌رود، آن کس رهاست، تنش صداست.

«تو باز یک اشتباه کوچک داری»، گفتم، «آن که نمی نویسد آن را که می نویسد می خواند، و یا برایش می خوانند، و وقتی که می خواند خواننده نیز می تند. خواننده با تنی که روی صفحه‌ی کاغذ مانده است می تند، و آن نیمه تن که گفتم، این گونه روی صفحه‌ی کاغذ یک تن کامل می گردد.»

گفت: آیا آن نیمه‌های تن که خارج از صفحه مانده‌اند، نیم تن خواننده، و آن نیمه‌ی رهای نویسنده، در خارج از سپیدی کاغذ به هم نمی‌تند، تا یک تن کامل شوند؟

گفتم: چرا، در گفت و گو، اگر به هم برسند تن می‌شوند، تن گفتن می‌شوند.

گفت: آفرین! داری به حرف اول من می‌رسی.

گفتم: اما تنها تنی که کامل بر صفحه مانده است آن خداست وقتی که اولین کلمه اولین صفحه‌ی سفید را کمی سیاه کرد.

گفت: آری، آری، این حرف از حرف من چیزی نمی‌کاهد. انسان کامل اوست، ما جمله نیمه‌ایم. او در میان نیمه‌های اسیر ماست، ما در دنیای قاموس‌های قطور او ...

و شروع کرد به رقصیدن و خواندن؛

من تن

تو تن

من و تو تن تن

چو با تن تو می‌تم

تن تن تن تن

گفتم: داری برایش شعر می‌گویی؟

«این شعر نیست»، گفت، «این کشفِ حسّ منطقی است.»

گفتم: منطقی که حس ندارد جانم، همان سان که حس، بی منطقی از کنامش می‌آید!

گفت: گفتمی کنام؟ تو جایی برای استراحتِ حس می‌شناسی؟
«آری»، گفتم، «اما برای استراحت منطق نه!»

گفت: من در این قضیه با تو همراه ولی، در شعر من - که شور من بود - می‌خواستم بگویم، که آن‌چه از قلمرو حس می‌آید می‌تواند در مورد خدا بی‌پای چوبین باشد. اما با پایی از حلاوت خون و گوشت. منظور من از کشف حس منطق این است که، تنها اینجا می‌توانی منطق از حس بسازی، حالی که این دو هر جای دیگر از هم بیزارند.

گفتم: من هیچ‌وقت در جست‌وجوی ساختن منطق نیستم، نه از جهان حس، نه از اصول عقل. زیرا که من نمی‌خواهم با خویش منطقی باشم. زیرا که منطق تمرین ضعف‌های آدم‌هاست. کاری نمی‌کند و این میان فقط کلمه‌ها را مستعمل می‌کند.

گفت: آخ!

گفتم: چرا؟ دلت برای کلمه‌ها می‌سوزد؟

گفت: نه، دلم برای ما می‌سوزد، که گفت‌وگوی مان کلماتی را مستعمل کرد، و بحث داشت هدر می‌رفت.

گفتم: اما من، من از کنار حس همیشه گذر کردم. و تو، تو گاه بروز از بازی کردی.

«منظور تو اگر بازی با کلمه است»، گفتم، «می‌پرسم آیا در ابتدا، وقتی که بود، بازیچه بود؟»

گفتم: نه، اما، وقتی که صفحه‌ی سفید را کمی سیاه کرد، شد.

گفت: اما اگر نمی‌کرد، تن باز بی‌توسل می‌ماند.

گفتم: بگو "اگر نمی‌شد".

«نه! پس حرف‌های مان همه یادت رفت»، گفتم، «وقتی که تن تو سل خود را بر

صفحه‌ی سفید پیدا کرد، دیگر خدا برای تن بازی نبود، بلکه خدا جایی برای
آرمیدن خود انتخاب کرد.»
گفتم: پس، تن گور خداست؟
گفت: پس، بهتر است اگر بگویی آرامگاه.
گفتم: اگر که تن، خود آرام بگیرد؟
گفت: آرامگاهش خاک است.
گفتم: خاک خدا را نمی‌پذیرد.
گفت: آری، همین است که هر انسان، وقتی که می‌میرد، یک خدا تا قیامت
سرگردان می‌شود.

تهران، ۱۴ اسفند ۱۳۵۰

غیرت غیریت نیست

در تعلق به اصل، تعشق به اصل هم هست؛ عشق ورزیدن یا در خود عشق ورزیدن. و در این عشقی که به اصل می‌ورزی، حذف اصل هم می‌کنی. چون همان وقت که تو در کار ورزیدن عشق به اصل خودت هستی، کسی دیگر در جایی دیگر به اصل خودش عشق می‌ورزد. و هر دو به هم غیرت می‌ورزند. و این هر دو که گرم ورزیدن‌اند، آنقدر عشق خود را در اصل می‌ورزند و آنقدر اصل را در عشق خود می‌ورزند که از اصل، خمیره‌ی اصل می‌ماند. و در رسیدن این دو خمیره به هم، هر دو خمیر می‌شوند، هر دو خراب. از این یکی مدام رشکی بر آن یکی ورزیده می‌شود: یکی، یکی را می‌کشد و خرد خمیر می‌کند، آنقدر که از «یکی»^۱ چیزی باقی نمی‌ماند. آن دوتا هر کدام یکی بودند، یکی که در عین حال دیگری بود.

پس در تعلق به اصل همیشه یکی، یکی را می‌کشد و یک خود که غیر خود را حذف می‌کند غیرت می‌کند، و غیرت غیریت نیست.

۲۲ اردیبهشت ۱۳۸۴

۱. با پای نسبت.

نویسش

«آیا قصّه هم می‌تواند آن‌چه شعر به خواننده می‌دهد، بدهد؟» پرسید.

— آری، اگر همان کاری که در شعر با زبان می‌کنیم در قصّه هم بکنیم. یعنی آن‌چه در شخص من و در شخص یک حجم نویس می‌گذرد وقتی که می‌نویسد.

— منظور؟

— سابقاً می‌دانستم چه می‌نویسم. امروز برای این می‌نویسم که بدانم چه می‌نویسم. آن روز می‌دانستم که می‌نویسم، امروز می‌نویسم که بدانم. بر این تأمل در آینده تأمل می‌کنیم.

چیزهایی که مربوط به شعر می‌شوند مربوط به مردم نمی‌شوند. حداقل آن چیزهایی که شعر باید از آن حرف بزند چیزهایی نیستند که مردم از آن حرف می‌زنند. این همان فرقی است که باید بر سر آن تأمل کنیم. چون همیشه وقتی با چیزی فرق می‌کنیم یعنی در چیزی با او مشترک هستیم. پس چرا آن چه ما به راحتی می‌نویسیم مردم به راحتی نمی‌فهمند؟

آن‌که در شخص مامی نویسد

اگر شانس این را داشته باشیم که شخص دیگری از خودمان بسازیم، یعنی موفق بشویم که بسازیم — ساختن به معنی دقیق کلمه — به طوری که به این «ساخته»، به این شخص ساخته، و به ساخته بودن این انسان دیگری که در خود می‌سازیم تکیه کنیم، این انسان ساخته رازهایی دارد. مثل هر آفریدنی، هر ابداعی، که رازی دارد. وقتی روی این شخص ساخته، به مدد نوشتن، به مدد شعر، تکیه می‌کنیم، انسان خود را فراموش می‌کنیم، که شاید به نوعی حذف ضمیر «م» است، حذف «من»، حذف اگو. ولی وقتی با این من ساخته کاری نداریم، و رو نمی‌کنیم، با خود خود هستیم، با من خود. و این من خود هست که می‌نویسد و آن من ساخته را می‌سازد. به عبارت دیگر باید بگوییم که من می‌نویسم پس هستیم.

آیا من همیشه می‌نویسم؟ در حالی که تو هم همیشه فکر نمی‌کنی. تو گاهی فکر می‌کنی، پس گاهی هستی. من هم برای این هستم که با نوشتن فکر می‌کنم، یعنی برای این که فکر بکنم می‌نویسم. ولی همیشه آن من ساخته را رو نمی‌کنم. یعنی من هم گاهی فکر می‌کنم، پس گاهی هستیم.

در وهم هو یا فهم او

جایی در کتاب «هفتاد سنگ قبر» آمده است که «خوشنویسی دایره‌ی جهل است»^۱. ما نباید به این دایره دل خوش کنیم. حتّاً جلو «لامکان» هم باید یک لا بگذاریم. جلو زمان اگر می‌دانستم زمان چیست می‌گذاشتم، با این‌که ازل را بهتر از ابد می‌شناسم. در واقع بیشتر اهل «لا» هستم، خودِ لا. که به قول حلاج^۲ «هویت تو در لائیت ماست»^۳. بشر امروز باید از حلاج متشکر باشد که در برابر «هو»، لا گذاشته است.

همه به جست‌وجوی هویت خود هستند و در این جست‌وجو به جان هم افتاده‌اند؛ هویت‌های قومی، هویت‌های مذهبی، هویت‌های فرهنگی و ملی‌شان را به رخ هم می‌کشند. در شرق و در غرب، و غرب و شرق، همه به جان هم افتاده‌اند تا از «تعلق» بربریت بسازند.

۱. هفتاد سنگ قبر، سنگ ماکان، ص. ۲۲.

۲. حسین بن منصور حلاج عارف نامی قرن سوّم و ابتدای قرن چهارم هجری. «طواسین» از آثار اوست.

۳. شیخ روزبهان بقلی شیرازی، شرح شطحیات، به تصحیح هنری کرین، کتابخانه‌ی طهوری، چاپ سوّم، بهار ۱۳۷۴، ص. ۲۵۹.

«هویت تو در لائیت ماست»؛ باید این سخن حلاج را بتوانیم درک کنیم، و ادامه‌ی او شمس تبریزی^۱ را، «کشف غیر» را. ما باید بتوانیم خودمان را حذف کنیم، در خود دیگری. خود را در غیر خود حذف کنیم و یاد بگیریم که در خود به جای این‌که به دنبال کشف «هو» باشیم به دنبال کشف او باشیم. و او «دیگری»ست. حلاج برای همین ایدئولوژی انسانی‌اش بالای دار رفت. چه فایده که دار حلاج را بستائیم ولی اندیشه‌ی او را هضم نکنیم؟ این همه ادبیات دار برای حلاج، از شعر و از رمان، اگر به ما حذف هویت و حذف تعلق نیاموزد، آئینه‌ای برای خشونت و بی‌رحمی می‌شود، و عشق به کشتار و سر بریدن و وحشت.

۱. عارف نامی قرن هفتم هجری. مراد مولوی.

من هیچ فیلسوفی را نخوانده‌ام. واقعاً چیزی از آن‌ها نمی‌دانم. من چیزی نمی‌دانم. هیچ نمی‌دانم. و یا هیچ می‌دانم. یعنی از لحظه‌ای که می‌نویسم همان لحظه‌ای را که می‌دانم می‌نویسم. لحظه‌ای که حامل حرف است، که حرفی از خودش را با خودش می‌برد و نه میراث لحظه‌های پیش از خودش را. الا این حرفِ هنوز و همیشه عجیبِ سقراط که: «چون نمی‌دانی که نمی‌دانی، گمان داری که می‌دانی». دو ریل موازی به لغت می‌دهند که در من چیزی را به چیزی نمی‌رساند، جز به شک که در فضای بین دو ریل می‌راند. فضای بین دو ریل؟ پاره فضا، اسپاسمان.

بر پیشانی کتاب «من گذشته امضا» آمده بود:

«در شخص من دو شخص هست:

یکی مفرد که امضا می‌کند، دیگری

جمع که می‌خواند. و در لحظه‌ی

خوانش، ما سه شخصیم.»^۱

می‌خواستم بگویم که امضای متن را خواننده می‌کند و خوانش، چیزی جز نویسنش نیست. آن سه باهم‌اند و بی‌هم‌اند. و حذف این یکی همیشه حیات آن دیگری‌ست.

خوانش کتاب حریق کتاب است. اگر متن در خواندن من نسوزد، آتش نگیرد، من از مطالعه گرم نمی‌شوم.

۱. یدالله رویایی، من گذشته امضا، انتشارات کاروان، چاپ دوم، ۱۳۸۶، ص. ۲۳.

زبانِ دعا

من هیچ وقت در موقع نوشتن طبیعی نیستم. نه خودم و نه زبانم. برای چی طبیعی باشم؟ برای کی؟ به اندازه‌ی کافی برای خودم هستم. پس می‌نویسم تا لحظاتی بیگانه با خودم بمانم. و خدای خودم بمانم. و آن‌که در نویسنش به زبان می‌رسد، به خودش، به بلوغ می‌رسد. و بلوغ، یعنی به چی رسیدن؟ در کودکی‌های من، بلوغ که می‌رسید به چیزی نمی‌رسید. ولی حالا در نویسنش، هر وقت که سر می‌رسد به همان چیز عجیبی می‌رسد که اولین بار در بلوغِ کودکی ناگهان شناختم.

نویسش همیشه غیرطبیعی بوده، به محض این‌که زبان می‌خواهد اعلام حضور کند از طبیعت آن‌که آن را به کار می‌برد در می‌آید، بیرون می‌شود. از غارنشین‌های عتیق بگیر تا انسان امروز. اولی تا می‌خواست با نیروهای ماورایی تماس بگیرد، یا به قدرتی نامرئی خطابی مرئی داشته باشد، بلافاصله زبانش را عوض می‌کرد. از ترس، یا احترام. انسان امروز هم، با زبان دعا که نمی‌داند چیست سخن با کسی که نمی‌داند چیست می‌گوید. و چون نمی‌نویسد مهجور می‌ماند. و محجور.

جای کلمه جادوی کلمه

در کلمه چیز هست. یک چیزی در کلمه هست. به کار بردن این قبول آن است. به محض این که آن را به کار ببری چیزی که در آن است را پذیرفته‌ای. تنها که هست به هیچ دردی نمی خورد. به درد هیچ می خورد. اگر با آن رمان بنویسی طبیعت بی جان می سازی. طبیعت بی جان بادیه؛ یک طبیعتِ اعلا. من کلمه‌های تنها را همان قدر دوست دارم که نجار میخ‌هایش را. هر دو اگر به مصرف نرسند عاطل می مانند. با این تفاوت که میخ زنگ می زند بی آن که نجار را مغبون کند یا با او در رابطه بماند. ولی کلمه‌ی تنها همیشه سرپوشی بر فکرهای من می ماند، و در رابطه با من می ماند. همیشه حرفی از من را، و یا حرفی را از من، پنهان می کند. مخفی گاه است. جادوی شان هم در همین است. این که می گویم جادوی واژه‌ها را از یاد نبریم، از آن است که واژه‌ها جادویی ندارند اگر ما بهشان ندهیم. و آن‌ها همیشه در ضلعی از مکعبِ حجم، جادویی می شوند. در نثر همان طور که در شعر.

رَحْمِ تجربه تردید

تجربه‌ی من این بوده است که حشرونشر برای من تجربه می‌آورد. یعنی آدم محشور، تجربه‌هایش همیشه بیشتر از آدم تنهاست. تجربه، خوبی‌اش این است که مرا به فهم تجربه برمی‌انگیزد. ما به یک عمل، و با یک برخورد به این دلیل می‌گوییم تجربه چون آن را فهمیده‌ایم، و یا لاقلاً این‌طور ادعا می‌کنیم. و تجربه‌ی ما تردید ما شده است.

من هر جا نتوانسته‌ام در موقع فهم یک تجربه تمام تجربه را بفهمم، نیاز به نوشتن پیدا کرده‌ام. نیاز غریبی است که اوقات دیگر به سراغم نمی‌آید، که انگار نویسش کمبود فهم ما را جبران می‌کند، و یا آن را لاپوشانی می‌کند، یا این‌که ما خودمان را با نوشتن از عقده‌ی کم‌فهمی می‌رهانیم، همین‌که پوست ما پوسته‌ی کاغذ را لمس می‌کند.

در لمس دو چیز، چیز سوّمی همیشه هست، ما همان چیز سوّم هستیم؛ نویسش.

ضعف من این است که نمی‌توانم. نتوانستن عیب من، و عیب من عادت من است. حالا دیگر نمی‌توانم خود را عوض کنم، این عیب و این عادت در من مانده‌اند و با من زندگی کرده‌اند.

من دورتر می‌روم از او که تندتر می‌رود. فرق من با او این است که او، وقتی که می‌نویسد، بر آن چه می‌بیند می‌رود، من اما، قلم که می‌گیرم، با آن چه می‌بینم در نبرد می‌مانم. تا از آن — از معلوم — پرده بردارم.

او، آن چه حس می‌کند می‌نویسد. من اما، با آن چه حس می‌شود، — با محسوس — نامحسوس می‌مانم.

من حس نمی‌کنم.

تأمل‌های دستِ مرا ذهن من است که دور می‌برد. ذهنی با تربیت حجمی. و تربیتِ شکل، که بدون ریتم زندگی ندارد. ریتم را به معنای وزن و عروض نگیرید (که در جای خود غنی، دلپذیر و هوشمندانه است). ریتم در قطعه و نه

ریتم در مصرع. ریتم را در حرف من اینجا، به معنای حرکتِ حرف بگیرد. حرکت حرف در متن، «جا» بی که در نویش پیدا می‌کند. «نظم جا». منظورم نظم چیزها نیست. چیزها نظم ندارند. به داخل متن که می‌آیند، نظم‌شان را در بیرون جا می‌گذارند، به خاطر جایی که در قطعه شعر پیدا می‌کنند. این حرکت نه نقطه‌ی عزیمت دارد و نه مرز رسیدن. تمام ذهن حجم، ذهن ادامه است، ذهن غایت. غایت معلوم نیست. پس ذهن، ذهن بی غایتی است، بی نهایتی است. پس ادامه، ادامه‌ی لغت است، ادامه‌ی لوگوس که مادر الفباست. من حتّا "ی" را از آخر الفبا برمی‌دارم. چون ادامه ادامه‌ی لغت است، و در این ادامه، لغت چیزی جز علامت نیست. و علامت لغت، باری برای لغت است. من آن را مثل معنای آن می‌گیرم، که همیشه جایش را خالی از خودش می‌کند، مثل "ی" در آخر الفبا که در علائم نامعلوم ادامه می‌گیرد. مثل حلاج در علائم نامعلومش و اقامت‌هایش در طواسین. حلاج لُغز (لوگوس) را هم ساکن دواپر درهم می‌بیند. لُغزهای او، شعر ما را زندگی لغت می‌کند. وقتی که می‌دانی ادامه می‌گیری، شتاب نمی‌گیری.

همه چیز نویش است. نویش همه چیز ماست. یا به چیزها زندگی می‌دهد، یا زندگی از چیزها می‌گیرد. نویش، نوشتن نیست. نویش چگونه نوشتن است. نویش می‌تواند آبروی نوشتن باشد. می‌تواند هم نباشد. و یا حتّا آن را از این بگیرد. آن فرقی که میان شمس بی کتاب و کتاب «فیه ما فیه»^۱ می‌گذرد، و یا میان حلاج محجوب و هجویری «کشف المحجوب»^۲، نمونه‌هایی از این حرف‌اند.

۱. از آثار مولوی شاعر نامی قرن هفتم هجری.

۲. علی بن عثمان بن علی جلابی هجویری غزنوی، عارف قرن پنجم هجری. مشهورترین اثرش «کشف المحجوب» است.

در تأنی‌های من، همیشه تگّه‌ای از متن تمام متن است. بقیه‌ی متن برای همان تگّه می‌آید. همیشه کسی هست که متن مرا بهتر از خود من می‌خواند. حسودِ او که می‌شوم در همان تگّه می‌مانم، و فکر می‌کنم برای بهتر از خودم می‌نویسم. من این بهتر از خودم را در همان تگّه جا می‌گذارم. می‌گردانمش، می‌چرخانمش، دورش می‌گردم. خودم را تکرار نمی‌کنم، و در تکرار آنچه خودم نیست، مقاومت نمی‌کنم. حتّاً تکرار را تکرار می‌کنم. ولی تاجرِ تکرار، اندی وار هول^۱، نمی‌شوم. تا بخواهد بشود استروکتورم را به سرعت عوض می‌کنم. پیکاسو^۲ می‌شوم، زائرِ پاره‌فضاها، و کعبه‌های مکعب.

تکرار گروهی، سری و تکثیر، کار من نیست. اگرچه در جای خود زیبا باشد. کار مرا رابطه اداره می‌کند. اگر رابطه نباشد، شماره و تکثیر ما را به جایی نمی‌رساند. کار شعر کار "تولید انبوه" نیست. این‌که ما یکی را کنار خودش بگذاریم یا کنار دیگری، حتماً حکمتی دارد، حکمتِ کنار، و جوار، که در زیباییشناسی بازی بزرگی دارد. «دیگری را هم رابطه در کنار دیگری می‌گذارد نه شماره و نمره» (هوسرل^۳). پس باید به کنار اندیشید نه به تکرار، «وقتی کنار معنی دیگر می‌گیرد» (لبريخته‌ی ۸۰)^۴. و «معنی دیگر» را، اگر کشف نکنیم، می‌سازیم.

ساختن! در این معنی‌ست که من همیشه فکر کرده‌ام که شاعرِ امروز باید هنرمندِ امروز باشد. یعنی هم شاعر باشد هم آرتیست: در شعر شامه‌ای برای لغت و در لغت شامه‌ای برای شعر باشد.

۱. (۱۹۲۸-۱۹۸۷) Andy Warhol؛ نقاش و فیلم‌ساز امریکایی و از بنیان‌گذاران Pop art.

۲. (۱۸۸۱-۱۹۷۳) Pablo Picasso؛ نقاش اسپانیایی و از مبدعان و مروجان کوبیسم.

۳. (۱۸۵۹-۱۹۳۸) Edmund Husserl؛ فیلسوف آلمانی زبان و پایه‌گذار پدیدارشناسی.

۴. یدالله رویایی، لبريخته‌ها، انتشارات نوید شیراز، چاپ دوم، ۱۳۷۱، ص. ۹۰.

تبخیر بنفش خون

آن چه می دانم اتّفاقی می دانم

این طور که من دارم می نویسم، این طور که من دارم می خوانم، نه برای منتشر شدن و نه برای خوانده شدن، نمی دانم چه چیز گم شده‌ای را باید به دست بیاورم، ولی می دانم که چیزی هست که باید پیدایش کنم و تصرّفش کنم و یا تصرّفم کند. و تا سرانجام گیرش نیاورم و گیرم نیاورد انگار آن چه می نویسم و می خوانم، از آن چه می نویسند و می خوانند، دور و بیگانه و خجول می ماند. انگار روی سؤال راه می روم، اعصاب من از سطح سؤال باز می شود و بسته می شود.

آن چه می نویسم اتفاقاً می نویسم و آن چه می دانم اتفاقاً می دانم، و تمام روز تراکم اتفاق های روزانه ی من می شود، و تازه آن لغت تنها هنوز پیدایش نیست، و آنجا وقتی از جایش تکان نمی خورد، می بینم که آن چه می نویسم تازه آن چیزی نیست که می خواهم بنویسم، گرچه می روند و در مجموعه ی ناشرها جا می گیرند ولی قدرت های من را اینجا جا می گذارند.

این کلمه ها مرا دیوانه می خواهند، دیوانه می کنند، من باید با آن ها قادر باشم سخت ترین و عظیم ترین کارها را بکنم، باید قادر باشند زلزله راه بیاندازند، زلزله را متوقف کنند. باید دیوانه کنم، باید به حیرت بیاورم، باید از مزارع نمک گل برویانم، صف های سراب را از کویر به خانه بیاورم. اگر قرار است عقل ارغوانی باشد، ارغوانی باشد، ارغنون باشد، جنون باشد و باران، تبخیر بنفش خون باشد، باشد.

زیستن با کلمه ها زیستن آن ها در من است که در زیر پوست من، در گوشت من، در امعا و احشای من زندگی می کنند، زندگی مرا می کنند. اگر خلقشان نکنم خلقم می کنند، نه خالق چیزی در کلمه می مانم و نه در کلمه می مانم. کلمه رفتارش را از رفتار من می گیرد، سطح خود را از عمق من برمی دارد، بالا می آید، از دهلیزهای درون من می گذرد، زبان می شود، گاهی دهان، حنجره، گوشت و خون می شود، پوست می شود؛ پوست کلمه و کلمه ی پوست. که پوست های ما برای عبور واژه معبرند.

خونریزی علامت و اقرار

از یک نامه

. . . کلمه‌ها همسایه‌ی اعصاب من می‌شوند. و وقتی همسایه برای آدم پناه نیست، کلام پناه عصب می‌شود، و در آنجا بهترین کلمه از انتهای یک عصب بیدار برمی‌خیزد؛ بیدار می‌شوم و کلمه می‌شوم، پوست کلمه و کلمه‌ی پوست می‌شوم. در چنین لحظه‌هایی است که ذوق فرار و جست‌وجوی پناه می‌گردم. نوشتن، سرنوشتم می‌شود و به جست‌وجوی همین سرنوشت ناگهان خودم را در پاریس پیدا می‌کنم؛ آرامش‌های من آنجا می‌آرامند و آنوقت تمام روز را و تمام شب را در میان خیل خیال و سیل کلام می‌گذرانم. همه‌ی نخوانده‌هایم را می‌خوانم و همه‌ی ننوشته‌هایم را می‌نویسم. کتاب‌های نیمه‌باز و دفترچه‌های نیم‌بسته، دوباره بسته و باز می‌شوند و سیستم اعصاب من ریتم عادت‌هایشان

را از سر می‌گیرند. من که تنها می‌شوم، پاریس تنها می‌شود. و سر من در گریبان او و گریبان او در دست من، از همه‌ی مشغله‌های تهرانم جدا می‌شوم و با همه‌ی انواع گذران‌هایش بیگانه می‌شوم. پاریس مرا کودک می‌کند و من او را کودک می‌بینم، شهری تنها که همیشه خواسته تنها بماند. چهارراه شعر جهان می‌شود و یگانه می‌شود، در تراس‌هایش انگار شعر و قهوه سرو می‌کنند، در تمام شعر جهان سر می‌کشد و تمام شعر جهان را در خود دارد، مهربان و آگاه. آنجا من به زندگی، بهتر فکر می‌کنم وقتی که فکرهای من آنجا زندگی می‌کنند، برای من پاریس غرفه‌ی اعتراف است، خونریزی فکر، خونریزی شعر، خونریزی علامت، خونریزی اقرار...

پاریس، ۲۵ دی ۱۳۵۵

از کلمه تا حس

تنهایی‌های من در زندگی با کلمه می‌گذرد. و در زندگی‌هایم با کلمه تنها نیستم، زندگی با کلمه‌هایم را خود کلمه‌ها به من می‌دهند. یعنی خودم چون به خودم می‌دهم و این می‌شود زندگی، یک نوع زندگی که خیلی‌ها نمی‌شناسندش، حتّاً بسیاری از آن‌ها که مشغله‌ی کلامی دارند. چراکه همه‌ی مشغله‌های کلامی به خلق در کلام نمی‌انجامد، برای آن‌ها کلمه وسیله‌ای می‌شود که خلقشان کند، نه این‌که خالق چیزی در کلمه بشوند، کلمه در نگاه خالق است که اخلاق می‌گیرد، و علامت اخلاق می‌شود، و در اخلاق شاعر علامتی از اعماق می‌شود، گوشت و خون می‌شود، پوست می‌شود، خود من می‌شود. و این‌که در جایی گفتم پوست کلمه و کلمه‌ی پوست، منظورم همین صمیمیت جدایی‌ناپذیر و حیات لاینفکّی‌ست که بین انسانِ نویسنده، تن او و لغت‌های او حادث می‌شود؛ یک حادثه‌ی ابدی و لایزال و ضدّ زمان که سایه‌اش حتّاً مرگ

نویسنده را بعد از او اداره می‌کند. و از این جهت حادث می‌شود. و می‌گوییم حادثه برای این‌که در زندگی تمام شاعران و نویسندگان این یگانگی این مسخ این ادغام این تقرّب ملکوتی ایجاد نمی‌شود. برای این‌که تکوینش تدریجی و ظهورش ناگهانی‌ست. این تکوین تدریجی حتّاً گاه پیش شاعرانی که دیری در حیات کلمات با صمیمیت هم زیسته‌اند آن ظهور ناگهانی را نداشته است. یعنی حادثه اتفاق نیفتاده است، و یا بخت آن را که به این موهبت برسند نداشته‌اند. بنابراین هزار بار روشن است که دست دوّم‌ها، متفّن‌ها و بی‌رسالت‌ها هرگز به آن نمی‌رسند. به آن ادامه‌ی هستی در حیات زبان، به آن تصویری که کلام از مرگ او و بعد از مرگ او می‌دهد، و او را در واقعیتی دیگر حضوری دیگر می‌دهد.

می‌خواهم توضیح دیگری بدهم، از این وجود یگانه‌ی انسان-کلام، یا بهتر بگوییم بدن-کلام، تا شاید این حرفی را که می‌خواهم بگویم بیشتر بکشاید: هنرهای کلامی سمت‌های بسیار دارند؛ سمتی به سوی «معنی» که فلسفه می‌سازد، سمتی به سوی «عدد» که ریاضی. سمتی هم به سوی «عقل» و «عمل» دارند که سیاست و منطق را، و جنگ را می‌آفریند. ولی آنجا که سمتی به سوی «حس» و «هنر» دارند شعر را و آفرینش را تسخیر می‌کنند. و «حس» حدّ متعالی هر سمت است. معنای اوج و کمال وقتی که از نردبان نویسنش بالا می‌روند. مثنوی‌های نظامی، و حافظ و مولوی در غزل‌هایشان، تداعی «حس» صعود و نردبان نویسنش شده‌اند.

استادِ بازی

کلمه‌ها بچه‌های مایند، ما باید بتوانیم به آنها کمی بازی بدهیم. نه این‌که بازی‌شان بدهیم. برای این‌که به آنها بازی بدهیم، باید به آنها رابطه‌هاشان را بشناسانیم.

آنها در لحظه‌ای که رابطه‌هاشان را بی‌رابطه می‌کنند و یا سامانی را بهم می‌زنند، همان لحظه‌ای است که به آنها اجازه‌ی بازی داده‌ایم. آنها در این لحظه پیوندهاشان را می‌گسلند ولی سنت‌های خفته‌ای را در خود بیدار می‌کنند که اگر نگیریم، بازی را به آنها باختیم.

من در این لحظه‌ها عمیقاً بی‌اختیار می‌شوم، به‌طور عجیبی به سمت بازی آنها کشیده می‌شوم و با آنها قاطی می‌شوم. انگار آنها ایند که مرا بازی می‌دهند. مقاومت‌ناپذیر است. مقاومت‌ناپذیر می‌مانم. مقاومت‌ناپذیر می‌مانی اگر قاعده‌ی بازی را بشناسی، و یا برای بازی قاعده بشناسی.

کلمه‌ها در این بازی‌ها بیشتر با گذشته‌هاشان سروکار دارند. در گذشته‌هاشان هستند. آینده‌هاشان را هم همین بازی‌ها می‌سازد. در همین بازی‌ها می‌سازند. نیروی کلمه‌ها در گذشته‌شان است. گذشته‌ای که مال خودشان است. بر خلاف امضا که گذشته ندارد وقتی به صفحه می‌آید، گذشته‌ی دیگران را دارد، و نیروی او در آینده است. به همین جهت است که امضا کلمه نیست.

برای این‌که امروز بنویسیم باید از دیروز نیرو بگیریم. نیروی ادبیات، سابق است، و استاد بازی آینده. ما نباید استاد بازی را با استادبازی اشتباه بگیریم. اولی آینده می‌سازد، دومی حذف گذشته می‌کند. درحالی‌که امضا هم از گذشته‌ی بازی‌ها برمی‌خیزد هم از نام، از نامی که از گذشته‌ای می‌گذرد. و همان گذشته است که حال را به بازی می‌گیرد، و می‌خورد. وگرنه نام، بیرون در می‌ماند، نمی‌گذرد، در می‌گذرد.

نگران افراط‌ها و تفریط‌ها نباشید. نویسش حریم دارد؛ در تمام زبان‌ها. حریمی که بر درگاه آن شلنگ‌ها، می‌افتند. از پا می‌افتند.

فروردین ۱۳۸۶

تصویری از ندیدن دنیا

ضلع سوّم دیدن

پارسی‌های قدیم می‌گفتند چشمی که می‌نگرد نوری به آن‌چه می‌نگرد می‌دهد. یعنی آن‌چه نگاه می‌شود نورش را در نور آن‌که نگاه می‌کند می‌ریزد؛ دو نور از دو سو، هر دو در نیمه‌ی راه به هم می‌رسند (نوری از نگریده، نوری از نگران). دیدن و دیده شدن، هر دو در نور هم یک «دیدن دیگر» می‌آفرینند. این «دیدن دیگر» دیدن یک نامرئی‌ست، یک دیدنِ ندیدنی، تصادفی، تصادمی. ما باید این سوّمین را کشف کنیم، شکار کنیم، هم در ذهن، هم در زبان.

زرتشت این مبادله‌ی نور را، نور دو «دیده» را، انسانی می‌دانست؛ نور دیده (چشم) و نور دیده (اسم مفعول از دیدن). برای او این مبادله‌ی نور در حیوان صورت نمی‌گرفت. صورت، مخصوص انسان است. صورت انسان است که در برخورد این دو نور ترسیم می‌شود. چهره فقط در برابر چشم است که چهره است، در برابر دیده و در مبادله‌ی دیدن. خارج از این حالت هیچ چهره‌ای چهره نیست. انسان هم به‌خاطر چهره‌اش انسان است (لویناس^۱). و چهره، انسانی‌ست. صدایش از روبه‌رو می‌آید، نگاهش از روبه‌رو می‌آید، و چهره چیزی جز روبه‌رو نیست، که دیده‌وری می‌کند، که دیده‌رانی می‌کند. زیباترین چهره‌ها روبه‌روترین چهره‌هاست. انسان وقتی برمی‌خیزد انسان است. انسان خوابیده انسان نیست. خواب آدمی خواب چهره‌ی اوست. خواب صدا و خواب نگاه اوست. و در خواب این دو، تمام چیزهای دیگر او بیدارند. در همین بیداری‌ست که حیوانی می‌شود، که حذف چهره می‌کند، و می‌گردد. پارسی‌ها زبانشان را با کشف همین دیدن سوّم غنی می‌کردند و از همان‌جا زبانشان را زبان شعر می‌کردند و زبانی در داخل زبان می‌ساختند. و اهورا، شاید به‌وام از من، می‌گفت: «زبانت را، زرتشت، روی زبانت بگذار.»^۲

آن‌ها از دیدن و دیده شدن، یک دیدن سوّم بیرون می‌کشیدند (ضلع سوّم می‌ساختند) که نه دیگر «دیدن» بود و نه «دیده شدن». مکعبی بود که هر سه را در خود داشت، که عصاره‌ی «نگاه» بود. کعبه بود، غرض و غایت بود. غایت چیزی هیچ‌وقت خود آن چیز نیست. چرا فعل امر دیدن، «ببین» است؟ که هیچ طنینی از حروف این در حروف آن نیست. یعنی فعل دیدن غیر از نون مصدری‌اش (که مال خودش نیست) هیچ حرف دیگری از خود به محصول خود (بین) نداده است و «بین» میراثی از تبار خود با خود ندارد. سفارش

۱. (۱۹۹۵-۱۹۰۶) Emmanuel Levinas: فیلسوف فرانسوی.

۲. هفتاد سنگ قبر، سنگ مغان، ص. ۱۲۷.

اهورا هم به زرتشت این بود که از دیدن، «دیدنی دیگر» برآر!
در زبان‌های دیگر، فعل امر دیدن از دیدن مشتق می‌شود جز در فارسی ما که
«دیدن» در وجه امر خودش می‌خواهد «بینیدن» باشد؛ یعنی، «بدین» به جای
«بین». چرا وقتی از چیدن «می‌چینم» می‌آید، نباید از دیدن «می‌دینم» بیاید؟ و
نمی‌آید! «می‌بینم» می‌آید چون که دیدن برای آن‌ها، پارسی‌ها، اهمیتی عظیم
داشته است. پرسید: «پس آن‌که می‌دیند نمی‌بیند؟»
— شاید عکس آن درست‌تر بوده است؛ یعنی آن‌که می‌بیند، نمی‌دیند.
— طبعاً!

از غایت نگاه

همه‌ی واقعیت‌های اطراف ما دیدنی نیستند. نگاه ماست که چیزی را دیدنی می‌کند و این دیدنی‌ها از موقعی گفتنی می‌شوند که راه به اعماق ما پیدا می‌کنند. و برای این‌که راهی به اعماق ما پیدا کنند چه روزنی بهتر از چشم. پس همان حسی که از چشم با صراطی مستقیم به سراغ واقعیتی رفته است، آن را، یعنی آن واقعیت دیده شده را، از همان راه مستقیم به سمت چشم برمی‌گرداند و از خلال دیده‌ی ما به درون ما می‌فرستد. و درون ما در آنجا ابعادی دارد که آن دیدنی را از روی بعضی‌شان عبور می‌دهد. و همان عبور، از آن دیدنی یک حجم گفتنی می‌سازد که از دهان ما خارج می‌شود، یا به زبان می‌گذرد، و یا بر لب می‌ریزد.

ابعاد درون ما از فعالیت‌های ذهنی ما ساخته می‌شوند. «دیدنی» ای که از راه دیده به درون ما راه می‌یابد اگر از هیچ‌یک از بُعدهای ذهنی ما نگذرد، دوباره به روزن چشم می‌آید و از همان صراط مستقیم به مقَرّ مرئی سابقش در دنیای بیرون باز می‌گردد. حسی‌ست که همیشه روی معبر یک بُعدی خودش می‌ماند و استقامت می‌کند که خودش باشد. به همین جهت است که حس‌های یک بُعدی از صراطی «مستقیم» می‌گذرند، صراطی که «استقامت» می‌کند.

