● عبدالعلی دست غیب

از پیله‌ی تنیده‌ی آب و خاک

تأملی عمیق و جامع بر اشعار تمیمی

ای سبز جاودانه
پیغام خاک را
با شاخه های منتظر دست من بگو
تا بارور شود
تا آفتاب را
دعوت کنم به خانهٔ قلبم
و با سخاوتی که از پدرم ارث برده‌ام
زنبیل های سرشار از سیب نور را
بخشم به خیل گرسنگان شهر

(دیدار، تهران، ۱۳۵۰)

فرخ تمیمی در سال ۱۳۱۲ در نیشابور به دنیا آمد، ولی در تهران بزرگ شد. آموزش های ابتدایی و متوسطه را در تهران به پایان آورد و سپس به مطالعه در رشته ی «اقتصاد و مدیریت» و تحصیل زبان انگلیسی پرداخت. پس از فراغ از تحصیل مشغول کار در مؤسسه های اقتصادی شد. شعر سرودن را از سال ۱۳۳۱ آغاز کرد و در آن زمان به گفته ی خودش از طرف‌داران جبهه ی ملی بود و اشعاری درباره ی جنبش ملی و مبارزه‌های دکتر مصدق سرود که در برخی از مطبوعات آن زمان به چاپ رسیده است.

تمیمی از راه خواندن اشعار نصرت رحمانی، شاهرودی (آینده)، توللی و نادرپور و سپس به مدد آشنایی با اشعار نیما و شاملو و به واسطه ی تأثیر شعرخوانی مادر در عهد کودکی و نوجوانی... در خط شعرسرایی می افتد و اشعار این دوره ی او وصفی و در قالب چهارپاره یا چهارپاره ی آزاد است و همانند است با اشعار معتدلی که در دهه ی سوم رواج بسیار داشت، از این قبیل:

چون علف هرزه‌ای که بار و برش نیست
ریشه دوانیده‌ام به دشت هوس‌ها

اما این اشعار که بیشتر تغزلی فردی و هوشمندانه است (و توللی و نادرپور آن را بسیار گسترش دادند)، به‌رغم بیان ساده و گاه شیوا و نوآورانه، گیرایی ویژه‌ای ندارد و خواننده‌ی شعر را در دریای اندیشه یا احساس نیرومند، غرقه نمی‌سازد. اشعار بعدی او هم در مجموع در سبک و بیان اعتدالی است، زیاد آشنازدایی نمی‌کند و گاه نیز اسلوب واحدی ندارد. در دهه های سی و چهل که در تهران پاتوق‌های شعری فراوان بود و بازار گفت‌وگو و مجادله‌ی ادیبان نوپرداز گرم...، تمیمی هم گاه به این گونه محافل سر می‌زد، اما با کسی سرشاخ نمی‌شد، به صدای بلند شعر نمی‌خواند، مردی آرام و ملایم بود و به منازعات ادبی

و سیاسی بی‌توجه بود و دوست داشت همیشه در حاشیه‌ها حرکت کند. او کمتر به مصاحبه تن درمی‌داد. اگر هم با او گفت‌وگو می‌کردی، باز آن‌چه می‌گفت، ویژگی ملموس و شاخصی نداشت و بیشتر جنبه‌ی نظری به خود می‌گرفت و دور بر ملاحظات فنی ادبی می‌چرخید. اما برخلاف شاملو چیزی نمی‌گفت که مخاطب را پریشان یا شگفت‌زده‌کند. منش و گرایش‌های او را در پیش‌گفتاری که بر گزینه‌ی اشعارش نوشته است، نیز می‌بینیم. در این پیش گفتار بیشتر درباره‌ی فورم، کلمه، پایان بندی شعر حرف می‌زند و درباره‌ی آینده و نصرت رحمانی و دیگران از سویه‌ی ابداع شعری آن‌ها سخن می‌گوید. تمیمی بیشتر اهل تماشا بود تا اهل غوطه‌وری در گرداب های ژرف و موج خیز زندگانی. خود او روایت می‌کند که:

یک بعدازظهر که اتوبوس از چهارراه حشمت‌الدوله عبور می‌کرد و من هم در فشار و ازدحام مسافران دستم را به دستگیره‌ی افقی سقف گرفته بودم، گفتی به قناره‌ام کشیده‌اند. وقتی اتوبوس از حوالی مسجدی که سال گذشته پرسه‌ی نویسنده‌ی توانا روان شاد دکتر بهرام صادقی در آن جا ترتیب یافته بود، می‌گذشت، اشکی در چشمانم دوید و گلویم شور شد و بی‌اختیار شعری... در ذهنم چرخید (گزینه اشعار، پیش گفتار، ۵۸)

تمیمی بعد این شعر را «پرسهٔ آذر» نام می نهد. شعر ده سطر کوتاه و بلند دارد و شاعر بدون احساساتی شدن، اندوه خود درباره‌ی درگذشت بهرام صادقی و حسب حال خود را باز می‌گوید. از نویسنده‌ای سخن می‌راند که از «تنگهٔ سموم پوچ آباد تا درهٔ مغاک روانست». این ضربه‌ی نخست ماجراست که بر دانستگی شاعر وارد آمده. این ضربه او را متوجه حال خودش می‌کند، در این حال خود را باز می‌یابد که از «نامردان زخم تیغ خورده» نویسنده‌ای به وادی خاموشان رفته و آن کسانی که به جا مانده‌اند، در شکنجه‌اند:

ما ریگ ته نشسته‌ی این جویبار خرد
از پیله‌ی تنیده‌ی آب و خاک
گهگاه
چیزی از آتش می‌گوییم
در چنگک هوی.(۱)

شعر «پرسهٔ آذر» موجز است و چیز اضافی ندارد. اما محتوای شعر انتزاعی است (این را مقایسه کنید با قطعه‌ای که شاملو در رثاء مرتضی کیوان سروده است). معنایی که سراینده به آن روی کرده، نشان از این دارد که هرگاه مردی بزرگ درمی‌گذرد، شاعر به یاد زخم هایی می افتد که از نامردان خورده و آن گاه «از پیله‌ی تنیده‌ی آب و خاک»، سخنی از آتش می‌گوید. او پافشاری دارد که چهار عنصر کهن آب، هوا، خاک و آتش را به نحوی در سروده‌اش بیاورد، اما همین پافشاری او شعر را تاحدودی مصنوع ساخته. به نظر می‌رسد که قطعه با سطر «چیزی از آتش می گوییم» پایان یافته و عبارت «در چنگک هوی» هم زیادی است و هم ابهام دارد. خواننده‌ی شعر انتظار می‌برد، سراینده‌ای که زخم بسیار خورده و سخن از آتش می‌گوید، در این جا سر به عصیان بردارد و فاجعه‌ی مرگ نویسنده و زخم خوردگی خودش را با تصویرهای سنگین‌تری عرضه‌کند، فاجعه‌ی دلخراشی که در جامعه‌ای راکد به تکرار روی داده و می‌دهد، اما شعر درست در جایی که می‌باید اوج گیرد، به پایان می‌رسد و فریاد بند سراینده به مویه تبدیل می‌شود.