این مکانیسم نگاه ماست وقتی که مقداری از تن ما را به جهان بیرون ربط می‌دهد. مقداری از تن ما را، که بیشتر از سطح چشم نیست، از شکاف دو پلک می‌گذراند و به منظری از جهان ربط می‌دهد که سطح چشم نیست، ابدیتی خالی‌ست، حرکت است. و حجم است، و به‌هرحال مرئی و دیدنی‌ست نه گفتنی و ذهنی. گفتنی و ذهنی موقعی می‌شوند که از همان راه چشم به درون ما برگردند و به اضلاع فضایی ما در ذهن ما برسند، و گاه حتّا آنها را مختل کنند. و این‌طور است که نگاه به غایت خود می‌رسد.

نمی‌دانم آیا حافظ به این مکانیسم نظر داشته است وقتی که می‌گفت:

خیال روی تو گر بگذرد به گلشن چشم

دل از پی نظر آید به سوی روزن چشم

پس خیال را به معنای «تصویر» بگیریم و دل را به معنای «درون» و خیال در ادب قدیم ما همیشه به معنای نقش و تصویر خارجی آمده است و نه یک منظر ذهنی:

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم (حافظ)

ای آینه‌ی خیال در چنگ! (نظامی)

حقیقت آن سو

پس تماشا پیش از آن که شیوه‌ی نگاه باشد، روشی برای موضوع تماشا است. یعنی تماشا موضوع تماشا را حرکت می‌دهد و راه می‌برد. چیزهایی هستند که با تماشای ما به راه می‌افتند، و چیزهایی هستند که راه بر نگاه می‌بندند، با تماشا در می‌آویزند، و در چشم ما عجیب می‌شوند.

عجیب‌ها نمی‌خواهند «چیز» باشند، و موضوع تماشا باشند، خودشان را با نگاه مبادله نمی‌کنند، و موقعی با نگاه ما به راه می‌افتند که نگاه ما را هم به راه بیاندازند. یعنی تماشا برای آن‌ها دو طرف دارد؛ در نگاهی که به آن‌ها می‌کنیم، آن‌ها نیز نگاهی به نگاه ما می‌کنند. و این یک فرصت ذهنی است. و در همین فرصت ذهنی است که نگاه ما در شیء و شیء در نگاه ما مشیت می‌گیرد. در اینجا فرصت فاصله است. شیء پیش از آن که مشیت گیرد، اول در همین فاصله‌ی ذهنی به راه می‌افتد. به محض این که فاصله از شیء بار گرفت یک مفهوم می‌شود، یک مفهوم برای حجم می‌شود، و نه مفهوم یک حجم.

واقعیت در همین گذار از فاصله حقیقت می‌شود، یعنی همیشه حقیقت در ماوراست. ما حقیقت را هیچ‌وقت نمی‌بینیم، مثل خدا، و از این نظر، خدا حقیقتی است مثل فاصله‌ای که از مفهوم بار می‌گیرد و با مفهوم بیگانه می‌ماند؛ حقیقت یک حجم.

نگاه من از این سو، نگاه آن سوی مرا بیدار می‌کند. و آن‌چه بیدار می‌کند آن سو، ندیده‌ی آن چیزی است که من اینجا، این سو، می‌بینم؛ دیده‌ی من اینجا. دیده‌ای که در دو دیده‌ی من پیداست. آن‌چه در دو دیده‌ی من پیدا اینجا است، آنجا جایی ندیده دارد. یعنی ندیده، آنجا جایی دارد. شعر حجم شعر ندیده و دیده است وقتی ندیده‌های ما را می‌بیند. ندیده‌های ما، و یا ندیدنی‌های ما، اینجا نیستند. ندیده‌های ما آنجا می‌مانند، ندیدنی می‌مانند، اینجا ولی در دیده‌های ما لنگر دارند. و دیده‌های ما اینجا، همیشه دیدنی می‌مانند تا لنگر ندیدنی را در ما نگاه دارند. و لنگر ندیدنی را در ما تنها نگاه ما نگاه می‌دارد، که آستانه است. و آستانه آغاز است. آستانه شروع است و از همان شروع، ما به نگاهی در آن سو می‌رسیم.

نوعی دیدن

در خودِ واقعیت شعری نیست. برعکس، واقعیت سرپوش خفه‌کننده‌ای برای شعر است. به همین جهت است که شعر در جایی نشسته است که شیء به آن نمی‌رسد، یعنی نشسته در نهایت شیء، جایی که شیء هرگز به آنجا نمی‌رسد، و شاعر است که آن را کشف می‌کند، و در کشف شعر، شیء به نهایت خود می‌رسد. این کشف، کار مشاهده نیست، کار چشم نیست. چشم برای این‌که به پشت شیء برسد از شیء عبور می‌کند و آن را پشت سر می‌گذارد، «پشت» سر، مثل پشت اثر. مثل تابلو روی دیوار که ما را به پشت دیوار می‌برد، و بعد به آن‌که خودش را در تابلو گذاشته است، یعنی به نقاش. به اثر هم اگر تنها به نگاهی بسنده کنیم به زندگی اثر نگاه کرده‌ایم، و به سرگذشت آن، و نه به نقاش و به آن‌که ما را به پشت اثر می‌برد. آن‌چه در اثر هست بین من و اثر هست، در فاصله است. جدا شدن از اثر، شناختن اثر است، نه گم شدن در آن. این طرز

برخورد با واقعیت یک خطاب خالی است که خلاء آن را پر می‌کند، مثل هوایی در کوه، که از پژواک خودش پر می‌شود. به شیء که نگاه می‌کنم شیء را گم می‌کنم. این دیگر یک مشاهده‌ی معمولی نیست. مشاهده را همه می‌کنند، مشاهده را همه بلدند. شاعر معمولی وقتی که می‌بیند، عادت چشم خودش را دنبال می‌کند. اما شاعری که خرق عادت می‌کند شعر را در چیزهایی که نمی‌بیند، می‌بیند. یعنی همان وقتی که شاعران سطح، دنیای دیدنی‌هایشان را تصویر می‌کنند، شاعر حجم تصویری از ندیدن دنیا می‌دهد. در اینجا «سطح» را دست کم نمی‌گیرم، بلکه در معنای لغتی آن (سطح) می‌گیرم، یعنی در معنای حقیقی و هندسی آن، که در این معنا شاعران سطح لزوماً شاعران سطحی به معنی مجازی کلمه نیستند، و تواناترین آنان، به علت اشرافی که بر زبان دارند، و به علت تسلطی که بر بازی با سطوح دارند، گاه فراتر از مسیر مستقیم چشم می‌روند، و در این بازی با سطوح گاه برخورد دو سطح (حجم) آن‌ها را به رؤیت دیگری از جهان مشاهده‌هایشان می‌رساند، به دیدنی دیگر، و یا حتّاً به زبانی دیگر، که شاعر خود یکسره از آن بی‌خبر بوده است. آن‌ها سطوح‌شان را به رویا می‌دهند و رویاهایشان را به جهان، و در این بی‌خبری از جهان تصویری می‌گیرند که لنگر در تصویری دیگر دارد که خود حلقه در تصویری دیگر زده است، و در این داربست تصویر علامتی از دنیا به ما می‌دهند که علامت دنیای امروز ماست. نوعی دیدن است، و شاعران واقعی را همین نوعی دیدن، همین جادو، شریک سرنوشت جهانیان می‌کند، بی‌آن‌که خود بدانند که در این کارشان نه سفارش است و تصمیم، و نه تعهد است و تسلیم. چه‌طور می‌شود بدون عبور از ظاهر به باطن رسید؟ برای رفتن به بطن نمی‌شود از ظاهر غافل شد، چراکه عمق لزوماً برای مقابله با سطح نیست و برای رسیدن به عمق نباید به سطح خیانت کرد.

شعر، رؤیت جهان از ذهن

جذب ناآگاه جهان را، شاعر از جهان تماشاهایش می‌گیرد. و یا که شعر او جهت از جهان می‌گیرد. و قدرت تماشاست وقتی که تماشا را، در خواب و در رویا می‌کند. یعنی تماشاهای او از برابر چشم نمی‌گذرند. در این چشم نه رائی ست و نه راوی. و رویاها ریشه در چشم ندارند. ریشه در ضمیر و در ذهن دارند. و رویا در ذهن، ذهن را از روزمره رها می‌کند. چطور می‌شود هم رویا بود و هم در متن مشغله‌های روزمره؟ این است که می‌گویم تماشاهای یک انسان رها در رویا از جهان اطراف، قدرت تماشاست. و فعل تماشا کردن یعنی فعل شناختن. فعل فهمیدن است که فاعل آن شاعر است و مفعول صریح و مستقیمش تمام هستی اوست.

چشمی که خواب می‌بیند، به «رؤیتی دیگر» می‌رسد. به یک «نامرئی» از چیزی مرئی که غایت آن چیز مرئی ست، و از راه نگاه به روزن چشم بر می‌گردد، از فضاهای ذهنی می‌گذرد و از آنجا بر لب رها می‌شود.

راه نگاه «مستقیم» است و مشاهده روی همین خط «استقامت» می‌کند تا به روایت برسد نه به رویا. قدرت تماشاست که خط استقامت را می‌شکند، و رویا را چند خطی می‌کند. و تماشا قدرتش را در همین مبادله‌ی رویاست که می‌گیرد. دیدن نیست، دیدی ست که مرز از جهان می‌گیرد، وقتی که فهم جهان می‌کند. دید بی مرز جهان، دید انسانی!

تكان به ستون زبان

عبور زاویه از حد

چطور می‌شود توی این دنیا بود و بدون شعر بود؟ دیگران دنیا را برای خود می‌خواهند و ما برای شعر. همین است که برای آن‌ها ما دیگرانیم، یعنی نیستیم. و شعر همان جاهایی هست که شما نیستید. شعر در غیبت خودش حضور دارد و شما در حضور خودتان غایب‌اید. شما در جمهوریتان هستید، مثل افلاطون در جمهوری‌اش، و جمهوری جای شعر نیست از وقتی که افلاطون او را راند و او دیگر هیچ‌وقت برنگشت. شما را بیگانه کرد، در زبان وطن گرفت و اهل آنجا شد. در زبان شما گوشه گرفت و گوشه‌ای از زبان شما شد. و حالا هم گوشه‌ای است که در جلو شما یا جلوتر از شما، با شما می‌رود. با ما می‌رود؛ مخفیانه، کج، بد، مثل عبور زاویه از حد.

چطور می‌شود زاویه‌ای را که می‌رود گرفت؟ گوشه را بگیری بی آن‌که گوشه‌گیر را بگیری؟ وقتی که گوشه‌گیر با گوشه‌اش دائم جلوتر از شما می‌رود، تولدش درست بر لب مرز است. شما هر طرف مرز که باشید به خاطر شما جایش را عوض نمی‌کند، به سؤال شما هم جواب نمی‌دهد. بلکه از شما سؤال می‌کند، و سؤال‌هایش را روی همان مرز تولدش جلو شما می‌گذارد. جواب هم که بدهید باز برشان می‌دارد و دورترشان می‌گذارد. و این‌جوری مرز را نشانه‌بندی می‌کند، با علامت‌های عمودی و افقی مثل یک تیرک. هم توی لایه‌های زمین می‌رود و هم بیرون، میان لانه‌های هوا می‌ایستد، هم اجداد شما را بیدار می‌کند و هم خودش یک جد می‌شود، مثل من که جدّ خودم هستم. و مثل شعر وقتی تکان به ستون زبان می‌دهد، و در مغناطیس‌هایی می‌نشیند نزدیک تپش‌های شما و دور از دل شما. و شعر، اگر هرگز شعری باشد، نیازی ندارد تا به خاطر شما، نه از لایه‌های زمینی‌اش و نه از لانه‌های هوایی‌اش بیرون آید، و خودش را از چهارسو بنمایاند. حتّاً مجسمه هم خودش را برای شما مانکن نمی‌کند، شما هستید که باید دور آن بچرخید.

ما به شما و کارهاتان، مثل به خودمان و کارهامان، این‌طور نگاه می‌کنیم.

شعری بی چیز

کلمه‌ها خارج از رابطه‌های نحوی شان هیچ‌اند. خارج از رابطه‌های نحوی شان البته که حرفی با خود دارند، اما با خود به تنهایی حرفی داشتن حرفی‌ست، و در اشاره با حرف‌های دیگر بودن حرفی دیگر، و چیزی دیگر است، که شأن واژه را در آن نمی‌شکند.

حیات واژه را حیاتِ «چیز» اداره می‌کند. و در شعر، «چیز» از همه سو می‌آید.

حالا که ما داریم در عصر ارتباط و انفورماتیک زندگی می‌کنیم ولی از یاد نبریم که در عصری دور هم، نخستین شرطی که سقراط پیش افلاطون می‌گذارد که او بتواند به برده و غلام درس بدهد و اندیشه بیاموزد این است که برده زبان یونانی بداند.

چرا یونانی؟ برای این‌که کلمه‌ها را در یک ارتباط نحوی بشناسد و نه در بی‌ارتباطی. چون زبان برده نحو ندارد.

منطق و معنا در شعر

معنا و منطق خودش را به شعر تحمیل نمی‌کند، تحمیل از سراینده‌ی شعر است، از خود او و از طبیعت او برمی‌خیزد و گاه سراپای قطعه را زیر بار می‌گیرد، و در جهت قصد خود به کار می‌گیرد، قصدی که گاه در جهت شعر می‌رود و از باطن شعر برمی‌خیزد و منطق و بی‌منطقی‌اش پیش‌از تکوین شعر، تکوین گرفته است. معنا و منطقی که خارج از اراده‌ی شاعر و نهفته در هوش اوست. و این بخت را معمولاً شاعرانی دارند که به قول «نیچه» طبیعت «دیونیزیان»^۱ دارند. یک شاعر دیونیزیان یک فرزانه‌ی غریزی‌ست که به تعبیر دیگر، غریزه‌ی فرزانه‌گی دارد، و غریزه‌ی هوش، که حیات تفکر او را با چاشنی‌های زیباشناسی به‌ویژه موسیقی کلام و تجسم خیال، و شور و عاطفه می‌آمیزد.

1. Dionysian

با شاعر دیونیزیان اگر تشرّف بر جهان واژه‌ها و تسلّط بر موسیقی کلام نبود، او بر سر «بخت» خود و بر سر سطور خود می‌خشکید. یعنی دیونیزیان‌ها هرگز بر سر این موهبت نمی‌نشینند تا «شاهکار»‌هایشان از ملکوت کبود، شسته و رفته بر صفحه‌ی کاغذ بنشینند (داده‌ی صفحه‌ی سفید همان قدر برای آن‌ها مسأله است که برای شاعران «آپولینین»^۱ که شعر را بر صفحه‌ی سفید می‌آفرینند، و از هیچ سوئی به آن‌ها هدیه نشده است). و بسیاری از شاعران بزرگ تاریخ ایران و جهان از این هردو گروه برخاسته‌اند. این بزرگ‌ها، چه دیونیزیان و چه آپولینین، هیچ‌گاه سهم ذهن را از میان برنداشته‌اند. یعنی سهم شکل را، سهم «سراپای قطعه» را، طبیعی یا تحمیلی.

ظرفیت زبان

تجربه‌ی نویسش اتوماتیک آندره برتون^۱ (مانیفست و پس‌گرفتن ضمنی آن) نشان داد که دست هم که بدون کنترل ذهن و حکومت عقل بنویسد، نمی‌تواند از ساختار زبان جدا شود. یعنی دست همه‌چیز می‌نویسد حتّاً بدون کنترل ذهن ولی از یک چیز نمی‌تواند بگریزد؛ و آن از حکومت زبان است، نحو زبان. زبان هر توطئه‌ای علیه زبان را در نطفه خفه می‌کند. این‌که بنشینیم و نحو زبان را به هم بریزیم، نقش اسم و ضمیر و قید را عوض کنیم، فرق می‌کند با یک لحظه از تظاهر ظرفیت زبان، برای نیاز فرم، برای بیان ایجاز، از یک لحظه تعالی و توانایی، که تازه از خود زبان برمی‌خیزد نه از تصمیم که از یک عامل خارجی به آن تحمیل شده باشد، مثل تصمیم شاعر یا نویسنده. لحظه‌ای از تظاهر ظرفیت زبان، در مَثَل مانند ترکیب زیبای "دست مَرَس" در این بیت از غزل مولوی: "شمس‌الحق تبریزی رانی تو چنان بالا / تا جز من پا بر جا خود دست مَرَس باشد"^۲. و هزاران واژه‌سازی (نئولوژی) دیگر در اشعار

۱. (۱۸۹۶-۱۹۶۶) André Breton؛ شاعر، نویسنده و نظریه‌پرداز سوررئالیست فرانسوی.
۲. کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، چاپ دوازدهم، آذرماه ۱۳۶۷، صص. ۲۶۱ و ۲۶۲، غزل ۶۰۸ به مطلع "ایمان بر کفر تو ای شاه چه کس

نظامی که همه به اقتضای مصرع آمده‌اند؛ درودن، ابرناک^۱، . . . و کاربرد دیگری از حرف اضافه؛ "آن روز به دست راست برخاست". و نمونه‌های بسیار دیگر پیش سعدی، که اگرچه به اقتضای وزن آمده‌اند ولی همه با استفاده از ظرفیت زبان به ظرفیت زبان خدمت کرده‌اند. و شاید آمدن فعل "می‌فشردمم" در «هفتاد سنگ قبر»^۲ و "ای جلوه‌ای از به آرامی" در «از دوستت دارم»^۳ یا "و طبیعت از ارتباط با من به طور عجیبی برقرار نمی‌کند" در «من گذشته امضا»^۴ تظاهری از همین "اقتضا"های متن بوده است.

این تظاهر ظرفیت زبان است که در لحظه‌ای از نویسش، در ما برمی‌خیزد، ما را توانا می‌کند در ساختن فرم، آنجا که ناتوان می‌مانیم. ولی اگر این ظرفیت‌ها را از سر تصمیم و عمداً، به جا و بی‌جا به افراط بکشیم که یعنی داریم زبان شعری تازه‌ای می‌سازیم، نه فقط که نمی‌سازیم بلکه با زبان، بیگانه می‌مانیم. این در میان زبان نبودن است. از فاصله به زبان نگاه کردن است. بیگانه با زبان بودن است. مأنوس نبودن است. این حتّاً خطر کردن هم نیست، خودکشی هم نیست، پشت پا زدن به خود است. می‌گوید چرا نباید حق داشته باشیم ضمیر را صرف کنیم؟ حق نداریم، برای همین که زبان یک منظومه است در داخل یک نظم، جامعه است و در جامعه حقّ و تکلیف فرد را قاعده و قانون معین کرده است (درست در همین جاست که فرد چیزهایی از خود را به جامعه داده است، و همیشه به عنوان چیزهایی از خود به آن نگاه می‌کند، نه به عنوان چیزهایی که به تحلیل فرد در جامعه می‌ماند).

باشد / سیمرخ فلک پیما پیش تو مگس باشد".

۱. "آن کوه بلند کابرناک است / جمع آمده ریزه‌های خاک است" («لیلی و مجنون»)

۲. هفتاد سنگ قبر، سنگ بادیه، ص. ۱۲.

۳. یدالله رویایی، از دوستت دارم، انتشارات روزن، چاپ اول، ۱۳۴۷، ص. ۶۶.

۴. من گذشته امضا، ص. ۲۸.

حرفِ آخرِ شعر

آنچه می‌خواهیم بگوییم به همین دلیل ساده‌ناگفته می‌ماند که ناگفتنی‌ست.
ساموئل بکت

بخشی از غرض و غایت اشیا و چیزها نهفته در نامی‌ست که به آن‌ها داده‌ایم، نامی که ما به اشیا می‌دهیم معذالک سهم کمی در غرض و غایت آن‌ها دارد. یعنی کلمه به خودی خود همیشه کمی از شیء و چیزی را که نمایندگی می‌کند، می‌رساند، مگر وقتی که ما جایگاه و مقرّ تازه‌ای در متن به آن‌ها بدهیم. این نام‌ها را کی به آن‌ها داده است؟ و کی؟ چرا برخی از آن‌ها جسم بزرگ‌تری از برخی دیگر دارند؟

فیزیک لغت، نگاه من را و صدای آن، گوش من را در جریان جمله اداره می‌کند. از آنجا که نمی‌توانیم از ساختمان ریتم در قطعه غافل بمانیم پس باید فیزیک لغت‌ها را به عنوان حجم‌های کوچک بصری و صوتی (تلفظ) در جایی بنشانیم که هم از غرض خود دور نمانند و هم ما بتوانیم غرض و غایت تازه و جدیدی به آن‌ها بدهیم.

می‌خواهم بگویم که دریافت معنای نهایی کلمات و کشف فیثالیته‌ای که آن‌ها با کاربرد زبان (لانگاژ) در متن پیدا می‌کنند، بسته به مقرّ و جایگاه ناشناخته‌ی آن‌هاست. خوانش ما از شعر کشف همین ناشناخته است، که معمولاً ناگفته می‌ماند. یعنی ما با نویسنش حجمی به آخر حرف می‌رسیم ولی به حرف آخر نمی‌رسیم.

و حرفِ آخرِ مطلقِ حرف است که مقرّر و جایگاه ندارد. مطلق‌ها جایگاه ندارند. تواناترین ما جز به آستانه و درگاه آن راه نداریم. ناتوانی ما در کشف حرف، آخرِ حرف، مربوط به ضعف و ناتوانی زبان نیست، مربوط به جهل ما از "جای کلمه" است که ما را به آخر حرف، و نه حرفِ آخر، نزدیک نمی‌کند. این جهل از دو سو می‌رود و هر دو سو را دور از غرض و غایتِ خود می‌کند. مترجم دعای کمیل به زبان انگلیسی، به دو زبان خیانت می‌کند. طبیعتِ آن یکی (عربی) در طبیعت این یکی (انگلیسی) نیست. اصلاً نیست. آن هم در زبان دعا. و چون هیچ‌کدام از این دو، زبانِ مادری‌اش نیست پس به سه زبان خیانت می‌کند. در مشغله‌ای که این سه زبان در مترجم دعای کمیل پیدا می‌کنند، متن نه تنها چیزی برای گفتن ندارد، بلکه برای نگفتن هم چیزی ندارد. در پیش ما، شعر همیشه حرفی برای نگفتن دارد. و ناگفتنی‌ها در آن‌اند که بدانیم جسم فیزیکی لغت، یعنی همان جسم کوچک بصری را، و همان فاصله‌ی صوتی را (به اندازه‌ی تلفظ لغت) که خود حجم کوچکی است، در کجای سطر بنشانیم تا سهمی داشته باشند در آن اسپاسمان بزرگ‌تری که استعاره‌ی ما می‌آفریند (و یا استعاره‌ی ما را می‌آفریند).

در رفتاری که ما این‌گونه با متن می‌کنیم کلمه‌ها آن سهم کوچکی را که گفتیم (به عنوان نامی بر چیزی) دارند، در همان فاصله‌ی فیزیکی، در متن جا می‌گذارند. به نفع آن سهم بزرگ‌تری که در فاصله‌های ذهنی ایجاد می‌کنند و در آن، مطلقِ ناگفتنی مشرف بر گفتن است، بر گفتن چیزی که در آن فاصله‌ی صوتی (تلفظ کلمه) جا مانده است. شناختن جای ناشناخته‌ی لغت دریافتِ همان ناگفتنی است که سهم خواننده است و کوششی است که معمولاً تا آستانه‌ی دورتر نمی‌رود. بر این مبحث، حرف بکت شاید عصاره‌ای باشد.

از تئوری تا خلق

(۱)

شکل لزوماً خلق نیست، یعنی خلق شکل لزوماً خلق شعر نیست. بین شکل و خلق، یک پل هست. یک پاساژ ظریف هست که اگر از آن نگذری، و یا گذشتن از آن را نیاموزی، ندانی، و نتوانی، آن شکل در تو خلق نمی‌شود. یعنی تولّد آن شکل، تولّد یک خلق نمی‌شود (نیست). گذر از این پل تئوری‌بردار نیست. در عبور از نور تا صدا، و در گذر از صدا تا رنگ، بسیار می‌شود گفت و یا نوشت. اما این هر دو، و یا این هر سه، وقتی که به هم می‌رسند و درهم می‌گریزند، یا می‌مانند یا مسحور می‌کنند. چه بر مانند و چه مسحور کنند، در هر دو صورت شاعر حادثه‌هایی را تجربه کرده‌است که زیر حکومت اصل‌ها و انضباط‌های تئوریک نبوده‌اند. و یا نمی‌توانند باشند. آن اصل‌ها و انضباط‌ها را، برعکس، همان حادثه‌ها می‌زایند. و یا محکوم می‌کنند.

تمام قرن بیستم ما به همین گذشت که رنگ‌هایی در حرکت با صدا، و یا صداهایی در گریز با نور، خود را به شعر برسانند. به جادوی واژه‌ها. و واژه‌ها جادویشان را در رجم حرکت می‌جستند، پلی و پاساژی برای خلق. رنگ‌ها ریتم می‌خواستند و ریتم‌ها رنگ، و واژه‌ها این هردو را. و این همه را کی به آن‌ها می‌داد. این همه را به آن‌ها حرکت می‌داد، و یا حرکت به آن‌ها می‌داد. و شعر، شعر حرکت می‌شد. یعنی حضور رنگ و ریتم و صدا در هنر واژه‌ها، شعر را شعر حرکت می‌کرد. و حرکت، طیّ فاصله بود، عبور از اسپاسمان، و ترک واقع.

آه، شاعر! از باران مگو، بیاران!

(۲)

کاندینسکی^۱، جادوگر رنگ، و از اوّلین بدعت‌گزاران نقّاشی آبستره، به دوست موسیقی‌سازش شوئنبرگ^۲ غبطه می‌خورد که آفریده‌های صوتی او ذاتی غیرمادی دارند، در حالی‌که شوئنبرگ خود، آرزو داشت به فیگورهای صوتی و صدایی‌اش رؤیت مادی بدهد، و از دوست شاعرش می‌پرسید: «آیا کلمه‌ها هیئتی مادی دارند؟»

۱. واسیلی کاندینسکی (Wassily Kandinsky ۱۸۶۶-۱۹۴۴)؛ نقّاش و نظریه‌پرداز روس.
۲. آرنولد شوئنبرگ (Arnold Schoenberg ۱۸۷۴-۱۹۵۱)؛ آهنگساز و نظریه‌پرداز اتریشی-آمریکایی.

خطاب شعر

در مصرع من آن چه از من به سوی تو می آید، اول خودش را به روی انکار باز می کند. انکار قبلاً خودش یک فضای باز است، پس فضایی در برابر فضایی قرار می گیرد، یعنی معماری حجم لزومش را یادآوری می کند، چراکه اگر خودش را به صورت یک واحد فضایی در برابر فضایی از نفی وانکار (که در خواننده هست) نمی گذاشت حضور و وجود آن فضای مقابل را هم یادآوری نمی کرد. پس این شعر هم تولد خودش هست و هم تولدی در خواننده. چون این شعر باید خطابش را تعیین کند، حدس بزند، و نشان بدهد. خطابش به کیست؟ برای جریان های مانوس، خود انس قبلاً خطابست که شناساست و می شناسیمش، خواننده را منتظر می گذارد. و انس، تضمین و یا تأمین همین انتظار است. خطاب شعر از پیش معلوم است ولی، شعر حجم خطابش را می آفریند با طرح فضایی از انکار و حضور حدس، خطاب که نطفه بست به تظاهر شعر میدان می دهد: چیزی معلق، یا معلق چیزی که حرفی نگفته است، یک نه برای گفتن. چون به هر حال همین معلق به دنبال نقطه ای اتکا می گردد، جایی برای نشستن، یک زین، یک زین تزیینی.

زبان غیب

پیشگویی در شعر و کشف مناظر فردای هستی، معمولاً در شاعرانی هست که رویاگرند، و یا در آن لحظاتی از شاعر که به رویاگری می‌گذرد هست. نمی‌گویم رویاپردازی و یا لحظاتی رویایی، منظورم این است که رویا مشغله‌ی عملی و حرفه‌ای شاعر می‌شود. مشغله‌ی رویا، رویاگری، هنگامی دستمایه‌ی کار شاعر می‌شود که از روزمره و هم‌وغم‌های خودش فاصله می‌گیرد. و حتّاً از دلمشغولی‌هایی که از سوی دیگران به او می‌رسد و متعلّق به انسان اطراف اوست ولی شاعر حسّش می‌کند. فقط در این جدایی‌ست که می‌توان به تماشای جهان نشست، گذار زمان را دید و منظر زیبای کائنات را در برابر داشت. در چنین لحظه‌ای‌ست که شاعر رویاگر حس می‌کند که در او حضوری هست، و یا موجودی هست که خودش را به او می‌گشاید و در او می‌نشیند. این رویاگر که در آن لحظه سراینده‌ی انزوای خود بود ناگهان کسی‌ست که خواب کائنات می‌بیند و جهان را به رویا می‌بیند. او در مکانیسم همین خواب است که چشم باز می‌کند و «بینا» می‌شود تا دوربینی و پیشگویی کند. در چنین حالتی‌ست که شاعر تمام خود را به روی جهان هستی می‌گشاید و جهان هستی تمام خود را به روی او. شاعر جهان عظیم بیرون را خواب می‌بیند و خود در ضلع عظمت جهان می‌نشیند تا آنجا که کلمه‌ها و تصویرهایش را همان جهان بیرون به او می‌دهد. و به جهان بیرون، او جز سرمستی‌هایش چیزی نمی‌دهد. چیزهایی از پشت جهان. مستی‌هایی که از همان جام گرفته

است، از جام جهان، جام جهان‌بین! که از جهان دیگری، جهان غیب، خبر می‌دهد؛

گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم
گفت آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

همین دید کائناتی و کیهانی‌ست که از حافظ «لسان الغیب» می‌سازد و از ربو «غیب‌بین» و از فروغ «پیشگو».

... ای دوست دست‌های مرا پر کن، مرا از شکل عبور ده، که هر شکل بهاری‌ست و شورشیان زیر سقف بهار تناسب انگشتان تو را به انتظار نشسته‌اند، که در اینجا هر چیز ساخته از انتظار است، و حتّاً این سکوت تحت‌اللفظی که به حسّ شنوایی‌اش می‌بالد و عطر دوردست را می‌شنود که خطّ تقسیم را از برلن و ویستام پاک می‌کنند. آه که من هنوز بیمار رویایم ...^۱

و بیماری رویا خطّ مشترک شاعرانی می‌شود که جذب جهان می‌شوند. و این وابسته است به طرز نزدیکی آن‌ها به کائنات، و گمی آن‌ها در کائنات. و بسته به مقدار مستی و بیخودی‌ای‌ست که به جهان می‌دهند. و مقدار جذب و عطش، و مقدار پاداشی‌ست که در مقابل، جهان به ضمیر تاریک و تسپنده‌ی آن‌ها می‌ریزد. و این پاداش، چیزی جز کلمه نیست که این جهان به شاعر می‌دهد و شاعر آن را جذب می‌کند. و در این جذب، اختیار ندارد. یعنی اگر برای همه، قطب دیگر اختیار، جبر است، برای شاعر جذب است. آن «مقدار» و این «جذب» کفه‌های ترازویی‌اند که از رئالیسم تا رماتیبسم تا سوررئالیسم و اسپاسمانتالیسم و بینش‌های دیگر ادبی، به نویسنش، چهره و نام داده‌اند.

۱. یدالله رویایی، دلنگی‌ها، انتشارات آژینه، چاپ دوم، ۱۳۸۲، دلنگی ۱۰ (۱۳۴۶)، صص. ۶۰ و ۶۱.

حضور دوّم برتر

غیب را نه می‌گویند و نه کشف می‌کنند. غیب برای خود منظر نمی‌شناسد و منظر نمی‌خواهد. غیب زبان می‌خواهد. و زبان غیب بودن یعنی در غیب حضور داشتن، دیدن ندیدنی حضور دوّم برتر، در دنیا، در این دنیا. این‌گونه حضور داشتن غیر از شعور داشتن است. اوّلی حادث و رفتنی‌ست، دوّمی قدیم و ماندنی. در اوّلی (زبان غیب) زبان کار می‌کند، و در دوّمی زمان، و اوست که ماندنی می‌شود، زبان به زمان می‌رسد. کار زبان را نباید قیاس از خود گرفت.

«قطعه - شعر»ها در شعر

ما باید حساب شعر را از حساب «قطعه - شعر» جدا کنیم. در زبان فارسی این دو به هم ریخته‌اند. این مفهوم آن و آن مفهوم این شده است. حالی که در قلمرو بی‌مرز شعر، قطعه - شعر سهم کوچکی از زبان را ارمغان شعر می‌کند و یا سهم کوچکی از شعر را ارمغان زبان، هر بار که خوانده می‌شود. و هر بار که خوانده می‌شود این سهم سهمی دیگر است.

هر پاره فضایی که بین کاغذ (از روی کلمه‌ها در کاغذ) تا خواننده طی می‌شود یک تکه از زمان، یا یک شعبه از زمان است که تأثیرش غیر از طی دیگر در پاره‌ای دیگر از زمان است. که تأثیرش غیر از طی دیگر از خواننده‌ای دیگر، و یا همان خواننده در شعبه‌ی دیگر از زمان است. به همین جهت است که فرم در تحوّل ابدی‌ست در قطعه.

پس ما نمی‌توانیم از هویت قطعه و جادوی آن غافل بمانیم و به وسیله‌ی زبان قطعه نسازیم، و در این معنی فراموش نکنیم که زبان شعر را مفهوم کلمه‌ها نمی‌سازد، کلمه‌ها می‌سازند. با جایی که ما به آن‌ها می‌دهیم، و غباری که ما از آن‌ها می‌گیریم. و قطعه‌ی زبانی جز با گنجیدن در مکان و در زمان، قطعه نمی‌شود؛ و این یعنی انسان و جهان. نویسنش این هر دو را به خدمت می‌گیرد و نه این هر دو نویسنش را.

طی فاصله‌ی بین سطح رنگ و چشم هم، و یا سطح صدا تا گوش هم، یک تگّه از زمان است. و آفرینش قطعه برای موزیگر^۱ هم جز گنجیدن صدا در مکان و زمان نیست. این طرز فرم دادن به قطعه (یا قطعه آفرینی)، شعر را در همین فاصله‌ی از روی کاغذ تا خواننده، کلمه‌هایی می‌کند دیدنی (بصری) که بی‌شبهت به آنچه در کارهای باخ از کنترپوئن و از ضربه به ما می‌رسد نیست؛ فاصله‌ی مقابل فاصله، ضربه مقابل ضربه، راه‌بری (قطع طریق)‌های عمودی و افقی. معذالک هویت و شخصیت قطعه همیشه محصول آهنگ و هماهنگی نیست. هماهنگی به معنای آنچه قراردادهای کلاسیک می‌شناسد نیست. یک هماهنگی ساخته از ناهماهنگی. آکورد جایش تغییر کرده؟ خواننده به آکورد تازه عادت می‌کند. هیچ چیزی لزوماً رفتار متقابل ندارد. قرینه اصل نیست. این‌طور است که نویسنش، تازه می‌شود. ما ناچاریم یک نویسنش تازه بیافرینیم.

ما در برابر قالب‌ها و قراردادهایی که نوشته و سخن را، حرف را، در ریتمی افقی، طبقه‌ای، خطّی و طولی روی هم می‌برند و حرکت می‌دهند، اضلاع عمودی و بُرش‌های عمودی ناهماهنگ می‌آوریم که آن هماهنگی افقی را بشکنیم. حجم‌ها ساخته از چند وجه هستند که با حجم‌های چندوجهی دیگر در چند وجه می‌روند. ما باید بر رابطه‌های آن‌ها حکومت کنیم. حکومت ما بر این رفتارهاست که ذوق ما و ظرفیت خلق ما را می‌سازند، تعیین می‌کنند، می‌نمایانند. فاصله‌ها و مابین‌ها به هم جواب می‌دهند. چیزهایی در هم دعوتی در هم از چیزی دارند.

یک کل، یک دُرسته، که داخل آن تم‌هایی، یا همدیگر را می‌پذیرند و در هم ذوب می‌شوند و یا همدیگر را نمی‌پذیرند و از هم می‌گریزند و یک منظر فرّار

۱. معادلی‌ست برای موزیسین در زبان «شین برتو»، که هم سازنده و هم نوازنده‌ی موسیقی را در بر می‌گیرد.

می‌سازند که از هر طرف گریز یکی‌شان گریز دیگری (با یای نسبت) است، که خود گریز دیگری (با یای وحدت) است. و آن نسبت و این وحدت همان کل، همان درسته است که وضعیّت می‌سازد، و موقعیّت برای خط‌هایی که راه می‌برند، برای قاطعان طریق، اضلاع راهزن!

قطعه را در بینش حجم‌گرایی (اسپاسمانتالیسم) همین قاطعان طریق می‌سازند، که زندگی زبان‌اند، و خود زبان‌اند که معنایشان را نه از بیرون، که از وضعیّتی می‌گیرند که در داخل قطعه، قطعه به آن‌ها می‌دهد (یا داده است). قطعه همان کل، همان دُرسته، همان «مجموعه‌ی مصوّر حرکت»^۱ است. که در آن سهم انسان و جهان، سهم ابژه و سوژه، و سهم حضور آن‌هاست. سهم وضعیّتی که برای زبان ساخته‌اند تا معنای زبان در قطعه از معنای بیرونی جدا شود. و زبان شعر هرچه بیشتر در وضعیّت‌های داخل قطعه معنا بگیرد بیشتر از معنا‌های بیرونی‌اش جدایی می‌گیرد. و وضعیّت داخل قطعه را فقط شاعر می‌سازد، سوژه می‌سازد، کوژیتو می‌سازد، کوژیتوی دکارتی که به وجود ابژه شک کرد. و تأمل‌های هوسرل بر تأمل‌های دکارت، که حذف ابژه می‌کند تا به غایت آن و نهایت آن برسد، تا به غرض ابژه برسد، به فینالیتته که جز غایت و غرض شیء نیست. و خود شیء نیست. ما اگر این طرز نگاه به جهان اطراف را که فنومنولوژی هوسرلی می‌آموزد نیاموزیم در اطراف جهان می‌مانیم مثل چیزی در جهان اطراف؛ شیء، چیز، پیشیز، که فراموشیم و غایب^۲. مثل غیبتی که آفرینش هنری، و هنر، در شعر نو و کهنه‌ی ما دارد.

چنان‌که غایبان و تائبان حجم، تنی، یا تنانی، که این بینش اعلا را در نیافتند و نیاموختند نگاه به جهان را، شک را و قطع طریق را.

۱. یدالله رویایی، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۵۷، ص. ۵۷.
۲. همان، ص. ۸.

امکان‌های بی حدّ انتخاب در بازی

تربیت ذهنی حجم

اندیشه نمی‌تواند محتوای خودش را دستگیر کند ولی در پراتیک‌های هوسرلی اندیشه می‌تواند موفق شود به خودش اندیشه کند. یعنی رسیدن به جایی از دریافت‌های فوری و بی‌دلیل و به درجه‌ای از مطلق^۱ که فراتر از آن نتوان رفت.

حجم‌گرا برای نیل به چنین مطلق‌ی یک بنای فلسفی بنا نمی‌کند که تنها دانش فلسفی باشد بلکه نوعی امکان عملی^۲ رسیدن در کارش پیشنهاد می‌کند که از فنومنولوژی هوسرلی وام می‌گیرد (فنومنولوژی ترانساندانتال) که در دستگاه فلسفی هوسرل دوباره‌سازی دکارت نیست، ولی «تخریب همه‌ی دانش‌های فلسفی» ای‌ست که در او خانه کرده بوده‌اند تا آن زمان. و خودش می‌گوید که در حقیقت برای فیلسوف شدن آدم باید در زندگی یک‌دفعه هم که شده، سر در خودش بسرد و در درون خودش سعی کند همه‌ی دانش‌های از پیش آموخته‌اش را به هم بریزد و دوباره‌سازی کند؛ یعنی، به عبارتی، فلسفه و تعقل یک امر شخصی‌ست.

1. absolu

2. praticité

من باید خرد خودم باشم نه حامل خوانش و دانش دیگران ولو این که آن خرد و دانش، بشری شده باشد و حتّاً برای من پلّه‌ای باشد و توجیهی باشد برای رسیدن به دریافت‌های مطلقم. و این را من از او آموختم.

از همان زمان که این تصمیم را گرفتم، تصمیم گرفتم که از لحاظ مایه‌های فلسفی فقیر باشم (بمانم). این را هم از او آموختم. پس لازم بود از همان زمان به یک مکانیسم ذهنی، به یک فنّ ذهنی در نویسش دست پیدا کنم. متدی برای اندیشه (اندیشیدن به اندیشه‌های خودم)، متدی برای دریافت‌های دورترم. و دریافتم که برای او هم فنومن، یک فنومن فرهنگی ست و رفتارش را با آن بیشتر از این دریچه تنظیم می‌کند. از اینجا است که با او ماندم و یا بهتر بگویم از اینجا از او جدا شدم و فقط پراتزهای او را با خودم بردم: کشف اسپاسمان، حجم‌های ذهنی، اطمینان نکردن به دریافت‌های خودم، و به نگاه خودم، تا وقتی نگاهی دوباره به آن نگاه بیاندازم، گذار از عینیت‌های ساده و بدوی به ذهنیت‌های دشوار و متعالی (استعلایی).

در همین گذار است که به رؤیت دوباره‌ی رویا می‌رسی، دریافت‌هایت را معلّق می‌کنی و در همین تعلیق و تجدید به چیزی می‌رسی که مشکوک است و رضایت تو در همین مشکوک بودنش است. به همین جهت همیشه عطش تو برای رسیدن به آن غایت مطلق، تشقّی پیدا نمی‌کند. و غایت‌های تو هیچ‌وقت برای تو مطلق نیست چراکه همیشه غایتی هست که دورتر خوابیده است که غایتِ در دسترس تو را مشکوک می‌کند. و میل ما همیشه برای رسیدن به آن چه کمی دورتر خوابیده، بیدار است و بی‌تسکین.



شعر امروز، در منظرهای مختلفی که دارد از خودش نشان می‌دهد، سرگردان است. نه تنها شعر که نوشتن و نویسش سرگردان است و «درک آشفته» ای هم

که خواننده‌های ما از شعر و از نویسش دارند، محصول همین سرگردانی‌ست. درماندگی و انحطاطی که قبل از بهار در شعر خانه بوده بعد از نیمه، حالا، به صورت دیگری از همین سرگردانی دارد تظاهر می‌کند. این سرگردانی فقط در شعر معاصر فارسی نیست، در شعر به‌طورکلی هست، در شعر امروز دنیا، که تظاهری آشفته از درکی آشفته دارد. سقوط شعر را در همه‌جا می‌شود دید. این «همه‌جا» را باید با دید دیگری از شعر، و از تعالی مجهز کرد. با تربیت ذهنی حجم، اسپاسمانتالیسم. نجات خوانش از بحرانش هم در شناخت همین شیوه است. در وحدت آن و در عملکرد آن است. نجات کتاب در ایمان به حجم‌گرایی‌ست. برای آن‌ها که به این استعلا رسیده‌اند حجم‌گرایی به ایمان مذهبی می‌ماند؛ مذهبی که جای رفتن است، که پای رفتن است، به راهی که مستقیم نیست.

بشریت ذهنی عصر ما، و یا ذهن بشری عصر ما، در گرو ایمانی‌ست که به این شیوه از زندگی ذهن و حیات نویسش داریم؛ در عبور دائم ذهن از حجم، در رفتنش از میان فاصله‌های سه‌بعدی. در جذب آن‌ها و در راه رفتن با آن‌ها، و در توقف با آن‌ها. این تربیت ذهنی حدیث یک حرف و دو حرف نیست، حدیث یک ذهن اعلاست و برای یک ذهن اعلا ما ناچاریم از نگاه خودمان دورتر برویم، از خودمان دورتر برویم و به افقی دیگر، به دیگری، برسیم. و در حضور همین دیگری هست که آن بشریت ذهنی هست. درک همین بشریت ذهنی‌ست که حجم‌گرایی را انسانی می‌کند و یا که حجم‌گرایی‌ست که آن بشریت ذهنی و آن ذهن بشری را در تاریخ، عصر اعلاها می‌کند، عصر بینش‌های کائناتی. عصر اعلاها را شاعران اندک جهان، با تربیت ذهنی حجم به عصر ما نزدیک می‌کنند.

تربیت ذهنی حجم در کثرت همین اندک‌ها به وحدت خود می‌رسد. تولید

سرسام آور شعر اشاره‌های پنهان را آشفته و چرک می‌کند و وحدت را نزدیک نمی‌کند. تولید سرسام آور شعر تعاون نامرئی شاعران را بشری می‌کند اما بشریت منتظر را هم در انتظاری غیربشری نگاه می‌دارد. و رویای کائناتی شعر را از شعر می‌گیرد؛ ضلع کائناتی شعر یعنی رویای رسیدن به حرف (سخن)، و به نوشت. و حرف و نوشت، بالارونده‌اند. و در من‌اند، و راه من به سمت آن‌ها (آن دو) راهی به سمت «من» است. و در سمت «من» راه، صراطی مستقیم نیست. نه طول و نه عرض، بلکه راه حجمی (پاره‌فضایی) بی‌استقامت است، که من را به «من» می‌رساند. به فضاهاى دیگری از من و از درون من. کار من کشف ضلعی است که آن طول و عرض را مرا حجم کرده است. و این کار اولین کاری بود که مرا (ما را) به مفهوم حجم‌گرایی (اسپاسمانتالیسم) هدایت می‌کرد. اولین تمرین‌های ما، ما را به تعبیه‌ی متد کار می‌برد، و اولین لذت‌های ما را لذت پریدن‌های از سه بعد تأمین می‌کرد (می‌ساخت) و در همین تمرین‌ها بود که هر یک از ما به شیوه‌ی شخصی خودش می‌رسید. و شیوه‌ها آنقدر شخصی شده بود که دیگر به هم رشک می‌ورزیدیم، و یکی دو، گاه حسود هم می‌شدند، تا حدّ دشمنی، جدال و جدایی. توفیق من هم در این میانه، زمانی بود که رشکی بر من ورزیده می‌شد.

در همین پراتیک‌ها دیدیم که عبور از سه بعد آنقدر امکان انتخاب به ما می‌داد که برای ما به بازی شطرنج می‌مانست، که گاه از میان صدها بازی ممکن، هرکس آن بازی‌ای را انتخاب می‌کرد که عادت‌های ذهنی او از حجم می‌خواست. و این‌طور بود که هرکس کشف حجم را بنا به تربیت و تمایلات ذهنی خودش آموخت. و همین امکان‌های بی‌حد در انتخاب بازی‌ست که به شاعر حجم‌گرا بخت استقلال و شیوه‌ی شخصی می‌دهد (چراکه این انتخاب، هم در قلمرو استعاره و تصویر، و هم در قلمرو زبان و ساختار رخ می‌دهد). و

در این شیوه‌ی شخصی گاه آنقدر می‌خواهد بالا و بلند برود که کار نویسش و کار سطر را در ظرفیت حرف (سخن) نمی‌بیند. پس رها می‌کند، که نمونه‌های آن در نویسش فارسی و زبان‌های دیگر جهان اندک نیست؛ از خیتام تا شمس، و از شمس تا رمبو . . .

برداشت‌های ما از فنومنولوژی هوسرلی برداشتِ یک سیستم بود، نه یک مشرب فلسفی. برای من این در سال‌های ۴۰ یک نقطه‌ی عزیمت بود. من از پراتیک‌های پراتنزی هوسرل (اپوخه)، و از «بازگشت به چیز»^۱ دریافت کاملاً شخصی خودم را داشتم. یک جرقه بود. فقط. که می‌رفت تا بوطبقای مرا و بوطبقای حجم‌گرایی را بسازد. و بعدها دیدم که هیچ ربطی به مفسران دیگر هوسرل نداشت. گرچه به نوعی مربوط به آن جرقه می‌شد. عزیمت را آموختم ولی نه حتّاً مکانیسم عزیمت را. و حتّاً فکر می‌کردم که نقطه‌ی عزیمت را هم باید شخصی می‌کردم. چون نه فیلسوف بودم و نه می‌خواستم باشم. برای من نقطه‌ی عزیمت کافی بود. هدف را ولی نمی‌خواستم و احتیاجی نداشتم که مشخص کنم. وگرنه هدف، رفتار مرا با خود می‌برد. پس نمی‌خواستم که رفتارم را هدف هدایت کند. اتفاقاً هدف در اینجا کشف هدف است، کشفِ آخر و نه رسیدن به آن. و چون در فرض من این است که آخر همیشه دورتر خوابیده است، بنابراین طرز برداشت به‌طور متعصّبانه‌ای بنیادی و یا بنیادگرا (رادیکال) می‌شود، و رادیکال می‌ماند.

فنونِ هستی و نه هستی

هوسرل می‌گوید که در بازگشت به ego cogito (منِ متفکر؟) هست که ذهنیت ترانساندانتال رخ می‌کند و «من» موجودیتی پیدا می‌کند که موجودیتِ دنیای اطراف را زیر سؤال می‌برد. دنیای اطراف پدیداری (پدیده‌ای) است که هستی خود را به رخ می‌کشد، که ادعای وجود دارد، مثل همه‌ی «من»‌های دیگری که سهمی از دنیای اطراف ما را می‌سازند. فقط من است که وجود دارد تا آنجا که حق نداریم از من‌ها «به جمع» حرف بزنیم. تمام انسان‌ها و حیوان‌ها برای من موضوع تجربه‌اند که در آن بقیه‌ی «من»‌ها با بقیه‌ی فرم‌ها و شکل‌های فرهنگی و اجتماعی ناپدید می‌شوند. و خلاصه این‌که نه تنها بدن‌هایی که در طبیعت‌اند بلکه مجموعه‌ی دنیایی که مرا احاطه می‌کند برای من دیگر نیست. دنیای هستی در حقیقت پدیداری از هستی است و نه هستی.

ولی برای من همین‌که پدیداری از این دنیا هست، یعنی در نیستی صرف حرف نمی‌زنم، برعکس وجود داشتن همین پدیدار، امکان می‌دهد که نقد فلسفی خودم را از هستی (واقعی) پی‌بریزم طوری‌که به پیشنهاد من و به اعتقاد من معنی و جهت بدهد. و چون این کار را آزادانه می‌کنم، از هر اعتقاد و عقیده‌ی تجربی پرهیز می‌کنم تا وجود دنیای تجربی برای من از ارزش نیفتد. این پرهیز خودبه‌خود و بدون خواست من وجود دارد، یعنی در سراسر جریان این حیات تجربی و مشاهده‌ای، برای من همیشه میدان مشاهده حضوری دائم دارد. هر لحظه می‌توانم نگاهم را از تأمل بر حیات جاری بردارم و زمان حاضر را حاضر و گذشته را گذشته بگیرم، همان‌طور که هستند. جهان مشاهده‌ی من در این تأمل تجربی همیشه آنجا برای من وجود دارد. مثل قبل با همان محتوا و با همان حالات، دوباره می‌توانند به نظر من بیایند همان‌طور که قبلاً می‌آمدند. معذالک این از ردیف خارج کردن ارزش‌های دنیای عینی، و این زیر سؤال بردن مظاهر آن، و همه‌ی فرض‌ها و احتمال‌ها و عرف‌های آشنای این دنیا، که به آن پدیداری (فنونولوژیک) گفتیم، یعنی این «در پرانتز گذاشتن» جهان عینی، ما را در برابر نیستی صرف نمی‌گذارد. همه‌ی این مظاهر با من یگانه می‌شوند.

برعکس، سوژه‌ی تفکر من، حیات ناب من، همراه مجموع این حالات و چیزها و ناچیزهاست که عمداً زیر سؤالشان برده‌ام. یعنی همه‌ی پدیده‌های هستی و کائناتی، و به معنای وسیع کلمه فنونولوژی.

دکارت هم وقتی ترم *cogito* (فکر می‌کنم) را مطرح می‌کند در واقع می‌خواهد بگوید که جهان برای من جز آن چیزی نیست که در ضمیر من در چنین حالت *cogito* تظاهر می‌کند، در حالت من فکر می‌کنم.

داوری من درباره‌ی همه‌ی این‌ها بسته به تظاهری‌ست که در من می‌کنند

وقتی که آن‌ها را اندیشه می‌کنم و آن‌ها را تجربه می‌کنم. من خودم را فراز همه می‌گذارم و فراز حیات تجربی‌ای که در من نسبت به آن‌ها جاری‌ست. و در ضمیر آن من برتر است که این جهان صرف می‌شود. پس من، به عنوان اگو (ego)، یک من ناب، با جریبان ناب فکر کردن‌هایم می‌روم. این تقریباً چکیده‌ی مکانیسم ذهنی هوسرل در تأمل‌های فنومنولوژی ترانساندانتال اوست.

اما در حجم‌گرایی، کارکرد ذهن طوری تعبیه شده است که آن من متفکر دکارتی، به علت تفکری که می‌کند، نیست. یعنی فکر می‌کند پس نیست. چراکه من دومی در این میانه پیدا شده است (من هوسرلی) که فکر کردن‌های آن من اول را در پرانتز گذاشته است، و به جای این‌که به پدیدارهای جهان اطراف فکر کند به آن پرانتز فکر می‌کند. پس آن منی که فکر می‌کند و به جهان پیرامون فکر می‌کند، تا زمانی که در پرانتز است همیشه هستی‌اش بسته به آن من برتری‌ست که او را در پرانتز گذاشته است و هستی‌ای متعالی دارد (transcendental) ولی همین هستی متعالی بدهکار رسوب هستی‌هایی‌ست که در پرانتز مانده است، او تجربه‌هایی را تجربه می‌کند که زیر سؤالشان برده است و معذالک هنوز برای او، در همان سؤال بودنشان، وجود دارند، منتها در زیر سؤال. یعنی مسیر کارکرد ذهن تا اینجا این‌طور ترسیم می‌شود که: ۱- من فکر می‌کنم پس هستم، من به عنوان مظهري از مظاهر جهان در تفکرهایم هستی می‌گیرم. ۲- من آن من متفکر و «مظهري از مظاهر جهان» را که در تفکر او «هستند» در تفکر خود از هستن می‌اندازم و منی برتر در من هستی می‌گیرد که معذالک با پدیدارهای جهان اطرافش صددرصد نبریده است و هنوز، اگرچه مشکوک، ولی «پدیدارانه» (فنومنال) هستند.

ولی اسپاسمانتالیسم و بوطیقای آن، آن من برتر را از جهان پدیدار، و از

پدیداری‌های جهان، به‌کلی جدا می‌کند. شاعر به‌جای آن‌که به آن‌چه از هوسرل آموخته است که در پرانتز بگذارد بیان‌دیشد، آن را خیال می‌کند. او در خیال‌های خود، پرانتز و محتوایش را از ریخت می‌اندازد (از واقعیت می‌اندازد)، آن پدیدارهای مشکوک جهان را به ماوراء می‌برد، در عبور از پدیده‌ی مشکوک تا ماوراء، ضلع تازه‌ای را طی می‌کنند، و در طی همین ضلع تازه است که از شک به نفی می‌رسند، و جهان و مظاهرش (فنون‌هایش) در ذهن شاعر حجم‌گرا حضور دیگری پیدا می‌کند. او در همین مرحله است که به مفهوم حجم می‌رسد، چراکه در بازگشت به خود، زبان او ضلع دیگری است که دستاوردهای او را با او می‌آورد: فرق دیگر او با فیلسوف. از هوسرل به این طرف برای شاعر حجم‌گرا "من فکر می‌کنم پس نیستم" است که هست. نمی‌دانم پل والر^۱ به این مرحله از خیال (تصویر) نظر داشته است وقتی که گفت: «گاهی فکر می‌کنم گاهی هستم»^۲؟

در این شیوه من نظمی تأسیس می‌کنم که نظم مستقر^۳ مرا از نظم می‌اندازد. یعنی دریافت‌های من (یافت‌های من) ربطی به جست‌وجوهای من ندارد. و یعنی من هیچ‌وقت به آن‌چه در جست‌وجویش هستم نمی‌رسم، ولی به یافته‌هایی می‌رسم که هدف جست‌وجوی من نبوده‌اند. پس به آن‌چه می‌رسم رسیده‌هایی است که جست‌وجوی مرا از پا نمی‌اندازد ولی به جهت تصادمی که با رسیده‌های پیشین من پیدا می‌کنند، آن‌ها را از ردیف می‌اندازد. و همین تصادم، یا تضاد، مکانیسم جست‌وجو را بیدارتر و تشنه‌تر می‌کند. هیچ تضادفی تهی نیست. تضادها زاینده‌اند و معنی‌اند. محصول آن، هرچه باشد، اتفاق است. یعنی تضاد، اتفاق نیست. تضاد دو طرف دارد. تحرک و نتیجه دارد. درحالی‌که اتفاق خودش یک نتیجه است. و ساکن است. در تضاد دو

۱. (۱۹۴۵-۱۸۷۱) Paul Valéry: شاعر، نویسنده و متفکر فرانسوی.

۲. Tantôt je pense tantôt je suis. (Variétés)

چیز به هم می‌رسند، دو تا ارزش به هم می‌رسند، و اتفاق خودش ارزش است، و گاهی محصول و سنتز آن دو ارزش به هم رسیده. یعنی بیشتر اوقات اتفاق ارزش تازه و غریبی است که از برخورد دو ارزش دیگر برمی‌خیزد. ولی با آن‌ها بیگانه می‌ماند. اتفاق‌ها را ریتم همین تصادف‌هاست که دایره می‌کند. تأسیس این شیوه در من، تأسیس همان نظمی است که تصادف‌ها را ریتم می‌دهد. یعنی مدام یافته‌های تازه‌ای، یافته‌های پیشین را از بارشان خالی می‌کنند و خودشان با یافته‌هایی که از راه می‌رسند به نوبه‌ی خود خالی می‌شوند: تصادم دو بار، که معنای تازه‌ی یک اتفاق می‌شوند، یک اتفاق که بار خودش را دارد و در تعارض با اتفاق‌های نیامده از تنوع اطراف، خود را دایره می‌کند.

می‌خواهم بگویم که در این شیوه، مهم مکانیسم جست‌وجو و تأسیس نظمی است که این جست‌وجو را مکانیسم می‌دهد، نه یافته‌ها و آنچه حاصل جست‌وجوست، چراکه یافته‌ها، و حاصل جست‌وجو، سر جایشان نمی‌مانند، قرار ندارند. و این یک پارادوکس در تاریخ تفکر بشر است که یک شاعر به این دلیل که به هدف‌های بزرگی رسیده است، بزرگ نیست. بلکه بزرگی او به این دلیل است که در جست‌وجوی هدف‌هایی بوده است که به آن نرسیده است، و به آنچه رسیده است، همان چیزهایی نبوده است که در جست‌وجویشان بوده است.

مبادله‌ی ابعاد

آن چه هست، تظاهریست از آن چه هست.
هوسرل

در ضلع سوّم، هیچ چیزی از شباهت نمی‌گذارم. این‌که یک چیزی با چیز دیگری درمی‌گیرد و یا در آن دخالت می‌کند، نمی‌تواند در شباهتی که با آن پیدا می‌کند جزئی از تعریف آن چیز بشود. آن‌ها هنوز با ذهن من ربطی پیدا نکرده‌اند ولی ربطی به بدن من پیدا کرده‌اند، من آن دو بُعد را با چشم، با دست و با چیزی از بدن خود کشف می‌کنم و می‌بینم. اما آن چه عمق می‌نامم چیزیست که با ذهنم به آن شکل می‌دهم و ربطی به شباهت‌های شیء و صفات آن ندارد. بلکه دخالت من در هستی آن چیز است، که به چشمم و به نگاهم ربطی پیدا نمی‌کند. بلکه به فضایی و به اسپاسمانی که در داخل آن چیز می‌گذارم، و هیچ ربطی به جای نگاه من روی آن چیز ندارد، ربط پیدا می‌کند. جای نگاه من چیزها را با هم می‌بیند و نه در هم. در حالی که فضایی که من درون آن چیز می‌گذارم به حضور من در آن چیز مربوط می‌شود، مستقیماً. چون خود آن هم برای خودش حضوریست و این دو حضور ابعاد خودشان را با هم مبادله می‌کنند و در این مبادله‌ی بُعدهاست که حجم شکل می‌گیرد.

ما چیزیم

پدیدارشناسی (فنومنولوژی) روشنی کردن تاریکی‌هاست، نوربازی‌ست، بازی با نور است (اشراق؟). معرّفی و به صحنه کشاندن و به صحنه نشانیدن وجود (موجود، شیء و مظاهر دنیا، چیز) است. آن‌ها با نگاه ما به جلو صحنه کشیده می‌شوند ولی با این کار خودشان، خودشان را رو نمی‌کنند. جلو ما می‌آیند ولی نقاب از خودشان بر نمی‌دارند. مظاهری هستند که ظاهرشان آن‌ها را پوشیده است. ما آن‌ها را کشف می‌کنیم، رو می‌کنیم. ذهن برای همین است که آن‌ها را رو کند، نه از هویتی که دارند و نه از سابقه‌ای که دارند، از سابقه‌ای و از هویتی که ما برایشان می‌سازیم. ما در این جهان فرقی با شیء نداریم. اصلاً شیء هستیم. باشیم یا نباشیم در یک چیز با اشیاء این جهان مشترکیم؛ در لحظه‌هایی عوض می‌شویم، در استحالته‌ای گذرا، موقتاً تغییر می‌کنیم. ما هم مثل چیزهای دیگر این دنیا دچار لحظه‌های تغییر می‌مانیم، دچار استحالته‌های خود و استعاره‌های دیگری.

و این یعنی رابطه؛ ما با آن‌چه در برابر ماست ارتباط برقرار می‌کنیم. و ارتباط حذف فاصله نیست.

عبارت از چیست؟

عبارت از چیزی است که در متن می‌رود. یعنی گذرگاه است برای رفتن چیزی در متن، مذهب. و در آخر مسکنی برای حرف. و حرف (سخن)، قدرت رابطه در متن است. و حرف آخر را ترکیب "حرف-قدرت-رابطه-متن" می‌سازد. و بر سر این ترکیب، حرف آخر همیشه در راه می‌ماند — در رابطه — و به آخر نمی‌رسد. چون در رابطه می‌ماند و تا وقتی می‌خواهد قدرت رابطه باشد، نمی‌تواند حرف آخر باشد.

استبداد منظور

استبداد نظر، خودکامگی، در متن مستقر نیست. و نه محصول «نظر» و تماشای ما. «استبداد نظر» تعبیر جالبی است اما نظر (نگاه) نیست که مستبد است. تماشای ما از شیء، شیء را در فاصله‌ای ذهنی می‌نشانند و شیء در همین فاصله به راه می‌افتد (مشیت می‌گیرد). فاصله باردار شیء می‌شود، مفهوم می‌شود، یعنی تازه یک مفهوم برای حجم می‌شود، که شاعر روی آن کار کند، و نه مفهوم یک حجم، یعنی در مرحله‌ی مشیت شیء در فاصله‌ی ذهنی، آماده می‌شود که شیء به آن چه ندارد، به غایت خود برسد. و شاعر حجم این طور به شعر نگاه می‌کند. یعنی تماشایش را زمینه‌ای برای حذف تماشا می‌کند. زمینه‌ای برای ورود ذهن، دخالت ذهن. در واقع استبداد نظر را باید به استبداد «منظور» اصلاح کرد چون شیء در مرحله‌ی یک شیء منظور هست، و منظور شیء همان غایت شیء است که بعد از طی فاصله‌ی ذهنی تظاهر می‌کند، چهره می‌کند. چهره‌ی شیء در این مرحله است که مفهوم یک حجم است. یعنی، آن که پیش از این مفهومی برای رسیدن به یک حجم بود، حالا در نگاه شاعر مفهوم حجم می‌شود که دیگر حقیقت آن شیء و غایت آن شیء است و نه واقعیت آن شیء. شاید در اینجا است که آن نگاه (نظر) مستبد می‌شود، چرا که دیگر نگاه نیست و شاعر چیزهایی را می‌بیند که نگاه او ندیده است. «منظور» است که نظرش را در جایی جا گذاشته است.

فینالیتته همیشه نامرئیست، غایت شیء همان ندیده‌ی شیء است. و ندیده‌ی شیء با نگفته‌ی کلمه غالباً از یک زهدان برمی‌خیزند. به همین جهت است که پیش شاعر حجم‌گرا، زبان به اندازه‌ی خیال و گاه بیشتر از آن در خلق و کشف بُعد سوّم و تولّد سنتز سهم دارد.

از واقعیتی که می‌بینیم واقعیتی می‌سازیم که نمی‌بینیم. این، دوباره‌سازی واقعیت (بازآفرینی) نیست. این آن چیزی نیست که برخی آن را «واقع‌گرایی بیرونی»^۱ دانسته‌اند و یا آن را به تصمیم و قرارداد مربوط می‌دانند. این‌ها ربطی به شعر، زندگی انسان، فکر و اندیشه ندارد. این واقعیت‌ها دیدنی‌اند ولی نادیدنی‌هایی هستند که واقعی‌اند. توقّف حرف من بر آن‌هاست، شاعران واقعیت‌ها. پیش آن‌ها شیء چیزی جز نام خودش نیست، و کلمه‌ای که نام چیزی باشد، چیز دیگری نمی‌تواند باشد.

در زبان ما شاعران، کلمه چیز است (بین چیزهای دنیای خارج و چیزهای زبان، علاقه‌ای هست، سروشی و اشاره‌ای، اشاره‌هایی).

حقیقت محبوب

این‌که ما آزادیم در زندگی تصویرها و تصوّرهایمان، غیرواقعی را واقع کنیم، و یک نبودی را بود بدانیم، و در این آزادی هم برای خود حد نمی‌شناسیم، هربار که از یک نیست، هست می‌سازیم، معرفتی را برای خود ذخیره کرده‌ایم که معرفت همگانی و عمومی نیست، حاصل فعالیت‌های ذهنی ما و بنابراین جزو دارایی و اموال ماست. به مایملک شاعر می‌ماند. آن اوست و برای او یک آن است. او آزاد است که با معرفت شخصی مکتسب (و دستاورد خود) هر رفتاری بخواهد بکند.

این است که هر بار که واقعیتی را به ماورا می‌برد، فضای طی شده را مثل یک پراتنز پشت سر خودش باز نگاه می‌دارد و در بازگشت، دستاورد خود را در پراتنز می‌گذارد تا با عبور تازه‌ای (دیگری) از آن فضا (آن حجم) تجربه‌ای دوباره از دستاورد ماورایی خود بکند. او در همین تجربه‌ی دوباره است که به غایتی از آن واقعیت می‌رسد، که برای او یک دریافت است. حجم‌گرا گاهی، همین غایت دریافتی را هم بار دیگر در پراتنز می‌گذارد و این دیگر به عطش تسکین‌ناپذیری است که برای نیل به غایت مطلق، میل به مطلق دارد. تمام آن شیء، آن واقعیت، آن «چیز» که بدین‌گونه توسط شاعر هدف‌گیری شده است حقیقت پنهانی در خود دارد که خود را به شاعر می‌نمایاند، در زبان او محبوب رو می‌شود چراکه زبان او نیز محصولی و مولودی از همان عبور دوباره است که عبور زاویه است و نه خط. حقیقت شاعر همیشه حقیقت محبوب است، تمام مفاهیمی که از این شیوه، یعنی شیوه‌ی در پراتنز گذاشتن، نصیب شاعر حجم‌گرا می‌شود، تفکر انسان امروز و انسان پس‌فردا را تغذیه می‌کند. و در تفکر انسان ما، انسان عصر عالی، حقیقت شاعر دیگر نمایش حجاب نیست و پوست نیست؛ نمایش زیر پوست است، نمایش گوشت و استخوان است.

انسان، فاصله‌ی ناجور

انسان به خاطر سوژکتیویسم خودش زنده است وگرنه در میان ابژکتیویته‌های اطرافش گم می‌شود. تقابل سوژه و ابژه به صورت مبادله نیست بلکه به صورت فراموش کردن ابژه به وسیله‌ی سوژه است؛ یعنی، این دو تا در نگاه ما مبادله نمی‌شوند، در نگاه ما یکی، یکی را حذف می‌کند. به عبارت دیگر توقّف نگاه ما بر شیء برای فراموش کردن شیء و به یاد سپردن توقّف خویش است. برای این‌که مفهوم فینالیتته را در این فراموشی از دست نمی‌دهد. دوباره به پراتنز بر می‌گردد. زیرا قصد اصلی از این فعالیت سوژکتیو انسان، رسیدن به غرض و فینالیتته‌ی ابژه است. این فعالیت ذهنی (خواه علمی باشد خواه هنری) اگر یک منظر و یک چشم‌انداز فینالیتته‌شناسانه نداشته باشد، ویرانگر^۱ است. ما حتّاً دکنستروکسیون می‌کنیم برای این‌که کنستروکسیون نهایی را پیدا کنیم، و یا بسازیم. هوسرل می‌گوید علمی که فارغ از سوژکتیویته‌ی آزاد باشد و فرجام را در چشم‌انداز کارش نداشته باشد ویرانگر است. یعنی ابژه را آن‌طور که هست ریشه‌یابی می‌کند. از نظر او رسالت فنومنولوژی، روشنگری پدیده‌ها و

1. destructif

دیده‌ها نیست بلکه دستگیری تظاهر معنوی است (آشکارگی معنوی).
ناسازی قضیه در این متد از تفکر، ناسازه‌ای است به نام انسان، که هم سوژه
است و هم ابژه. یعنی در طرز تفکر هوسرلی، در انسان است که فاصله‌ی این دو
برداشته می‌شود. یعنی یک فاصله‌ی ناجور در این میانه هست به نام انسان که
هم سوژه است و هم ابژه.

آنچه ما بر «چیز» و بر واقعیت تحمیل می‌کنیم، همیشه همان چیزی نیست که
واقعیت با خود می‌برد. چون موضوع نگاه ما منظور ما نیست ولو این که «نظر»
ما از آن گذشته باشد و یا بر آن نازل شده باشد. نگاه همیشه ناظر بر منظورش
نیست، رابطه‌ی بین صورت (نقش یا فیگور) و مجاز از همین جاست و نطفه‌ی
هنر (و جوهر تکوینش) هم همیشه از همین بوده است، از همین جا آغاز شده
است.

پس شعر تماشا نمی‌کند بلکه با نگاهش واقعیت را پشت و رو می‌کند و غرض
تو را غایت او می‌کند. صفت ما در نگاه ماست، نگاه ما را چشم ما می‌کند و
چشم ما را هم شعر باز می‌کند. نگاهی که با مقرّ خودش بماند، چیزی را به
چیزی نمی‌رساند. خودش مقرّی می‌شود، عایق.

شعر حجم: شعر حرکت*

سیر معکوس

من اندیشه‌ام را نمی‌نویسم، نوشته‌ام را می‌اندیشم. بیشتر در واقع تبانی کلمه‌هاست که مرا می‌اندیشد. پس به منظور اندیشیدن است که می‌نویسم، برای اندیشه آموختن است که می‌نویسم. به بیانی دیگر من با نوشتن می‌اندیشم و نه برای نوشتن. این اندیشه از ذخیره‌های ذهنی‌ای که تا کنون در سر من جای گرفته‌اند به من نمی‌رسد؛ مانند یک خیال، یک باور، یا یک نتیجه، بلکه در زیر چشم‌های من از روی صفحه برمی‌خیزد به سان یک تیخیر، یک بخار.

* Yadollah Royai, Poésie du volume: Poésie du mouvement, Qu'est-ce que la poésie?, Textes réunis par Bernard Noël, éd. Jean-Michel Place, Ville de Saint-Denis, 1995, pp. 238-241.

این مقاله به مناسبت صدمین سالگرد تولد پل الوار (دسامبر ۱۹۹۵) نوشته شد، در پاسخ به شاعر فرانسوی، برنار نوئل، که پرسیده بود: «شعر چیست؟». برگردان فارسی مقاله از عاطفه طاهایی‌ست.

پس هر بار که بخواهم فکر کنم، می‌نویسم و در این معنا نوشتن یعنی یک جور دیگر نوشتن و با این جور دیگر نوشتن است که اندیشه‌ام دیگر می‌شود. در اینجا همیشه لغتی هست که در جایی از صفحه منتظر من است. درست مثل همان جایی از صفحه. و درست هنگام نوشتن است که به او می‌رسم و شاید هم نمی‌رسم. اگر برسم، روی ریلی می‌افتم که مرا به جاهایی دیگر می‌برد و مرا در توازی ذهنی با آنچه می‌بینم و مرئی‌ست قرار می‌دهد. چرا که در این لحظه، لغت و فضای سپید خودشان سهمی از «مرئی» دارند و در این هنگام است که آن لغت - لغت منتظر - نگفتنی را به من می‌گوید. در حقیقت این منم - من منتظر - که او را احضار می‌کنم.

غایت شیء: ناگفتنی‌های لغت

من ناگفتنی را با استفاده از روش در پراتز گذاشتن مشاهده‌هایم احضار می‌کنم و به این ترتیب دستگاه متافیزیک هوسرل را در مقوله‌ی شعر به کار می‌گیرم. یعنی، با تعلیق شیء و شکل عینی آن، شاعر فرصت پیدا می‌کند که رجوعی دوباره به من ذهنی خود کند و در همین انتظار، احضار آن ناگفتنی صورت می‌گیرد. به این معنی، که هر صورت غیرواقعی‌ای، نقطه‌ی عزیمتی واقعی دارد که «واقعیت مادر» است و از همان نقطه به اندیشه‌ی ما راه می‌یابد تا در آنجا غایت آن را اعلان کند. غایت چیزها را ما، اگر کشف نکنیم، خودمان ابداع می‌کنیم. درحالی‌که در عمل، غایت اشیا در فاصله‌ی^۱ بازگشت‌مان به پراتز بر ما آشکار می‌شود. آنجا که ظاهر شیء در منظر ذهنی ما گم می‌شود و جای آن را غایت آن می‌گیرد. این چنین لغت‌ها بر روی کاغذ به غایت اشیا تجسم می‌بخشند، آن هم در بطن زبانی که خود به واسطه‌ی لغت‌ها خلق می‌شود و

1. espacement

این غایت اشیا محصول یک تبانی قبلی است که تکوین آن مقدم بر جسم ماست و لغات و علامات را در هیأت مادی و هم معنوی آنها به کار می‌گیرد و گاه حتا دال‌هایی را که در برگیرنده‌ی مدلول نیستند.^۱

در مخیله‌ی ما حرکتی متولد می‌شود؛ طی فضای ذهنی‌ای که ما در پشت رؤیت‌مان گذاشته‌ایم. یک طی تند و ناگهانی، با یک جست. اینجاست که سرعت تصویر حضور لغت را پشت سر می‌گذارد. الوار^۲ از برتون می‌پرسد: «چه قدر از این لغت‌ها وجود دارد که مرا به هیچ چیز نمی‌رسانند؟» الواری که «دغدغه‌ی عمده‌اش گفتن همه چیز» بود (مجموعه‌ی جریان طبیعی).
اما امروز ما، چگونه می‌توانیم دغدغه‌ی گفتن همه چیز را داشته باشیم وقتی که چیزی برای گفتن، جز شکار ناگفتنی نداریم؟

تصویر حجمی: تولد به صورت حرکت

تصویر وقتی می‌خواهد حجمی (اسپاسمانتال^۳) باشد، حرکت می‌کند. و فقط می‌تواند در یک فضای سه بعدی به حرکت درآید. پس قرینه‌سازی‌ها و ترکیب‌های اضافی (مضاف و مضاف‌الیه) چون «دسته گل ستاره‌ها»، «بستر موج»، «بازوی تابستان» و غیره در شعر آندره برتون، یا «دریای شخم»، «قصیده‌ی سنگ» و «درخت اندوه» در اشعار سن ژون پرس^۴ و بسیاری دیگر از این نوع اضافه‌های تشبیهی و استعاری در نزد شاعران دیگر با سبک‌هایی متفاوت، هرکدام تصویری ارائه می‌دهند در سطح، هموار، که از دو عنصر

۱. مثل کلمه‌ی ptyx در مصرعی از مالارمه (Nul ptyx, Aboli bibelot d'inanité sonore) یا کلمه‌ی «چاچی» در مصرعی از فردوسی (خروش از خم چرخ چاچی بخاست).