تمیمی مردی گوشه‌گیر و تک‌رو بود. کمتر از خود سخن می‌گفت. دیگران هم درباره‌ی او مطلب دندان‌گیری ننوشته‌اند و غالباً هم او را نادیده می‌گرفتند و اگر هم درباره‌ی او می‌نوشتند، چیزهایی بود از این دست:

تمیمی واژه‌های تازه برمی‌گزیند، معانی بزرگ را در قطعه‌های کوچک می‌آورد و صور کوتاه شعری را

باهم ترکیب می‌کند.

پیش گفتاری که تمیمی درباره‌ی کارهای خودش نوشته ـ هم سندی است درباره‌ی زندگانی خودش و هم توضیحی است درباره‌ی اشعارش و بسیار مغتنم است و نیز او کتابی درباره‌ی آتشی نوشته و شرح حال ریلکه و اشعاری از شاعران اروپایی را به فارسی ترجمه کرده است. مجموعه های شعری او این هاست: آغوش (۱۳۳۵)، سرزمین پاک (۱۳۴۰)، خسته از بی رنگی تکرار (۱۳۴۴)، دیدار (۱۳۵۰)، از سرزمین آینه و سنگ (۱۳۵۶)، گزینه اشعار (۱۳۶۹).

درباره‌ی تمیمی باید گفت که این شاعر با این که در سرودن شعر (از ۱۳۳۱ به بعد) پی گیر بوده است، در تحلیل و نقد اشعار امروز، جایی درخور نیافته است. در شعر نو از آغاز تا امروز سه قطعه شعر «نفرت»، «دردا» و «ارتفاع سبز» او آمده، اما درباره‌ی ویژگی های شعرش سخنی به میان نیامده است، جز این که «او [و مفتون امینی] در دهه‌ی پنجم (۱۳۴۱ تا ۱۳۵۰) به زبان ویژه‌ی خود دست یافته اند»، اما این که ویژگی این زبان چیست، در آن کتاب مسکوت مانده است. در حالی که درباره‌ی بعضی از «شاعران»، در مثل یدالله رؤیایی که به اعتقاد ما هیچ اهمیت شعری در افق تاریخی ـ اجتماعی این سرزمین ندارند، مقاله های دراز دامن پرداخته اند.

تمیمی در دو کتاب نخست خود، شاعری صرفاً غنایی بود. وصف طبیعت، وصف «جسم و جنس» بیان دلهره و تشویش فردی، ملال زیست... این هاست درونمایه‌ی مشترک این دو کتاب. شاعر در این دفترها خود را «علف هرزه ای می بیند که در دشت هوس ها ریشه دوانیده است». گاهی به وصف «یاری لغزنده چون اثیر و گیرنده چون شراب می پردازد»، و زمانی شیفته‌ی سرود مهتاب ـ نغمه‌ی شام های تنهایی ـ می شود. لحظه ای، به ابلیس ـ خدای شقاوت ها ـ پناه می برد و می خواهد جامه‌ی تقوی را پاره کند و لحظه‌ی دیگر به آغوش مهر معشوقه ـ که گرمای بی کرانه‌ی ظهر کویر دارد ـ می گریزد. توللی، نادرپور، رحمانی و... در این شعرهای «تمیمی» جمع اند، و شاعر به ندرت اندیشه و احساس تازه‌ای را تصویر می کند. شکل و قالب این اشعار کوتاه است و بیشتر در وزن‌های ضربی و غنایی سروده شده است. تمیمی همانند توللی، نادرپور، آینده و رحمانی (در شعرهای نخست) به دنیای درون خویش پناه می برد، و در بند آنست که شورها و غریزه های خود را در جامه‌ی شعر ارائه کند. این شعرها از سوی دیگر «بودلر» را فرایاد می آورند که خود را لعنت زده و گناهکار ابدی می پنداشت، و می خواست از تاریکی اندیشه های جان‌فرسا، نقبی به سوی نیم‌روز روشن شهوت ها بزند، ولی زمانی که به معشوقه می رسید، عقده‌ی دردپرستی، او را از وصول به آغوش و لذت کامل باز می داشت. اندیشه‌ی پنهانی شعرهای توللی و نادرپور و تمیمی همانند اندیشه‌ی «ژوزف دومستر»[۲] فیلسوف فرانسوی و بودلر است. «دومستر» می نویسد: «دنیای زشت! اگر آن را دوست بداری، رنج (است)، و اگر آن را دوست نداری رنج... اصلی که من در زندگی بدان وفادارم، این است: همیشه بدی را تصور می کنم و اگر نیکی دیدم تعجب می کنم، و نیز: بشر بی گناه وجود ندارد. آیا ما زهره‌ی آن را داریم که دل خود را با چراغ تماشا کنیم؟ اگر چنین کردیم، دیگر جرأت نخواهیم داشت، بی آن که از خجالت سرخ شویم، کلمه‌ی عدالت و تقوی و بی گناهی[۳] را بر زبان آوریم.»[۴]

بودلر نیز ادبیات را سرچشمه گرفته از «بدی» می داند. «ادبیات، «بدی» اعتراف شده است. بدی ای که به صورت نانه و ندا و پژواک درآمده است». گرچه «بودلر» به آفریننده و دین اعتقادی نداشت، ولی می کوشید از راه بدی و گناه راهی به سوی رستگاری باز کند، گویی این شعر پارسی درباره‌اش مصداق

یافته بود که :

طاعت از دست نیاید گنهی باید کرد در دل دوست به هر حیله رهی باید کرد

بی سبب نیست که «الیوت ـ درباره ی «بودلر» می گوید: «این شاعر می کوشید از در پشت صحنه ، به دنیای مسیحیت وارد شود».

ولی تمیمی یا توللی و هنرمندی ... با تصویر «بدی» نه در جستجوی رستگاری اند ، نه در بند دین . خود را گناه‌کار ، ملعون ، رسوا ، دیو ، اهریمن ، افعی و آلوده می دانند ، و بین زمین و آسمان معلق هستند. در برزخ تردید و گناه دست و پا می زنند ، بی آن که بدانند چرا شک می کنند و گناهشان چیست ؟ اینان با احساسی درونی ظلمت و بدی و مغاک ژرف هوس و شهوت را می بینند و خود را آویخته بر سر چاهی ابدی می یابند ،(۵) نه جرأت فرورفتن در چاه دارند و نه بینشی که برگردند و دشت روشن فردا را نظاره کنند. از دیدگاه اینان ، انسان دچار رنج ابدی و شکنجه ی جاوید است و راه رستگاری بر انسان ها بسته شده است ؛ تمیمی می گوید:

«یکدم در آبگینهٔ دنیا نگاه کن
پیداست :
اندام زرد آدمیان بر صلیب ها
آنان صلیب های امید دروغ را
با میخ آرزوی خود برپای داشتند
اما
در شانه های خویشتن احساس می کنند
رود خروشناک تپش های مرگ را.»(۶)

و در همین شعر که یادآور بخشی از «انجیل» و ورود مسیح و حواریون او به باغ «جتسمانی» است ، تمیمی به صراحت می نویسد: «دیگر امید معجزتی نیست»!

این «خود گناهکارشماری» و «خوارشمردن خویشتن» البته با روی‌دادهای هم‌زمان شاعرانی چون توللی و هنرمندی و تمیمی ... در زمان سرودن شعر بی ارتباط نبوده است . در محدوده‌ای کلی می توان آن را واکنشی رومانتیک در برابر شکست اجتماعی دانست ؛ و طرفه این جاست که این واکنش با واکنش رومانتیک های فرانسه و بودلر از جهتی خویشاوند است که در دوره ی اوج گرفتن جنبش های اجتماعی ، به وجد می آمدند و نغمه ی آزادی و رهایی سر می دادند ، اما همین که «طبل طوفان از صدا می افتاد» به تاریک‌خانه‌ی درون پناه می بردند. همان طور که «بودلر پس از جنبش ۱۸۴۸ فرانسه به شور و شوق آمد ، ولی گویا رویدادهای ۱۸۵۲ ـ او را دلسرد کرد و باعث شد که از سیاست کناره گیرد».(۷)

با این همه شاعرانی چون بودلر و همانندهای او ، بس که در بند نجات خویشتن خویشند ، اگر زمانی کوتاه نیز با روی‌دادهای زمان ، هم‌گام شوند ، به مجرد دیدن نخستین نومیدی ، پای پس می کشند و از کوچه به خانه باز می‌گردند و در لاک تنهایی خویش می‌خزند.

تمیمی البته به اندازه‌ی توللی و هنرمندی ... مرگ‌اندیش ، و بیزار از زندگانی نیست . او در شعرهای نخست خود نیز به راه اعتدال می‌رود و گاهی به ندای زندگانی و رویش و مهر پاسخ مساعد می‌دهد:

«من شیفتهٔ سرود بارانم
این نغمهٔ جانفریب دریا را.»(۸)

و زمانی به چشمان سبز معشوق خطاب می کند و عنایت آنها را می طلبد:

«ای دو چشم سبز
در خزان زرد اندوهم . شکوفا باش !»

در برخی از شعرهای تمیمی زندگانی امروز، زندگانی در کوچه و خیابان و اداره، و پهنه‌ی روی‌دادهای روزانه تصویر می شود، و از این جهت او با «نصرت رحمانی» همانندی هایی پیدا می کند. در اشعار این‌دو ـ آن جا که تصویرگر رویدادهای کوچه است ـ مسائل مجرد عشق و کام و ناکامی و تشویش زیست یا به کنار گذاشته شده، یا بیرون از زمینه ی بنیادی شعر به طور فرعی، اشاره وار یاد شده اند. تمیمی در شعرهای «نفرت»، «خواب»، «در آینه ها» وصف کلاس درس، خستگی های کار اداری، روی‌دادهای خیابان را به شعر آورده است. او در قطعه‌ی «نفرت» وضع روانی خود را توصیف می کند: جوهر کبود نفرت را در پنجه می‌فشارد، از میله های خسته ی انگشتانش جوهر چک چک می چکد و همه ی خشک کن های اداره از مکیدن این جاری کبود، خیس می شود. سپس منشی شاعر ـ که تنبل و زشت‌است ـ پلک سفید چشمش را با این «جوهر جاری» کبود می کند! شاعر بارها کوشیده، مرز نفرت خود را محدود کند، ولی موفق نشده است:

«افسوس مرز نفرت من آشکار نیست.
انبوه کار
و زمزمهٔ کولر
و بوی خشک کن خیس
نیروی جست وجو را در من
شکسته است». (۹)

در این قطعه ها ما با طرح تازه ای از وزن و قالب روبرو می شویم. به نظر می رسد که تمیمی می خواهد وزن و قالبی پیدا کند که به وسیله‌ی آن ها، روی‌دادهای کوچک و به ظاهر بی اهمیت روزانه را نیز به شعر درآورد. خود او در گفت وگویی می گوید: «من معتقدم که شاعر باید دائماً گوش بدهد تا «ریتم» را فراچنگ بیاورد و «ریتم» را باید یک تردستی و خودمانی تر بگویم باید یک کلک مهم شاعری دانست. شاعر چون ریتم را فراچنگ آورد، تقریباً کارش تمام [شده] است، و «ریتم» آسان به گوش نمی ریزد، باید شاعر پیوسته به گوش باشد. آن هایی که می گویند ما به الهام در شعر عقیده داریم. اگر منظورشان گیرآوردن و بهتر بگویم به دام انداختن «ریتم» باشد، با من هم عقیده اند و الا نه».

با بخشی از نظر «تمیمی» می توان موافق بود. پیدا کردن «وزن» مناسب درون‌مایه‌ی شعر، یکی از کارهای بنیادی شاعران است. نمونه ی مشخص هماهنگی وزن و درونمایه ی شعر، «شاهنامه» استاد طوس است. بی گمان اگر فردوسی جز در بحر «متقارب» شعر می سرود، توفیقی این چنین به دست نمی آورد. روشن است که این «بحر» همان طور که «کریستن سن» می گوید «پیش از اسلام وجود داشته و قافیه را نیز به کار می‌برده‌اند.(۱۰) ایرانیان بسیاری از داستان‌های پهلوانی و کارهای شاهان را به نظم درآورده‌بودند و پس از اسلام و پیش از فردوسی نیز شاعرانی چون مسعودی مروزی و دقیقی در این زمینه طبع آزمایی کردند، و دلیل توفیق فردوسی ـ صرف نظر از نبوغ شاعری و اندیشه ی گسترده در پهنه های گوناگون ـ همین نکته بود که وزن شعر حماسی را به یاری تجربه های دیگران و نیروی نبوغ خویش باز یافت و بازسازی کرد، ولی این نکته درست نیست که کار شاعر «با به دام انداختن وزن» تمام شده است. زیرا دقیقی وزن شعر را

به دام آورد، ولی اثری جاوید نیافرید. پس پیدا کردن «وزن» بخشی از کار شاعری است، نه همه‌ی آن.