۲. Paul Éluard (۱۸۹۵-۱۹۵۲)؛ شاعر فرانسوی و از اولین همراهان سوررئالیسم.

3. espacement-ale

۴. (۱۸۸۷-۱۹۷۵) Saint-John Perse؛ شاعر و دیپلمات فرانسوی، برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات در سال ۱۹۶۰.

ساخته شده‌اند، از دو واقعیت. به عنوان مثال یکی از این نمونه‌های بالا را برمی‌گزینیم، "بازوی تابستان" را، و ساختارش را به هم می‌ریزیم:

بازو: عنصری از بدن

تابستان: عنصری از زمان

یکی کنار دیگری قرینه‌ای برای دیگری شده است و هر دو را کردند. سومین عنصر، که غالباً یک متحرک است آن دو را از ایستایی نجات می‌دهد؛ کسره‌ی اضافه را حذف می‌کنیم (در فرانسه de) و حرکتی را که به این ترکیب می‌دهیم جانشین این «کسره‌ی اضافه» می‌کنیم: «بازویت را می‌گشایی و فصل مستقر می‌شود.»

در این دستکاری، محتوای تصویر و عناصر سازنده‌ی آن با متن اصلی یکی است. در متن اصلی، ایستایی تصویر را داریم درحالی‌که اینجا با تصویری در حرکت روبه‌رویم. البته این کار جز با دخالت ذهن امکان‌پذیر نیست. از دوره‌ی کلاسیسیسم تا امروز تمام شعر جهان از چنین استعاره‌هایی به اشباع رسیده است؛ استعاره‌هایی که با کسره‌ی اضافه (de) و دسته‌ای از کلمات که در زنجیره‌ی اضافات از حرکت بازمانده‌اند، تشکیل می‌شود. باید این سیستم استعاره را که در شیوه‌ی بیان شعری همیشه مرسوم بوده است واژگون کرد. و شیوه‌ی بیان شعر ما یعنی شعر حجم این سیستم را دور می‌اندازد.

مضاف و مضاف‌الیه می‌توانند از هم دور شوند و بعد ذهنی‌ای را که ما به آن‌ها می‌دهیم، بگیرند. مثالی می‌دهم؛ "لاجورد چشم‌ها"^۱ نزد هوگو^۲ به صورت "چشمان لاجوردی"^۳ نزد آراگون^۴ درمی‌آید. تصویری تک‌بعدی، از تن تا

1. L'azur des yeux

۲. Victor Hugo (۱۸۰۲-۱۸۸۵)؛ شاعر و نویسنده‌ی رمانتیک فرانسوی.

3. yeux d'azur

۴. Louis Aragon (۱۸۹۷-۱۹۸۲)؛ شاعر و نویسنده‌ی فرانسوی. از پایه‌گذاران داداتیسم و سوررئالیسم.

آسمان لاجوردی، تصویری کیهانی اما بی حرکت. برعکس با توسل به شعری از مالارمه^۱ خواهیم گفت: «فتح نگاه، لاجورد را می شنوم که در ناقوس ها افتاده است.»^۲ بدین ترتیب تصویر را با برقراری روابط درونی ناگفته از همواری نجات داده ایم. نگفته‌هایی که خواننده به دلخواه خود از متن کشف می‌کند. اینجا نیز دو عنصر تشکیل دهنده‌ی تصویر، همان دو واقعیت هستند؛ چشم‌ها و آسمان. یعنی این سه شاعر هر کدام می‌خواستند در چشم‌های محبوب خود آبی‌های آسمان را ببینند اما نزد مالارمه این رؤیت به شکل بلوری چندبعدی درمی‌آید. و این به یمن حرکتی است که قبل از این دو واقعیت پیش می‌افتد و شاعر قبل از آن‌که آن‌ها با یکدیگر قرینه شوند، آن حرکت را کشف می‌کند. زیرا این حرکت قبل بلافصل رؤیت است و چیزی جز خود رؤیت نیست. این طرز رفتار با شباهت یا با ترکیب‌های اضافی و یا با اداتی از قبیل «مثل»، «به گونه»، «مانند»، «همچون» و... یا با هرگونه حرف ربطی که بین دو واقعیت رابطه‌ی شباهت، مقایسه و نماد و تمثیل را بیان کند، نمود پیدا می‌کند، اما این نظام استعاره که هنوز در عصر ما بسیار خوشایند است بخشی از شعر معاصر ما را — حالا اگر نگوییم به شعری مرده — به شعری سطحی و متداول تبدیل کرده است:

«آسمان مثل کودکی از فراز درخت بالا می‌رود...
 ... زیبایی درخت مثل اسبی پر نفس روی مرداب!»^۳
 یا با این نمونه برداری که ما فقط از یک صفحه شعر کرده ایم:
 «... فضای تاخورده مثل کتابی کودکانه...
 ... اسیر زنجیر اسم‌ها مثل محکومی به زیر یوغ...»

۱. (۱۸۹۸-۱۸۴۲) Stéphane Mallarmé؛ شاعر و نظریه پرداز فرانسوی.

۲. با تغییری جزئی از «قطعه‌ی لاجورد» مالارمه.

۳. از شعر «شایعه»، میشل دگی.

... ژورنال گفت، مثل هیچ‌کس
 ... طرحی ظریف که مجذوب می‌کند مثل یک دانش یا اسمی خاص
 مثل اسم توت سرخ.
 ... به رفتار سگش مثل شاهزاده‌ی وان دایک»^۱
 و در یک شعر کوچک پنج سطری از دگی می‌خوانیم:
 «زندگی مثل کشتزاری نابرابر
 و کشتزار مثل یک افلیج
 خورشید مثل مرز در زمین
 زمین مثل متن
 و چشم‌ها مثل زندگی.»

تازه من برای نمونه یک شاعر خوب را انتخاب کرده‌ام؛ بیشتر یک
 شاعر-متفکر را. در میان خیل شاعرانی از این دست که کلمه‌ی "مثل" را بارها
 و بارها به کار می‌برند، سن ژون پرس به غایت از این کلمه استفاده می‌کند.
 کتاب «تبعید» او را ورق می‌زنم و می‌خوانیم:
 «... این هلله همیشه بوده است
 این درخشندگی همیشه بوده است
 مثل بلندای تفنگ آدم‌ها، در راه
 مثل فوج فوج مردم مهاجر
 مثل تأسیس امپراتوری با هیاهوی سربازها!
 مثل توژم لب‌ها بر تولد کتاب‌های بزرگ
 این چیز بزرگ گیج در همه‌ی دنیا
 که ناگهان مثل مستی فزونی می‌گیرد.»

۱. همان.

و بسیارتر از این‌ها را در شعر کهن و معاصر فارسی می‌بینیم.

شکل: دورِ درهمِ حرکت

بدین ترتیب تا وقتی که زنجیره‌ی «کسره‌ی اضافه» را داریم می‌توان هر کلمه‌ای را به کلمه‌ای دیگر اضافه کرد. و یا تا وقتی کلمه‌ی "مثل" دم دست ماست. شباهت اشیا، اشیا را از رمق می‌اندازد. چراکه یک چیز قبل از هر چیز شبیه خودش است و به محض این‌که در معرض "مثل" قرار می‌گیرد هویت طبیعی خود را از دست می‌دهد بی‌آن‌که غایت شعری خود را به دست بیاورد. اگر می‌گوییم «غایت شعری» به دلیل آن است که در مقوله‌ی زیبایی‌شناسی، غرض^۱ و غایت^۲ نه می‌تواند اخلاقی باشد و نه اجتماعی.

با این همه، کلمه‌ی "مثل" زیباست وقتی که به صورت یکی از ادات تشبیه در خدمت مفسران و تأویل‌کنندگان در نمی‌آید بلکه برعکس، خود را در صف ضدها می‌گذارد:

(... لبخند مثل زنجیری گسسته...) (پل الوار)

و زیباتر از آن وقتی است که به عنوان محور شبیه‌سازی علاوه بر طرح شباهت، نوعی عدم شباهت هم مطرح کند:

«زمین مثل یک پرتقال آبی‌ست»^۳

اما برعکس، جست‌وجو کردن شباهت چیزها، به همان صورتی که هست، آن‌ها را از عمق متحرکشان جدا می‌کند. یعنی با یک همانندسازی سطحی آن‌ها را ثابت می‌کند و از حرکت باز می‌داردشان. حتّٰا کشف ضد نیز که بعضی شاعران امروز بسیار به آن پرداخته‌اند، رهایی بخش نبوده است. البتّه رهایی بخش تصویر بوده، اما رهایی بخش فرم که بعد به آن خواهیم پرداخت،

1. Intentionnalité

2. Finalité

۳. «عشق و شعر»، پل الوار: La terre est bleue comme une orange.

نبوده است. چراکه در ضد، حرکت هست اما مفهوم شکل و ساختمان قطعه هنوز در این میان غایب است. حرکت، اضافه را حذف می‌کند و به محض تکوین خود، آن را از میان برمی‌دارد. شکار همین لحظه‌ی تکوین است که جوهره‌ی شاعری‌ست و لذا آن دریافت اصلی و عمده‌ای‌ست که شاعر برای خود از استعاره‌ی خویش می‌سازد. ابتدا از استعاره‌ی خویش و سپس از قطعه شعر خویش به عنوان یک کل که ارتباطها را بیدار می‌کند، کلی که بیدار از ارتباطهای خودش است؛ «نگفته» در چنین گردابی، که فرم در بست شعر است، بافته می‌شود. در این معنا شکل شعر، دور در هم حرکت است و یا دوّار حرکت.

نزد شاعران سوررئالیست، اغراق در کار انتخاب آزاد کلمات، به دور از دایره‌ی کنترل عقل، دغدغه‌ی زیبایی و معماری داخلی شعر را به فراموشی می‌سپرد. شعرهایی پر از تصویرهای ردیف شده! به «وحدت آزاد»^۱ آندره برتون اشاره دارم که تصویرها را به زیر هم ردیف می‌کرد بی‌آنکه داربستی از تصویر برپا کند. به علاوه برپا کردن ساختمان اثر نمی‌تواند کار اتوماتیک دست باشد. برعکس، دخالت ذهن است که روابط درونی شعر را مستقر می‌کند و حتّاً روابط بیرونی را (اداره‌ی صفحه‌ی سفید).

در هر دو مورد، نظام دستگاه بدن هماهنگی‌های خودش را به زندگی «نوشته» تحمیل می‌کند. خواه با کارکرد دستگاه صوتی، حضور روح و ذهن، خواه با منظومه‌ی لغوی شاعر، که با بعضی تواردها و انگاره‌ها بر عرصه‌ی کاغذ؛ جایی که دست در آن پرسه می‌زند. باشد تا «به عقل، بال‌هایی ولگرد بدهد»^۲. اما پرواز هرز در عقل؛ در این زمینه می‌توانم بگویم که الوار و رنه دو مال^۳

1. union libre

۲. الوار، نوامبر ۱۹۳۶.

۳. René Daumal (۱۹۰۸-۱۹۴۴)؛ شاعر، نویسنده و نظریه‌پرداز فرانسوی.

بینشی نزدیک به هم دارند؛ «تنها رابطه‌ها وجود دارند نه عقیده‌ها»^۱. ربط‌هایی که در یک شعر، رابطه‌ها را به رابطه می‌گذارند. شیوه‌ای از آفرینندگی که طبیعت بیرون آن را نمی‌شناسد. که به اندیشه وامی‌دارد بی‌آن‌که شعر اندیشه باشد و این همان مداخله در زندگی «مرئی» هاست به وسیله‌ی آن‌چه نامرئی‌ست؛ یعنی ذهن. طّیّ حجمی که خواننده باید از آن عبور کند، فشرده و سریع.

«تصویر حجمی» آن‌گونه که پیش‌تر در مثالی از مالارمه شناسانده‌ایم؛ «فتح نگاه، لاجورد را می‌شنوم که در ناقوس‌ها افتاده است.»

در اینجا نیز، علاوه بر حرکت، یک فاصله، یک پاره‌فضا هست که برای خوانش نگفته‌ها، حاشیه‌ای باقی می‌گذارد. پس همین جاست که خواننده‌ی نخبه در خلق شعری که می‌خواند به مثابه یکی از ارکان تکوین آن شرکت می‌جوید. الوار نیز با چنین مکانیسم ذهنی‌ای بیگانه نیست وقتی که می‌گوید: «شاعر آن کسی‌ست که الهام می‌دهد، بسیار بیشتر از آن کس که الهام می‌گیرد. شعرها همواره دارای حاشیه‌های سفید بزرگ‌اند، حاشیه‌های وسیع سکوت، که در آن حافظه‌ای سوزان، برای بازسازی هذیانی بدون گذشته خود را از پا در می‌آورد.»^۲

بدون گذشته، چون انسان آینده، انسان گذشته را فقط در همین فاصله‌ها و پاره‌فضاهای ذهنی‌ای که او از خود به جا گذاشته است، می‌خواند. پاره‌فضاهایی که برای انسان آینده چیزی جز عرصه‌ی خوانش و عرصه‌ی بازآفرینی هذیان نیست. نوعی خوانش مرگ به یمن کیفیت و خصیصه‌ی حرکت که دیگری در «حاشیه‌های سفید بزرگ» نوشته‌اش خلق کرده بود. «یک حاشیه‌ی سکوت» که در آن نویسنش محو می‌شود تا به خوانش غیبت

۱. رنه دومال، نامه به روزه ویان.

۲. «بدهت شاعرانه».

دهد (غیبت کتاب؟) این چنین از گذشته‌اش، آینده‌اش را الهام می‌دهد، یعنی آن چه تداوم را ضمانت می‌کند. برعکس شاعر ملهم در آن می‌آرامد، در حالی که ملهم آنجا منتظر خود می‌ماند. این انتظار به یک ارتباط فوری با پس از مرگ^۱ امکان تولد می‌دهد.

بنابراین خطری ست برای مرگ، برای نیستی، درست مانند آن چه در نویسش و در زندگی متن می‌گذرد. از این زاویه که نگاه کنیم، نویسش مشغله‌ی گریز و رهایی نیست. بل میدان عمل است که در آن خود را به «تجربه‌ی خطرناک مرگ»^۲ می‌سپاریم. نوع تأملاتی که روژه لاپورت^۳ را به مفهوم ضد-نوشته می‌رساند، مفهومی که در ریاضت، در ترک و در خودِ مرگ لنگر انداخته است؛ «... نمی‌دانم چه سپیدی دشمنانه‌ای است که نوشته‌ی مرا میان تهی می‌کند، آن را از خود جدا می‌کند و با ولع آن چه می‌توانم بنویسم پاک می‌کند، مرا بی‌وقفه از آن چه حق دارم از نوشته‌ام بخواهم پس می‌زند. . . به این هوای روشن می‌توانم ضد-نوشته نام دهم»^۴

از خود می‌پرسم آیا در تعبیر همین مفهوم نیست که الوار مردن را برای نمردن می‌خواهد؟ مفهومی که می‌تواند تعریفی برای "پس از مدرن" که در بحران تعریف به سر می‌برد، باشد. وقتی که شاعر مدرن را در برابر «پس از مرگ» قرار می‌دهد.

این کلمه‌ها را من با وسواس وزن می‌کنم و هیچ شکی ندارم که «حاشیه‌ی سفید» الوار نمی‌تواند چیزی غیر از پاره‌فضا^۵ در شعر حجم باشد، یا همان

1. postérité

۲. موریس بلانشو.

۳. (۱۹۲۵-۲۰۰۱) Roger Laporte؛ نویسنده و فیلسوف فرانسوی.

۴. فوگ.

5. espacement

چیزی که نزد برنار نوئل فاصله‌ی زمانی یا میانگاه^۱ نام دارد یا ایست^۲ در مفهوم او از تصویر؛

تصویر: ایست میان دو تردید (۱۹ اکتبر ۱۹۷۷)

حجم = پاره‌فضا (اسپاسمان) = حاشیه‌ی سفید = فاصله‌ی ذهنی = فاصله‌ی زمانی = ایست

این‌ها همه محصول کاربرد هوسرلی در پیرانتز گذاشتن مظاهر دنیا هستند و به ما امکان می‌دهند که خود را از بداهت نگاهمان متمایز کنیم، این همان روش عجیب در انتظار گذاشتن کلمه است که لزوماً، لااقل در مقوله‌ی شاعری، روشی برای اندیشیدن نیست. بلکه برای دور شدن از اندیشه است، از شناخته شده. حتّاً در دستگاه هوسرلی «به فکر می‌کنم خویش فکر می‌کنم».

و شاعر هرچه بیشتر از دستگاه و از روش فکری بگریزد بیشتر به ذاتی خویش^۳ می‌رسد:

من در شعرم فضا می‌سازم / جنون مرا هم فضا می‌سازد.
این حرف، بر خلاف آن چیزی است که در بالا گفتم و معذالک، حرف درست همیشه حرفِ خلاف است.

1. intervale
3. inné

2. halte

با چهره‌های دیگرم

در میان مردگان

پانزده سالی از مرگ اسکار وایلد گذشته بود که تی. اس. الیوت درباره‌ی او به این نتیجه رسیده بود که هیچ هنرمندی و شاعری، در هر هنری که باشد، به تنهایی جای خودش را و تعریف خودش را پیدا نمی‌کند: «نمی‌توانیم او را تنهای تنها قضاوت کنیم، باید بگذاریمش، یا برای مقایسه یا برای معارضه، در میان مردگان.»

وایلد در میان مردگان؟ بله، البته. ولی الیوت یک جمله‌ی دیگر هم اضافه می‌کند، صریح و کمی حسود؛ «گذشته‌ی ما را هم حالای ما تصحیح می‌کند همان قدر که حالای ما را گذشته اداره (رهبری) می‌کند.»

دیدم این آخری شبیه حرف‌هایی‌ست که من جایی زده‌ام. یعنی الیوت از من کش رفته؟! گشتم جایش را پیدا کردم، در مصاحبه‌ای با کاظم امیری^۱، که حال مرا و «حال شعر» را پرسیده بود:

— حرف آدم جز حال آدم نیست، اشاره‌ای هم که به گذشته می‌کنید اشاره‌ای‌ست در واقع به حال شاعر و حالای شعر. و حالای شعر را هم گذشته‌های شعر می‌سازند. حالای ما چیزی جز گذشته‌ی ما نیست. ما شاعران هیچ وقت حال نداریم.^۲

۱. نویسنده و منتقد، با مرگی ناگهانی در برلن ۱۳۸۸.
۲. یدالله رویایی، عبارت از چیست، مؤسسه‌ی انتشاراتی آهنگ دیگر، چاپ اول، ۱۳۸۶، ص. ۲۳۸.

این شباهت‌ها از کجا می‌آیند؟ یعنی من «در میان مردگان» ام و یا همیشه مرده‌ای در میان ماست؟ شاید! بعید نیست.

به یاد حرف پرویز داریوش می‌افتم که تعجب کرده بود چرا الیوت در منظومه‌ی معروفش مصرعی از مالارمه را کش رفته و ترجمه‌ی مستقیم آن را مصرعی از شعر خود کرده است، بی ذکر نام او:

To purify the language of the tribe^۱

(معنای پاک‌تری به واژه‌های طایفه بخشیدن)

و اضافه می‌کند که «گویی نظر الیوت آن بوده است که توشه برگرفتن از گویندگان پیشین کاری سخت بسزا است.»^۲

درود بر او! که اگر بود توشه برگرفتن از گویندگان پسین را به سزاتر می‌دید. مثل این مصرع از شعرهای دریایی «ای کاش آب بودم» (۱۳۴۳)^۳، که در مدایح بی‌صله (۱۳۷۱)^۴ چهار بار تکرار شده است بی که یک بار به گوینده‌ی اصلی‌اش اشاره‌ای بشود.

شاملو مرده است، من می‌اندیشم؛ آیا من هنوز نمرده در میان مردگانم؟

ای کاش خاک بودم!

1. Donner un sens plus pur aux mots de la tribu. (Stéphane Mallarmé)

۲. پرویز داریوش، یاد بیدار، نشر سالی، چاپ اول، ۱۳۸۷، ص. ۱۳۳. از مقاله‌ی «ادای دین به صادق هدایت» نوشته شده به سال ۱۳۴۱. سطری که الیوت در دوّمین بخش از چهارمین قسمت چهار کوارتت — Little Gidding — آورده کمی با آنچه داریوش نقل کرده متفاوت است:

To purify the dialect of the tribe.

۳. یدالله رویایی، شعرهای دریایی، انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۴۴، قطعه‌ی ۱۹، ص. ۴۷. این شعر برای نخستین بار در سال ۱۳۴۳ در مجله‌ی سخن به چاپ رسیده است.

۴. احمد شاملو، مدایح بی‌صله، سوئد، ۱۳۷۱. این شعر که تاریخ ۶۸/۶/۳۰ را پای خود دارد برای اولین بار در صفحه‌ی ۳۸ شماره‌ی ۴۸ مجله‌ی آدینه در مرداد ۱۳۶۹، چاپ و منتشر شده است.

شاهد همیشه‌ی دنیا

در سالمرگ فروغ فرخزاد

هنوز هم باور نمی‌کنم، گرچه دیری‌ست شعری از او نخوانده‌ام، اما باور می‌کنم که شعر خودش را می‌گوید و به خود ادامه می‌دهد. به ادامه‌ی خود ادامه می‌دهد. از آنجا که اوست تا اینجا که ماییم. ما که مانده‌ایم. تا نبینیم و نمی‌بینیم؛ نه مشاهده می‌کنیم و نه شهادت می‌دهیم. شعر او اما شعر شاهد بود. او به عصر خودش شهادت می‌داد. به عصر آن روز ما، امروز ما، این روزها، حالا، حالا که مگس‌ها حجره‌داری عنکبوت می‌کنند و عنکبوت در لذت مجسمه شدن تمام می‌شود، مثل این روزها عیناً، در عصر خودش دیروز انگار درست به عصر ما - امروز - شهادت می‌دهد. شاعر بینا شاهد همیشه‌ی دنیا است، این دنیا. پس کی به شاهد شهادت می‌دهد؟ پاسخ این سؤال «پل سلان» را کی می‌دهد؟ این سطرها؟

دیری بود تا به هم رسیده بودیم، او در جست‌وجوی همراهی بود، همراهی و مرد راهی. نبود.

ما به هم رسیده بودیم، کمبود هم بودیم، کمبود هم نبودیم. او شعر شاهد می‌گفت، من به شعر شهادت می‌دادم. من و او هر دو شاهد مرگ او شدیم، با آن‌که هنوز چیزی از مرگ نمی‌دانستیم.

فروغِ آخرین روزها

از پله‌ها آمد بالا، در را باز کرد و آمد تو، چترش را باز کرد و گذاشت گوشه‌ی
اتاق، مثل یک حباب بزرگ سیاه، ولی خشک خشک.
— بارون نمی‌آد، چرا چتر برداشتی؟
— که خیال کنم بارون می‌آد.
— مگه . . . آگه خیال کنی، بارون می‌آد؟
— با تو آره، دوتایی، چون خودم تنها، خیال‌هام به جایی نرسید. مثل این که
برای آدم تنها بارون هیچ وقت نمی‌آد.

— آره، هیچ وقت برای آدم تنها بارون نمی آد، با این که خیال های آدم تنها، پروازهای دورتری داره.

— هر چقدر دور، باز هم به بارون نمی رسه، چون تنهاست. ولی وقتی دوتا می شن، به هم که می رسن بارون می شن، خودشون بارون می شن.

— و می بارن؟

— و می بارانن. خودت گفتی که: «آه، شاعر! از باران مگو، بیاران!»

— پس برای همین چترت را برداشتی؟

— آره، گفتم که، خیال کنم بارون می آد، آوردمش تا اینجا پیش تو، پیش تو بازش کردم، چون مطمئن بودم که آگه با هم خیال کنیم، بارون می آد!

— خوب، چرا بازش کردی؟ آگه این طوره، می تونه تو چتر بسته هم بارون بیاد وقتی با هم خیال کنیم.

چهره اش باز می شود، انگار با تمام چشم هایش می خندد:

— دیدی؟ دیدی؟! بگو، بازم بگو! از همین جا شروع می کنیم.

بلند می شود و چترش را که در گوشه ی اتاق بود می بندد و همان جا می گذارد.

و من می نویسم:

در چتر بسته باران است

و او می نویسد:

در چترهای بسته، باران است.

و من می نویسم:

باران بی علامت،

بی پیغام،

هوش بلند ساختمان‌ها را
به بوی خاک تازه، سوقات می‌کند
و کاخ‌ها و کنگره‌ها
ناگاه،
در عطر کاه گل،
همه،
غش می‌کنند.

— گوش کن رویا، گوش کن:
در چتر بسته کفش‌های تو سنگین‌ترند.

و با یکی دو مصرع دیگر که زیر آن می‌نویسد ناگهان کاغذش را تا می‌کند و در
کیفش می‌گذارد:
— بهتر است این شعر را مشترک نکنیم، و هر کی برای خودش بگوید.
— هر کی برای خودش؟ باشد!
و سطرهایی در سکوت نوشتیم.

چترش را برداشت و از پله‌ها پایین رفت، از پله‌ها برای همیشه پایین رفت.
چون دو سه روزی که برایش باقی مانده بود، نمی‌دانم آن شعر را به کجا
رساند، و آن دست‌نوشته هم به دست کی افتاد که هرگز آن را رو نکرد، و آن
چتر بسته هم دیگر، هیچ‌وقت باز نشد.
و روزهای بعد، روی کاغذهایی که در کف اتاق پراکنده مانده بود، خط‌هایی
درهم، خط خورده و آشفته حرف‌هایی می‌زدند که انگار از آینده‌ای مجهول

خبر می‌دادند، خبرهایی که شاعران و بینایان ندیده می‌دهند و ندانسته می‌دهند:

در چتر بسته دلتنگی ست

...

در چتر بسته دروازه‌های بابل

از ازدحام عاج لگدمال می‌شود.

وقتی که دختران جو،

خط‌های گرم و طولانی می‌گیرند؛

انبوه ساکت پسران زمین،

کز پنجره عبارت‌های زمزمه‌گر را می‌بینند

یاد قیام و خاطره‌ی فریاد را بی‌تاب می‌شوند.^۱

۱. دلتنگی‌ها، دلتنگی ۷، صص. ۲۹ تا ۳۶.

مرگ ساده

در مرگ نادر نادرپور

از مرگ ساده هنوز
در شگفتم!
سنگ ایوب^۱

در طبیعتی حرفم، حرفی از ایوب خود شگفتی دیگری ست. کتاب را که باز می‌کنم، به تفأل می‌خوانم که «... صبر را برهنه می‌کند از وقت» و این، وصف حال عجیبی برای روزهای اخیر من است. می‌گویم روزهای اخیر من، چون هیچ وقت فکر نمی‌کردم که نادرپور با مرگ خودش بتواند این همه مرا و زندگی مرا تصرف کند. و روحیه‌ی پیچیده و بغرنج و درهمی را با مرگی ساده اشغال کند، و مشغول کند. در این هفته چیزی نیست که در من و در روزهای من بگذرد و مرا از فکر به او، و به مرگ او، باز بدارد. گاهی خودش، گاهی شعرش، و گاهی هر دو با هم. و آمد و شد این چهارپاره از آن سال‌ها که گفت:

ای مرگ، ای سپیده‌دم دور!
بر این شب سیاه فرو تاب
تنها در انتظار تو هستم
بشتاب، ای نیامده، بشتاب!^۲

۱. هفتاد سنگ قبر، ص. ۳۹.

۲. نادر نادرپور، دختر جام، انتشارات مروارید، چاپ چهارم، ۱۳۸۲، سفر کرده، ص. ۳۳.

شگفتی دیگری که گفتم همین است که ایوب، اسطوره‌ی صبر، نادرپور شتابکار و تشنه‌ی مرگ را به سنگ گورش دعوت کند و او را که در زندگی اهل شتاب نبود، و برعکس در روزمره‌هایش اهل تأنی بود، تأنی‌های مشهور نادرپور، در برابر کتیبه‌اش بگذارد:

بر سنگ شکلی از مدّت می‌تراشند؛ سنگِ صبور. و
دور گور را گل‌های بنفشه‌ی درشت می‌کارند، و اگر
محیط خشک و کویری ست مصنوعی‌اش را دور تا دور
گور بگذارند برای «نادر»، که عقل را عور می‌دید. و به
سفارش او بر بالین او مدام جغدِ سفالی صبر را برهنه
می‌کند از وقت، از سؤال.^۱

که در صبر وقت هست، و در وقت سؤال. و این دو را که از آن بگیرند، صبر هم
مثل عقل امر عوری ست.

باری، این مفهوم «مرگ ساده» می‌بینم بی‌جهت در ذهن من ننشسته است، و یا
نباید نشسته باشد. چرا در اندیشه‌ی مرگ نادرپور به مرگ ساده می‌اندیشم؟ و
به سنگ گوری که در آن جغد، وقت، سؤال و برهنگی، و عقل عور واژه‌های
مستعاری هستند که بر گور او مرگ او را ساده می‌کنند، و این ساده، در مرگ
هر کسی نیست، در شأن هر کسی نیست، از نوع همان «ساده»‌هایی ست که
خودش می‌گوید، و به حق می‌گوید، که آسان نیست؛

تو ای غرور توانای آفریننده

تن از برهنگی و سادگی دریغ مدار!

برهنه بودن چو ساده بودن آسان نیست.^۲

۱. همان. با دسبرد کوچکی که نادر را به جای ایوب می‌نشانند.

۲. نادر نادرپور، صبح دروغین، «مدح برهنگی»، پاریس، ۱۳۶۴.

مرگ او به زندگی او می‌مانست، آسان و ساده. به شعر او می‌مانست، و شعر او معنای مرگِ اوست. برای شاعر، صفحه‌ی سفید مرگ است؛ مرگ‌های من اینجا با من‌اند (با من بر صفحه‌ی سفید). وقتی که می‌نوشت مرده بود و حالا که مرده است می‌نویسد. شاعر که نمی‌میرد، نقل مکان می‌کند، در فکر شمس، ما همه در وقت مرگ شاعریم، و شاید سیسرون، که در فکرهای خود مرگ را تولّدی می‌دانست و گفته بود: اصلاً همه شاعر متولّد می‌شویم. پس فکر نکنیم که می‌میریم یعنی نیست و نابود می‌شویم، هان؟ بلکه جامان را عوض می‌کنیم. شمس عزیز من بحث کنایت‌آمیزی دارد در مورد آیه‌ی «لا یموتون بل ینقلون». می‌گوید: پس مرگ چیزی دیگر بود!

Et la mort était donc autre chose!?)^۱

عجب! گفته‌ای که به عاریه از تبریز می‌آید و در فرانسه راهی به هستی «دیگری» (autre) پیدا می‌کند.^۲ یعنی که مرگ نابودی نیست، جابه‌جایی است. عزیمت است، رفتن است. پس رفتن او رسیدن به حقیقتی است که روزی حقیقت ما هم خواهد بود. حقیقت یک هیچ، یک هیچ بزرگ. از اینجا تا ابدیت. و غرور این سوی دیوارش را، حالا، به ابدیت‌های آن سوی دیوار می‌دهد. یک نادریور فروتن در برابر ابدیت. در برابر ما، و ضمیر «ما» که ابدیت انسانی است، معنای «دیگری» و ما «دیگری».

اهل شرم و اهل عفاف بود. و همین عفت، او را پشت استعاره‌ها و مجازهایی پنهان می‌کرد که از او تصویر شاعر «تصویرگر» می‌دادند. عزیمت او از میان ما

۱. عنوان مجموعه‌ی شعری از نگارنده در زبان فرانسه به ترجمه‌ی برنار نوتل (Bernard Noël) و کریستف بالایی (Christophe Balaÿ)

Cahiers de Royaumont, Paris éditions Créaphis, 1977.

۲. اندیشه‌ای دیگر از مرگ، و مرگ دیگری؛

une autre pensée de la mort, et la mort de l'autre.

در خوانش امانوئل لویناس از فنومنولوژی هوسرل، از جمله؛

Dieu, la mort et le temps, éditions Grasset, 1993.

عزیمت از میان همین استعاره‌ها و مجازهاست که هستی ما را می‌سازند. او که دوست داشت پاسخ‌هایش را از سؤال‌ها مان در آثارش پیدا کنیم. حالا آن‌ها را بهتر می‌خوانیم، همیشه همین‌طور است، حالا او را و قلب او را بهتر می‌خوانیم، دل او را، که نوشته‌های او چیزی جز دل او نیستند که بی او می‌تپند.

چراکه یک شاعر و یک نویسنده‌ی صفِ اوّل بود. و محترم بود. کار می‌کرد، طعمه‌ی کارش شد. او را می‌شود همیشه در کارش جست و یافت. در هر صفحه‌ای، که در هر صفحه‌ی کارش نبضِ اوست که می‌زند، که نبض او در کار خودش می‌زند. و نبض او همیشه می‌زند.

مشهور بود، و مشهور می‌ماند. چراکه شهرت او به خاطر شعری‌ست که در عین آن‌که موضع شهرت اوست، موضوعی‌ست در تاریخ شعر معاصر ما؛ شعر نادرپوری، اصطلاحی که در زبان منتقدان ما بسیار می‌آید. شعری که مشخصه‌های منظری از شعر معاصر است که تعریف آن منظر و شناخت آن، بدون تعریف و بدون شناخت شعر نادرپور امکان‌پذیر نیست. شعر میان‌ه‌رو معاصر که منتقدان ما به «چهارپاره‌سرای» هم از آن نام می‌برند که، در واقع، در شعر مدرن معاصر پلی‌ست بین شعر کهنه و شعر نو، با این توضیح که پایه‌هایش را بیشتر در شعر نو محکم می‌کند تا در شعر نو سنتی معاصر. و شعر نادرپور را قدرت تصویرهایش، و رؤیت او از جهان اطراف غنی می‌کند. که در این غنا همیشه می‌خواست فرزانه بماند.

فرزانه بود، و هم و غم فرزانه‌گی داشت. از انتزاع می‌گریخت. یعنی که دلبسته‌ی اطراف خودش بود و از آن نمی‌گریخت، بلکه از انتزاع در اطراف خود می‌گریخت. یعنی که سایه‌ای نمی‌گذاشت. چون تردید و گنگی را دوست نداشت، خودش را مفهوم می‌خواست، و مفهوم خودش می‌خواست. ظواهر دنیا را، و یا «ظاهر»های دنیا را حذف نمی‌کرد بلکه به دنبال سمبولیسم اشیا به

ظاهرشان تزئینی از کلام می‌داد. و از این طریق، به آن چه می‌دید معذالک چیزهایی از آن چه نمی‌دید می‌داد، و این تمام سایه (و ابهام) بود که از خودش می‌گذاشت. یعنی در این کار تا آنجایی پیش می‌رفت که از خواننده‌اش جا نیفتد، و به قول خودش «از آن موجود نامرئی، سمج، فضول، پرتوقع و مداخله‌گر که در کنارم می‌نشیند و با طمع من جدال می‌ورزد...» (از مقدمه‌ی نشانی و کلید). می‌بینید که او دخالت خواننده را نمی‌پذیرد، نه در موقع نوشتن شعر و نه طبعاً در موقع خواندن شعر. یعنی نادرپور به خواننده‌اش امکان قرائت تازه‌ای از شعرش نمی‌دهد. و خواننده باید شعر او را همان طوری بفهمد که او می‌خواهد و این رضایت خود را، و یا ارضاء خاطر خود را، به حساب رضایت خواننده می‌گذارد: «برای من آن چه مهم است راضی کردن همین موجود متوقع مداخله‌جوست. من اسم این موجود را نماینده‌ی «خلق» نامیده‌ام.»^۱

اما این خواننده را، یعنی این نماینده‌ی «خلق» را، که خواننده‌ی نادرپور باشد، با آن نمایندگان خلقی که شاعرانند اشتباه نکنیم. چون او با شاعران به اصطلاح «خلق» و قشرهای فشرده، و پرچمداران تعهد طور دیگری حرف می‌زند. و روزگار سیاه خلق را امروز به حساب همان نمایندگان خلقی دیروز می‌گذارد، و حتّاً به حساب خود خلق، تا آنجا که دیگر خودش را هم از همان «خلق» و یا به اکراه چیزی از آن خلق می‌داند؛

همه خورشید دروغین را در نیمه‌شبان دیدیم

شدت گریه چنان بود که خندیدیم.^۲

تهران را که ترک می‌کرد، در شعری با عنوان «خطبه‌ی عزیمت» خطاب به

۱. نشانی و کلید، عنوان مقدمه‌ی واحدی‌ست که نادرپور در سال ۱۳۵۶ بر سه کتاب خود «گیاه و سنگ نه، آتش»، «از آسمان تا ریسمان» و «شام بازپسین»، نوشته است، هر سه از انتشارات مروارید، تهران.

۲. صبح دروغین، قطعه‌ی «خورشید نیمه‌شب» (تاریخ شعر آذرماه ۱۳۵۷).

همان شاعران و روشنفکران انقلاب حرف‌هایی می‌زند. مصرع‌هایی از آن شعر بلند را دوست دارم برایتان بخوانم، که در این گفتار، که چیزی جز قصد بزرگداشت او نیست، شعری هم از او خوانده باشم:

صفای چهره‌ی کاغذ را
به چنگ خویش خراشیدم
حروف را، همه بند از بند
ز هم گسستم و پاشیدم
به یک نگاه یقین کردم
که از تمامی این الفاظ
یکی به کار نمی‌آید

قلم ز پوسته‌ی کاغذ
توقّعی نتواند داشت
جز این‌که نطفه‌ی معنایی
از این سفیده برآرد سر
وگر نه زاده‌ی خورشیدی
از او به بار نمی‌آید

و در ادامه‌ی خطاب به همان «شاعران متعهد» می‌گوید:

ایا هیاکل نام آور!
به طبل جنگ چه می‌کوبید؟

که طشت خالی رسوایی
ز بام نام شما افتاد
وگر صدایی از او برخاست
صدای خوف و خجالت بود:
چنان به خاک سیه غلطید
کزو به چشم حقیقت بین
به جز غبار نمی آید

ایا بتان قلم در کف!
اگر پیام شما حق بود
چرا چو موج زمین خورده
به پای بوس حقارت رفت؟
چه زود راه فنا پیمود
رسالتی که رذالت بود!
به آبروی شما سوگند!
که آب رفته، دگر باره
به جویبار نمی آید

ایا سلاله‌ی چوپانان!
که برق معجز موسا را
به چشم سامریان دیدید
کنون به فال نکو گیرید
طلوع گاو طلائی را!