رحمانی و تمیمی کوشیده‌اند ـ و در برخی قطعه‌ها نیز توفیق یافته‌اند ـ که گونه‌ای وزن بیانی ساده را برای تجسم روی‌دادهای روزانه پیدا کنند. در شعر پارسی که ریشه گرایش به طرح مسائل مجرد فلسفی و آوردن اشاره‌ها (سمبول‌ها)، گرایشی بسیار نیرومند بوده است، کار رحمانی و تمیمی کاری بنیادی بوده، ولی متأسفانه دنبال نشده و شاید به همین دلیل بسیاری از قطعه‌های شاعران جدید پارسی نتوانسته است بین مردم ژرفا رسوخ کند. به سخن دیگر، بسیاری از شعرهای شاعران جدید ما، شعرهای روشن‌فکرانه بوده است. در مثل زمانی که این سطور «فروغ فرخ‌زاد» را برای مردم عادی می‌خوانیم، به دلیل تصویرهای انتزاعی و طرح مسائل روانی پیچیده‌ای که داراست، به دشواری دریافته می‌شود و آن‌ها حتی گاه از درک آن ناتوانند:

«در کوچه باد می‌اید / کلاغ‌های منفرد انزوا / در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند / و نردبام چه ارتفاع حقیری دارد».(۱۱)

البته ممکن است طرف‌داران شعرهای روشن‌فکرانه، از این داوری برنجند و گمان برند ما با این سخن می‌خواهیم اهمیت شاعرانه‌ی فروغ فرخ‌زاد را انکار کنیم. با اینکه «فروغ» در شمار شاعران ممتاز شعر جدید پارسی است، این نقص در کارهای او و دیگران ـ و حتی در نیما ـ دیده می‌شود. زیرا اشاره‌گرایی مبالغه‌آمیز این شاعران، در حالی که زمانه نیازمند صراحت بیشتری است، برخی از اشعار ایشان را از دسترس دریافت همگانی دور کرده، و ویژه‌ی عده‌ی معینی ساخته است. حال آن‌که شعرهایی چون «کار شب پا»ی «نیما» و «پریا»ی شاملو و «شهریار شهر سنگستان»، «امید» توانسته است بین مردم رواج بیشتری پیدا کند و این همگانی شدن شعر، به دلیل درون‌مایه‌ی نیرومند و وزن مناسب، و بیان ملموس و واقعی شاعرانه‌ی این قطعه‌هاست. و اگر این راه ادامه یابد، می‌توان امیدوار بود که روزی اشعار بزرگی همانند «شاهنامه» فردوسی و غزل‌های «حافظ» در پهنه‌ی شعر جدید پارسی آفرین شود که عارف و عامی را یکسان زیر نفوذ خویش بگیرد.

«تمیمی» در پیدا کردن وزنی مناسب می‌کوشد، و گاه آن را می‌یابد، ولی درون‌مایه‌ی شعرش گاه طوری اشاره‌ای یا انتزاعی یا سطحی است که راهی به سوی همگانی شدن پیدا نمی‌کند. در مثل در قطعه‌ی «شیر یا خط»، انداختن سکه‌ای را به هوا توصیف می‌کند و دلهره‌ی پرتاب کننده‌ی سکه را. اگر «شیر» بیاید، «پیامی رسد رنگین» و نوازش‌های مهرآگین تکرار می‌شود. سپس صحنه‌ای از زندگانی مردم نوشگاه‌ها را تصویر می‌کند:

«خامش «جوک باکس» را، آن سکه درهم ریخت؛
یک تویست تند
می‌شود رقصید
خسته از برنامهٔ میز و مداد و کار
خسته از بیرنگی تکرار،
می‌شود باز آبجو نوشید.»(۱۲)

پیداست که «تویست رقصیدن» و «آبجو نوشیدن» کاری است که بعضی می‌پسندند و بعضی نمی‌پسندند، اما به هرحال نیاز ژرفی را برآورده نمی‌سازد و اگر برآورده سازد، باز ما را به عرصه‌ی خستگی دیگری می‌اندازد که در این صورت درمانش آسان نیست. و بسنده‌ی آن سطرها نشان می‌دهد با توصیف چنین

صحنه‌هایی هنوز در سطح زندگانی شناور است و نتوانسته است «رقص تو یست» و «آبجو نوشیدن» را در زمینه‌ی مهم‌تری قرار بدهد و هنوز به آن ادراک مشترک و احساس همگانی ـ که سرچشمه اش تجربه‌ی واقعی حیات است ـ راه پیدا نکرده است و مانند بید فقط بر سر تشویش ها و خواست های خویش می‌لرزد.

برخی از شعرهای «خسته از بیرنگی تکرار» گامی است برای گریز از شعر غنایی محض و برای دم زدن در هوای زندگانی و شعر امروز، با مایه هایی از اندوه و بدبینی. تمیمی در مجموعه‌ی «دیدار» در کوشش خویش برای آفریدن شعری امروزین، به مرتبه‌ی بالاتری رسیده است. درون‌مایه‌ی این دفتر، مسأله‌ی عشق و مرگ است. هستی شاعر به گذرگاه این دو عامل نیرومند متضاد بدل شده. شاعر با مرگ یا بهتر گوییم با مردن تماس می گیرد، دست های سرد آن را حس می کند. خورشید می ایستد، نبض خاک نمی تپد، جوی ها از حرکت باز می مانند، هراس مانند شب به همه جا سر می کشد... فضایی که «تمیمی» در آن نفس می کشد، فضایی است خفه. به تعبیر «امید»: «نفس از گرمگاه سینه به سختی بیرون می آید. خون سرد، در رگها جریان دارد. نیم روز خفه ای بر دفتر شعر او سایه انداخته. تصویری که «تمیمی» در برابر خواننده می گسترد، تصویری است با زمینه ای سیاه. درخت ها و آدم هایی که در متن تصویر به چشم می آیند، با دست های استخوانی و پوک، به سوی خورشید که رونهان کرده است، سر کشیده اند. کندی و سکونی که در این تصویرهای شاعرانه هست، گرانی سرد خود را بر خواننده تحمیل می کند. گویی در آن ها، همه چیز در یک رکود و یا سکون و یخ برفی زمستانی منجمد شده است. گه گاه از میانه‌ی ابرهای سیاه ـ پرتو برقی می درخشد، اما به زودی پنهان می شود و سایه‌ی سردکننده‌ای بر جای می گذارد. از ژرفای وجود شاعر، شعله ها یا خردک شررهایی سر می کشند، اما پرنکشیده جرقه‌ای می زنند و خاموش می شوند، آوازی بلند می شود و اوج نگرفته فرو می افتد. شاعر گاهی این سردی نومیدکننده را ـ با آهنگی دینی (مسیحی) یا اساطیری بیان می کند. او نیز همانند شاملو به آن پیامبری که زندگانیش خود شعری بود (عیسی ناصری که چون «قویی در زلالی خویشتن می نگریست»)، علاقه نشان می دهد و سرنوشت او و گذرگاه محنتش را از باغ «جسمانی» تا بالای صلیب تعقیب می کند. «در انتهای راه ما رهایی است»! این را صلیب عیسی می تواند بگوید یا شاخسار دست «یهودا»... و شگفت آور نیست شاعری که خود در این فضای نومید و سرد دست و پا می زند، بپرسد «این جا که زنده است؟ که مرده است؟»(۱۳)

«تمیمی» تشویش زندگانی را در رگ های خود جاری می بیند، شوق راه جستن و تجربه، تجربه هایی که به شکست انجامیده، شعرش را رنگ بدبینانه ای بخشیده است. درست است که تجربه هایی از این دست در شعرهای شاملو و امید و فروغ فرخ زاد نیز دیده می شود، ولی از آن جا که در شعر این شاعران بیم زوال و دلهره‌ی زیست در محدوده‌ی اجتماعی تصویر شده، تصویرهای شاعرانه‌ی آن‌ها به گونه ای به صورت آئینه‌ی زمانه‌ی ما درآمده است. ولی اگر تصویرهای شاعری نیروی بالنده جان انسان را بگیرد، و او را در سراشیب نومیدی رها کند، می توان با آن به مخالفت برخاست، زیرا همان طور که سپهری گفته است (هر چند همیشه دلالت های آن را رعایت نکرده) «شاعران وارث آب و خرد و روشنی اند».(۱۴) ولی کسی که وارث این ها یعنی نمادهای زندگانی است، نباید بگوید «و آن وقت، حکایت کن از بمب هایی که من خواب بودم و افتاد ـ حکایت کن از گونه هایی که من خواب بودم و تر شد».(۱۵) تعجب آور است! شاعر پاک‌دل ما با چه آسانی از روی دشواری ها می جهد و برای ندیدن زشتی ها، خواب را بهانه می کند. در جهانی که روی‌دادهای هراسناک شب و روز از در و دیوار می بارد، چگونه ممکن است لحظه ای آسوده

به خواب رفت؟ شاعری که «وارث خرد و روشنی» است، تیرگی و نومیدی را نیز می‌نویسد، ولی آتش‌کده‌ی جان انسان را خاموش نمی‌کند، و در برابر مسائل جدی به دل‌خوشکنک‌ها پناه نمی‌برد.

در تصویرهای «تمیمی»، آفتاب سیاهی دیده می‌شود که حکایت‌گر دلهره‌ی زیست است، و دست‌های لاغر و استخوانی که برای پیوستن با دست های دیگر آخته شده‌اند، ولی به یک‌دیگر نمی‌رسند. جهان مغاکی پوک است، و شمع زندگانی در رهگذر باد، و پهلوانان سوار بر اسب از سنگلاخ های مبهم تاریخ فرا می‌رسند و با پره‌های چوبی آسیاب می جنگند و بر این پهنه‌ی نومید، جز مرگ حکومت نمی‌کند:

«با ناخنی که خون ترا می برد به خاک
در پوک این مغاک چه جویی
بیهودگی است در نفس بادهای سرخ
پوسیدگی است در قفس خاک‌های زرد
در نبض خاک ریشهٔ گندم نمی‌طپد». (۱۶)

این گرایش به مرگ اندیشی و پوچ گرایی، صورت دیگری نیز دارد که در قطعه‌ی «آینه ها» بیان می شود. تمیمی در این شعر برای تجسم اندیشه های خود، از علم ریاضی کمک می گیرد:

«آیا «ایگرگ» در این معادله چندست؟
ایگرگ، ایگرگ
ناگه طنینی برخاست
ایگرگ این جا، برابر صفر است». (۱۷)

خود او در این باره می گوید: «در این شعر یک معادله‌ی دو مجهولی را در زمینه‌ی یک زندگی قرار داده‌ام. مجهول اول آن که «ایکس» است، حل شده و مردم ـ در چهره‌ی شاگردان کلاس ـ با اشتیاق نشسته‌اند، و معلم پای تخته‌ی سیاه کوشش دارد که مجهول دوم یعنی «ایگرگ» را حل کند و قبل از اینکه معلم بتواند معادله را حل کند و جوابی برای مجهول «ایگرگ» پیدا کند، رندی از میان شاگردان کلاس، جواب را می یابد و فریاد می زند «ایگرگ برابر صفر است»؛ یعنی پوچی مجهول زندگانی را بیان می کند». (۱۸)

بی گمان تمیمی درستی این تجربه ها را از درون آزموده است و سخنش تصنعی نیست، ولی می توان پرسید که آیا تجربه های دیگری متضاد با این تجربه وجود نداشت یا ندارد؟ از این رو تأکید «تمیمی» بر تجربه ای یگانه، شعرش را در زمینه ای یگانه محدود می کند که هرچند واقعی است، کلیت ندارد.

«تمیمی» در شعرهای آخر «خسته از بیرنگی تکرار» و در قطعه های «دیدار» از مایه های تغزلی و سطحی شعرهای نخستین خود، فاصله گرفته و به فضای زندگانی امروز گام گذاشته است؛ و مویه های او همه از تشویش و شکست فردی نیست، زیرا در تصویرکردن قهرمان آزادی سیاه پوستان «لوترکینگ» در قطعه‌ی «مرگ و میلاد»، حماسه‌ی زمان را می سراید و نشان می دهد آن گاه که پهلوانی تاریخی بر خاک می افتد، مرگش میلاد پهلوان دیگری است:

«در استوای خون «لوترکینگ» / خورشید ایستاد / روز بزرگ تاریخ / آغاز می شود / او / بکر وسیع قارهٔ امریکاست / او / مفهوم قهرمانی انسان قرن ماست / و پرچم صداقت خورشید / بر نیزه های خشم سیاهان / میلاد یک سیاه «زبر مرد» را / تعبیر می کند.» (۱۹)

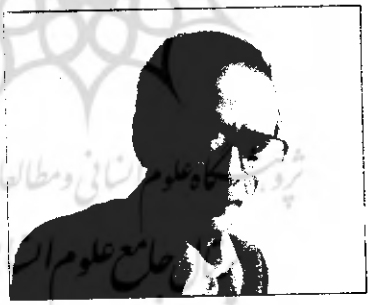
ولی جز در چند قطعه، تصویرهای شعر «تمیمی»، سیاه است و نومیدکننده. نمونه‌ی مشخص این گرایش، در قطعه‌ی «عزیمت موعود» دیده می شود که شاعر تصویر سرد مردن و نومیدی و ویرانی در خویش را

مجسم می کند:

«من ، خسته ام
ما ، خسته ایم
دریا
دریا
دردا که دیگر دریا
آن بیکران پاک خدایی نیست».(۲۰)

تصویر او از زندگانی ، تصویری است سیاه ، اما در این تصویر ، گه گاه برق درخشان زودگذری به چشم می خورد: برقی از شراره ی عشق و میلاد کودکی که تازه بر جهان چشم گشوده است . اگر متن تصویر با رنگ های سرخ و سیاه رنگ گرفته است ، این برق زودگذر با رنگ سبز رویش و به هم پیوستن ، تصویر می شود و در شعرهای او ، دریا (زندگانی ؟) در بی نهایت خواب سبزش ـ آن دو خط موازی ـ تصویر بازوهای محبوب را پیوند می زند و نیروی سبز جاذبه ی ماه ، مد عظیم دریا را آغاز می کند. در بانگ کودک ، حنجره ی انسان فریاد می کشد و در بشارت فریاد ، راز رهایی نهفته است و در این شعر:

«زیباست
زیباست
اندام زن
با انحنای حاملگی
جاودانگی»



و در این تصویرهاست که با زندگانی آشتی می کند و در قطعه ی «بر مداری دیگر» می گوید که انسان غریو دوستیش را در کاخ روزها پرواز می دهد و ملال زمزمه ی شک بر خاک می چکد و نیز «دیگر طلای روشن زنبورهای مهر / در خوابگاه مخمل زرد سرودها / چون روز می دمد در بی گزند این شب آرام / اینک مداری دیگر آغاز گشته است».(۲۱)

با این همه ، «تمیمی» این «آغاز» را هنوز به طور کامل باور نمی کند و گاه تصویر زندگانی را با چنان رنگ های سیاهی تجسم می دهد که وحشت آور است .