به شیر تازه وضو گیرید
نماز صبح رهایی را
که گر امید شما، ای خلق!
به بازگشت پرستوهاست،
نظر ز پنجره بردارید
که نوبهار نمی آید

مرا همیشه طلب این بود
کزین دیار جدا باشم
ضمیر «من» به زبان راندم
که همزبان خدا باشم
مرا قصاص کنید ای خلق!
گر از نژاد شما باشم
اگر شما همه نفرین آید
مرا سزد که دعا باشم
که از دهان پر از دشنام
پیام یار نمی آید . . .

تمام شعر را ندارم. این قسمت را هم از مجله‌ی ایران‌نامه گرفتم، از متن مقاله‌ای، پانزده سال پیش.^۱
تمام قطعه در واقع نوعی مانیفست فکری نادریور است، و یا بود، در برابر آن‌چه «شعر متعهد» بود و یا تعهد سیاسی و اجتماعی روشنفکرانی بود که خود

۱. یدالله رویایی، ایران‌نامه، سال سوم، شماره‌ی ۳، بهار ۱۳۶۴.

را به نوعی «متعهد» می‌خواستند، و تعهد نادرپور در تعریفی که از «تعهد» در آن سال‌ها می‌شد نمی‌گنجید.

مبارزات سیاسی او، او که مبارز سیاسی نبود، عطش او برای درستی بود. تشنه‌ی عدالت و حق بود، و می‌اندیشید که در این مبارزه حقی را ادا می‌کند، و یا خودش را به خودش می‌رساند. این چیزها را می‌دید. بینا بود.^۱ غرور و مناعتی که در او تظاهر می‌کرد در همین زمینه بود، در همین زمینه‌ها بود، یعنی در ارتباط با انسان امروز و مسائل او بود.

انسان امروز مفتخر به خودش هست، انسان نادرپور مفتخر به خودش بود، این دو به هم مربوطند. کار شعر زندگی در رابطه‌هاست. ما خودمان را هم در رابطه‌ها مان با دیگران می‌شناسیم. این رابطه‌ها را زبان اداره می‌کند. زبان نادرپور شعر او را در همین رابطه می‌برد. این است که می‌گوییم؛ نادرپور در غرور بشریت سهمی دارد. چراکه زندگی و شعرش در خدمت این غرور بوده است.

امروز هر قضاوتی درباره‌ی او زود است. و ما هم برای قضاوت او، و نه هیچ‌کس دیگر، نیامده‌ایم، و نیستیم. آیندگان ما را با همین قضاوت‌ها مان قضاوت خواهند کرد.

۱. «پیشگو» و در مفهوم «voyant» که در فرهنگ انتقادی غرب آمده است؛ شعری که خودآگاه یا ناخودآگاه از آینده خبر می‌دهد. خصیصه‌ای که در شعر فروغ فرخزاد هم مواردی از آن را دیده‌ایم، و یا حافظ که خودش را و شعر خودش را متصف به آن دیده است: «جهان‌بین»، «لسان‌الغیب» و ... یا نظیر آینده‌نگری‌هایی که در دل‌تنگی ۱۰ و ۷ و دریایی ۲۸ دیده‌اند.

من از تمام بزرگان عالم تأثیر گرفته‌ام

در نقد ما، به‌ویژه نقد شعر، رایج این است که در کار شاعر اول به دنبال کشف تأثیر می‌گردند تا ببینند جای پای کدام شاعر پیش از او در اوست که آن را مثل عیب، یا ضعف کار، پرچم کنند. و این مرا همیشه به خاطره‌ای از شاعر بزرگ فرانسوی، لویی آراگون، می‌برد که تأثیر گرفتن از بزرگان دیگر شعر را نوعی توانایی هنری می‌دید.

لویی آراگون را اولین بار در پیاده‌روهای بولوار سن ژرمن دیدم، در سپتامبر ۱۹۸۱. من با نادر نادرپور بودم و او با حمید فولادوند (جوان زیبارو و رعناپی که سال‌های آخر او را با او می‌گذرانند). حمید، ما را به عنوان دو «شاعر بزرگ فارسی زبان» معرفی کرد و آراگون همین‌که دید ایرانی هستیم ما را همان‌جا، بر سر میزی که در آفتاب پیاده‌رو خالی مانده بود، دعوت کرد. نشستیم و او بی هیچ مقدمه‌ای شروع کرد و از حیرت خود از سعدی گفت، و

بسیار می‌گفت. نادرپور که شعر و ادبیات فرانسه را خوب می‌شناخت گفت:
«من هم موارد بسیاری از تأثیر سعدی را در کارهای شما و نیز در مجموعه‌ی
”چشم‌های الزا“^۱ دیده‌ام.»

آراگون گفت: «من از تمام بزرگان عالم تأثیر گرفته‌ام.»
و نادرپور که یک لحظه اندیشیده بود نکند گاف کرده باشد حرف را به «الزا»^۲
برگرداند و گفت: «ولی تأثیر بزرگ الزا را هم نمی‌شود ندیده گرفت، چشم‌های
الزا در بیشتر شعرهای شما منبع الهام شما بوده‌اند.»
— آره، نمی‌دانم چرا، با این‌که چشم‌های زشتی داشت.
به زحمت لبخندی زدیم چون نمی‌دانستیم باید بخندیم یا بگوییم اختیار دارید
استاد!

این را گفت و دوباره سر سعدی رفت و ما تا آخر چیزی نگفتیم. بلند شدیم و
تشکر کردیم.

گفتم: «دوباره خوانش سعدی را از سر خواهم گرفت، مطمئن باشید.»
دستش را از روی شانهم بر نمی‌داشت وقتی که می‌گفت: «بخوانید، بخوانید،
فقط بزرگ‌ها را بخوانید، و یادتان باشد که ”من از تمام بزرگان عالم تأثیر
گرفته‌ام.“»

هنوز در اینم که در این حرف فروتنی بود یا ادعا!

1. Les Yeux d'Elsa (1942)

۲. الزا تریوله (Elsa Triolet 1896-1970) نویسنده‌ی روسی‌الاصول فرانسوی، معشوقه‌ی
مایاکوفسکی، و بعد همسر و معبود آراگون.

یا خدایی، یا انسانی در مرگ ذبیح‌الله صفا^۱

ای کشته‌ی خدا! کشته‌ی کدام خدا بودی؟ کدام خدا تو را کشت؟
نه خدای من، نه خدای نیچه، همان خدایی که تو خواسته بودی کشته‌ی او
باشی؛ خدای کلمه، که از ابتدا بود، و در ابتدا بود، و چیزی جز کلمه نبود، که با
خودت می‌بردیش.

۱. تنها مورخ ادبیات فارسی، نویسنده‌ی «گنج سخن» و «تاریخ ادبیات در ایران»، ذبیح‌الله صفا، در
بهار سال ۱۹۹۹ میلادی (۱۳۷۸ شمسی) در شهر کوچکی در آلمان چشم از جهان فرو بست. «ذبیح»
در لغت یعنی کشته و ذبیح‌الله کسی است که برای خدا قربانی‌اش می‌کند، ذبحش می‌کنند و یا خودش
خودش را در راه خدایی می‌کشد. در فرهنگ دهخدا می‌خوانیم: «... مذبح، گلوبریده و آنچه
قربانی کنند و ذبیحه، قربانی است که برای گلو بردن است. کشتن، کشتار... و هو شامل یا قطع
الحلقوم... و هو قطع عضو، و غیره...»

روی دوشت می بردیش. همه جای دنیا کلمه‌ات را بردی. از سمنان تا تهران، و از تهران تا پاریس. از غرب تا شرق خدای خودت را به دوش کشیدی. نشانش دادی، به این و آنش دادی، گنجش شدی، رنجش شدی، تاریخش شدی، معاریفش شدی.

خدای تو کلمه بود و کلمه همه جا با تو بود، همه جا با او بودی، در ژاپن، در امریکا، در هند، بر دوش تو می رفت، خانه به دوش تو بود.

و در آلمان، ناگاه خدای تو از دوش تو افتاد. همان جا بود که بر سنگ گورت نوشتی: «مرگ همان خدا باید باشد، اسم هاشان فرق می کند.»^۱ با این که پل سلان هنوز خدای خانه به دوش تو را ندیده بود وقتی که گفته بود: «مرگ استادی ست در آلمان».^۲

معدالک پل سلان خدای آلمانی اش را می شناخت و به زبان او می نوشت وقتی که خودش را در رود سن می انداخت. و از آن زمان، دیری ست، مرگ برای من استادی شد در پاریس، برای من که حالا در سن خودم افتاده‌ام. سن؟ اوه، مرا به چهل سال پیش می بری.

با تو یک بار هم، چهل سال پیش، در باشگاه دانشگاه، مناظره‌ای بر پا بود، به ابتکار احسان یارشاطر و ایرج افشار (مدیران باشگاه). مناظره‌ای میان من و نادر نادرپور و حسام دولت‌آبادی (کهن سرا)، و یا، میان حسام دولت‌آبادی و نادر نادرپور و یدالله رویایی. یعنی مناظره‌ای میان شعر کهن و شعر میانه‌رو و شعر نو. که به این آخری لقب «افراطی» داده بودی.

آن شب مدیر بحث تو بودی. با این که اهل بحث نبودی. و حیات تو مستمّای اسم خودت بود. اهل صفا و سکوت و تأمل بودی.

۱. هفتاد سنگ قبر، سنگ رضوان، ص ۷۳. با اندکی دستکاری.
۲. مصرع معروفی از شعر «فوک مرگ» اثر پل سلان (Paul Celan)، شاعر آلمانی که در سال ۱۹۷۰ در پاریس با انداختن خود از فراز پل میرابو در رود سن، خودکشی کرد.

در آخر مناظره آن شب، انگار سالن برای حمله به من پُر بود. پُر از عناد و کینه، پُر از دشنام. با این که اهل بحث نبود، در آخر مناظره آن شب، به همه اجازه‌ی بحث دادی. به من ندادی. گذاشتی همه به من حمله کنند. هر کسی، از بلندپایگان شعر کهن، تا بی‌مایگان شعر کهن، هر که در سالن بود، بر من تاختند. حرف‌های سخت زدند. تا جایی که یارشاطر، به استمالت برخاست، ایرج افشار به حمایت.

گفتم استاد صفا، به من هم اجازه‌ی پاسخ بده که از خود دفاع کنم. گفתי نمی‌دهم. گفتم چرا؟ گفתי که بهترین دفاع تو از تو سکوتِ توست. گفتم عجب! پس شما هم، که باید بی‌طرف باشید، دارید به من حمله می‌کنید و طرف آن‌ها را دارید! گفתי نه، آن‌ها با حمله‌هاشان بهتر از خود تو از تو دفاع می‌کنند. پس بهتر است که دیگر خودت به خودت حمله نکنی. دهانم از این حرف باز ماند. انگار چیزی از آن جدا می‌شد. با دهان باز گفتم: چرا می‌گویی «خودت»؟ آخر این‌ها که خود من نیستند. گفתי: چرا، چرا، این‌ها خودِ تو هستند.

آن‌ها همه از دنیا رفته‌اند، و من هنوز در این دنیا به حرف تو فکر می‌کنم که «آن‌ها همه خودِ من بودند»؛ لطفعلی صورتگر خود من بود، سعید نفیسی خودِ من بود، حمیدی شیرازی، عیسا سپهبدی و همه‌ی آن‌هایی که از تو اجازه‌ی بحث داشتند و من نداشتم. ای کشته‌ی خدا! و آن‌ها، گفתי، خود من بودند. همه‌ی آن استادها، چه آن‌هایی که خدای تو، مرگ بُرد — آن‌هایی که چون تو، آرام کشته‌ی الله گشتند — و چه آن‌هایی که با گلوی بریده، ذبیح خدا شدند و خدای بهشت زهراشان برد. و آنقدر بُرد و بُرد و بُرد که حالا دیگر مرگ استادی‌ست در ایران.

شاید برای گریز از دست همین استادِ ایرانی بود که به آلمان گریختی! و پیش خدای نیچه نشستی، که گفته بود: «خدا مرده است».

دیدی؟ پس خدا نمرده است. این چه مرده‌ای ست که ما را راحت نمی‌گذارد؟ این چه مرده‌ای ست که ما را می‌میراند؟ اما همین‌که با ما نیست، و روی زمین ما نیست، یعنی هست، ولی با ما نیست. که اگر خدا، بود و با ما بود، حضورش حدی داشت، و یا حدّ حضور داشت مثل تمام آن‌چه با ما هست، و انسانی ست. با ما نبودن او، بودن او را بی‌مرز می‌کند، ابدی می‌کند، اما انسانی نمی‌کند. گفتم ای کشته‌ی خدا! یا خدایی، یا انسانی! الهیات، انسانیات نیست. تمام آن‌هایی که به خدا نزدیک شدند از ما دور شدند. هم مرگ شدند، هم عملی مرگ، عملی خدا شدند! نه خدایی که تو می‌خواستی کشته‌ی او باشی، بل خدای بهشت زهرا! که خدای کلمه نبود.

یک بار هم در رم، در جست‌وجوی صورت خدا بودی. و دیدی که خدا صورتی ندارد. به من گفتی که در من و تو آن‌چه مشترک است صورت الله نیست.

نوروز ۱۳۵۴ بود. با هم به ایتالیا رفته بودیم، برای شرکت در کنگره‌ی نظامی گنجوی، دانشگاه رم چقدر نظامی‌شناس از سراسر دنیا دعوت کرده بود! بنیاد فرانچسکو گابریلی^۱، بنیاد لئون کائتانی^۲ و آکادمی رم، همه در نوروز ۱۳۵۴ (مارس ۱۹۷۵) نظامی‌شناس شده بودند. «لیلی و مجنون» و «اسکندرنامه» بیشتر از همه نظامی را به میان دنیا برده بود. ما هفت نفر بودیم که از ایران آمده بودیم؛ من و احمد شاملو و حسن هنرمندی هم در میان شما بودیم و منظر مدرن هیئت نمایندگی ایران در کنگره را می‌ساختیم. فضلالی دیگری هم با ما بودند؛ شجاع‌الدین شفا، که مدیر گروه بود، عبدالحسین زرّین‌کوب، که این روزها در بیمارستان بستری ست، و امیدوارم عمر خودت را به او بخشیده باشی.

1. Fondazione Francesco Gabrieli

2. Fondazione Leon Caetani

سخنرانی‌ات را درباره‌ی نظامی به زبان فرانسه نوشته بودی و ما همه برای همین بیست دقیقه سخنرانی به رم آمده بودیم. تمام که شد، رو به جمعیت کردی و با لهجه‌ی شیرین شه‌میرزادی گفتی *Merci beaucoup* (خیلی متشکرم!). و احمد شاملو خنده‌اش گرفت. یعنی خوشش آمد. گفت «مرسی بوکو» را هم خیلی ایرانی ادا کردی. بله خیلی ایرانی بودی. مثل پیتر چل کوفسکی^۱ که از امریکا آمده بود و ایرانی را به لهجه‌ی چک حرف می‌زد. صدها تعزیه‌نامه‌ی خطی کلکسیون کرده بود، و صحرای کربلا را از اسکندرنامه بهتر می‌شناخت. شاملو تا آخر سفر در کوچه‌های رم با من به لهجه‌ی چل کوفسکی فارسی حرف می‌زد و فرانسه را به لهجه‌ی شه‌میرزادی. چقدر خواستی ایرانی باشی! چقدر می‌خواستی ایرانی بمانی! آن روز لهجه‌ی تو آن قدر راحت و بی‌عقده بود که هنوز دوست دارم به شیوه‌ی تو بگویم *Merci beaucoup*. اگر نه برای آن پنج جلد «تاریخ ادبیات در ایران»^۲ لاقل برای آن مجموعه‌ی «هزار سال شعر فارسی»^۳ ات که در زبان فرانسه داری، یعنی «از رودکی تا بهار»^۳ ات که اگر حرف مرا می‌شنیدی، «از رودکی تا نیما»^۴ یش می‌کردی، و حالا صورت خود را دورتر می‌بردی، تا همان جاهایی که نیما صورت خود را بُرد. اما مرا نشنیدی.

و نوروز ۱۳۵۴ بود، و با هم به رم رفته بودیم. مرا دوست داشتی اما باور نداشتی، و نیما را نه این داشتی و نه آن می‌داشتی، جوابم دادی: نه یدالله، در من و تو آن چه مشترک است صورت الله نیست، کلمه‌ی «الله» است و کلمه، نه کشته می‌خواهد و نه دست.^۴ یعنی که با هم اختلاف سلیقه داریم، اما دعوا نداریم.

۱. Peter Chelkowski، خاورشناس در دانشگاه نیویورک.

۲. دکتر ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، پنج جلد، انتشارات امیرکبیر، دانشگاه تهران.

3. Z. Safa, Anthologie de la poésie persane, Paris, Gallimard, XI-XX ème siècles, 1964.

۴. اشاره‌ی ظریفی‌ست به ید و ذبیح.

من این اشاره را آن روز، آری ای ذبیح خدا، از تو گرفتم و دم فروبستم، یعنی که با هم ایم و بی هم ایم. امروز با مرگ تو در غربت، دارم می بینم و یا که با هم دیدیم، که نه سلیقه و نه دعوا، که اگر که بی هم ایم، در کلمه با هم ایم. که کلمه کشته‌ها داد، هم کشته داد و هم دست؛ از خانلری تا مختاری، از تو تا دیگری، تا دیگری که «خود تو»ست. از «خود» تا «غیر» همه ذبیح خدا شدند. در تبعید، در تقرب، ذبیح خدا و همهی آنهایی که از صورت تو دور شده‌اند. و صورت تو از آن‌ها دور شده بود.

پاریس، ۲۷ ژوئن ۱۹۹۹ (۶ تیر ۱۳۷۸)

باشاملو در رم، نوروز ۱۳۵۴

(۱)

هیئتی که در نوروز ۱۳۵۴ برای شرکت در کنگره‌ی نظامی به ایتالیا می‌رفت متشکل بود از؛ سید جعفر شهیدی، عبدالحسین زرّین‌کوب، ذبیح‌الله صفا و یکی دو فاضل دیگر از این دست.

هنوز نمی‌دانم چرا من و شاملو در میان این هیئت بُر خورده بودیم. شاید به سفارش فرح، که می‌خواست در هیئت نمایندگی ایران منظرِ مدرنی هم وجود داشته باشد و شاید هم قطبی مدیر تلویزیون، که در آخرین لحظه‌های سال ۱۳۵۳ تلفن کرد که: «رویایی، در فرصت کمی که مانده در کنگره‌ی رم شرکت کن و یکی دو چهره‌ی دیگر هم با خود ببر». و در فرصت کمی که مانده بود چهره‌ای نزدیک‌تر از شاملو با من نبود. راه افتادیم. توی راه حسن هنرمندی را دیدیم، سوارش کردیم. و بدینگونه به هیئتی پیوستیم که سرپرستی‌اش با شجاع‌الدین شفا بود و شمار نمایندگانش بسیار بیشتر از هیئت‌های دیگر کشورها، شرق‌شناسان و ایران‌شناسانی که از سراسر دنیا در نوروز ۱۳۵۴ به رم آمده بودند.

توی هواپیما به احمد گفتم من و تو میان این‌ها چه می‌کنیم، و چه کار می‌توانیم بکنیم؟ گفت این‌ها که می‌بینی همه استادان ادبیات کهن‌اند، نظامی هم چهره‌ای از ادبیات کهن ماست. گفتم خیلی خوب، من و تو چی؟ گفت (نیمه‌شوخی و نیمه‌جدی) تو را نمی‌دانم ولی من نظامی گنجوی را نقطه‌گذاری کرده‌ام^۱. چیزی نگفتم، و فکر کردم که پس من چه عمری بر سر خوانش بیت‌های بی‌نقطه‌ی نظامی، در میان چاپ‌های سنگی مصرف (تلف؟) کرده‌ام! — بهتر! وگرنه آن وقت، آن چه من تحمیل کرده‌ام تو تحمّل می‌کردی.

هنوز در اینم که از کجا فکر مرا خوانده بود!

۱. افسانه‌های هفت گنبد نظامی، تلخیص، تصحیح، نقطه‌گذاری و مقدمه‌ی ا. بامداد، انتشارات نیل، تهران، ۱۳۳۶. (به نقل از «آثارشناسی توصیفی احمد شاملو»، مانی پارسا، بهرام معصومی، لیلا سولگی، به کوشش آیدا شاملو، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۸).

(۲)

بعد از اتمام کار کنگره، به پیشنهاد شاملو هفته‌ای به گشت و گذار ماندیم. در بازگشت به تهران، چند روز بعد مصاحبه‌ی مفصلی از احمد دیدم با مبینی در روزنامه‌ی «رستاخیز»، حکایت از سفری پرملال، پر از تحمل و تلخی: «... روزها در کوچه‌های رم، فریاد می‌زدم: آیدای من کجاست... و هر روز در مه صبحگاهی لوئیجی با گاری‌اش از گورستان پشت رودخانه می‌آمد، از جلو ما می‌گذشت و به هم صبح به خیر می‌گفتیم... آن روز که لوئیجی با گاری خالی به گورستان می‌رفت (و یا برمی‌گشت؟)، از جلو ما گذشت، چیزی به هم نگفتیم... و من تمام روز را سراسیمه در کوچه‌ها دویدم و فریاد زدم: آیدای من کجاست؟ و می‌گریستم...» (به نقل از حافظه)

فرداش که به هم رسیدیم پرسیدم: احمد، ما که هر روز با هم بودیم، حالا آیدا جای خود، ولی این لوئیجی که نوشتی هر روز با گاری خالی به گورستان می‌رفت کی بود که هیچ وقت من ندیدم؟

گفت: آره، لابد لوئیجی پیراندلو^۱ بوده!

۱. (۱۸۶۷-۱۹۳۶) Luigi Pirandello؛ نمایش‌نامه‌نویس و رمان‌نویس ایتالیایی، برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات ۱۹۳۴.

مرگ چهره

در مرگ احمد شاملو

(دوم مرداد ۱۳۷۹)

صحبت از احمد امروز یا امروز احمد برای من صحبت از یک چهره است. همان وقت هم که هنوز زنده بود بیست و چند سال ندیدنِ هم، او را برای من یک چهره کرده بود، انتزاعی، لابد من هم برای او، نمی‌دانم. برای این‌که ما، از سال‌های چهل، روزمره با هم بودیم. امروز هم حضور من در اینجا، در واقع غیبت او در اینجا است، غیبت احمد در میان ما — تمام ما — دیگر یک چهره‌ی انتزاعی نیست، این غیبت حالا برای همه‌ی ما، خود حضور شده است. اما برای من انگار همان چهره که بود، مانده است.

من از چهره حرف می‌زنم، برای این‌که چهره، انسانی‌ست. و به قول لویاس^۱ «چهره، دیگری»ست. اگر این گفته را گویاتر بگویم، می‌گویم؛ دعوت «غیر» است برای مبادله، برای به اصطلاح altérité یا دیگریت (غیریت و نه غیرت)، یعنی به‌طور خلاصه دوست داشتنِ هم‌دیگر، دوست داشتنِ غیر. در احمد این بود. انسان را، و چهره‌ی انسان را دوست داشت. این مفهوم انسانی و دوست داشتنِ غیر، در سراسر شعرهای او هست. اصلاً خود کلمه‌ی «انسان» از زبانِ او و در کارگاه شاعری او، از دم دست‌ترین مصالح او بود. مصالح او هم در واقع جز کلمه‌ها، در تمام عمرش، چیز دیگری نبود. معتاد آن‌ها بود. با آن‌ها و در میان آن‌ها زندگی می‌کرد، دنبالشان می‌گشت، پیداشان می‌کرد، ردیف‌شان می‌کرد، تراش می‌داد، می‌شکست، می‌بست، پس می‌زد، پیش می‌آورد. این‌ها عشق او بودند، این کلمه‌ها، این کلمه‌ها همه چیز او بودند. رازش بودند و باغ پنهانش بودند، و انسانش بودند، یعنی خودش را هم کلمه می‌خواست، می‌خواست کلمه باشد. در مرگ او هم، وقتی که مرد، جایی نوشته بودم، که «دیوانه‌ی کلمه‌ها کلمه‌ای شد». چراکه مرگ، گاه، کلمه‌ای‌ست.

این طرز نزدیکی به انسان، و حضورِ سمج این واژه در شعر او، که میراث جوانی‌های او بود، در سال‌های ۲۰ و اوایل ۳۰ حزب توده، یعنی سال‌های آبرومند روشنفکران کمونیسم ایرانی، و تأثیری که بر نسل شاعران آن عصر داشت، مثل اسماعیل شاهرودی، منوچهر شیبانی، ه. الف. سایه، سیاوش کسرای و دیگران... نوعی اخلاق شعری در کارهای او و این گروه از شاعران داشته است. شعری که نمی‌تواند سهمی در تفکر روشنفکرانه‌ی اطراف خودش نداشته باشد. و چهره‌ای که از او دارم اینجا رسم می‌کنم منظری از جوانی اوست که خطوط برجسته‌ی آن در چشم من این‌ها بوده و این‌هاست؛

۱. (۱۹۹۵-۱۹۰۶) Emmanuel Levinas؛ فیلسوف فرانسوی لیتوانیایی الاصل.

مبارزه با ارتجاع، شرم و عفاف در عشق، لائیسیتته، بیگانه با عرفان. یعنی ما نمی‌توانیم شاملو را بدون این خطوط رسم کنیم. این تربیت ذهنی ایام جوانی و نوجوانی، تا آخر با ما می‌ماند (طبیعی‌ست، کودکی و نوجوانی دوره‌ی عجیبی‌ست) و گاهی تا آخر عمر با آدم و با عمر آدم می‌ماند. رسوب مطبوعی در ذهن آدم هست که نمی‌دانیمش، و بلکه می‌خوانیمش. حتّاً در من، اگر این اخلاق شعر و تربیت ذهنی رها شده باشد، در اوّلین کتاب‌هام (مثل «بر جاده‌های تهی»)، یا بعداً جایی دیگر، خارج از اراده‌ی من ظهور می‌کند؛ در هفتاد سنگ قبر، سنگ قبری هست برای شهیدی که پرچمداری می‌کند:

ای که در صف پیش

جان پیش صف می‌گذاری،

بر تلاطم تو جهان من کف و کاهی باد!

و جمال تو تا ابد

اندازه‌ی جان ما باد!

که در ادامه‌اش این‌طور می‌آید:

طرح لبخند زرتشت بر سنگ. یک لوح
کم‌ضخامت (کتیبه‌ی عمودی بر فراز سنگ
گور) به شکل موج تراشیده شود، از مرمری
غیر از سنگ گور. دور تا دور گور سبزه روئیده
است و در میان سبزه تبر، بر پلکان محرابی که
بر آن غلتید وقتی که زیر ضربه‌ی سربازانش
گفت: این‌که نباشیم شکل دیگری از بودن
است.^۱

۱. هفتاد سنگ قبر، سنگ شهید، ص ۸۷.

آیا هرکس می‌تواند مرگ خودش را این‌گونه ببیند، یعنی نبودن او شکل دیگری از بودن او باشد؟ نه، مسلماً نه! شاید نویسنش و نوشتار (écriture)، بتواند چنین موهبتی را ارمغان آن‌که می‌نویسد بکند، اتفاقی که کم می‌افتد. آن‌که می‌نویسد اگر در آن‌چه می‌نویسد بمیرد، شاید بتواند مرگ خودش را شکل دیگری از بودن کند؛ اتفاقی که کم می‌افتد، بسیار کم! در چهره‌ای مثل شمس اتفاق می‌افتد و یا در حافظ اتفاق می‌افتد که وقتی می‌میرد، ما دیگر به جسمی و به جانی که رفته نمی‌اندیشیم، به کلمه‌ی حافظ می‌اندیشیم، خودش می‌رود و نامش کلمه‌ای در میان کلمه‌ها می‌شود. هر مؤلفی به این موهبت نمی‌رسد. به موهبتی که بلانشو آن را «تجربه‌ی خطرناک مرگ» می‌گوید.

شاعر یا نویسنده‌ای که در نویسنش خود به این «تجربه‌ی خطرناک مرگ» می‌رسد، یعنی به «effacement» در متن، به نحو در متن می‌رسد، چنین شاعری تمام خودش را به تمام زبان داده است. ما شاعران، از جبهه‌ی زبان است، از جبهه‌ی شعر است که باید به ایده‌آل‌ها مان برسیم. ما باید از جبهه‌ی زبان به ارتجاع ضربه بزنیم. شاملو از شاعرانی بود که همیشه «لائیک» بود، لائیسیتته در او، و در تربیت او بود؛ ما شاعران نمی‌توانیم جز لائیک چیز دیگری باشیم، آن هم در شرایط امروز نه تنها کشور ما، بلکه در متن دنیایی ما. روزی نبود، که شش و یا هفت روزش باشد که گفت: بشود، و شد! یا شده بود، در بی‌زمانی. شاعران و روشنفکران ما باید امروز برای «لائیسیتته» مبارزه کنند. این کلمه خیلی دیر در فارسی جا افتاد؛ کلمه را احتیاج به کلمه وارد زبان می‌کند. شاید ما به کلمه‌ای که امروز به آن احتیاج داریم، احتیاج نداشتیم. شاعران و نویسندگان ما باید به این کلمه و برای این کلمه زبان باز کنند. برای مدیّت و برای تمدّن، آن‌ها هستند که باید زبان باز کنند، اگر به زبان عشق

می‌ورزند و اگر به انسان، انسانِ خودشان، و انسانِ دیگران عشق می‌ورزند. این تعلّقات مذهبی در شاملو نبود. نه در خودش و نه در شعرش، و هیچ‌وقت نظاهر نکرده است. بعد از انقلاب اسلامی بیشتر شاعران معرّب شدند؛ یکی در شعرش «أنا ارسلنا علیکم الريح . . .» آورد و آن دیگری «اذا زلزلة الارض . . .» و بسیاری دیگر «ما لایعلمون . . .».

ما شاعران نباید تعلّقات مذهبی، و حتّاً ملّی خودمان را پرچم کنیم، و علم کنیم، و به آن افتخار کنیم. اصلاً از تعلّق باید فرار کنیم. تعلّق کسی به یک فرهنگ، و یا تعلّق فرهنگی به کسی یا کسانی، آن فرهنگ را مخرّب و وحشی و قاتل بار می‌آورد. همین تعلّق‌هاست که امروز از کلمه‌ی قوم و قومیت معنای «همدیگرکشی» ساخته است. شاعر امروز نباید به ترک بودن خودش، به کرد بودن خودش، به عرب بودن خودش، به فارس بودن خودش افتخار کند و به اصطلاح «غرور ملّی» داشته باشد. این تعلّق‌ها مسکینانه است؛ این جور هویت چیزی جز منیت نیست، و در هر دو زبونی و احتیاج، احتیاج به تعلّق هست. روشنفکر متعلّق، روشنفکر نیست؛ ما باید این اندیشه را برداریم، ریشه‌کن کنیم که به خاطر تمایلات ملّی و قومی، و به بهانه‌ی «مبارزه برای آزادی» مردمان را به جان هم اندازیم، این به جان هم اندازی، به جان هم انداختن بی‌گناهان بیت‌الرحم در اورشلیم، و هیچ‌کاره‌های اورشلیم در بیت‌الرحم. این‌که ما خواهران شما را اینجا می‌کشیم که شما آنجا خواهران ما را بکشید. این خودکشتن‌ها، خودکشتن به‌خاطر کشتن دیگران، این انتحارها را، این دیگ‌کشی‌ها متأسفانه دارد برای روشنفکران دنیا به سکوت برگزار می‌شود. دیگری کسی جز خود ما نیست. هویت اوئیت است، نوع دوستی و دیگر دوستی است و در این معنی است که از حلاج تا رمبو گفته‌اند، که «هویت ما ایت ماست» و که «Je est un autre» (او، من است). این زبان شعر است،

اما آن‌که می‌کشد تا بکشند، این زبان را نمی‌فهمد. آن‌که با این زبان آشنا نیست، با موهبت شعر آشنا نیست. کامیکازها شاعر نیستند. چون می‌کشند. مهم نیست کی را. کی به بهشت می‌رود؟ کشته یا کشته؟ کامیکازی که به وعده‌ی بهشت جهنم می‌آفریند و یا قربانی‌های او، کودک‌ها، بی‌گناه‌ها؟ هر دو قرار است به بهشت بروند. یعنی دوتا بهشت داریم؟ یا هر دو به یک بهشت می‌روند؟ کیست که باید بنویسد که بهشتی نیست، و جهنمی اگر هست در همین دنیاست، و در شماسست. سکوت روشنفکران و متفکران دنیا در برابر بهشت کامیکازها، شرم‌آور است.

شکست مارکسیسم در دنیا برخاستن ارتجاع در دنیا بود. جای خالی مارکس را امروز «تریاک توده‌ها» پر می‌کند. و خلاء بزرگ توده‌ها همین است؛ دوباره آمدن اوست.^۱

۱. این متن گفتاری‌ست در اتاقی اینترنتی که در سایت پالتاک ترتیب داده شد (لندن ۲۰۰۵).

از قبیله‌ی حرف

از احمدرضا، گمان می‌کنم، نمی‌شود حرف نزد. حرفی هم نمی‌شود زد اگر
گمان نکنم که او شاعری ست اهل حرف. که او به هر حال از همین قبیله است.
از قبیله‌ی حرف. در شعرش، و در آنچه می‌نویسد.

چرا از میان همه‌ی اهلیت‌های او دارم اینجا تکیه به حرف می‌کنم؟ چون که در این روزها، آن چه در شعر غایب است، حرف است. و این، کمبود کمی نیست. معذالک فکر این که با چه زبانی از او حرف بزنم، زبان مرا می‌بندد. چراکه او خود زبانی دارد که بند نمی‌آید. در دهان او کسی هست که مدام از «نگفته» می‌گوید. و این نگفته، گفتنِ عربانِ چیزهایی که می‌بیند نیست، بلکه عربان کردن آن چیزهایی است که در چیزها پنهان مانده‌اند. که خود را به چشم او می‌کشند و در چشم او پوشیده می‌مانند. در همین عربانی است که خواننده‌های او، او را دشواری ساده، یا ساده‌ای دشوار می‌بینند؛ شاعری که خود را در تاریکی شفاف می‌خواهد. گاه در مرز «محسوس» با «نامحسوس» مدارا می‌کند، و گاه به کلی از محسوس می‌گذرد (می‌گریزد) و معاشرِ نامحسوس می‌ماند. در مرز دیده و نادیده، از رئال تا سوررئال.

او در همین مرز، و تا همین جا، خود را «اهل قبیله» می‌کند. چراکه، معذالک، آن چه او از جهان روبه‌رو نقل می‌کند همیشه چیزی در پشت رو دارد. این است که گفتم از قبیله‌ی حرف است. چون اگر بخواهیم عزیمت حرف را از پشت واقعیت آغاز کنیم، پشت، خود واقعیت تازه‌ای است. در واقع اگر ابعاد خیالمان را یکسره از ماوراء بسازیم، واقعیت دیگر آن چیزی نیست که تا به حال واقعیت بود. اشیا در پیچه بر واقعیت‌هایی باز می‌کنند که «ظاهر» ندارند، و جلوه ندارند. و واقعیت‌هایی نامرئی هستند. یعنی این که اسپاسمانِ پشتِ شیء بیشتر اوقات زهدانی برای شیء‌ای نامرئی است.

به این ترتیب مفهومی به نام واقعیت یکسره زیر سؤال می‌رود، یعنی پیش از این که بر سر رفتار با واقعیت بحث کنیم باید تکلیف‌مان را با خود مفهوم واقعیت روشن کنیم که آیا ظاهر فیزیکی آن کافی است؟ و یا واقعیت‌هایی که ظاهر (تجلی فیزیکی) ندارند می‌توانیم یک ظاهر اخلاقی و یا روانی برایشان

قائل شویم (البته اگر قرار باشد واقعیت لزوماً حضور فیزیکی در قطعه داشته باشد، امر محسوس). شعر احمدی تا همین جا با حجم‌گرایان سال‌های چهل رفاقت می‌کرد و از آن پس، در قلمرو زبان و رابطه‌ها و اداره‌ی صفحه‌ی سفید، هریک به راه خود می‌رفت. این است که امروز وقتی به «روزنامه‌ی شیشه‌ای» و به «وقت خوب مصائب» برمی‌گردم، فکر می‌کنم که دفترهای قدیم احمدرضا خوانشی جدید می‌طلبند.

انتخاب او انتخاب نوشتن بود. نویسش بود، در شعر. او شعر می‌نویسد. و یا شعر را می‌نویسد. می‌خواهد جاری باشد، نه معماری. و جاری‌ست. می‌جوشد، مثل چشمه که از سنگ. و مثل چشمه‌ای که از سنگ، همیشه همان چهره، همیشه همان طلیعه، ولی مدام جاری.

شعر، قطعه‌ی شعر، معماری می‌خواهد. و باید همچون معماری - یک معمار - به هستی خود نگاه کند. بناهای تاریخی هم به دلیل معماری‌شان پایداری می‌کنند. و می‌مانند. و به ماندگاری خود در طول زمان می‌نگرند. شعر باید به زمان نگاه کند، چیزی که امروز در ساختن شعر، بسیاری فراموشش می‌کنند (جز پیش‌گروهی از شاعران ما در ایران و برخی تمایلات حجمی و اسپاسمانتالیستی در اروپا و کانادا)، و واژه‌ها جادوی‌شان را از همین نگاه می‌گیرند.

واژه‌ها جادویی ندارند اگر ما بهشان ندهیم. کیمیای احمدرضا را واژه‌های او به او می‌دهند. قدر این جادو را می‌داند که زیر دست و پای‌شان نمی‌ریزد. نریخته است. ندیده‌ام که بریزد. او هیچ‌وقت نویسش خود را به زبان محاوره نخواهد داد. فخر کوچه در این است که به ساحت سالن برسد. و نه برعکس. همیشه این‌طور بوده است.

در عوض زبانِ محاوره است که در دهان او کیمیا می‌گیرد؛ هوشِ مطایبه،
هوشِ طنز.

طنز در روحیه‌ی او یک قلمرو روزمره می‌گیرد. و شوخی، در زبان او هوشمند
می‌شود. در شوخی‌های او بازی اخلاق، ملایمت و عفاف هست. شیوه‌ی
خودش را دارد؛ یا از حرف‌های کوچک ما حماقت‌های بزرگ برمی‌دارد. و یا
در حس‌های بزرگ ما کمی از حماقت‌های کوچک می‌گذارد؛

گفتم: احمدرضا، چه اسم خوبی روی دخترت گذاشتی، ماهور!
گفت: آره رویا، اگه پسر می‌شد اسمشو می‌ذاشتم راست - پنجگا.

پاریس ۱۳۸۶

اعلم علمای جهان

«آخر سال ۱۳۳۱ بود. درآمد موقوفات حاج فتحعلی‌بیگ را به مدرسه‌ی طلاب علوم دینی برده بودم. یک کیسه پول. باید به «اعلم علمای محل» می‌دادم. آیت‌الله ترابی به سجده برای خدایش اشک می‌ریخت. منتظر ماندم که از سجده در آید.

— برای کی این همه گریه می‌کردید آقا؟

— در ستایش خدا، پسر.

— کیست این خدایی که می‌پرستید؟

- نمی‌دانم.
- چطور چیزی را که نمی‌دانید این همه می‌پرستید؟
- همیشه آن‌که نمی‌داند، می‌پرستد.
- برای من تعجب آور است که کسی این همه ستایش آن‌چه نمی‌داند بکند.
- ولی برای من تعجب‌آورتر این است که کسی ستایش آن‌چه خیال می‌کند که می‌داند، بکند.
- چرا؟
- برای این‌که آن‌چه فکر می‌کند می‌داند خیلی کمتر است از آن‌چه می‌داند که نمی‌داند.
- لطفاً توضیح بیشتری بدهید.
- آن‌که فکر می‌کند که چیزی می‌داند، وقتی که هیچ چیزی دانسته نمی‌شود، به نظرم کسی است که چیزی در سر ندارد، و سر ندارد.
- یک آدم بی‌سر؟
- یک سر آدم میان چند سر دیگر.
- با هم؟
- چیزی نگفت. چیزی نگفتم.

آموزگار جوان، ناگهان رئیس اداره‌ی اوقاف دامغان شده بود، به حکم دکتر محمود حسابی وزیر فرهنگ مصدق، و هنوز هیچ مفهومی از «موقوفه» نمی‌دانستم. روزها وقف‌نامه می‌خواندم، شب‌ها مارکس.

او از مدرسه‌ی نجف آمده بود، و من تازه از دانشسرای مقدماتی

تهران. دوستم داشت. دوستش داشتم و هیچ وقت ندانستم چرا آن همه معقول و منقول را از نجف به دامغان آورده بود و آنجا گوشه گرفته بود.

آخر سال ۱۳۳۱، صندوق اداره‌ی اوقاف از درآمد موقوفات حاج فتحعلی بیگ پر شده بود. نمی‌دانستم با آن همه پول چه کار کنم. همه را در کیسه کردم و به مدرسه‌ی طلاب بردم. باید به «اعلم علمای محل» می‌دادم. در وقف‌نامه نیت واقف این بود، من هم عمل به نیت واقف کردم.

سرش را آهسته بلند کرد و با همان لحن دعا ادامه داد: «از رقبات حاج فتحعلی بیگ در هیچ سنه‌ای از سنوات این همه محصول به مدرسه‌ی ما نمی‌رسید!» و به طعنه رو به من گفت: «طبیعت خدا عوض شده است یا رئیس اوقاف؟ یا هر دو؟»
گفتم: «هر سه، آقا.»

«اعلم علمای محل» فکر می‌کرد که آن‌کس که به نیت واقف عمل می‌کند نمی‌تواند کفر بگوید. نگاهم کرد، نگاه عجیبی.

تهران نوروز ۱۳۴۲»

امروز فکر می‌کنم که او برای من، آن روز، اعلم علمای جهان بود. چراکه نمی‌دانست برای که می‌گریست.

پاریس

۸ ژانویه ۲۰۰۵

سه زندان برای یک نگاه

تئاتر، دیوار چهارم

مثل کلمه‌ها و مثل اشیا در شعر، در تئاتر هم ژست‌ها و اطوار ماورایی دارند، که باید به آن رسید. و این رسیدن را طرز تلفظ کلمه‌ها آسان می‌کند، و نیز نوع کنار هم قرار گرفتن اشیا در صحنه، یعنی بیان آن‌ها و حضور این‌ها. یعنی طرز و تزئین. بازیگر اطوار را باید طوری بریزد که ریختشان دریچه‌ای به متافیزیک آن‌ها باز کند. و رابطه‌ی تئاتر و تماشاچی هم در همین لحظه ایجاد می‌شود. بدون برقراری این رابطه، این نوع رابطه، تئاتر در سطح می‌ماند، روی سطح. مثل جارو، یعنی کلمه‌ها و اطوار و اشیا در بی‌رابطگی‌شان، و یا در هر رابطه‌ی دیگری غیر از این نوع، مجموعاً جارو هستند و یا جارو می‌شوند. در حالی‌که در آن رابطه‌ای که گفتم جادو هستند و جادو می‌شوند، و این کار، کار کارگردان است، و نه بازیگر. بازیگران معصومی که انرژی‌هاشان و صمیمیت‌هاشان در صحنه جارو می‌شود، و بازیگران خوش‌شانسی که جادو می‌شوند. بیان ژست یک تطوّر است. چه با کلمه باشد چه با سکوت و چه با در میان

گذاشتن رابطه‌های اطراف. و این تطوّر در رابطه با کائنات و در متن هستی‌های بیرون صحنه، تمام هستی، زاده می‌شود، بیان می‌شود. کارگردان، مؤلف این تطوّر است و هوش او آن را اداره می‌کند. منظورم اصلاً متافیزیک نیست، منظور من از این حرف این نیست که تئاتر برای تماشاگر تغذیه‌ی فلسفی ایجاد کند. برعکس منظور این است که نکند. این کار خیلی ساده و کم و کوچک است، دیدن پشت صحنه، همین! پشت، چه پشت ما، چه پشت دیوار.

شکل در اینجا بیشتر از سایر هنرها وسیله‌ی انتقال است، چه در سه‌دیواری صحنه، زندانی که کارگردان برایش رسم می‌کند، چه از دیوار چهارم، سمت تماشاچی. بازیگر باید از همین سمت، دیوار چهارم، از زندانش فرار کند، نه از پشت صحنه در اتاق گریم. کارگردان زندان بازیگر است.

تماشاچی دیوار چهارم است و جای او قسمتی از تمام صحنه است، که سهمی در تکنیک اجرا دارد. به همان اندازه که موسیقی، نور، حرکت، بدیهه‌ها و سورپریزها (ناگهانی‌ها)، اداره‌ی وقت، و نه کشتن آن (تأثی)، و حضور سینما روی صحنه‌ی تئاتر (که امسال در فستیوال آوینیون زیاد از آن استفاده می‌شد)، و نیز از آیین و اسطوره، به عنوان معابر تعبیر و یا تعبیر دلخواه آثار معروف (شکسپیر و...) و قصه‌های مقدس...

از گفت‌وگوهای آوینیون

ژوئیه‌ی ۱۹۹۶

فرار از صحنه

یک تلفن، یک دعوت، یک قرار و یک بی‌قراری، کاغذهای زیر دست تو را در تهران سفید می‌گذارد. گریز از تهران برای رسیدن به هیجانِ عزلت، و آزادی در انزوا، آزادی انتخاب وقتی که دیگر مشغله‌های روزانه‌ی آدم را آدم‌های دیگر تعیین می‌کنند. حتّا گاه پیش خودم فکر می‌کنم که می‌خواهند رفتاری را که اتفاق‌های روزانه‌ی من با من دارند خراب کنند، چیزهای معین مرا تعیین کنند. خیال‌های مرا خط می‌زنند، و یا بریده‌های مرا می‌بُرند. لابد کسی می‌خواهد به عقب برگردم، رجعت کنم، مراجعت کنم، مرتجع شوم. یا آنقدر برگردم به عقب که به نیستی برسم و یا به نزدیکی‌های نیستی.

«زیبایی کیهانی سهمی برای جنگل کوچک دارد» به چاپ‌خانه می‌رود، و از چاپ‌خانه که برمی‌گردد، می‌شود زیبایی کیهانی سهمی برای باغچه‌ی کوچک دارد. بیچاره جنگل، چه کرده بود که از شعر تبعید شد؟ گروه مسلّح تشکیل داده بود، گروه جنگل. هرکه اسلحه برمی‌داشت به جنگل می‌رفت و «جنگل» طعمه‌ی سانسور می‌شد. جنگل پناه می‌داد، سانسور رَم می‌داد، و در این میانه مصرع از جوهر خود خالی می‌ماند.

گریز از تهران هیجانِ عزلت بود. پاهایم را رفقای چلاقم از من گرفتند و من بر جوراب‌های خود ایستادم. و از طرف راست خیابان چپ‌روی کردم.

امشب از یک تئاتر آماتور برمی‌گردم. گروهی که مرا دعوت کرده بودند ترکیبی از آوانگاردهای پاریس و اروپای شرقی بودند، یوگوسلاوی و لهستانی بیشتر. شاید به علت حظّ زیاد من است که فکر می‌کنم تئاتر هنر بی‌رحمی‌ست، هنری خشن، غیر منصفانه و ستمکار. اگر حظّی‌ست از آن نویسنده (شاعر - کارگردان) است و یا از آن تماشاگر. بیچاره بازیگرها که همه‌ی ادّعی نمایش بر دوش آن‌ها می‌رود، زندانی هنر خود می‌شوند، که تازه هنرشان خود زندانی سه تا دیوار فناپذیر است. و آن‌هایی که در میان این زندان به هم مشغول‌اند، نمی‌دانند که زندانشان یک دیوار کم دارد و می‌توانند فرار کنند اگر بخواهند. و آن‌که بیشتر از همه به من حظّ داد مرا به یاد جعفر والی^۱ می‌انداخت. و من اگر به جای او بودم یک روز از سمت تماشاچی می‌زدم به فرار. فکر می‌کنی راه فرار بسته باشد؟ خوب، از یک راهی فرار کن که باز باشد. یا این‌که برایت باز کنند، راهی که بسته نیست البته کمی دورتر است. آن وقت با پاهای خودت می‌روی. یعنی سعی می‌کنی و هی سعی می‌کنی، اگر نشد برمی‌گردی و دوباره روز از نو روزی از نو. و تماشاچی خود دیوار بسته‌ای‌ست که اگر باز باشد میل فرار را کم می‌کند، و بسیار اگر باشد ذهن تماشا را جا می‌گذارد، در صحنه می‌گذارد.

۲۰ دی‌ماه ۱۳۵۵ (۱۹۷۶)

۱. متولد ۱۳۱۲، بازیگر و کارگردان تئاتر و سینما.

قابی بر قابی در قابی

کویر کادر نداشت، تربیت من هم. بعدها فهمیدم چرا به عکس و سینما رو نکردم و در تئاتر هم به جایی نرسیدم. عکس پیش از این که پیدا شود، بیاید و سرنوشتی در قابی پیدا کند، خودش چیزی جز قابی نیست. از همان اوّل با قاب می آید و قاب او پیش از او متولّد می شود. این رفتار او با نگاه ماست. از همان اوّل. و به نگاه قاب می دهد.

فکر می کنم علت این که من به عکّاسی هیچ وقت رو نکردم همین بوده است: کادر.

من عادت نداشتم داخل کادر بروم. از جاهایی که نگاه من آمده بود، آن جاها از کادر سر می رفتند. و تجاوز از کادر را هم، همان جاها به من آموخته بودند: کویر از کادر سر می رفت، نگاه من هم.

نگاه من به زحمت از درون کادر می گذرد، که اگر بگذرد، از پشت کادر می گذرد، و پشت می سازد برای عکس. که عکس، پشت ندارد. و بعدها باز فهمیدم چرا نیما آن همه به عکس دلبستگی داشت، عکّاسی نمی کرد چون در عصر او هنوز عکس در آفرینش های هنری جایی پیدا نکرده بود. و عکس سطح عکس بود پیش ما. ظرفیت عکس در عکّاسی تازه کشف شده بود. و نیما از "شفاییه" و آنهایی که عکس از او می گرفتند، بی مقاومتی استقبال می کرد، چون لابد به داخل کادر می رفت. و یا فرصتی بود که از داخل یک

کادر نگاهی به بیرونِ کادر کند و قبل از این که تصویری خلق کند، قابِ آن است که خلق می‌شود. درست در برابر چشم. چشم او، که تربیتی کوهستانی داشت و طبیعت و مناظرِ آن را همیشه قاب گرفته دیده بود.

کادر حتّاً در فرم شعرهای او، «ماخ اولاً» و چند کار دیگرش، اثر گذاشته است. در فرم قطعه به چفت و بست و قاب قطعه بیشتر تمایل می‌کند تا به حرکت‌ها و آزادی آن‌ها در داخل فرم. برای او فرم جمع و جور، یعنی که پایان و آغاز آن لنگر در داخل قطعه داشته باشند. و از چهارچوب نگاه بیرون نروند («اجاق سرد»، «مهتاب»، «هست شب»، «در کنار رودخانه» و . . .).

می‌توانست عکّاس خوبی باشد چون نگاه او به راحتی از داخل پنجره‌ی دوربین می‌گذرد. نه تنها به راحتی می‌گذرد بلکه می‌خواهد به راحتی خلق کادر کند. الان به یاد می‌آورم و می‌فهمم چرا در یوش از من و "شراگیم" بیشتر می‌خواست که از پنجره‌های عمارت عکس بگیریم، از سردر، از دریچه، از در، ناخودآگاه. از پنجره‌ی داخل دوربین به پنجره‌ای در بیرون رسیدن، یعنی قابی بر قابی نهادن، که میراثی جز تربیت کوهستانی نباید باشد. و اتفاقاً سرنوشت یکی از آن عکس‌ها رفتن در قابی بر دیوار خانه‌ی من در «دزاشیب» شد: قابی بر قابی در قابی. این، می‌تواند کوهستانی باشد ولی کویری حتماً نیست (سه زندان برای یک نگاه).

گاهی فکر کرده‌ام که شعر، و شعر ما، تا ملک‌الشعرای بهار، و در خود بهار، پروازهایی در قفس داشت، با نیما پرنده از قفس آزاد می‌شود، گویی پرنده با قفس آزاد می‌شود. پرنده یک بال دارد. پرنده بال دیگرش را، از مالارمه تا نیما پیدا می‌کند و از نیما تا، در شعر حجم.

بال‌های دوّم و سوّم پرنده را در جهان ما امروز شاعران حجم‌گرا (اسپانماتالیست‌ها) به آن می‌دهند.

پرنده‌ای که در هوا

نقّاش با اثرش می‌ماند و هر دو با هم معنای یک ادامه می‌شوند. مثل شاعر با اثرش. به همین جهت آثاری که یک نفس و بی‌وقفه ساخته شده‌اند، در این ادامه بیشتر در سلطه‌ی نقّاش مانده‌اند: نقّاش بر بالای اثر نشسته است و از بالا نگاه می‌کند به چیزی که به او از پایین نگاه می‌کند. اما در آثار و تابلوهایی که او به هنگام آفرینش رهایشان کرده و در فرصتی دیگر به آن پرداخته یا ساخته و تکمیل کرده، سلطه و تفوّق را در ادامه‌ی اثر است که می‌سازد. تابلو از بالا نگاه می‌کند به آن‌که نگاهی از پایین به او می‌کند. انگار هنرمند در اثرش سقوط کرده است.

مدام باید با اثرش باشد. عقب هم که می‌رود نگاهش را بر نمی‌گیرد. پشتش را که به اثر برگرداند فکرش را به سمت او می‌فرستد و اثر از پشت به او نگاه می‌کند؛ در هوای اثر است. سقوط او در اثر وقتی اتفاق می‌افتد که اثر را ترک و فراموش کرده است. مثل پرنده‌ای در هواست: به محض این‌که بال نزند می‌افتد. یا دوچرخه‌سواری در راه: همین‌که پا نزند با دوچرخه نمی‌ماند، می‌افتد. او حتّاً موقع انجام کار با کار حرف می‌زند، وگرنه کار خودش را تمام نمی‌کند، انگار رنگ‌ها و علامت‌ها احتیاج به، به زبان آوردن فکرهایش دارند. هم رنگ و هم کلمه احتیاج به فعل دارد. در هر دو انگار چشم است که اثر را تمام می‌کند، مثل دست که شروعش می‌کند (تمام که شد عقب می‌رود و نگاهی مرموز، تیز و نافذ به آن می‌کند. و آن نگاه در عبور از هوای بالای اثر، در همان هواها ساکن می‌شود و با اثر می‌ماند).

سه پایه‌ها دیگر پایه نیستند، مثل سفید صفحه که صفحه نیست.

کارگاه وینچنزو بیانکینی
تهران، ۱۳۴۶

بيدارى عصب

ترس از نیامده

نورماندی، دوازدهم مه ۱۹۸۸

استاد بزرگ علوی^۱ عزیز

واقعیت‌ها، می‌گویند، زمانی خیال بوده‌اند. و یا خیالی بیش نبوده‌اند. نامه‌ی شما که رسید دیدم واقعیت‌هایی هم اتفاق می‌افتاد که خیالش را نمی‌کردیم. برای من این اتفاق‌ها به برکت و بار می‌مانند، آسایش آورند. تصوّرش را نمی‌کردم که شما حوصله‌ی زیباییتان را برای کارهای من به کار گرفته باشید. احاطه‌ی شما به زندگی زبان، و آن‌چه در حیات شعر و ادب ما می‌گذرد چنان است که آدم در گذار از سطرهای شما تازه می‌شود. در حرف‌های شما طراوتی‌ست که خیلی از مشاهیر نسل شما به آن نرسیده‌اند چراکه به مناظر نو التفاتی نبسته‌اند. امیدوارم به زودی بخت خواندن رمان «موریانه»^۲ را داشته باشم، و همچنین خاطرات شما که باید چیز پرویمانی از آب در آید و منبعی برای تغذیه‌ی تاریخ. شما اگر تمام عمرتان را به همین سرشاری گذرانده باشید،

۱. مجتبا بزرگ علوی (۱۳۷۵-۱۲۸۲)، رمان‌نویس مشهور چپ‌گرا. مؤلف رمان «چشمهایش» و از اعضای گروه «ربعه» با صادق هدایت. ۲. انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۶۸ (۱۹۸۹).

چه غنایی اندوخته‌اید استاد! به نظرم می‌رسد که زمان هم، اگر بلد باشیم بگذرانیمش، مثل مکان به ملک آدم در آید، چیزی که در مورد خودم خیال می‌کنم عبث مانده است و این منم که مملوک ۵۶ سال عمر شده‌ام. حالا در این سر عمر وقتی به راه رفته نگاه می‌کنم، راضی از آن چه کرده‌ام به آن چه نکرده‌ام می‌اندیشم. و آن چه می‌کنم راضی‌ام نمی‌کند، به آن چه نمی‌کنم می‌ماند. و آن چه نمی‌کنم همیشه ناخنکی به اعصاب من می‌زند. تشویق‌های شما فقط تسلایم می‌دهند. شاید اگر باز برایم بنویسید نیروهای مرا بیدار کنند. شما را نمونه‌ی نیرو می‌بینم وقتی که نامه‌تان را می‌خوانم، وقتی که از روزمره‌های خود می‌نویسید، از کار، نوشتن، خواندن، سفر، موسیقی . . . عجب، پس این منم که "حسابم بسته می‌شود". اقرار می‌کنم که روزهای من از آن چه روزهای شما را پر می‌کند خالی‌ست؛ شما در نظم زندگی می‌کنید و من در نوسان. به خصوص این ایام که دوره‌ی بدی را می‌گذرانم، این دوره‌ها را می‌شناسم. هر چند وقت یک‌بار سر می‌رسند و بعد هم می‌روند؛ اگر مرا با خود نبرند. مضطرب و منکر و لخت و کرخت می‌مانم، ساعت‌های درازی در همین گوشه‌ی کتابخانه، که تازه برایم بهترین جای دنیا هم هست، هاج و واج می‌گذرانم، از این کتاب به آن کتاب، از این دفتر به آن دفتر، در میان آن چه محصورم می‌کند و در میان آن چه از اینجا و آنجا به دستم می‌رسد وقت می‌گذرانم و دستم به جایی نمی‌رسد، مثل غلت زدن در بستر به وقت بی‌خوابی، مثل کلوشاری در مترو. نمی‌دانم این سربریدن وقت است یا اتلاف خود؟ جسمی‌ست یا روحی؟ به هر حال چیزی هست که فراست مرا عاطل می‌کند. و گاهی مرا از چیزی که نیامده می‌ترساند. روزگاری بود که فکر می‌کردم چیزی پوسیدنی برای مرگ نگذارم ولی امروز آن چه زندگی برای من می‌گذارد یک شبکه‌ی اعصاب مختل است در میان ترکیبی از استخوان و گوشت که می‌بینیم چندان هم پوسیدنی نبودند: در میان

شاعران بعد از ۲۸ مرداد گروهی بودند که می‌شود آن‌ها را به قول فرانسوی‌ها Maudit (نفرینی؟) لقب داد. ذوق مرگ، سرگردانی، الکل، خودکشی، تریاک، ملانکولی، غم، غم شکست، خودخرابی، انکار و ناسزا... از خصوصیات آن‌ها بود، و همه به افراط. غالب آن‌ها در جوانی یا خودکشی کردند و یا در گوشه‌ی قهوه‌خانه‌ها و پیاده‌روها مردند و یا در میخانه‌ها گذراندند. نام‌هایی مثل رضا ثابتی، علی اشتری، عماد خراسانی، و از مدرن‌ترها بهروز فربود، بادیه‌نشین، منوچهر نیستانی، بهرام صادقی، حسن قائمیان و به نوعی هوشنگ ایرانی و نصرت رحمانی و... و اقماری دیگر که آثار کم و بیش‌شان نامی از آن‌ها به‌جا نگذاشت ولی در خاطر من بیش و کم مانده‌اند. ما هم در میان آن‌ها می‌پلکیدیم، وجه مشترک ما با آن‌ها غیر از شعر، الکل و افیون بود که آن‌ها را به دنیای خودشان می‌برد و ما را به دنیای خودمان. این یعنی تمام سال‌های ۳۰ و ۴۰ ما، و ما یعنی مثلاً من و منوچهر آتشی، احمد شاملو، اخوان ثالث، نصرت رحمانی و... و این آخری که پرسیدید (که خوشبختانه هنوز زنده است و با افراط‌های خود باقی‌ست) از شاعرانی‌ست که در سال‌های آخر دهه‌ی ۳۰ و اوایل ۴۰ شعاع تأثیر فراوانی داشت. و حتّاً شاعران نخواستگی تحت تأثیر او که با تأسی از روحیات او و حشر و نشر با او به گروه شاعران Maudits و به دنیای افراط و مرگ و نفرین پیوستند کم نبودند. از خصیصه‌های برجسته‌ی کار او صمیمیت اوست با شعرش و با خودش، با زبانی گاه گستاخ (osé) و سایه‌هایی از طنز. چهار یا پنج مجموعه‌ی شعر دارد. بهترین آن‌ها به نظرم «حریق باد» است که اصالت‌های کار او و کمال او را می‌رساند. و یا شاید کتاب «میعاد در لجن» که بیشتر نماینده‌ی روحیات اوست و این حتّاً از عنوانش پیداست.

برگزیده‌ای از کارهای من متأسفانه موجود نیست تا برایتان بفرستم که البته کار

شما را سهل‌تر می‌کرد، چاپ این برگزیده در انتشارات مروارید با حوادث بعد از انقلاب معلق ماند، همراه با دو مجموعه از آخرین شعرهای من؛ یکی به نام «لبریکته‌ها» و دیگری به نام «از سقوط در وقت گل» که اولی تا ۱۲۰ صفحه‌ی آن چاپ شده بود و شنیدم که در سال ۵۸ با خیلی از کتاب‌های دیگر خمیر کردند. اگر حال و هوای مساعدتری برای شعر و ناشرانش پیدا شد و این کتاب‌ها در آمد حتماً برایتان می‌فرستم. این‌ها و هم‌چنین کتاب‌های در آمده‌را، اشتیاق من در این مورد و این‌که آثار من راهی به کتابخانه‌ی شما داشته باشند خیلی بیشتر از آن است که در نامه خجالت‌م داده‌اید. در مورد نسخه‌ای از بیانیته‌ی «شعر حجم» که فرمودید، زمانی مجله‌ی بررسی کتاب (گاه‌نامه‌ی انتشارات مروارید) یک شماره‌ی مخصوص شعر حجم در آورده بود (سال ۱۳۴۹ یا ۱۳۵۰) که چون غیر از متن بیانیته حرف‌هایی هم از شاعران دیگر گروه در آن بود، خواستم آن را پیدا کنم و یک فتوکپی از تمام آن برایتان بفرستم. اما نشد، این خانه‌به‌دوشی‌ها، ذهن و زندگی را آشفته‌تر می‌کنند و هیچ چیز هیچ‌وقت سر جای خودش نیست. علت تأخیر در جواب هم در حقیقت همین بود که امیدوار بودم آن‌چه برای کار انسیکلوپدی لازم است زودتر بفرستم. ناچار فعلاً یک جلد کتاب «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» را برایتان فرستادم که در آن می‌توانید متن بیانیته را بیابید و نیز تبیین‌هایی در اطراف آن. این کتاب برگزیده‌ای از مقاله‌های من است که شنیده‌ام چاپ دوم آن را گردآورنده با نام «از زبان نیما تا شعر حجم» در آورده است که البته نه او و نه ناشر لزومی برای کسب نظر مؤلف ندیده‌اند، و یا دادن فرصتی برای تجدیدنظری!

برای معرفی یکی از کتاب‌های من، گو این‌که «شعرهای دریایی» شهرت بیشتری دارد ولی شخصاً ترجیح می‌دهم «دلتنگی‌ها» را انتخاب بفرمایید، از

لحاظ مکانیسم ذهنی من و ساختمان خیال‌ها و تصویرها بیشتر به تکنیک شعر حجم نزدیک است. در حقیقت طلیعه و تکوین شعر حجم از «دل‌تنگی‌ها» شکل گرفت و در «لبریخته‌ها» و «از سقوط در وقت گل» کامل شد. «لبریخته‌ها» با این‌که کتاب نشده‌اند ولی شعرهای شناخته‌شده‌ای هستند، به علت انتشارهای پراکنده‌شان. خیال می‌کنم برگزیده‌ای از آن‌ها به زبان فرانسه درآید. «دل‌تنگی‌ها» را سعی می‌کنم تا ماه آینده برایتان بفرستم و تا آن وقت این نکته‌ها را می‌توانید در فیش مربوط قید بفرمایید؛

۱- محل انتشار و تاریخ: تهران، انتشارات روزن، سال ۱۳۴۷

گزیده‌ی موضوعی از شعرهای سال ۱۳۴۴ تا ۱۳۴۶

منظور از موضوعی، شعرهای کویریست که نشأتیست از کودکی‌ها و زادگاه و قلمروهای تجربه و آنچه به اصطلاح فرنگی‌ها "زندگی کرده‌ام"، برعکس «دریایی‌ها» («شعرهای دریایی») که خیال‌هایی از درون و از تجربه نیست بلکه از بیرون و از تماشا و اعجاب است و کسبیست.

۲- نقد اثر و تاریخ و محل انتشار آن: مجلات نگین، فردوسی، صفحات ادبی کیهان، آیندگان و بسیاری از روزنامه‌ها و مجلاتی که تهیه‌ی فهرست و ذکر نام همه‌ی آن‌ها کار مشکلیست و اصلاً نمی‌دانم به نظرتان ضروری می‌آید یا نه؟

۳- ترجمه به زبان فرانسه در ماه‌نامه‌ها و فصل‌نامه‌های ادبی مثل مجله‌ی Poésie و Action poétique و Caractère و به زبان انگلیسی در امریکا ترجمه‌ی امیر طاهری در کتابی به اتفاق نادریور و سیمین بهبهانی حالا نمی‌دانم حکمت مترجم در کنار هم گذاشتن این سه شاعر چیست، شاید خواسته است نماینده‌ای از مناظر مدرن، میانه‌رو و سنتی شعر معاصر انتخاب کرده باشد.

به زبان صرب و مقدونی در یوگسلاوی (منتخب) و هم‌چنین در آنتولوژی‌هایی که از شعر معاصر ایران در آلمان، انگلیس و امریکا و... انتخاب و ترجمه شده است.

۴- یک فیلم به کارگردانی نصیب نصیبی از دلتنگی ۱۰ تهیه شده است، و یک فیلم تلویزیونی ۳ دقیقه‌ای که شماره‌ی آن را موقع ارسال کتاب برایتان خواهم نوشت.

برای بعضی از شعرها پری زنگنه و مجید انتظامی موزیک ساخته‌اند و در کاستی از انتشارات کانون پرورش فکری در آمده است.

شنیدن صدای شما از آنجا، احوال مرا در اینجا جا می‌آورد، مثل رسیدن سایه‌دستی از شما و یا رسیدن خود شما. به خصوص اگر فکر می‌کنید که کمکی می‌توانم به پیشرفت کارهایتان بکنم تردید نکنید و به نق‌زدن‌های من در ابتدای این نامه فکر نکنید. این جور درد دل‌ها را معمولاً برای کسی نمی‌نویسم. شاید مشکل من این است که از کودکی مدام به ما گفته‌اند که وقت طلاست و غنیمت است ولی ما یاد نگرفتیم که این غنیمت را چگونه اداره کنیم، حالا هم که دیگر دیر شده است. در شطحیات شبلی می‌خواندم: «من وقتم، وقت من عزیز است، و در وقت من جز من نیست.» دیدم در حقیقت من به شرّ خودم در مانده‌ام، مسأله‌ام این است که این شر را، وقت را، از میان بردارم. خوش به حالتان استاد که سلطان وقت‌های خودتان هستید، این سلامت جسم و جان برایتان مدام باد!

با آرزوی دیدار

— این‌که مرقوم فرمودید «جواب شما راجع به موقعیت (موقعیت؟) جهان‌بینی

دینی مرا قانع نکرد»، ندانستم اشاره‌ی شما به کدام قسمت از آن مصاحبه است؛ به تأیید و تصدیقی که از تربیت شیعی خودمان، شیعه‌ی دوازده امامی، کرده‌ام؟ که این در واقع یک Constataion^۱ است و نه یک اظهار نظر. گو این‌که تصریح کرده‌ام که در این قلمرو نمی‌توان از یک ایدئولوژی مذهبی حرف زد. چراکه ظرفیت در برداشتن یک «جهان‌بینی» را ندارد. و یا این‌که اشاره‌هایی‌ست که من به بعضی از عارفان و مکاتب عرفانی خودمان کرده‌ام در زمینه‌ی مفهوم خدا و کمال انسان و . . .؟ باید بگویم که امروز هیچ‌کدام از این دو، روحانیتی به من نمی‌دهند.

و تازه در این باره حرف شما را می‌پذیرم که «ما روشنفکران، مردم خود را نمی‌شناختیم». و اگر اجازه بدهید اضافه می‌کنم که؛ خوب شد مردم خود را شناختیم.^۲

۱. گواهی و تصدیق آنچه می‌بینم.
۲. این نامه را مهدی استعدادی شاد در کتابخانه‌ی بزرگ علوی در برلن یافته و در شماره‌ی ۴ و ۵ مجله‌ی «رویا» (سال ۱۹۹۶) در سوئد زیر عنوان «خوب شد مردم خود را شناختیم» منتشر کرده است.

موهبت عبور از فاصله‌های ذهنی

بیست و نهم سپتامبر ۱۹۹۲

اسماعیل عزیز،

فکر نمی‌کردم که در این سر دنیا، روزی به هم برسیم. با نامه‌ی تو هنوز هم دارم فکر می‌کنم که آدم گاهی به همان چیزهایی که نمی‌رسد، می‌رسد. و این سطور فقیر هم امیدوارم به جای این‌که مرا به تو برسانند، بیشتر به تو نزدیک کنند. نزدیک شدن به تو بهتر از رسیدن به توست، این را هم سطور مهربان تو به من می‌گویند؛ که در متن نامه‌ی تو می‌روند و مرا در حاشیه می‌گذارند، و یا این‌که من خودم را در حاشیه‌ی نامه‌ی تو جا گذاشته‌ام؟ تا آنجا که فکر کردم نامه‌ات را با همان حاشیه‌نویسی‌ها برای تو برگردانم، و خواهش کنم که برش گردانی.

احوال من به طوری می‌گذرند که همین حالا هم نمی‌دانم چطور آن همه مفصل

را در این مجمل بیاورم، دوره‌ی نقاهت بی‌حوصله‌ام نمی‌کند ولی در این تنقیه‌ی تن به تنقیح روح هم نمی‌رسم، با این‌که این اتاقک مهجور با همین چندتا کتاب، بهترین گوشه‌ی دنیا را برایم می‌سازند. پس احتیاط کردم و حاشیه‌های نامه‌ات را نفرستادم، چون نمی‌دانستم این پس فرستادن، ادب است یا بی‌ادبی. لاقلاً برای تو، که پانزده سال است — یا بیشتر؟ — که ندیده‌امت و نمی‌دانم که در این مدّت با خواهی خود چه مداراهایی کرده‌ای. هنوز هم نمی‌دانم که بازنویسی آن حاشیه‌ها چقدر مرا به تو نزدیک می‌کند؛ نه می‌دانم و نه می‌توانم.

در سینه‌ی من هنوز، چهارماه بعد از عمل قلب، زمزمه‌ی دردی هست که در آن، جهل و جریحه با هم می‌روند، و از جهل هم، خودت می‌دانی، توانایی بر نمی‌خیزد، تازه از داناییش هم بر نمی‌خیزد، که آن را هم خودت می‌دانی، و بهتر هم می‌دانی، که گاه از توانایی‌هایی حرف می‌زنی که بر نمی‌خیزند، و یا که از دانایی‌های قفسه بر می‌خیزند . . . تمام آن چیزهایی که اخوان را متعلّق به قفسه می‌کند بسیاری از شاعران — و حتّاً از هم‌نسل‌های خودت — را طبقه‌بندی کرده است. من خوشحالم که این سطور را برای شاعری می‌نویسم که نمی‌توانم هنوز کلاس‌هاش کنم.

می‌دانستم که «لبریکته‌ها» ادبیت می‌کند و همین تو را به سراغ من می‌فرستد. همه‌ی آن‌هایی که نمی‌توانند از شعر من فاصله بگیرند از من فاصله می‌گیرند، خود من هم وقتی به شعر نزدیک می‌شوم دور از خودم می‌شوم. دور از آن «پدرسوختگی» ای که تو را از «بوسه» تا «توسری» نوسان داده است. و در نوسان بین این دو قطب است که فاصله‌هایت را با «من» کم می‌کنی و کمی از روحیه‌ات را به «پدرسوختگی» می‌دهی، چه آنجایی که در «بزرگ» زبان، یک قلم هم «اوی ازلی» دیده‌ای (که این آخری پیشکش خودت فعلاً، تا چرایش را

بعد بگویم) و چه آنجایی که در «اروتیک» به دنبال «آزم» می‌روی، که بیچاره اروس خودش — برای این که تعریفی برای خودش دست و پا کند — هویتش را تا حاشیه‌های «پورنو» می‌برد. در حالی که پورنو — برای این که تعریف خودش را از سر و پا کند — تمام خودش را تا بطن اروس می‌برد و به او می‌دهد و می‌خواهد که اصلاً — و نه به تعارف — اروتیکش بدانند و دست کم منسوب به او، و یا مستند به او بدانندش، و آب را طوری گل‌آلود می‌کند که در این میان مسند و مستدالیه از هم شناخته نمی‌شوند. حتّاً برای تو که اروتیک را «برهنه و بی‌آزم» نمی‌خواهی و می‌خواهی لابد که در آن حجابِ ساتر، برای تو کشف تن کند، و بیان جسم و جنس، اما مستور و محجوب! اروتیسم هم در هنر، زبان خودش را می‌خواهد. آن هم در شعر که خود یک هنر زبانی‌ست، تا آنجا که خود واژه‌ها جسم می‌گیرند، تن می‌شوند، در تن می‌روند و از تن بیرون می‌آیند. احشاء ما پر از واژه‌هایی‌ست که لیز و لزج شده‌اند، با دهلیزهای گوشتی دیگر که قامتِ مرا قصر قدیم آن‌ها می‌کند، که این واژه‌ها چیزی جز تن ما نیستند، که هیچ واژه خودش نیست، به همین جهت آن چه تو «اروتیک، زیبا و رسا» دیده‌ای (لبریکته‌ی ۶۲) و به حق هم دیده‌ای، خواننده‌ی چون تو خبره‌ی دیگری آن را سیاسی و یا «فراسیاسی» (؟) دیده بود. و خود من هم، اقرار می‌کنم، خواندن آن را از نامه‌ی تو آموختم. زبان اروتیسم در شعر، اگر آن چیزی نیست که خواندن آن را در شعر خود من به من می‌آموزی حتماً «گنه کردم گناهی پر زلّت»^۱ هم نیست و «دیگر مگو ببین به کجا دست می‌بری»^۲ هم نیست. چطور این یکی را لغو نمی‌بینی ولی آن یکی را «دریده و بی‌آزم» می‌بینی؟ تنها تو نیستی که از «حرص گل گوشت‌خوار» — مثل یکی دیگر از «ظلمت پروانه‌ی سیاه» — سگّوی پرتاب می‌سازی تا به سیاسی و فراسیاسی و

۱. مصرعی از فروغ فرخ‌زاد.

۲. مصرعی از مهدی اخوان ثالث.

انسانی و . . . برسی. پرتاب نیش و کنایه از این سگّو مرا به نخعی نامرئی می‌رساند که حمله به من را این اواخر — خیال می‌کنم — در اینجا و آنجا (در تهران) آراسته و ارکستره می‌کند. تأثر من این است که مبادا در جایی و در کجایی از این ارکستر نشسته باشی، و الاّ به جان خودت، که یعنی — به قول خودت — «به جانِ دوست»، به همهی آن‌ها حق می‌دهم که مثل من نیاندیشند و بر من بتابند و از من برنجند و درد معمولشان را به حساب «بشریت دردمند» بگذارند و دردهای غیرمعمول دیگران را به حساب «بی‌دردی»، که فرد پول‌دار را به حساب سیستم پول بگذارند، که از آن یکی حتّاً بیشتر از این یکی باید متنقّر بود. امّا به اسماعیل خوبی حق نمی‌دهم، مگر این‌که اهل اقتضا شده باشد، که اگر شده باشد بدا به بخت «لبریکته‌ها» که «خواننده‌ی خودش» را، بله، در کسی یافته است که انکارِ خود می‌کند.

من اگر از فلاش‌هایی که تو در تاریکی رها کرده‌ای و به سرعت گذشته‌ای، مثل «بازی تردستانه» و «عرفان پوک» و بسیاری دیگر، مثل خود تو به سرعت بگذرم و در همان پریشان‌نویسی‌هایی که در حاشیه‌ی نامه‌ات کرده‌ام رهایشان کنم، و حتّاً اگر بگذرم از «شکل دایره‌وار و چرخان» و «جوانی تاریخی‌اش» و «قاب دستمال آن روزی» اش (کدام روز؟ کدام جوانی؟ چته؟!)، امّا در این جمله‌ات توقّف می‌کنم؛ در «بازدید کردن دیگری از فضای تجربی». تو خودت آن را دست کم گرفته‌ای با گفتن «شما بفرمایید حجم»، و یا خواسته‌ای این‌طور باشد، ولی من این چهار کلمه‌ی تو را مثل الماس وزن می‌کنم. اوّلین باری است که یک تعبیر فلسفی از «حجم» می‌بینم. بله، چرا نبینم؟ «بازدید»، «دیگر»، «فضا» و «تجربه»؛ هر چهارتا کلماتی‌اند که در دهان تو وزن شده‌اند، و نوری است که به تعریف مفهوم «حجم» و تکوین آن تابانده‌ای. بازدید دوباره‌ای از دید، نگاهی به نگاهِ خودم، در عبور از فضای تجربی ذهن، تأملی که تجربه

را فضای تازه‌ی تجربه می‌کند، من آن «دیگر» تو را به معنای دوباره نمی‌گیرم، به معنای برتر و متعالی، به معنای Transcendental می‌گیرم که فقط یک هوشِ اعلا می‌تواند آن را مراقبت کند. حجم‌گرایی و یا اسپاسمانتالیسم در این نوع از مراقبت‌ها و عملکردهای ذهنی‌اش شاید مقدار زیادی بدهکارِ هوسرل باشد؛ زمانی‌که تلنگرهای او مرا هوایی کرده بود آنقدر مستِ مراقبت‌ها و تأمل‌ها و بیمارِ حجم‌های ذهنی خودم بودم که دیگر از نظم فلسفی او فرسخ‌ها دور افتاده بودم، امروز هم فلسفه برای این نیست که تفکرِ انسان را به جایی برساند، درست، و برعکس، برای همین است که به جایی نرساند، مثل شعر که علتِ اولای فلسفه است، شعر عالی علتِ خود را دارد، و هر شعری که علتِ خود را دارد در جای چیره‌ای می‌نشیند که یک ذهن اعلا بهش می‌دهد، یعنی آن‌هایی که موهبت و تکنیک «عبور از فاصله‌های ذهنی» را شناخته‌اند؛ یک عبور برتر و بالارونده که با معیارِ معمول و انسِ روشنفکران نمی‌سازد. گاهی که در بیگانگی خواننده‌های شعر با این نوع شعر، اندیشه کرده‌ام به علت‌هایی رسیده‌ام که نباید برای تو بیگانه باشند:

— کرختیِ فکر؛ کلمه‌ها و ترکیب‌های کلامی که خیال‌پردازِ بعضی از شعرخوان‌ها را پسند نمی‌آید برای کرختی اندیشه مساعدترند. این خیال‌پردازها معمولاً در برابر چنین ساختارهای زبانی به‌راحتی موضوع خیالشان را عوض می‌کنند و سراغ آن را در جای دیگر می‌گیرند، و این‌طور می‌شود که شعر ناخوانا (بی‌خواننده) می‌ماند. او عادت به صفت و موصوف‌های زیبا، مضاف و مضاف‌الیه‌های زیبا دارد و برای خیلی‌ها عادت‌هاشان جاه‌طلبی‌هاشان است، و هر دو از هم برمی‌خیزند، و اگر آن «زیباها» را در یک شعر نبینند قبل از هر چیز آن را به حساب شیادی و تردستی می‌گذارند. و یا بازی و شوخی.

— بعضی وقت‌ها هم شعری را می‌خوانیم و می‌گذریم و فهمیدنش را به بعد موکول می‌کنیم، به گمان این‌که از حالا تا بعد حساسیت‌های ما عوض می‌شوند. گاهی هم به امید این‌که در این فاصله، شعر را به خارج از موقعیت شعر ببرد. و موقعیت شعر در جامعه هم با انتظار او عوض نمی‌شود. بنابراین او (خواننده) در انتظار می‌ماند و شعر به جای این‌که پا پس بکشد، یا (در همان موقعیت) پا می‌فشرد، و یا پیش می‌رود. و حساسیت او و هم عوض شدنش بسته به این است که چقدر با موقعیت می‌ماند، که اگر نماند در همان حد از حساسیت‌هایش می‌ماند. چطور از زیبایی‌های طبیعت، حتا در همان حال خامشان دست بکشد؟ و حتا از سمبولیزمی که این زیبایی‌ها برای او داشتند (دارند) دست بکشد؟ و حتا از سوررئالیسم‌های یک‌بُعدی که در همان طبیعت دیده است (به شعرهایی از شاملو فکر می‌کنم). چون خیلی از چیزهای طبیعی خودشان ماوراءالطبیعی‌اند و یا در اولین نگاه ما، ماورایی می‌شوند (مثل نرگس، ماه) و یا زمزمه‌ی جویبار، وقتی که می‌رود، و مثل علف، درخت . . .

حتا در شعر شاعرانی که حجم‌گرا هم نیستند نصف شعر قربانی همین خیال می‌شود، بشود. برای این‌که در اصل و از اول شعر برای این نیست که فرصت دست دوّمی برای خیال خواننده باشد. به نظرم اصلاً یک قطعه شعر، فرصت نیست. نه برای خیال و نه طبعاً برای اندیشه، و نه جایی، نتیجتاً — برای «گره‌خوردگی‌شان»، که اگر بخواهی «عاطفه» را هم به آن اضافه کنی دیگر جایی برای خدمت به زبان نمی‌ماند، و وسیله‌ای برای جنون‌های ترانساندانتال. این، برای شعر حرف کمی‌ست، و پافشاری تو بر آن نهایتاً از تو شاعری «صاحب‌دل» می‌سازد. سهم تو از، و یا در (چون‌که اسماعیل خویی هستی)، متافیزیک همین یک نخود نیست، و نباید باشد. وگرنه غبن من برای تو از تو بیشتر خواهد بود.

در قطارِ «پاری-نورماندی» هستم، پیاده که شدم این حرف‌ها را برایت پست می‌کنم. به خصوص که مرا چندین بار به «دانش سکوت» دعوت کرده‌ای و به پیری و به «آستانه‌ی خاموشی»؛ باشد، شاید خیلی زودتر از آنچه فکر می‌کنی خاموش شوم، ولی خوب، مطمئن باش که برای برخاستن، منتظر قیامت نمی‌مانم.
با دوستی^۱

۱. پاسخ به نامه‌ی اسماعیل خوبی اولین بار در ویژه‌نامه‌ی هفتم نشریه‌ی عاشقانه، سال دهم، مهرماه ۱۳۷۳، شماره‌ی ۱۱۴ در امریکا منتشر شد. پس از آن نیز دوباره در کتاب «از حاشیه تا متن»، گردآوری و تنظیم هما ستیاری، از سوی «انتشارات باران» در سال ۱۹۹۶ (۱۳۷۵) در سوئد به چاپ رسید. در این هر دو منبع و هم‌چنین نشریه‌ی قلمک، شماره‌ی ۵، سال ۱۳۷۲ (سوئد) نامه‌ی اسماعیل خوبی یافتنی‌ست.

زبانِ داخلِ شعر

دوست عزیز،^۱

این حرف رایگانیست که شعر باید فقط زبان باشد و نه چیزی دیگر. یعنی بدون رابطه با جهان و معناهای جهان و بدون سهمی از آن که آن را می‌نویسد. یعنی بدون سهمی از ضمیر شاعر و آنچه درون اوست، آن‌طور که تو جدیداً خواسته‌ای و قدیماً بسیاری خواسته بودند و نشد (دادائیس‌ها و بعضی فرمالیست‌های اوّل قرن). یعنی فقط و فقط زبان بدون هیچ‌گونه ارجاع بیرونی، آن هم با این استدلال که اگر انسان و جهان اطرافش جایی در قطعه داشته باشند این یعنی همان "سوژه و ابژه‌بازی" و این قضیه را خیلی "دکارتی" می‌کند. و دکارت هم که، پیف!، دورانش گذشته (آن هم به خصوص در شعر فارسی!). و ما چهل سال بود که شعر می‌گفتیم و نمی‌دانستیم که این به قول تو "دکارتیسم مفلوک" شعر فارسی ما را خراب کرده، پر از سوژه و ابژه کرده، و این عبدالعظیم خان قریب هم با دستور زبانش نگذاشته است که ما در این مدّت شعر بی‌گرامر بگوییم. صرف را بشکنیم و نحو را محو کنیم («آن یکی نحوی به کشتی در نشست . . .») و در شعر "معنازدایی" کنیم. شعر نو ما را همین دکارت

۱. نامه‌ای که پست نشد.

کهنه و دمه دچار "بحران" کرده است و این بحران احتیاج به یک "رهبر" دارد. می‌خندی؟ بخند! ولی من این حرف‌ها را از خودم نمی‌سازم بلکه از خود تو، و از خود خنده‌داریت نقل می‌کنم^۱، این که نیما یوشیج هم خیلی دکارتی بوده و ما نمی‌دانستیم، این که یدالله رویایی هم کمی "عبدالعظیم خان قریبی" ست. شعرش "خسته‌کننده" شده است و بعضی شعرهایش هنوز معنا دارند. «نه، نه، این وضعیتش نمیشه، من دیگه نمی‌خوام نیمایی باشم. اشکولوفسکی خودش گفته شعر همش زبانه! و یاکوبسن خودش گفته بود (آن هم پنجاه سال پیش!) که شعر یک "اتورفرانس زبانی" ست (که البته نود سال پیشترش تزارا و گروه کافه ولتر در زوریخ، خیلی تندروتر، صریحاً خرابکاری در کاربرد زبان را پیش کشیده و پیشنهاد کرده بودند) و ضمناً دریدا هم چند جلد "گراماتولوژی" نوشته و دستور زبان را انداخته توی ظرف آشغال. باید هرچه زودتر فکری به حال "شعر آینده‌ی فارسی" کرد (یا آینده‌ی شعر فارسی، یا شعر فارسی آینده؟). در ایران شعر دچار "بحران رهبری" شده. من هم برای نجات همین بحران آمده‌ام و گرنه "چرا نمی‌خواهم دیگر شاعر نیمایی باشم". فقط من و شاملو کنار هم "در صحنه مانده‌ایم و سالن خالی ست". و بعد که سالن خالی تر می‌شود؛ «باید عجله کنیم. نیما یوشیج و احمد شاملو، "این دو بزرگ" مرده‌اند، حال من هم چندان خوب نیست». در مورد این آخری شگمی ندارم، همان‌طور که در بزرگ بودن این "سه بزرگ".

اما می‌بینم برای این که دیگر نیمایی نباشی کیایی شده‌ای، دانسته یا ندانسته، معذالک من این چهره از شعر تو را بیشتر می‌پسندم تا همه‌ی شعرهای دیگر تو (قبل از انقلاب و بعد آن). بیچاره تندرکیا ظالمانه فراموش شده بود، او هم شعر را از دریچه‌ی "زبائیت" می‌خواست (گفتی این اصطلاح را منتقد دیگری از تو

۱. رضا براهنی، «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم؟»، هفته‌نامه‌ی شهروند (کانادا)، شماره‌ی ۳۳۸ و شماره‌های پیش و پس از آن.

کش رفته؟ و به نام خود تملک کرده است؟ باباچاهی یا کی؟ یادام نیست). باری شعر او هم همین طور و در همین اندیشه‌ها بود منتها با حفظ نحو، و نه حذف معنا، آن هم در عصر نیمای زنده، و در رقابت با او. و کسی به حرف او، به کنه حرف او (کیا) دل نمی‌بست و تمام فریادش همه این بود که به عرضم برسید (تکیه کلام شاملو) و کسی به عرض او نمی‌رسید. کار تو در این «بازگشت ادبی» شاید از این جهت بیشتر مشکور باشد؛ طرح نوعی شعر کیایی. چون بالاخره حق با ناصر و ثوقی است؛ شعر فارسی یک پدر ندارد، می‌تواند پدر و پدرهای دیگری هم داشته باشد^۱ و تو در این میانه کماکان پسر می‌مانی، منتها نه چندان خلف.

تعبیر غلطی که از نظریه‌ی خودارجاعی^۲ زبانی یا کوبسن نظریه‌پرداز روسی الاصل شده است این است که خیال کرده‌اند که ترک ارجاعات خارجی در متن یعنی مشغله‌ی صرف زبان در متن (صرفاً زبان). اما این «مشغله‌ی صرفاً زبانی» باید بتواند ایجاد خودارجاعی در متن بکند. یعنی آن ترک به تنهایی کافی نیست، باید زبان داخل قطعه، ظرفیت و توان خودارجاعی داشته باشد، زبان داخل شعر، زبان بیرون شعر نیست. یعنی زبان درون قطعه^۳ با زبان زندگی یا زندگی زبان در بیرون قطعه^۴ فرق می‌کند، بسیار فرق می‌کند. زبان داخل قطعه «زبان شاعر» است البته اگر داشته باشد. شاعری که زبان خودش را دارد، حذف شیء می‌کند. در واقع این زبان (زبان شاعر) پیش از آن که وارد قطعه شود، حذف شیء و حذف «چیز» کرده است. و «چیز» با معنایش در بیرون جا مانده‌اند. و بنابراین آن چه در داخل قطعه می‌گذرد،

۱. ناصر و ثوقی، «نیما یوشیج، پدر شعر نو یا یکی از پدران»، ماهنامه‌ی فرهنگی و هنری کلک، شماره‌ی ۷۶-۷۹، تیر-مهر ۱۳۷۵، صص. ۱۶۴-۱۷۸.

2. autoréférence

3. language

4. langue

چیزی جز زندگی زبان، زبان شعر، نیست که معنای خود و کاربرد خود را دارد. و عاملی برای حذف معناها و گرامرهای بیرون قطعه نمی‌شود. زبان داخل قطعه، زبان شعر، اگر هنوز قدرت و ظرفیت اتورفرانسی پیدا نکرده باشد، با رفرانس‌های خارجش می‌ماند. به‌هرحال و در هر دو صورت معنایی حاکم بر قطعه هست که یا محصول استیل و زبان شاعر است و یا محصول بیان واقع‌گرایی او. منظورم تصحیح این اشتباه تو و کسانی است که در این «خودارجاعی زبانی» نه تنها حذف شیء بلکه حذف معنا و گرامر هم دیده‌اند. این برداشت غلط از اتورفرانس زبانی، در اینجا هم، در فرانسه، بی‌سابقه نیست. برای گروهی از شاعران پاریس و مارسی که با گروه شاعران بارهای نیویورک و سانفرانسیسکو در رابطه‌اند و نشریاتشان مملو از شعرهایی است که به slam و شعرهای «بار و چس فیل» معروف شده‌اند. منظور من اصلاً تحقیر و توهین به آن‌ها نیست. به‌خصوص که با آن‌ها شاعرانی هنوز از نسل «شعر کنکرت» (شعر ذاتی؟)^۱ و «شعر صدا و حنجره»^۲ زنده هستند و همکاری دارند. چهره‌هایی از سال‌های شصت میلادی که با بعضیشان دوستی داشتم و دوستشان داشتم.

خواهش می‌کنم از این حرف‌های من دوباره خوانش دقیق‌تری بکن، به حساب پولهمیک^۳ و خصومت و این جور حرف‌ها هم نگذار. من خیلی از حرف‌های تو را در شهروند جدی نگرفتم ولی تو این‌ها را جدی بگیر. به نظرم سرسری و احساساتی و عجولانه می‌آمدند. مثل «دکارتیسم مفلوک» و از این حرف‌ها. تو هنوز حق نداری از دکارت و دکارت‌ها این‌طور حرف بزنی. دکارت هفت جدّ ما را و امثال ما را خورده و بالا آورده.

دکارتیسم همیشه هست. معبر است. اگر دکارت نبود، جایی برای عبور

1. poésie concrete

2. poésie vocale

3. جدال قلمی : polémique

نداشتیم. کارتزین می‌ماند. همیشه می‌ماند. با خودش، با ضدّ خودش. وقتی که هست با آنچه نیست می‌ماند. خودش را و آنچه خودش نیست را دعوت می‌کند، و نه هیچ چیز دیگر. مثل بیرون که درون را. ما نمی‌توانستیم بدون شناخت بیرون، درون را بفهمیم. درون جز در داخل بیرون، شکل و فرم و حیات نمی‌گیرد.

تو اگر بخواهی معارض کارتزین باشی بیرون در می‌مانی. معارض کارتزین را فقط خود کارتزین احضار می‌کند، زنده می‌کند. اضداد کارتزین از آن اضدادی نیست که با حذف ضدّشان جان بگیرند. برعکس.

کارتزین یعنی خودش و ضدّ خودش. نیمرخ از هر دو است. کارتزین تمام بیرون است. و این درون‌هایی که تو می‌شناسی در اوست که جان می‌گیرند. تمام فنومنولوژی روی آن ایستاده. شک را او به تو یاد داد. «کوژیتو» را او به تو یاد داد. تو باید بیشتر به دکارت فکر کنی، تا بیشتر باشی. حالا می‌فهمم که چرا تو گاهی هستی. چون گاهی فکر می‌کنی.

خواهش می‌کنم به این حرف من توجه بیشتری بکن. این‌که هیچ ارجاع خارجی‌ای در داخل قطعه - شعر نمی‌دهی، یعنی غیبت جهان در شعر، ولی این غیبت را حضور توانای شاعر پُر در قطعه می‌کند. یعنی حضور زبان و ضمیر او. زبانی «خودارجاع» و ضمیری «خودآگاه». ولی به من بگو اگر این دو، این ضمیر و آن زبان، توان و ظرفیت خودارجاعی را نداشته باشند چی؟ قطعه تهی می‌ماند. تهی از شکل، تهی از خلق و ناچار تهی از معنا. در فنومنولوژی هوسرلی «جهان زبان خودش را دارد» که اگر او شاعری می‌کرد این را هم اضافه کرده بود که زبان، جهان خودش را دارد، من می‌کنم! زبان بدون جهانش نمی‌تواند وارد شعر شود. من اگر جهان بیرون را در همان بیرون می‌گذارم و وارد قطعه‌اش نمی‌کنم برای این است که من زبان خودم را دارم و این زبان

شخصی، جهان خاص خودش را با خود به جهان شعر می‌آورد. زبانیت یعنی این، لانگاژ، یعنی زبان‌کاری.

شاعری که شناسنامه‌ی شعری ندارد، و هویت زبانی ندارد، یعنی هنوز شعر او امضای او نیست، چنین شاعری نه حق دارد و نه می‌تواند و نه موفق می‌شود که زبان فارسی را، که زبان همه‌ی ماست و زبان مادر است، بدون دستور و بدون رابطه با خود و با جهان، وارد متن کند؛ به نام شعر، به عذر این‌که دارم از شعر معنازدایی می‌کنم (ادا را هر کسی حق ندارد در بیاورد). باید استخوان خرد کرده باشی. نه رضای عزیز، ما نمی‌توانیم، قادر نیستیم معنا را از شعر برداریم و یا "بزدااییم". معنای درون قطعه را قطعه می‌سازد. که پاتوس است. که بازی نیست. که اورگاسم است. که مرد کهن می‌خواهد (پل سلان). برای ما همیشه قطعه - شعر مهم‌تر از شعر باید باشد.

هنوز نمی‌دانم این حرف‌ها را برای تو پست کنم یا منتشر کنم. یا نه این کنم و نه آن کنم. یا صبر، که گفته‌اند مفتاحی‌ست.
و تا آن وقت: تو را به خدای کلمه، لائیک، می‌سپارم.

رویا

مدار ۳۶۰ درجه یا درجه‌ی صفر نوشتن؟

بیست‌زنویه‌ی ۲۰۰۵

اول بهمن ۱۳۸۳

سید علی عزیزم،

از شما و نامه‌ی شما ممنونم. سکوت مرا ببخشید. حرف‌های شما وقتی به من رسید که حرفی نداشتم. که وقتی نداشتم. در آن ایام، اسفند ۸۲، رسیدن نامه‌ی شما به اتفاق می‌مانست. به ناگهانی. و اتفاق‌ها همیشه حامل حرف‌اند. که اگر هم نباشند ما، به عادت خود، حرف‌هایمان را از اتفاق می‌گیریم.

دوباره به هم رسیده بودیم، و برای من این اتفاق کافی بود (گرچه همدیگر را هنوز ندیده‌ایم)، برای من اما کافی بود که پس از سال‌های سکوت، در کنار حرف‌های شما حرف‌های دیگر این اتفاق را دستگیر کنم.

حالا که چند روزی است که انتشار آن نامه را در «بایا» دیده‌ام، برای من خواندن چایی آن نامه خود نامه‌ی تازه‌ای بود، سرتاسر، و باور نمی‌کردم. مجله را به خانه بردم، و با سطور مهربان تو مقابله کردم، و تعجب کردم که آن نامه‌ی خطی شما در تظاهر چایی‌اش دارد حرف‌های تازه‌ای با من می‌زند... معذالک تأمل‌های شما بر شعر حجم، نامه‌ی شما را نمای نگفته‌ای از شعر حجم می‌کند و خواندن این‌گونه تأمل‌ها دوباره خوانی می‌طلبد. متنی در خور خوانش. اگرچه خوانش خود شما از مقاله‌ی من خوانش در خوری نیست، چراکه حرف‌های مرا به میل خود وارونه کرده‌اید، و برای آن‌ها گاه گیومه‌هایی به میل خود باز کرده‌اید. من فکر می‌کنم آن‌چه حسین مدل از حرف‌های من تنظیم کرده است، که به‌درستی تنظیمی از حرف‌های من بوده است، شما را به جاهایی برده است که او را نبرده بوده است.

نمی‌خواهم پاسخ بدهم، و یا تأمل من بر نامه‌ی شما و فضای مهربان آن شکل پاسخ بگیرد، لااقل در اینجا، چون تردیدی ندارم و نداشته‌ام که شما شعر حجم را خوب شناخته و تجربه کرده‌اید. کتاب‌هایی که در آن سال‌ها برای من فرستاده بودید عبور مشتاق شما را از این گذرگاه، و توقف مدید شما را بر آن، به خوبی نشان می‌دهند؛ مجموعه‌های «مثلثات و اشراق‌ها»، «لیالی» و اگر درست به خاطر بیاورم «پیاده و عرصه‌ی شطرنج».

بعدها مکث شما بر این نوع شعر، که به قول شما «تنها عقربه‌ی آن بر روی ۳۶۰ درجه مکث می‌کند»^۱ شما را به راهی دیگر کشاند که هیچ میراثی از آن مکث

۱. آن‌چه در این متن به‌صورت ایرانیک داخل گیومه آمده است به نقل از نامه‌ی سید علی صالحی‌ست.

را با خود نمی‌برد. البتّه که مکث ملال می‌آورد. «درجه‌ی صفر نوشتن» افقی «آرام‌بخش» می‌شود که می‌خواهد مرز ۳۶۰ درجه باشد، بی‌که درجه باشد. این دایره است، این سرنوشت دایره است که ورودی او خروجی اوست که به قول شمس «درش و دهندش این است به اندرونش . . .»؛ عذاب رسیدن و معذالک نرسیدن، و یا رسیدن به نرسیدن . . .

معذالک این ۳۶۰ درجه یک ادامه‌ی نامرئی دارد که عقربه را به طیّ آن ادامه مدام دعوت می‌کند. و عقربه‌ها معتاد و دیوانه‌ی آن قلمرو نامرئی می‌مانند. مگر آن‌هایی که بخواهند با «آرامش»های درجه‌ی صفر نوشتن زندگی کنند، که عقربه و ادامه‌های پشت دایره را، البتّه، رها می‌کنند.

این تعبیر «۳۶۰ درجه»ای شما، و هم‌بستری آن با صفر، دریافتِ هوشیارانه‌ای از شعر حجم است، که خود دلیلی بر گذشته‌های حجم‌گرای شما دارد. شاعرانی که به این مدار می‌رسند، معمولاً یا معاشر آن می‌مانند (یعنی مدام دایره را دور می‌زنند) و یا به «درجه‌ی صفر نوشتن» بر می‌گردند. گروه سوّمی هم هستند که به قول پرویز اسلامپور، ستون دیگر این جنبش، مدار ۳۶۰ درجه را «سکوی پرتاب به جهان‌های ناپیدای دیگر می‌کنند». و این حرف او مرا به جمله‌ی عجیب دیگر او می‌برد که گفت «پرش از حجم روحانیت افتادن است»^۱. این، فروتنی نیست. آن پرتاب‌ها جنون روز، و جنون نورند. و این افتادن‌ها سقوط در ظلمت، و ملاقات با اورفه در قهقرای دوزخ است.

«معنای پنهان مانده‌ی ۳۶۰ درجه» را هم باید از این زاویه دید. دوایر بسته در شعر حجم همیشه مرز همین آمدن‌ها و رفتن‌هاست؛ آخر مرز، که می‌تواند مرز «آرامش» باشد و می‌تواند هم مرز عزیمت، و مرز ادامه‌ی عقربه در آن سوی دایره باشد. این است که در شعر حجم دایره‌ها روحانی می‌مانند، برای همین

۱. مجله‌ی بررسی کتاب، ویژه‌ی شعر حجم، شهریور ۱۳۵۰، تهران، انتشارات مروارید.

است. دوایری که تکثیرشان تا افق ادامه می‌گیرد، مدارهای بی‌شمار برای شاعران بی‌شمار می‌سازد، برای حجم‌گراهای تمام جهان در تمام اعصار، که مدار شخصی خود را در میان همین دوایر روحانی می‌یابند، و ناگهان می‌یابند، که حادثه‌ی عمر آن‌ها، و هویت و حیات آن‌ها می‌شود. این ناگهانی، و این روحانی را به عرفان و به آن‌چه دیدم ربط داده‌اید ربط ندهید. «عرفان لائیک» هم که من از آن دم زده‌ام یکی از پستانک‌هایش را در همین جا می‌جوید؛ رویاهای ما در جدایی خود از «واقع» منظری روحی و روحانی می‌گیرند. ما برای روحانی شدن احتیاج به ایمان نداریم. برداشت انحرافی شما از «عرفان لائیک» من هم شاید از همین نشأت می‌گیرد، که در جای خود در همان مصاحبه از آن حرف زده‌ام، و اگر جایی بود و حوصله‌ای باز از آن حرف خواهم زد.

از این‌گونه برداشت‌های اشتباهی (و یا اشتباهات عمدی!) در نامه‌ی شما بسیار است. مثلاً من از فهم منحرف حرف زده‌ام و حتّاً به زبان خیلی ساده گفته‌ام که «فهمشان به این مفاهیم قد نمی‌داد» ولی شما می‌نویسید که؛ «به قول خود شما شعر حجم را به انحراف کشاندند»!!

هیچ‌کس شعر حجم را به انحراف نکشاند است، نمی‌تواند بکشاند، چون در اختیار کسی نیست. عجز در فهم حرف، حرف را منحرف نمی‌کند، عاجز را منحرف می‌کند. فرق دقیق و ظریف این دو را ما باید — و مخصوصاً شما باید — بهتر از دیگران تشخیص بدهید. «تحویل گرفتن انحرافی قضیه» که حرف دهان من بود غیر از «به انحراف کشاندن» آن، که حرف دهان شماست، است. بسیارند مواردی که شما محتوای حرف‌های مرا به جای عین متن در گیومه گذاشته‌اید. امیدوارم که آن‌ها که نامه‌ی تو را خوانده‌اند به گیومه‌های آن اعتماد نکنند. ذکر یک‌کایک آن‌ها فقط اعصاب مرا بیدار می‌کند. کاری که «بایا»

هم در چاپ سر تا پا غلط و غیرمسئولانه‌ی گفته‌های من در همان مصاحبه کرده بود، تا آنجا که با کمی اغراق می‌توانم بگویم که انتشار آن متن در مجله‌ی «بایا» در واقع انتشار هفت صفحه غلط چاپی بود! و شاید هم برداشت‌های تو ریشه در آن اغلاط چاپی هم داشته باشند. نداشته باشند هم من فکر می‌کنم که تو از پس‌زمینه‌های ذهنی خودت حرف زده‌ای. و پس‌زمینه‌های ما را همیشه یک خوانش سطحی به متن می‌دهد.

برعکس، تأملات شما بر شعر حجم برایم گرامی می‌مانند. ولی آنچه در مورد من و رفتارم گفته‌اید غالباً چیزهایی است که من خودم آن‌ها را نمی‌شناسم. مثلاً واژه‌های «انتظار»، «صبر»، «موج»، «به انحراف کشاندن» هرچا که به قول من نسبت داده‌اید در متن من نیامده‌اند.

نه این‌که تأملات دیگر شما در آن نامه برایم گرامی نباشند. بی‌شک هستند، و خواندنی می‌مانند. همین‌که همه‌جا دنبال تناقض در حرف‌های من گشته‌اید، حرف‌های شما را خواندنی‌تر می‌کند؛ از «حرکت جوهرها»ی ملاحظه‌در تا منطق فیزیکی برگسون و افلاطون و «اخلاق ایمان» و . . .

حالا هم واقعاً نمی‌خواهم — تکرار می‌کنم — که خوانش من از نامه‌ی تو شکل پاسخ بگیرد. و شاید اگر چاپ نمی‌شد این سطور هم در حاشیه‌های آن نامه در کشو می‌ماند. و حالا که از کشو بیرون آمده‌اند این سفارش را هم بکنم که در آن مقاله، شما حرف‌های مرا آن‌طور که هست نخوانید، آن‌طور که باید باشد بخوانید (یعنی نه با منطق سنتی و فلسفی). این‌که کلمه‌ها هوا هستند یا نیستند، و این‌که این حرف با منطق فیزیکی سازگار هست یا نیست. چون من با شعرهام فکر می‌کنم، و با فکرهام شعر. شما آن‌ها را با منطق شاملویی نخوانید. و بر من نتابید. ما باید بتوانیم شک کنیم. ما باید بتوانیم دروغ بگوییم. ما شاعران فقط جهان اطراف مان را می‌بینیم. مثل جهان که اطرافش را. ما اطراف

جهان را نمی‌بینیم. جهان هم اطرافش را با چشم ما می‌بیند. پس شاعران چشم جهان‌اند، از آن‌چه نمی‌بینند، و جهان نمی‌بیند حرف می‌زنند. از نامرئی، از غیب، از پشت، ...

اولین رمانی که خواندم هشت سالم بود. و همان هم هنوز بهترین قصه‌ی زندگی‌ام مانده است: چوپان دروغ‌گو. ما باید بتوانیم داد بزنییم گرگ آمد، گرگ آمد، و گرگی نیامده باشد. و شنیدم که آنجا می‌خواهند این بهترین رمان دنیا را از ادبیات درسی بیرون کنند، و از مدرسه برانند چون درس دروغ می‌دهد. حالا بماند که در این میانه کیست دروغ درس می‌دهد؟ مکاتب ما یا مدارس ما؟

تا وقت دیگر، دوست تو: رویا

این هیچ کسان

در اطراف شعر هفته‌ی سوراخ

بس در طلبش راه سپردیم و نپرسید
کاین هیچ کسان در طلب ما چه کسانند
سعدی

به آقای . . . مدیر هفته‌نامه‌ی ایران و جهان
در مقاله‌ی «حسین کشته شد» شماره‌ی ۱۵۶ آقای به نام «مرید کهن‌تا» که نام
آشنایی نیست و نامی نیست، به نام‌هایی آشنا اشاره‌هایی از سر طعن و طنز
دارد. درست است که این مقاله از دردی کهنه، و حالا دیگر بیشتر خورده حرف
می‌زند، ولی این جور دردها را در این روزها مشترک ندیدن عین بی‌دردی‌ست،
و عین بی‌دردی‌ست که با نامی عاریه بر جسم بی‌عار ورنی بکشیم و به
چهره‌های عریان لغز بخوانیم و به مردم دردمند کرشمه‌های کیفور بفروشیم. و
این همه برای من همان تصویری را از آقای «کهن‌تا» به هنگام نوشتن آن مقاله،
امروز می‌دهد که ایشان از «منقل‌نشینان» بی‌درد دیروز داده‌اند. به‌علاوه این آقا
و آقایان دیگر، که متأسفانه بسیارند، هنوز از چه می‌ترسند که خودشان را
پشت نامی پنهان می‌کنند و از آن سوراخ پیکانک‌هایی علی‌العمیا به سوی
می‌اندازند؟ چه وهنی برای ما و آن‌ها که دیده به این «مبارزان» بیم خورده
دوخته‌اند!
خیلی دوست داشتم برای «مرید کهن‌تا» و آن‌هایی که لابد او را تحسین کرده‌اند،

بنویسم که چرا روزهای هفته را سوراخ سوراخ دیده‌ام که اگر در طلب فهم شعر، گوشی، و نه حتّاً هوشی، آشنا به شعر داشت، لااقل «حدیث مفصّل» را از آن «مجمل» مقلوب نمی‌خواند. ولی حقیقت این است که من دیگر نمی‌توانم، چراکه بیهوده می‌دانم، برای انقلابی‌های دیروز و ترس خورده‌های امروز، برای کسانی که هنوز زندگی مستعار می‌کنند، بنویسم. یعنی برای چه کسانی؟ و یا برای هیچ‌کسان؟ چرا که در پشتِ نامی بودن چیزی ست و خود آن نام بودن چیزی دیگر. و آن‌که قضاوت می‌کند به نحوی قضاوت هم می‌شود، چون در قضاوت کردن چیزی از قضاوت شدن هست. و در اینجا کسی هست که از قضاوت شدن می‌ترسد. «کهن‌تا»ها می‌ترسند.

و ترس البته برادر مشهوری دارد...^۱

۱. پاسخ به مقاله‌ای در ذمّه «هفته‌ی سوراخ» (نشریه‌ی «ایران و جهان» ۴ مهرماه ۱۳۶۲).

خوانش‌ها

اسطوره‌ی هول

هولی استاده به ره می پاید
نیما

من با تو حرفی دارم ولی برای طرحش باید حرفی پیدا کنم، مثل کلمه‌ای برای کلمه. داده‌ی اوّلی وجود دارد در حالی که دوّمی باید وجود پیدا کند. چیزی اتّفاق افتاده و چیزی باید اتّفاق بیافتد. و شاعر همین‌که حادثه را آفرید اهل هول می‌شود. و هول او بیشتر از گروهی برمی‌خیزد که به مرحله‌ی اوّل نرسیده‌اند، یعنی اصلاً حرفی ندارند، و کمتر از گروهی برمی‌خیزد که حرف دارند و نه طرح تازه‌ی حرف را، که طرز را دارند و طراز را ندارند، غرض هست ولی غایت نیست.

نیما حرفی دارد ولی برای طرحش علامتی از حرف می‌دهد. و همه‌ی آن‌هایی که از حرف بیزارند و یا آن را در خودش می‌فهمند، یعنی حرف را در خود حرف می‌فهمند و نه در فاصله و در دام، همه مثل هولی سر راه او می‌نشینند. نیما در دام حرف است و یا حرفی‌ست در دام. و این‌گونه است که حرف به حرف می‌رسد و کلمه در دام خودش می‌افتد؛ مثل زمانی که هنوز شعر واژه‌ی شعر را نمی‌شناخت، یعنی جایی‌که در آن خود را به خود ببندد. امّا وقتی که شعر واژه‌ی خود را شناخت، انگار کلمه هم کلمه را پیدا می‌کند و فکر ادامه‌ی

دیگر می‌گیرد. و حادثه در اینجاست. در تظاهر همین «دیگر» است. وقتی که می‌نویسد، حرف خودش را می‌زند و چون حرف خودش را می‌زند، خیال می‌کند دارد جواب می‌دهد؛ مثل کودکی که از حرف زدن تعریفی ندارد، لاجرم مفهوم دیگری جز جواب دادن نمی‌شناسد. این طور بهش گفته‌اند؛ «جواب نده!» نوشتن یعنی جواب دادن و در این هر دو نیما تنهاست؛ کودک تنها. و چون خودش می‌داند که تنهاست پس نگران است. می‌ترسد. ترس او از این است که نترسیده است. او هست، دلواپس ضمیر خودش هست، نگران راه است و هیچ چیزی از راه نمی‌رسد. روی راه آما، همیشه چیزهایی برابر چشم او ایستاده است که مثل او نگران‌اند؛ مثل شب «پادشاه فتح» که «به ره آستن هولی ست بیهوده»^۱ و مثل سحر «مهتاب» ایستاده و نگران، و مثل خود هول، که همه مثل او مواظب راه‌اند و روی راه‌اند. حتا خود راه هم می‌ترسد و نگران راه است:

باد می‌کوبد، می‌روید

جاده‌ی ترسان را.^۲

پس کی، از کی می‌ترسد؟ انگار هولی هست که در پشت این رؤیت‌ها می‌زید، حیات دارد، دیده نمی‌شود و چون نمی‌بیندش هر کس او را در جلد دیگری می‌بیند و روی راه منتظر اوست، و روی راه هر چیز می‌تواند جلوه‌ای از او باشد؛ پس مواظب هم‌اند. همه از هم واهمه دارند؛ خانه‌ی هول؟ آری، با این امید باطل که:

و می‌رسد زمانی کاندرا سرای هول

آتش به پای گردد و درگیرد...^۳

من اسطوره‌ی هول را می‌شناسم. از دو سو می‌آید؛ یکی از سمت حرف، یکی

۱. مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج، دفتر اول شعر، به کوشش سیروس طاهباز، چاپ دوم، ۱۳۶۹، ص. ۵۴۰.

۲. همان، «او به رؤیایش»، ص ۵۵۷.

۳. همان، «ناقوس»، ص ۴۴۳.

از سمت اعتراض. فعلاً همین‌که جواب بدهی، تکوین هول نطفه می‌بندد و تظاهرش وقتی‌ست که جواب تو گیج‌شان‌کند و زبان تو را نفهمند، یعنی که جواب را "سربالا" بدهی. سربالا را به معنای تحت‌اللفظی‌اش بگیرد، یعنی با سر افراشته. و بزرگ‌ها غرور کودک را آسان نمی‌پذیرند و آن را اعتراض، دهن‌کجی و جواب سربالا می‌دانند.

هول همه‌ی بدعت‌گذاران از همین دو سو آمده است؛ سمت سکوت که می‌شکنندش و سمت حرف می‌شود، و دیگر سمت سنت که می‌شکنندش و سمت اعتراض می‌شود. همه‌ی بدعت‌ها طبیعت اعتراض داشته‌اند؛ زبانی دیگر، تجاوز، جنون.

همه خیال می‌کنند که دیوانه‌ای به آن‌ها تجاوز کرده است. و دیوانه خود، نگاهش را از آن‌چه دارد برمی‌دارد و روی چیزی می‌گذارد که با او خشونت می‌کند. تا زمانی‌که از جهان مأنوسش بریده است جهان تازه با او یاغی می‌ماند. آن‌چه از زبان قدیمش با او باقی‌ست از شدت کار او می‌کاهد و از رفتار او می‌کاهد و سلطه‌ی زبان جدیدش را کم می‌کند و هول شاعر همیشه از این مرحله می‌آید. مرحله‌ی، می‌شود گفت، دگردیسی زبان. چون در گسیختن کامل با زبانی که پشت سر می‌گذارد در پیش رو به جنونی کامل می‌رسد. و در جنون کامل یک‌دست می‌شود و مأموریش برای تخریب، نامرئی می‌ماند. و در جنون یک‌دست جایی برای ترس، و ترس تخریب نمی‌شناسد. و نه فرصتی برای پاشنه، ترسیم ترس، و جای پا.

طفلک نیما همیشه می‌ترسید. چراکه از زبان قدیمش با او همیشه چیزی باقی بود.

لبخند آخرینش را دیدم، ترسیم ترس بود. یا تقسیم ترس؟

جامعه‌ی نیما، گردابی‌ست که در آن هیچ‌کس در ترس خودش تنها نیست. و تازه ترس نیما مال خودش نیست، متعلق به خودش نیست. یعنی ترس ندارد،

بلکه ترسِ مخصوصی دارد. شاید به ترسِ عصرِ خودش شهادت می‌دهد. و شاهد ترسِ اگر مالکِ ترس نیست گاه ولی در تملکِ ترس می‌ماند. و ترسِ برادرِ مشهوری دارد؛ مرگ، که در تصرّف «من» با من می‌ماند. و از ظرفیتِ «من» سر می‌رود.

من گاهی به «ه»ی اوّل هول که دو چشم دارد اندیشه کرده‌ام. و به بیشتر چیزهایی که با هول می‌آیند و همه دو چشم دارند. مثل «هزیمتِ هول» پیش ابوالفضل بیهقی. و نیز پیش نیما یوشیج که هول، هیکل است. هیولاست. هراس است. نمی‌شود هول را جز با چشم هول دید. جز با «ه»های دو چشم دید؛

پس بر سر موج‌های دریای عبوس
آن هیکل دیوانه‌ی هایل در بر
هر لحظه قرین یک خیال و افسوس
اشکال هراسناکش آید به نظر^۱

همسایه‌ی هلاک، هول!

واژه‌ی هول که به زبان نیما می‌آید از هول او کم می‌کند، انگار اعتراف به ترس، تسکین ترس است. در حیات روزمره هم، آن که می‌ترسد و به زبان نمی‌آورد، ترس خود را در خود انبار می‌کند. نیما ترسش را انبار نمی‌کند، می‌ریزد، در زبان می‌ریزد، با ایما، با استعاره و یا مستقیماً با رؤیت هول در سراسر شعرش. تا جایی که زبان او زبان هول می‌شود. و هول متعلّق به زبان می‌شود، مثل خود واژه‌ی هول وقتی که جایی در مصرع دارد؛

یا زین شب محیل

(کز اوست هول

گریان به راه رفته شتابان)^۲

۱. همان، «شمع کرجی»، صص ۱۲۹ و ۱۳۰.

۲. همان، «ناقوس»، ص ۴۳۷.

و اگر حضور خود واژه نیست، حتماً خیال آن هست. اشاره‌ای و استعاره‌ای از آن هست. واژه‌ی هول اگر نیست، هیکل هول هست.

دودناکی به شب وحشت‌زا

می‌کند هیکل او را ترسیم.^۱

هیکلی، نه امّا،

مثل این است که ژولیده یکی

می‌گریزد به رهی...^۲

و در زبانِ هول، واژه و یا استعاره‌ای از آن، معنایش این نیست که زبان است که هول می‌کند، بلکه هول جزئی از شناسنامه‌ی زبان می‌شود.

مقاله‌ای که از من زیر عنوان «زبان نیما» در «کتاب هفته» چاپ شد^۳، سال ۱۳۴۰، تگه‌ی کوتاهی داشت با نام «خانه‌ی هول» که طعمه‌ی قیچی شد، به توصیه و از ترس. نیما که نبود بترسد، ما ولی خودمان می‌ترسیدیم. تربیت اتوسانسور در نسل ما جزئی از تربیت نسل ماست که در این سر دنیا و آن سر دوزخ هم با من می‌آید. در حاشیه‌ی آن تگه از مقاله، امروز یادداشت‌هایی می‌بینم، درهم و بی‌نظم، که بعضی‌شان را، همان‌طور درهم و بی‌نظم، می‌خوانم؛

— هول خالی‌ست، شیخ سؤال، هول، شکل است. نیمای هول؛

زیر چند اسپیدار

شکل‌ها می‌گذرند^۴

۱. همان، «کارِ شب‌پا»، ص ۵۲۳.
۲. همان، «کینه‌ی شب»، ص ۴۳۴.
۳. اشاره‌ای بر زبان نیما، کتاب هفته، ۲۲ بهمن ۱۳۴۰، شماره‌ی ۱۸، ص. ۱۳۴، ویژه‌ی سالمرگ نیما. این مقاله در مجموعه مقالات «هلاک عقل به‌وقتِ اندیشیدن» (انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۵۷، صص. ۹ تا ۳۴) نیز چاپ شده است.
۴. مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج، «مادری و پسری»، ص ۴۲۴.

لک ابری که دور می ماند

موج هایی که می کنند صدا

و ندر آنجا کسی نمی داند

که چه اشکال می شوند جدا^۱

— هول، موهبت فراموشی، جهانی. هول تنها نیست. با دیگران است که از

دیگران می ترسیم. هول، ایستاده است. هول = راه

هست شب یک شب دم کرده و خاک

رنگ رخ باخته است.^۲

در تهی گاه کوه و مانده ی دشت

هیكلی جز به ره شتاب که داشت^۳

شاعر از هول خود خبر دارد، نیما همیشه کمک می خواهد، چون آن که مُشعر به

ترس خودش نیست به جست و جوی امدادی هم نیست؛

امدادی ای رفیقان با من!

...

من، دست من کمک ز دست شما...^۴

اینجا همه چیز در پرده ی هول می آید؛ فقر، بیماری... تا خود کلمه فراموش

نشود، گو این که بدون فقر و بیماری هم هول فراموش شدن می ماند...

حرف از هول، هول را به حرف می آورد. وقتی که هول هست، همیشه حرف با

اوست. زبان که باز کنیم، زبان هول باز می شود، و ما زبان می بندیم. و سکوت

ما در اشغال اوست.

۱. همان، «قو»، ص ۱۳۱.

۲. همان، «هست شب»، ص ۶۲۷.

۳. همان، «با غرویش»، ص ۴۲۲.

۴. همان، «قایق»، صص ۶۱۵-۶۱۴.

اوه، سی سال پیش! چه سال‌هایی بر این سی سال گذشته است! و این همه، در شعر امروز، نیما را مربوط به گذشته نمی‌کند. نه نیما را و نه ما را. شعر امروز گذشته ندارد. اگرچه هنوز در منابع دانشگاهی حرف‌های نامربوطی را مربوط به گذشته می‌کنند. بکنند! در حال حاضر چیزی جز حال حاضر مطرح نیست.

ما برای فاضل شدن وقت نداریم

— من می‌بینم، ولی از چیزهایی که نمی‌بینم حرف می‌زنم، و در این موقع است که خواننده‌ی من بهتر از من می‌داند من چه می‌بینم. این حرفی‌ست که حافظ به خواننده‌هایش می‌زد. به خواننده‌های بی‌واسطه‌اش. او به آن‌ها می‌گفت: «شما بهتر از من می‌دانید من چه می‌گویم.» و مردم هم این را فهمیده بودند. همه می‌دانستند که حافظ چه می‌گوید جز حافظ، و آن گروهی که حافظ را «می‌شناختند»: حافظ‌شناسان و شارحان. حافظ به شارحانش گفته بود: «من نمی‌خواهم که شما به راحتی بفهمید آن چیزی را که من به راحتی نوشتم.» و آن‌ها هم این حرف را به راحتی تحویل گرفتند و هفتصد سال است که امانت‌داری می‌کنند. تا جایی که امروز، خود موضوع این حرف شده‌اند. و آن‌که در میان مردم شاعر بود، در میان اینان فاضل ماند. که شعر احتیاجی به فضل ندارد. و ما هم برای فاضل شدن وقت نداریم.

باید حافظ‌شناسی را یکسره تعطیل کنیم

حافظ‌شناسی کمکی به فهم حافظ نکرد. چون فهم حافظ کمک نمی‌خواست. نمی‌خواهد. به کار استادان کهن کاری ندارم. بلکه از نزدیک‌تران به ما در سال‌های قبل از انقلاب، از مسعود فرزاد و هومن و خانلری تا شاملو و نظیر این‌ها بود که در آن سال‌ها فکر می‌کردم که حافظ را بد فهمیده‌اند. در سال‌های بعد و بعدها دیدم که او را روز به روز بدتر می‌فهمند. کتاب‌ها و تفسیرهای کهنه و نویی که در دهه‌های اخیر در این باره در آمد مرا بر این عقیده راسخ‌تر کرد. تا همه را من به حساب بیماری، تأسی و تقلید، افراط، و مآلاً به حساب و راجی بگذارم. این‌که ما صفحات زیادی را درباره‌ی «رندی حافظ» سیاه کنیم، آن هم به تکرار، و این‌که عشق، چطور شد که اول «آسان نمود» ولی بعد مشکل‌ها افتاد. و بدین‌گونه فهم خود از حافظ را، فهمی بدیهی را، به فهم خواننده از حافظ، آن نیز چندان بدیهی، تحمیل کنیم. در اطاله‌ای کسالت‌بار که خود توهینی به فهم حافظ از خواننده‌اش می‌شود. و اگر چنین کاری در ادب ما درست و ضروری و زیباست چرا درباره‌ی چهره‌های دیگر ادب نکنیم؟ به تفریط و یا به افراط؟ شاعرتر از او، تواناتر از او، سابق‌تر از او و مستحق‌تر از او نظامی‌ست. چرا در حق او نکرده‌ایم و نمی‌کنیم؟ و پس از او بیدل. که این هر دو، چه در قلمرو کلام و چه در قلمرو خیال، ظرفیت زبانی بیشتر و سهم بسیارتری در این خزانه‌ی بی‌ته‌ زبان فارسی دارند. من تقریباً مطمئنم که حافظ اگر خوانشی از نظامی، آن هم به «چارده روایت» داشت، در روایت پانزدهمی با شعر خداحافظی می‌کرد، و اندیشه‌ی «سبق بردن» از نظامی از سر به در می‌برد. و این، از رندی و هشیاری او بعید نبود. کم نیستند شاعران رند و ملامت‌زده و هشیاری که دوزخ لغت را که شناختند چنین کردند و ناگهان با شعر و نویسش وداع گفتند: از رمبو، وایلد، تا شمس و خیام... چرا خواننده‌ی

ایرانی و اهل ادب آنقدر که از حافظ در حافظه دارد از نظامی ندارد، از سعدی ندارد؟ لابد به خاطر این که این‌ها قرآن از بر نبوده‌اند، که اگر هم بوده‌اند دست‌افشانی‌ای به تظاهر نکرده‌اند تا همه او را از این دریچه ببینند. که انگار تنها این دریچه حافظ را حافظ کرده است. همه می‌خواهند کاری «همه از دولت قرآن» بکنند. و برای حافظ دولت قرآن کشف هنر زبانی قرآن است، که حافظ را به حیرت و اعجاب می‌برد، بحثی نیست که این هنر زبانی در قرآن حافظ را به جادوی زبان آشنا می‌کند، حالا همه می‌خواهند، یکی به تأسی از دیگری، این حیرت حافظ را در فهم و کشف کیمیای زبان، و تمتع از آن را به حساب کشف زمخشری بگذارند. چون که در یکی از مصرع‌های حافظ کلمه‌ی «کشاف» را دیده‌اند. و یا این که حافظ «مرصاد العباد» را هم خوانده بوده است و لذا از او تأثیر گرفته است. و ضمناً تأثیری هم از عضدالدین کجایی و چه جایی داشته است به دلیل این که در بیتی خودش گفته است:

«به عهد سلطنت شاه شیخ ابواسحاق

به پنج شخص عجب ملک فارس شد آباد»
عجب! و یکی از این پنج شخص همین عضدالدین لابد بوده است. که چی؟ هزاربار این‌ها را دلیل کنیم و در اثبات حقیقتی که دلیل نمی‌طلبد هزاربار به ابیات سستی متوسل شویم که انتساب آن‌ها به حافظ، شأن حرف را می‌شکند:
ز حافظان جهان کس چو بنده جمع نکرد

لطایف حکمی با کتاب قرآنی.

و با این تحقیقات «موشکافانه» به جای این که دیوان او را از زائده‌ها تزکیه کنند به زائده‌ها جا و مقام تازه‌ای می‌دهند.

قدرت اندیشه را قدرت نثر می دهد

منتقدان ما نباید تأسی به منتقدان پیش از خود بکنند. حافظ هیچ چیزی را از حفظ نکرده و حفظ نکرده است جز زبانش را، که با آنچه «در سینه دارد» از پایه فرق می کند. این زبان از فرهنگ حافظ تغذیه می کند، و فرهنگ حافظ را هم تمام عوامل فرهنگ سازی می سازد که «دولت قرآن» هم یکی از آنهاست.^۱ اقلیم این زبان را روحیه‌ی آن فرهنگ می سازد. و روحیه‌ی این را اقلیم آن. می خواهیم بگوییم که اگر زبان حافظ نبود حافظ چیزی از حافظه در خود نداشت، جز نسیان و فراموشی. تا آنجا که می توان گفت که حافظ شناسی چیزی جز شناختن زبان حافظ نیست، یعنی شناختن زندگی این زبان در او. نزدیک شدن به زبان حافظ معنی اش آن نیست که او را در جلد یکی از سبک های آشنا و بی نوای شعر فارسی (عراقی، خراسانی، هندی و . . .) تشخیص بدهیم، و یا این که کدام واژه در کدام نسخه درست تر، اصح و اولی ست (که در جای خود البته کوشش ماجوری ست)، و میان این همه نسخ . . . او! چه اطلاعاتی کسالت باری! که خواننده‌ی خود را خنگ می کنند (و یا او را این طور دیده اند؟). آنها در این کار روی کار را با قشری از حرف می پوشانند، با قشری از انشا، تمجید و تعریف. و در نهایت با قشری از «یعنی چه» ها، همراه با سلسله‌ی قیدها و صفت های تفضیلی سخاوت مندانه و میجانی. این فضل و فصاحت البته برای حفظ اثر در مقابل زمان، دستبرد زمان (برد زمان؟) خوب است. ولی زندگی زبان را اگر نگوییم خفه، حتماً معطل می کند، لاطائل می کند. فصاحت و تفسیر گل مالی کردن چهره‌ی شعر است. ما باید

۱. تعریف فرهنگ را دیده ام که یکی از فضایل معاصر ادبیات دانشگاهی به دانستن اساطیر و تاریخ محدود کرده و آن را بسیار دانی و بسیار خوانی دانسته است. این اشتباه را استادان دیگری نیز به تأسی به دانشجویان خود منتقل کرده اند. خواننده‌ی من اگر می خواهد تعریف من از فرهنگ، و منظور من از آن را در این سطور بداند می تواند به «فرهنگ چیست؟» در کتاب از سکوی سرخ (انتشارات مروارید، ۱۳۵۷، ص ۶۳) مراجعه کند.

بافت حافظ را، و بوطیقای او را بشناسیم، و بشناسانیم. و در زبان او زبان خود را بشناسیم. بر این جمله لختی درنگ می‌کنم:

نوشتن نثر، کار دشواریست، دشوارتر از شعر، به‌ویژه اگر نثری باشد خود درباره‌ی شعر. این را حافظ‌نویسان ما هرگز ندانستند. که اگر می‌دانستند هرگز نمی‌نوشتند. نمی‌شود از توانایی حافظ در شعر، بدون داشتن قدرت اندیشه سخن گفت. و قدرت اندیشه را قدرت نثر ما به ما می‌دهد. به ما و به آن‌که می‌نویسد. اندیشه‌ی حافظ را هم زبان اوست که به او می‌دهد، بیان او و شیوه‌ی نوشتن او. که اگر آن اندیشه تواناست از آن است که این متن تواناست. وگرنه چیزی از اندیشه‌ی حافظ نیست که جای پای در گذشته‌ی او نداشته باشد. پس، در صحبت از حافظ هدف باید نوشتن باشد و نه اندیشیدن. نویسش! شعر او در خور نثر ما، و نثر ما در خور شعر او باشد. و چون در کوفتن این خرمن، گاو نری ندیده‌ایم، و نه مرد کهنی، پس می‌گوییم بهتر آن است که حافظ‌شناسی را یکسره تعطیل کنیم، کنار بگذاریم، و این تکرار را تکرار نکنیم.

در مکتب شمس

حافظ‌شناسی در کشف همین جای پاهای گذشته هم، گذشته‌ی حافظ را مخدوش می‌کند. همه می‌خواهند به اصرار از او عارف بسازند. که او نه عارف است، و نه به طریق اولی صوفی. بلکه به حکم عصیانی که در طبیعت اوست در اندیشه‌ی عرفانی عصر خود دست می‌برد. و در این تصحیح، خط مشترکی با گذشته‌ی نزدیک خود، شمس، و دورتر از او حلاج و بایزید دارد، که ریشه‌ای نه در طریقت و نه در شریعت دارد. خدای حافظ خدای شمس و خدای حلاج است، که در خود اوست. و نه در آستین شاعر و شیخ. خدایی انسانی که در انسان اوست. و او انسان خودش را که «در اندرون» اوست، و من اوست، و

«مقصود» اوست، مدام در آینه می‌جوید، در ادامه‌ی شمس که با کنایه می‌گوید:
همه‌ی گفتِ انبیا این است که آینه‌ای حاصل کن!»:

روزگاری شد و کس چهره‌ی مقصود ندید

ساقیا آن قدح آینه‌کردار بسیار
در سراسر دیوانش همه‌جا در طلب آینه‌ی گم‌شده‌ی خویش است. از «ما در
پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم» تا «حجاب چهره‌ی جان می‌شود غبار تنم». همه
با مفاهیمی کنایی و استعاره‌هایی گاه حجمی و چند بعدی که می‌توانست هم
ناقض او و هم نجات‌دهنده‌ی او از تکفیر و تعزیر باشند، که این شیوه و شگرد
خاص حافظ بود، و همه می‌دانیم، و کار من در اینجا نیست. معذالک عجیب
است که در یک تفکر رها و بی‌بند (نه بی‌قید) دفتری هماهنگ ارائه می‌کند. و
تا به خودش دروغ نگوید دروغ هم می‌گوید (مثلاً در ابیات شاهد و در ابیات
مدیحه، و لذا سستی که به آخر بعضی از غزل‌های خود، و گاه به
زیباترین‌هاشان، اضافه می‌کند، و یا می‌کنند) که در خوانش بی‌مرز اعصار مؤید
و مقبول مانده است. و این، راز همان هنر زبانی‌ست که او خودش را می‌تواند
در یک تفکر منفی مثبت کند. عارف نیست ولی عرفان را از صوفیسم
کوچه‌وبازار جدا می‌کند. و همین او را از صاحبان تذکرة الاولیا و مثنوی
معنوی و گلشن راز جدا می‌کند. در این رده او را در کنار حلاج و سهروردی و
شمس تبریزی می‌بینم. از حلاج که خدایش را در «انا» می‌دید تا شمس که در
پاسخ «خدا مفهومی بی‌کرانه است» به فقیهی گفت: «ای نادان، بی‌کرانه تویی!»
و به او که خود را «ولی» می‌خواست به کنایه درآمد که: «تو اگر شیخی و صدر
نشینی، در من بنشین!».

سهمی از زبان حافظ بر این من پنهان می‌گذرد: استعاره‌ها و رابطه‌هایی
محبوب که حجمی از نگفته به‌جا می‌گذارند. و در واقع تکنیک زبانی او به

کمال که می‌رسد. همه بر سر این «نگفته» می‌گذرد. که نبض حرف حافظ است. حافظ‌شناس اما این حرف را ناگفته می‌گذارد چون نگفته‌ها را نمی‌یابد. نمی‌خواند. جدا کردن عرفان متعالی از صوفیسم کوچه و بازار، در قرن هفتم و هشتم و نهم کار ساده‌ای نبود، هنوز هم نیست. مبارزه‌ای که همیشه در پرده رفته است. برعکس، درویش مسلکی و صوفی‌گری در ادب فارسی بردش از آن است که همیشه از برد فلسفه (حکمت) از یک سو، و از برد هنر (شعر) از سویی دیگر استفاده کرده است. از فلسفه ضعفش را و از شعر بی‌منطقی‌اش را (فلسفه هم آنجایی ضعیف می‌شود که می‌خواهد منطقی‌اش را از شعر بگیرد). ما ایرانی‌ها اولی‌ها را به یونانی‌ها دادیم و دومی‌ها را به عرب‌ها، در هر شکست. به آن‌ها ندادیم، در تاریخ به حساب آن‌ها گذاشته شد. آن‌چه برای خود ما باقی ماند درویش مسلکی بود. که هنوز با ماست. و رونق خانقاه‌هاست.

در ظلمتِ زبان

حافظ می‌اندیشد، به شعر می‌اندیشد. یعنی نوشتن و نویسش مسأله‌ی او نیست. اگر به شعر رسید آن را می‌نویسد. ولی اگر هرآینه به شعر نرسید، چیزهایی می‌نویسد که شعر نیست. اما به هر حال موزون و مقفّاست. مشکلی به نام نوشتن، و یا دغدغه‌ای برای نویسش ندارد. مثل دغدغه‌ی شمس که نویسش را مسأله‌ی ما، مسأله‌ی خود، و مسأله‌ی غیر می‌کند. چگونه نوشتن برای او چگونه مردن است. ولی برای حافظ چگونه گفتن چگونه زیستن است. هر دو در برابر زبان ایستاده‌اند: در برابر ظلمت، و در تاریکی. و زبان که باز می‌کنند تاریکی در تاریکی است. هر دو در ظلمت زبان است که به دیدار آن‌چه می‌جویند می‌رسند. یکی عطش سخن و شور گفتن می‌خواهد:

غلام آن کلماتم که آتش افروزد

نه آب سرد زند از سخن بر آتش تیز
و شمس غبن نوشتن دارد: «عبارت تنگ است، زبان تنگ است». برای او
کلمه‌ی حال کلمه‌ی مآل است. همیشه واژه‌ی نیامده‌ای هست که باید از راه
برسد: «بروید و به مولانا بگویید یک لقمه لغت بفرست!»^۱

حافظ در همان منظومه‌ی لغوی محدودی هم که دارد (و همه می‌شناسیم) با جا
و نقش خاصی که در مصرع به لغت می‌دهد معنی دیگری که خودش
می‌خواهد و در کتاب لغت نیست از آن طلب می‌کند و از طریق همین
توانایی است که آن محدودیت و فقر واژگانی را که دارد جبران می‌کند (گو این که
قدرت متعال این فن در کیمیای نظامی است). نمونه‌ها بسیارند، برای مثال واژه‌ی
راهزنی را، که فراوان هم به کار می‌گیرد، طوری به کار می‌گیرد که ما را هیچ به
دنیای دزدان و قاطعان طریق نمی‌برد:

دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم

نقش خیال روی تو بر آب می‌زدم
و یا در شعبده‌ای که با مصوت‌ها می‌کند تا در مصرع و ریتم کلمه‌ها، اسم‌ها
قدرت فعل می‌گیرند (بدون شوخی‌های رایج این روزها). به یاد می‌آورم
روزی را که با شاملو بر سر این نکته، توفقی بر این بیت داشتیم؛
قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق

چو شب‌نمی‌ست که بر موج می‌کشد رقمی
و این که «شب‌نم» و «رقم» هر دو اسم‌اند ولی در مصرع توانایی فعل را دارند
چون در خوانش دلپذیر ما این هر دو طوری کشیده می‌شدند که فعل
«می‌کشد» خود فراموش می‌شد. در مطلع همین غزل (ز دلبرم که رساند

۱. خطاب به قاصدان مولوی که با طبق‌های اطعمه و اشربه به استقبال او رفته بودند.

نوازش قلمی)، به پیشنهاد او، آن روز، خواستیم از سر تفتن به جای کلمه‌ی «نوازش» چیز دیگری بگذاریم که در عین حال از مفهوم نامه‌نویسی، که منظور حافظ بوده است، دور نشویم. نشد. حتّاً خود را از مفهوم «نامه» هم آزاد کردیم و تمام کلمه‌هایی را که می‌شد جای «مفاعلن» را پر کند امتحان کردیم، نشد. آن روز هیچ واژه‌ی دیگری نمی‌توانست به زیبایی «نوازش» جای مفاعلن بنشیند. تحسین ما آن وقت‌ها هرچه بود در این نوع غزل‌ها، از همین نکته‌ها و نوع آن‌ها بود که نمی‌دانم چقدر شاملو در حافظ خودش دنبال کرده باشد. گرچه در همین غزل ناگهان در بیت بعدی در این مصرع سقوط می‌کنیم؛ ز مال وقف نبینی به نام من درمی. این دیگر از بی‌در و پیکری غزل است که از هر سو همه جور می‌پذیرد. این‌که با حافظ غزل تمام شده است، حکم سردستی و بی‌مطالعه‌ای است. حافظ ختم غزل نیست. آخر غزل فارسی حافظ نیست. غزل آخر هنوز سروده نشده است. حتّاً حافظ هم هنوز آخرین غزل خودش را نسروده است، چون‌که زندگی پس از مرگ دارد. چون‌که در دهان شارحان خود منتظر حرفی نگفته مانده است؛ «تمام حرف بر سر حرفی ست که از گفتن آن عاجزیم»^۱.

با این همه در نظر من زبان حافظ نه زبان مبارزه است و نه زبان فلسفه. زبان او زبان فاصله، و زبان تأخیر است. و همان جاهاست که معمولاً قربانی تأویل حافظ‌پژوهان می‌شود. چراکه حافظ حرفش را در فاصله‌ی بین چیزها و واژه‌ها می‌زند (چیزها اعمّ از ذات و از معنی). آن‌چه در چیزها و واژه‌ها حرف می‌زند (حرفی که در چیزها و واژه‌هاست) تفاوت است، که پنهان و نامرئی‌ست، و گفتنش را به تأخیر می‌اندازد. حافظ‌شناس باید این نوع از دیدن حافظ را که دیدن ندیدنی‌هاست بشناسد، طرز نزدیکی او به حقیقت اشیا، به

۱. هفتاد سنگ قبر، سنگ بادیه، ص. ۱۲.

واقعیت، و رفتار او با امر واقع را، فاصله و تأخیر در ابلاغ حرف را، و فراموش نکند که همه‌ی این‌ها در زبان او تظاهر می‌کند و نه در اندیشه‌ی او. زبان شعر را مفهوم کلمه‌ها نمی‌سازند، کلمه‌ها می‌سازد. ما باید مفهوم زبان‌کاری (لانگاژ) را از مفهوم زبان (لانگ) جدا بیان‌کاریم و با این خوانش بتوانیم خود را در فاصله و فضای بین «چیز» و زبان بنشانیم. و فاصله را پر کنیم. و این یعنی اسپاسمانتالیزه کردن دید (البته این در آن تعداد از شعرها و متن‌هایی اتفاق می‌افتد که ظرفیت این نوع خوانش را دارند). در اندیشه‌هایی که از کیمبای زبانی او برمی‌خیزند. وگرنه کار نویسش در حافظ از همان قرار و قراردادهایی استفاده می‌کند که پیش از او می‌کرده است. حافظ در نوشتن شعر هیچ چیزی را به هم نریخته است. در برابر هیچ قاعده و قانونی برنخاسته است. قدرت او در این است که طرز و تکنیک دیگران را بهتر از خود آن‌ها به کار می‌گیرد، جز آن‌که در زنگ حروف بدهکار همشهری خود سعدی می‌ماند، که از میان ده‌های آن‌چه در ذهن دارم دوست دارم اشاره به این یکی بکنم، که نه فقط به خاطر طنین سین‌هایش می‌خواندم، زمانی که با مادر تمام او را، و حالا که تنها اینجا، گاهی به توّرق:

رشته‌ی تسبیح اگر بگسست معذورم بدار

دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

آبان ۱۳۸۴*

* این مقاله به سفارش روزنامه‌ی شرق نوشته و در ویژه‌نامه‌ی حافظ، شماره‌ی ۶۲۱ چاپ شد.

مؤخره
افشین دشتی

خوانش کتاب حریق کتاب است.

نویسش ۶

هژده ماه لذت از حریق گذشتن و هیمة در دهان آتش مطالعه کاشتن زمستان هشتاد و هفت تا تابستان هشتاد و نه مرا روشن ساخت. هژده ماه همدمی با متن‌های متفکری ادبی و برجسته، فرصتی یگانه بود تا اندیشه‌ای اثرگذار بر شعر و ادبیات این سرزمین را در نوشتن و نویس‌هایی مداوم بازیابم. یدالله رویایی جدا از شاعری و ارائه‌ی شعرهایی که تجربه‌هایی منحصر به فرد به داشته‌های هنر کلامی ما افزوده، به شهادت مقالاتی که از همان ابتدا نوشته، همیشه به عنوان متفکری ادبی نقشی پررنگ در تغذیه‌ی اندیشه‌ی ادبی و هنری معاصر بازی کرده است. متفکری پویا و مصمم که علاوه بر جدی گرفتن تجربیات معاصرش، در روندی مداوم و پایا به تعمیق و گسترش ذهنیت ادبی خود نیز پرداخته است. او به مانند هر متفکر اصیل دیگری نسبت به مسائل متنوع پیرامون خود اعصابی حساس و بیدار دارد. طبیعی است انعکاس این تنوع را در مقالاتی که می‌نویسد، ببینیم؛ مطالبی که درباره‌ی کوربن و سینما در مجموعه مقالات اول او «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» و یادداشت‌هایی که درباره‌ی تئاتر و عکاسی و نقاشی در «چهره‌ی پنهان حرف» می‌خوانیم، نتیجه‌ی همین حساسیت لازم یک متفکر است که در مصاحبه‌ها قاعدتاً نما و بروز بیشتری می‌یابد؛ چه وقتی که در «از سکوی سرخ» درباره‌ی فرهنگ و سیاست و سرخ‌پوستان حرف می‌زند و چه آن‌گاه که در «عبارت از چیست» به حکمت معاشرت و تاریخ کانون و تبعید می‌پردازد؛ هرچند همه چاشنی‌هایی از شعر دارند.

اما امروزه نامِ رویایی در حوزه‌ی ادبیاتِ بیش از هر چیز با جنبشِ «حجم» گره خورده. جنبشی که پیش از انتشارِ بیانیّه‌ی خود با بحث‌های بلندِ شبانه سعی در استحکامِ چارچوبِ مبانیِ فکریِ خود داشته است. استحکامی که به مرور و به تدریج تا به امروز قوام و دوام یافته و خارج از مفاهیمی که در کلیاتِ بیان می‌کند، مصادیقِ خود را در جزئیاتِ ساختارِ هنرهای کلامی و تجسمی نیز نشان داده است.

حجم‌گراییِ مبانیِ اندیشه و تفکرِ خود را نظیرِ هر جنبشِ فکری و هنری دیگری در طیِ زمانِ دریافته و به تبیین و گسترش و تعمیقِ آن همت گمارده است. شاید از این منظرِ پخته‌ترین و منسجم‌ترین نظریاتِ حجم‌گرایانه درباره‌ی کلمه و جایگاهِ آن، تصویر و نگاه، متن، فرم و ساختمانِ شعر و مبانی و پشتوانه‌ی فلسفیِ آن در مقالات «چهره‌ی پنهانِ حرف» یافتنی باشد. نظریاتی که به واسطه‌ی نثرِ ویژه‌ی رویاییِ بیش از آن‌که جنبه‌ی ادیبانه و محققانه به خود بگیرد، برانگیزانندگیِ خلاقه‌ای را نشان می‌دهد که وام‌دارِ زندگی شاعرانه‌ی نویسنده‌ی خود است. این ویژگی کمک کرد تا نامِ تمامِ فصل‌ها را از درونِ متن‌ها و در تناظر با موضوعِ هر فصل بیابیم. آن هم با اشاره‌هایی که خودِ رویایی در متن به موضوعِ کارِ خود می‌کند؛ چه آنجا که از کلمه می‌خواهد تا او را قادر به سخت‌ترین کارها کند و به تعبیری «تسخیرِ بنفشِ خون» باشد و چه جایی که شعر را «تکانی به ستونِ زبان» می‌داند. همین گریزهای در متن که نثر را از درون به سمتِ انفجار می‌برند، گاه متن‌ها را تا حدِّ قطعاتی پر تصویر که خالی از بازی‌های زبانی نیست، همسایه‌ی شعر می‌کردند و حتّاً در ابتدای کار به کلّ کتاب نام «در نثر همان‌طور که در شعر» می‌دادند؛ نامی برگرفته از سطرِ آخرِ مقاله‌ی «جای کلمه جادوی کلمه» و برآیندِ خصیصه‌ای در سبکِ خاصّ نثر و نویسشِ رویایی. هرچند در نهایت و

در نوشتن و نویس‌های با رویایی فهمیدیم این کتابی که در میان دست‌های ما دارد جان می‌گیرد باید همان «چهره‌ی پنهانِ حرف» باشد؛ نامی که از مقالات فصلی «امکان‌های بی حدّ انتخاب در بازی» برآمده است و در ضمن اشاره‌ای دارد به خصیصه‌ای در شعر او که «از سمت تاریکی حرف می‌آید».

شاید این خصوصیت به متون ابتدای کتاب وجهه‌ای ذهنی و انتزاعی می‌داد. اما همین وجوه تئوریک و خلاقه، ابزاری می‌شوند تا حجم‌گرایی در قبالی پدیده‌هایی بیرونی و انضمامی، زنده و پویا بماند و در خوانش‌ها و نقدها و نظرها و حتّاً نامه‌ها زاویه‌ی دیدی مستقل را به نمایش بگذارد. چه آنجا که درباره‌ی چهره‌های دیگر خود، درباره‌ی فروغ فرخزاد، شاملو، نادریور و ذبیح‌الله صفا به یادبود، نگاهی تحلیلی به آنچه گذشته می‌اندازد و چه جایی که در نامه‌ها به تبیین نگفته‌ها و ندیده‌ها می‌پردازد؛ هشدارهایی که گذر زمان به رواج و روایی آن‌ها طعمی از تأملی ضروری و لازم می‌دهد. هشدارهایی که مرا به زمانه‌ی خود محدود نمی‌کرد و به ناگزیر نگاهم را به سمت خوانندگانِ سالیان آینده می‌برد و به وجود پانویس‌هایی در روشن کردن منابع و تدقیق و گاه معرفی نام‌های حتّاً آشنا مجاب می‌کرد.



سال‌ها پیش، در ابتدای راه، رویایی می‌نویسد که اندیشه‌های او متعلّق به مکتب خاصی نیست و در قفسه‌ای خاص نمی‌ماند. اعتقادی که تا محک زمان نخورده باشد به خواست و آرزو می‌ماند. حالا اما در این سوی عمر، در مرز هشتاد سالگی، همین مقالات نشان از برآورده شدن چنین خواستی دارد. هنوز قلب رویایی جوان در تن متن‌های او می‌تپد و از قفس و قفسه‌های معمول و معتاد می‌گریزد و خواننده‌ی خود را لمیده بر مخدّه‌ی تکرارهای «همیشه همان» آرام نمی‌گذارد.