در زبان و تصویرهای «تمیمی» نکته های دیگری نیز هست . این سراینده در آوردن نام های اساطیری یا آدم‌هایی داستانی ، گاه زیاده روی می کند: و می نویسد:

«گیل گمش / بر اسب دون کیشوت». یا «کاپ چین چیلا / یادآور تجارت جان ها و پوست ها» ، «وگرنه

شایلاک / آن جهود رباخوار» ، «بر شاخسار دست یهودا» «از قلهٔ سپید «موبی دیک» / زوبین «آرتمیس» ، و «ملویل / مبهوت آن حماسه» و گاه علامت های ریاضی بکار می برد: «هر فاصله / در راستای محور «او ایکس» / باهم برابر است» و این کار «تمیمی» جریان زنده‌ی شعر را قطع می کند. خواننده ناچار است جریان شعر را وابگذارد تا در این میانه دریابد که «محور او ایکس» چیست ؟ و یا «آرتمیس» [خدا بانوی شکار اساطیر یونان] ، و «شایلاک» [رباخوار «تاجر ونیزی» شکسپیر] و «ملویل» داستان‌سرای امریکایی ... چه کسانی هستند ؟ آیا «تمیمی» در این کارها زیر نفوذ جریان روشن‌فکری کاذب قرار نگرفته ؟ آیا این اشاره ها ژرفایی به شعر می دهند؟ و خواننده‌ی ایرانی را در متن جریانی واقعی می گذارند؟ ـ گمان نمی‌کنم ... خود «تمیمی» درباره‌ی «موج نو» می گوید:

«من موج نو را ـ به اصطلاح شما ـ دارای ریشه ندیدم. برای ایجاد یک عنصر نو، باید ابتدا به مطالعه‌ی نیروی کهنه‌ای پرداخت که در چنگ داریم. باید اقتضای نوآوری، در جامعه باشد. بدعت های نو، اگر با نیاز جامعه وفق ندهد، مطرود می‌شود و دچار نسیان. نوآوری باید «پویا» باشد... مقام یک هنرمند تنها به وسیله‌ی خودش اراده و تعیین نمی شود، بلکه روابطی که بین آثار او و سلیقه‌ی مردم به وجود می آید، تعیین کننده‌ی مقام اوست ...»(۲۲)

این سخنی است درست. از این رو، در قطعه هایی که تمیمی به اساطیر یونانی و داستان‌های مسیحی اشاره می کند، رابطه بین آثارش و «سلیقه»ی مردم به خطر می افتد و از همگانی شدن شعرش جلوگیری می کند.

تعقیدهای لفظی و معنوی در شعر «تمیمی» کم نیست. رسایی گفتار یکی از ملاک های بنیادی شعر پارسی است و همان طور که فردوسی و حافظ و مولوی نشان داده‌اند، زبان پارسی دری، از عهده‌ی بیان ژرف‌ترین اندیشه ها سربلند بیرون آمده است. نوآوری این ملاک را نفی نمی کند و نباید نفی کند. امروز عده‌ای پیدا شده‌اند که از گره بندی دلخواسته‌ی واژه ها، از دگرگون کردن ساختمان بنیادی زبان، خوششان می آید و با گرایش به سوی جنبش سوررئالیسم فرنگی، ادعای نوآوری دارند، ولی بی شک توفیقی به دست نخواهند آورد، زیرا به گفته‌ی «تمیمی»: «قضاوت درباره‌ی یک اثر هنری ... قضاوتی است که پس از ارائه آن اثر از مردم می شنویم. این غلط است اگر خیال کنیم این قضاوت توسط آیندگان در پنجاه سال آینده صورت بگیرد.»(۲۳) اما به رغم این داوری درست، مشاهده می کنیم که برخی از شعرهای «تمیمی» به‌سوی گرایش های تجریدی می رود، و از سوررئالیسم فرنگی متأثر است. در مثل می نویسد:

تصویر بادهای غبارین استوا
در انتظار مرد جوانه زد
و مرد مسافر،
با تیغ بازوان بلندش
عرض هوای ساکن سربی را
در امتداد محور «او ایکس» پاره کرد.(۲۴)

و با چنین تصویرهایی کار را بر خواننده‌ی شعر دشوار می کند، زیرا او باید یک بار تصویر بادهای استوا ـ را که غبارین است، در نظر آورد، و بار دیگر جوانه زدن این باد را (یا تصویر باد را ـ که این بیشتر تجریدی می‌شود). و اشاره های ریاضی سطرهای بعد بر این پیچیدگی می افزاید. «تمیمی» به ویژه در کتاب «دیدار»، شاعر لحظه هاست. در قطعه شعرهای این کتاب، تأثیرها و هیجان های ویژه‌ی لحظه های زندگانی خویش را به دست می دهد، که چون ژرف و واقعی است، موثر است، و این مؤثر بودن دلیل دیگری نیز دارد.

در این اشعار تصاویر عرضه شده بیشتر ارگانیک است، یعنی با نمودهای طبیعی مانند آب، باران، انجیر، تمشک و... سروکار دارد و این تصاویر در مجموعه‌ی بعد او «از سرزمین آینه و سنگ» بیشتر می‌شود، در حالی که در مجموعه‌های «سرزمین پاک» و «خسته از بیرنگی تکرار» و در برخی از قطعه‌های کتاب «دیدار» منطق ریاضی حاکم است:

ای ارتفاع سبز
ای منطق وسیع ریاضی
با حشمت بلیغ اعداد
تفسیر کن
تفسیر کن مرا.(۲۵)

در برابر این قطعه، این سطرهای آمده در مجموعه‌ی «خسته از بیرنگی تکرار» را قرار دهید:

زمین پر از دوستی است و کشتزاران
شاداب باران برکت
دیشب درختان زیباترین شعرشان را سرودند
برویم و قصیدهٔ درخت را تمام کنیم.(۲)

در هر دو قطعه، شاعر «نگرنده» است، اما در قطعه‌ی نخست منطق ریاضی به کار رفته و در دومین، منطق زیستن و در این جاست که واژه‌های کشتزار، باران، درخت... ما را به عرصه‌ی طبیعت می‌برد، در حالی‌که در قطعه‌ی نخست ما با عرصه‌ی تفکر انتزاعی سروکار داریم. سراینده در آن جا که از منطق ریاضی بهره‌گیری می‌کند، ما را متوجه روابط کمی و عددی می‌کند که جنبه‌ی حسّانی اندکی دارد. ریاضی‌دان البته در برابر مجموعه‌ی اعداد یا در برابر اشکال هندسی و روابط آن‌ها ـ که در اندیشه اکتشاف می‌شود ـ به قسمی گیرایی «زیبا شناختی» دست می‌یابد، اما این قسم گیرایی و رسیدن به آن مستلزم دور شدن از آن تأثیرات حسی است که نمودهای زنده در ما به وجود می‌آورند؛ و این قسم بیان بیشتر در حوزه‌ی فلسفه کاربرد دارد تا در حوزه‌ی هنر. در بسیاری از اشعار تمیمی، تعابیر ریاضی با منطق ویژه‌ی خود آن آمده و این روش، موجب انتزاعی شدن سروده‌های او شده. مانند این عبارت‌ها در مجموعه‌های او فراوان است:

بازوی تو دو خط موازی است.
از پنج / تا هفت / در هفت / سی مرغ؟ / سیمرغ؟
نعل‌های کاروان مارکوپولو / که شکل هندسی با سعادتی دارد
خط افق / عقابی را پر داد

درست است که در این گونه تعابیر، زبان سراینده با زبان آشنای مردم در تضاد و ناهماهنگی می‌افتد و نوعی «ناآشنایی سازی» [خلاف آمد عادت] به وجود می‌آورد، اما این کار به تنهایی کافی نیست که تعابیر شاعر را «شاعرانه» کند. قطعه‌ی شعر در این جا پر ابهام می‌شود و خواننده برای درک روابط جمله باید به حساب و کتاب بنشیند تا در مثل دریابد سراینده برای به وجود آوردن دورنمه‌ی برونی و فضای درونی شعر از چه امکان‌های بیانی و از چه نوع ایجاز بهره‌گیری کرده‌است، در حالی که در مثل در این عبارت شاعر:

«تا خوشه‌های قرمز انگور»

معنا و رابطه‌ی رنگ قرمز با خوشه‌ی انگور، زود به دانستگی می‌آید و درک این گونه روابط زنده، نیازی به چرتکه انداختن و حساب کردن ندارد. به نظر می‌رسد که تمیمی برای قرینه سازی و برابر نهادن نمودهای

انتزاعی و زنده [نمودهای غیرارگانیک و ارگانیک] و نشان دادن اندیشه و احساس خودش، به نوعی «حجم گرایی» و «حجم سازی» رسیده است. شیوه‌ای که رویایی مدعی ابداع آن بود، اما پیش از او در قطعه‌های هوشنگ ایرانی و نصرت رحمانی و تمیمی و... نیز به قسمی عرضه شده بود. با این تفاوت که در انتزاعی‌ترین اشعار رحمانی و تمیمی چیزی زنده و پرتپش و مواج هست، اما در قطعه‌های رویایی یا نیست یا اگر هست، اندک است. تمیمی زنده و نه ـ زنده را در برابر هم می گذارد تا مضحک بودن یا تراژیک بودن قضایای انسانی و اجتماعی را نشان بدهد و نوعی طنز به‌وجود آورد. به گفته‌ی خود تمیمی اما این طنز به هرحال در خدمت مقصد دیگری است و آن مقصد دور شدن از زندگانی روستایی و نزدیک شدن به زندگانی شهری امروزین است، چرا که انسان پرورده‌ی شهر و ناگزیر در رفتار [و حرف‌هایش]، گرته شهری گری دارد و زبان «شعر شهری» مانند زندگانی شهری، پر از کنایه، طنز و دو پهلوگویی و بیشتر موجزگویی است. نحوه‌ی نوشتن در این جا فرق دارد. منظورش جای نشاندن کلمه‌ها، نام‌ها، افعال، صفات، قیدها و به‌طورکلی مصالح زبان، وظایف القا و تداعی طنز را به‌خوبی برمی‌آورد، مانند قطعه‌ی «کلمات» در مجموعه «دیدار».

بر کاغذ بلند خیابان / هر م[illegible] جمله ای است / زن / جمله ای است / نیز / بر کاغذ بلند خیابان.

گذاشتن «نیز» در جایی که هست و جا افتاده، نگاهی به طنز آمیخته دارد، به جمله‌ی اخباری «زن جمله ای است» در صورتی که اگر این طور می نوشت:

بر کاغذ بلند خیابان / هر مرد و زن / یک جمله اند.

قضیه به کلی فرق می کرد. نهاد (تز) ساختار مضمونی و محتوایی شعر هم در جایی که با یک برابر نهاد (آنتی تز) برمی خورد، تداعی طنزآمیز القا می‌کند، مانند گذاشتن دو کلمه با تداعی‌های متضاد در دو مصراع پیاپی. «سیلو» انبار گندم و غلات است و دلگرمی روزان قحط سالی و «ملخ» کابوس گرسنگی و... توجه کنید به دو مصراع از شعر «دردا»:

چتر بنفش بال ملخ‌ها

یادآور ترحم سیلوهاست.

یا نهاد و برابر نهاد دو واژه‌ی «پدر» و «دشمن» در قطعه‌ی زیر:

اما / قسم به واژهٔ سهراب / او می تواند قدیسی باشد و / هر قدیس / می تواند پهلو دهد به دشنگی دشمن / پدر هم![۲۶]

مراد تمیمی این است که در عصر ارتباط ماهواره‌ای، داد و ستد کلامی ما دارای نوعی ارتباط تلگرافی و تلکس و مختصرگویی است. پس شعر باید کوتاه و فشرده باشد و هیچ گونه توضیح اضافی نداشته باشد، چرا که در این گونه شعر، دست و بال گوینده در قید محدودیت حجم کلام است. البته سراینده در کار خود در برخی جاها چنین ارتباط‌هایی را به‌وجود آورده است، اما حاصل کار باز انتزاعی است.

شاعر در زمینه‌ی پایان بندی شعر خود نیز نظر ویژه‌ای دارد و می گوید شعر در پایان کار باید مانند کام و زبانه‌ی چوب با هم جفت شود... پایان یک شعر متمرکز و فشرده به مثابه‌ی یک دیدار کوتاه است، بدرود از درود طولانی‌تر حوصله‌ی مخاطب را سر می برد. بعد اشاره می کند به قطعه‌های نگاه کولی، شک نخواهم کرد و سه مصراع پایانی قطعه‌ی «روزی که نیستی» که شیوه‌ی جفت و بست زدن پایان شعر در آن‌ها به خوبی انجام گرفته است.[۲۷] در قطعه «روزی که نیستی»، زمین در چشم آسمان هنوز جوانی تنهاست، در ماه می نشیند، اما قلبش در کهکشان‌ها می کوبد. بعد سخن از «ناهید» به میان می‌آید [در

ظاهر ایهام دارد نام ستاره و نام محبوب ؟] که در غیاب مخاطب شعر شاید تنهایی رانشکیبد. سپس پایان بندی شعر را می بینیم :

و / با جوهر بنفش / یک سرخ گل بکوبد بر / بازوی زمین .

ممکن است این پایان بندی خوبی باشد و قطعه را به سرانجام مطلوبی رسانده باشد، ولی ادراک مجموعه روابط معنایی قطعه : جوانی زمین ، تنهایی ناهید و کوبیده شدن سرخ گل با جوهر بنفش بر بازوی زمین ... چندان روشن نیست و در همه حال در اشعار تمیمی رابطه ای به تقریب ریاضی هست که بیشتر اندیشه را به کار می اندازد تا دل و جان را.

تمیمی در سرودن این گونه اشعار مینیاتوری توانایی و مهارت دارد و از این زاویه شعر او با قطعه های آمده در «میعاد در لجن» رحمانی ، همسایه است ، جز این که در شعرهای رحمانی ناتورالیستی تند و تیز حاکم است ، در حالی که در شعرهای تمیمی تصویرهای زشت و زیبا با هم به نمایش درمی آید. او نیز به تباهی ها ، پوچی ها و رنج تنهایی و از خودبیگانگی توجه دارد ، اما آنها را با ظرافت بیشتری تصویر می کند:

در گنجه ی شناسنامه های غبارآلود

خش خش سرپنجه ی موشی بیدار می شود.

در شعرهای تمیمی ما از سویی با پوچی و آشوب سروکار داریم . می گوید: زمان در نگاره ی ساعات گیج ماسیده است ، این جا سکوت آبی نسیان است ، سقف نی آجین زیر فشار برف ، جق جق می نالد ، مغاک تیره ی خاک و سقوط اختر عمر از مدار وجود و گاه با رویش و بالیدن و امید رویاروی می شویم . و او می سراید:

از آفتاب هر شبه بیدار می شوم

دنیای نو دمیده ی پاکی را احساس می کنم

پس چارگوش روشن اقلیم تازه را می بویم

با یاس و یاسمن می رویم .(۲۸)

عاملی که در اشعار تمیمی بسیار چشم گیر است ، بازسازی مضامین است . این مضمون ها گاه قدیمی اند ، اما در بافت و ساختار شعری او با رنگ های تازه ای نمایان می شوند و در بسیاری از آنها ، آهنگ و لحن طنزآلودی (Ironic) هست که مضمون را گاه به صورتی صریح و خشن و گاه به صورتی لطیف و در پرده نمایش می دهد ، مانند این تعبیر که سگ های چشم محبوب ، تازیان فرز شکاری ، کبک نگاهی را پر می دهند یا روباه های بی گنه زیرک ، الماس های خوشه ی انگور را بر تاک های خالی ، تصویر می کنند. قطعه ی «کوچ» نیز مضمون دل‌پسندی را بیان می کند. دورنمای شعر ، دورنمای تهران در روزی برفی است . شهر تهران ، شال برفی به گردن دارد و مانند شخصی دست ها در جیب می لرزد و گاه در چرت خود ، خواب تابستان خرمشهر را می بیند. روی برف هره ی بام ، رد پنجه ای پیداست . راوی شگفت زده ، رد پنجه ی روی برف را پی گیری می کند و به ناگهان درمی یابد این رد پای گربه ای است :

وه ، خدای من چه می بینم / گربه ای با بچه ی بورش / از لب بام دو سه همسایه آن سو تر / تا نهفت خلوت گلخانه کوچیده است ؟(۲۹)

تعابیر و تصاویر تازه و دل‌پسند در اشعار تمیمی زیاد است که دانستگی مبدعانه ی او را نشان می دهد و از این قسم است :

پرشدن از هوای بارانی مانند غنچه ی زنبق (گزینه اشعار، ۲۰۶)، رنگین کمان گیلاس(۱۹۱)، کلام آبی

عشق (۲۲۰)، گریستن بر آبنوس شانه‌ی لیلی (۲۲۷)، آواز زرد شدن حجم اتاق [زمانی که قناری می خواند] (۲۶۳).

عاشقانه های تمیمی هم طرفه است و به طور نوعی مرتبط است با زندگانی خانوادگی شهرهای جدید، گرچه در جاهایی نیز با اشاره به حوا، لیلی، ویس و ورامین ... جنبه ای رومانس گونه به خود می گیرد و جایی نیز در معشوق، بشارت آزادی می یابد:

آوای تو بشارت آزادی است / و / لالائی بلند مژگانت / پلک مرا / تابی گزند رخوت شبگیر می برد.(۳۰)

تمیمی وزن و قالب مناسبی برای اشعار خود یافته است که گنجایی بسیار برای بیان مشکل های فلسفی و انسانی دارد. او در برخی از اشعارش که نوعی رباعی جدید است، همان مشکل هایی را طرح می کند که متفکران فلسفه ی زندگانی طرح کرده بودند و طرح می کنند و در این مقام سخن او به لفظ اندک و معنای نغز و به صورت شعر عرضه شده‌است.

پانوشت ها:

۱- گزینه اشعار، ۲۳۴، تهران، ۱۳۶۹.
۲- Joseph de Maistre
۳- یادآور شعر حافظ است:
ز آنجا که برق عصیان بر آدم صفی زد از دیگران نزید دعوی بیگناهی!
۴- ملال پاریس، ص ۲۹.
۵- نادرپور می گوید: بر سر این صخرهٔ شکستهٔ تقدیر ـ چارستونم به چار میخ بلا دوخت.
۶- خسته از بیرنگی تکرار، ص ۷۳ و ۷۴.
۷- ملال پاریس، ص ۳۴.
۸- خسته از بیرنگی تکرار، ص ۶ و ۴۶.
۹- خسته از بیرنگی تکرار، ص ۱۰۰.
۱۰- وزن شعر پارسی، خانلری، ص ۳۱.
۱۱- شعر نو از آغاز تا امروز، ص ۲۰۱.
۱۲- خسته از بیرنگی تکرار، ص ۱۰۳.
۱۳- دیدار، ص ۵۱.
۱۴- حجم سبز، ص ۴۰.
۱۵- شعر نو از آغاز، ص ۲۶۳ و ۲۰۴.
۱۶- دیدار، ص ۵۲.
۱۷- خسته از بیرنگی تکرار، ص ۷۹.
۱۸- مجله فردوسی، سال ۱۳۴۷.
۱۹- دیدار، ص ۱۸ و ۱۹.
۲۰- دیدار، ص ۳۸.
۲۱- خسته از بیرنگی تکرار، ص ۱۳.
۲۲- مجله فردوسی، سال ۱۳۴۷.
۲۳- مجله فردوسی، همان.
۲۴- دیدار، ص ۱۵.
۲۵ و ۲- گزینه اشعار، ص ۱۳۰ و ۱۱۰.
۲۶- گزینه اشعار، همان، ۵۶ تا ۵۸
۲۷- گزینه اشعار، همان، ص ۶۵.
۲۸- گزینه اشعار، ص ۱۹۱.
۲۹- گزینه اشعار، ۲۵۸ و ۲۵۹.
۳۰- دیدار، ص ۶۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی