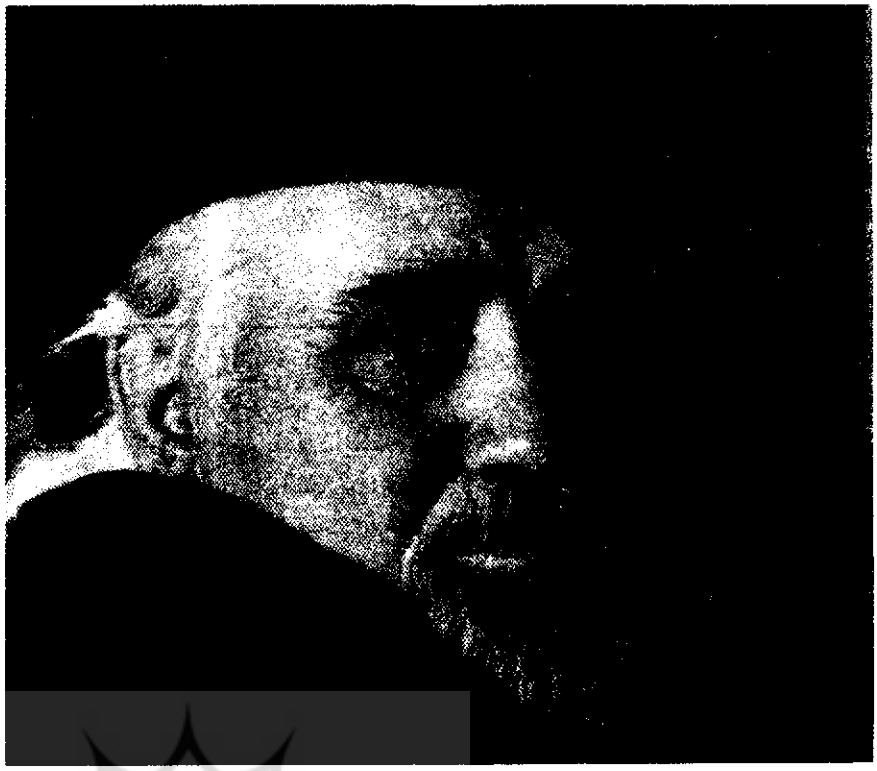

رضا براهنی

بخش دوم

چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم

۸ـ محرم من کاغذ است. و سراسر بحث. درواقع گفتم که بحثی هم در کار نیست. و حالا برای روشن شدن مسئله می‌گویم: «آی آدمها!»

حافظ گفته است: «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل ـ کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها.» آیا من باید بترسم؟ از این شب تاریک و بیم موج و گرداب هایل؟ حتی آن «چنین» هم که می‌خواهد وخامت اوضاع را نزدیک‌تر بیاورد، مرا نمی‌ترساند. آیا خوف، خوف فیزیکی است؟ پس در این صورت باید از ترس برخود بلرزم. نمی‌ترسم. نمی‌لرزم. به‌دو صورت به‌این زبان نگاه می‌کنم. این زبان در جایی به‌بیرون از خود افتتاح می‌شود: افتتاح برون‌گردان زبان. تاریک بودن «شب» می‌رود به‌بیرون از زبان. «بیم موج» هم همین‌طور. و «گرداب هایل» هم همین طور. ساحل می‌تواند سبکبارانی داشته باشد در حال تماشای «ما». می‌توانیم به‌همه‌ی این کلمات گفته شده به صورت نمادین هم نگاه کنیم. جهان سرای هول و وحشت و گرداب است و آن‌هایی که بیرون این جهان ایستاده‌اند، و از ساحل جهان ما را نظاره می‌کنند، حال ما را نمی‌توانند بدانند. ولی آیا همین باز در جهت معنا دادن‌های بیش‌تر نیست؟ این تلخیص نمادین هم جهانی معنی‌شناختی پیش روی من قرار می‌دهد. حافظ این چیزها را نشان نداده است. گفته است. تلخیص نمادین نباید مرا به‌وحشت اندازد. مثل این است که من از شنیدن دو به‌اضافه‌ی دو یا دو ضرب در دو مساوی چهار مو برانداما راست شود. در آن تلخیص نمادین، عسرت حافظ، عسرت جدایی از ریشه است. این عسرت گفته می‌شود در زبان. ولی بیان عسرت، به‌طور کامل در عسرت زبان شکل نمی‌گیرد. پشت سر آین کلمات دنیایی هست که حافظ کلماتش را پوشش بیانِ آن دنیا کرده است. ما کلمات را ممکن است کنار بگذاریم تا به‌آن عسرت نمادین گیر کردن در جهان پی ببریم. در این بیت همه چیز سر جای خود قرار دارد. اساس بربیانِ مستعار چیزی دیگر است که در پشت سر مستعاره پنهان شده است. زبان حافظ وسیله‌ی بیان آن حقیقت پشت پرده است. او با کلمات آن حقیقت را خوب بیان کرده است، ولی کلمات خود آن حقیقت را بیان نکرده است، و یا بهتر است بگوییم که فقط سهم ناچیزی از کلمات را بیان کرده است. ما معنی را به‌صورت منثور مستفاد می‌کنیم.

برای لذت بردن برمی‌گردیم به‌آن سهم ناچیز کلمات در شعر. مثلاً حافظ از چهار «مفاعیلن» در مصراع اول و چهار «مفاعیلن» در مصراع دوم استفاده کرده است. بریده شدن و یا تقطیع زبان منثور، «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل» را به‌صورت نظم آن نثر درآورده است. حتی بخشی از آن لذت مفهوم منثور در آن چهار «مفاعیلن» نهفته است که در مصراع اول درون ارتباط کمی و کیفی هجاهای زبان جاسازی شده است. در مصراع اول سه الف ممدود وجود دارد؛ در مصراع دوم هشت الف ممدود؛ یعنی تقریباً دو برابر مصراع اول، تکرار الف‌های ممدود و در مصراع دوم با اشباع و شیاع به‌کار گرفته شده. در مصراع اول، الف‌های ممدود بین بقیه‌ی سیلاب‌های بلند و کوتاه گم شده‌اند. شاید همین کمی خوف زبانی ایجاد کرده است.

ولی یک مسئله‌ی زبانی دیگر هم هست که شاید ما به‌آن اصلاً توجه نکرده باشیم: «گرداب» کلمه‌ای است مرکب. «سبکبار» هم کلمه‌ای است مرکب. فقط دو کلمه‌ی مرکب در مصراع‌ها دیده می‌شود. ما با «گرداب» بازی زبانی می‌کنیم. «گرد» «آب»؛ با «سبکباران» می‌توانیم بازی زبانی بیش‌تری بکنیم و یا ترکیب دوم را به‌طرف ترکیب‌های دیگر زبانی هم می‌بریم: یک بار آن را به‌صورت جمع «سبکبار» می‌خوانیم و می‌گوییم «سبکباران»؛ و یک بار هم به‌صورت ترکیب «سبک» و «باران» ـ «سبک باران». درست است که فعل جمع جمله اجازه‌ی چنین کاری را به‌ما نمی‌دهد، ولی ما چاره‌ای نداریم جز اینکه شکل‌های مختلفِ قرار گرفتن بخش‌های دستوری و صوری را همیشه در نظر داشته باشیم.

به‌همین دلیل بین «سبکباران» و «گرداب» رابطه‌ای از «آب» و «باران» ایجاد می‌شود. «گرداب»، آب بلعنده است. بارانِ سبک،

● اگر حتی عاشقِ تساوی و عدل و جهان بی‌طبقه و غیره هم بوده باشم، به‌جد کارگرم قسم که حاضر نیستم از طریق شعرم به‌آن چیزها برسم.

طراوت‌بخش است. انگار زبان، جدا از حافظ، جدا از آن «ما»ی جمع و فعل جمع «دانند»، رابطه‌ای مستقل را هم پیش کشیده است. انگار زبان جدا از قصد حافظ در خدمت خود و بیان چیزی قرار گرفته است که حافظ، از لحاظ معنی‌شناسی صرف زبان نمی‌توانست به‌آن شکل داده باشد. این را **تمهیدات درونگردان زبان** بنامیم. زبان را یک بار ترکیبات هجایی آن، چهار مفاعیلن در هرمصراع، و یک بار هم ترکیبات درونی چندشکلی و چندمعنایی لغوی آن، به‌سوی درون می‌گردانند. یک چیز روشن است: اگر این تمهیدات نباشند، ما کلاً کلام منثور می‌خوانیم، حتی اگر پشت کلام منثور معناهای مستعار هم داشته باشیم. تصمیم بگیریم: در شعر حافظ با تجزیه‌ی شعر سر و کار داریم. زبان به‌سوی معنا از خود بیرون می‌رود، و زبان از معنا به‌سوی خود و به‌سود خود برمی‌گردد. اصل، آن دومی است. شعر حافظ با زبانْ شعر می‌شود نه با معنا. با وجود این شعر حافظ طوری گفته شده است که اگر معانی آن را کنار بگذارید، همه چیز آن را کنار گذاشته‌اید، زبان در شعر حافظ محوِ معناست. و تصاویر هم در خدمت معنا هستند و زیبایی زبان حافظ کلاً در خدمت جهان نمادینی است به‌عنوان ارجاع عام شعر حافظ. حتی اگر جناس‌های صوتی باشند، حتی اگر وزن باشد، حتی اگر رنگینی عواطف باشد، باز هم در پشت سر شعر حافظ جهان بزرگ‌تری هست که شعر حافظ اشاره به‌آن جهان بزرگ‌تر است. شعر حافظ جهان کوچک‌ترِ آن جهان بزرگ‌تر است: عالم صغیر و عالم کبیر، و یا منِ کوچک حافظ و پیرمغان بزرگ. شعری است «در خدمت» و «درباره». ولو «در خدمتی» زیبا و «درباره‌ای» کامل. به‌رغم کمال، «درباره». حتی اگر تو شعر خوب بگویی و در زبان اعجاز هم بکنی، باز یک خدای دکارتی‌ی پیش ـ دکارتی، همه چیز را بهتر از تو می‌داند. یک سوژه‌ی بزرگ‌تر تو را روی انگشتش می‌چرخاند. درواقع، در کلمه‌ای مثل «سبکباران» که به‌چند صورت می‌توان آن را خواند، شیوه‌ای اتفاق می‌افتد که «شقاقِ» [splitting] خاص خود زبان است: «سبک»، «سبکبار»، «سبک‌بار»، «سبکباران = سبکبارها»؛ «سبکباران» = «باران سبک». البته حافظ همه‌ی این‌ها را به‌کار نمی‌گیرد. ولی همه‌ی این‌ها در داخل زبان هستند، حتی «سبک» با «ران» هم می‌توانست با قرائن دیگر از آن «شقاق»ها باشد. و طبیعی است که چنین چیزی، به‌ویژه در شعر حافظ، دور از ذهن است. اگر کمی با شاعر محرم باشیم، می‌گوییم که او دقت کرده در بیان این چیزها؛ بعضی‌ها این دقت‌ها را می‌کنند ذاتا، یا براساس تربیت ذهنی‌شان دقت می‌کنند. حالا دقت‌ها رفته به‌جایی دیگر، جاهای دیگر. حوزه‌ی دقت‌ها در زبان عوض شده است. و نیز می‌گوییم حافظ قادر به‌تجسم «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل» نیست. او این کلمات را می‌گوید، برای تجسم آن‌ها ابزارهای دیگر، ضرورت دارد. باید از «شب تاریکِ» کلی، «بیمِ» کلی، «گرداب هایلِ» کلی رفت به‌سوی نمایش جزییات این کل. در آن جا هم باید به‌زبان توجه کنیم.

۹ـ «آی آدمها». «آی آدمها». شعر را نیما روایت می‌کند؛ برای کسانی آن را روایت می‌کند. در شعر حافظ هم نوعی روایت است ولی یک «ما»ی کلی در «شب» کلی گیر افتاده است و گمان می‌کند «سبکباران ساحل‌ها» از وضع او خبر ندارند. همین: روایت کلی.

ولی نیما خطاب به‌کسانی حرف می‌زند: «آی آدمها که برساحل نشسته شاد و خندانید!» و از یک نفر حرف می‌زند: «یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان.» و این یک نفر برای آن آدم‌ها وصف می‌شود: «یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند» و محل آن دست وپای دائم زدن هم داده می‌شود: «روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید»: گرچه «تند و تیره و سنگین» هم کلیات و صفات عام آن دریای متلاطم است. و بعد راوی شعر مخاطب‌ها را توصیف می‌کند: «آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به‌دشمن، / آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید / که گرفتستید دست ناتوانی را / تا توانایی بهتر را پدید آرید، / آن زمان که تنگ می‌بندید / برکمرهاتان کمربند، / در چه هنگامی بگویم من؟» و بعد برمی‌گردد سر وصف آن یک نفر: «یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان؟» در بند بعدی باز آن آدم‌های ساحل را توصیف می‌کند: «آی آدمها که برساحل بساط دلگشا دارید! / نان به‌سفره، جامه‌تان برتن / یک نفر در آب می‌خوانند شما را» شاعر از یکی می‌گیرد به‌دیگران گزارش می‌دهد. یک نفر بدبخت است. دیگران بدبخت نیستند. هردو طرف را، و طبیعت محیط را از بیرون می‌بیند: «موج سنگین را به‌دست خسته می‌کوبد / باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده / سایه‌هاتان را ز راه دور دیده / آن را بلعیده در گود کبود و هرزمان بی‌تابیش افزون / می‌کند زین آب‌ها بیرون / گاه سر، گه پا / آی آدمها /» شاید به‌استثنای یک صفت یعنی «کبود» و یک ترکیب یعنی «گود کبود» که ممکن است تفسیرپذیر باشد، یعنی «گود کبود» ممکن است استعاره‌ای برای گرداب باشد و یا استعاره برای گلویی که آب را بلعیده ـ درواقع نیما از تصویر هم استفاده نمی‌کند. بیش‌تر از صفت استفاده می‌کند، و شعرش را دقیقاً به‌همان صورت که خودش می‌خواسته، یعنی «دراماتیک» و «وصفی» عرضه می‌کند. حافظ در مصراع اول بیت خود، آن وصف کلی را می‌کند ولی از آن جمله‌ای نمی‌سازد: «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل». در مصراع بعدی از جمله استفاده می‌کند: «کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها». آغاز غزل حافظ با حروف ندای عربی ـ فارسی

● آیا من دنبال معنی هستم؟ نه! و هزار بار نه! من می‌خواهم معنی مخفی شود تا یافتن مخفیگاه آن، تا حد مرگ در آغوش معشوق، آرزومندانه باشد.

است: «الا یا ایهاالساقی ادرکاسا و ناولها / که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها». حافظ ساقی را مخاطب قرار می‌دهد. نیما «آدمها» را مخاطب قرار می‌دهد. حافظ پیاله‌ای شراب می‌خواهد تا مشکلِ آسان نمودن عشق در ابتدا و مشکل بودن آن پس از ابتدا را حل کند. نیما «آدم»های ساحل را مخاطب قرار می‌دهد تا مشکل انسانی در حال غرق شدن در آب را حل کند. هردو در یک وضع هستند. اولی نمی‌تواند مشکل مابعدالطبیعی خود را حل کند؛ دومی نمی‌تواند مشکل اجتماعی خود را حل کند. ولی دومی به‌دنبال حل مشکل اولی در یک جای دیگر است. هردو از زبان استفاده می‌کنند، برای حل مشکل‌های خود که جدا از زبان وجود دارند. ولی دومی یک کار دیگر هم می‌کند: مشکل اولی را از طریق ارائه زبانی دیگر حل می‌کند. در این هیچ تردیدی نیست که امکانات ساختاری زبان در شعر «آی آدمها»ی نیما به‌مراتب بیش‌تر و قوی‌تر از امکانات ساختاری زبان شعر حافظ است. گرچه زبان شعر حافظ در این غزل، دوزبانه است، یعنی فارسی و عربی؛ و زبان نیما تک زبانه، یعنی فارسی است، ولی نیما در زبان اصلی شعر حافظ و شعر خودش، یعنی زبان فارسی، امکاناتی را به‌کار گرفته است که شعر حافظ، به‌آن‌ها توجه نداشته است. کافی است به‌این امکانات در بخش آخر شعر او توجه کنیم:

آی آدمها که روی ساحل آرام در کار تماشایید!
موج می‌کوبد به‌روی ساحل خاموش
پخش می‌گردد چنان مستی به‌جان افتاده بس مدهوش
می‌رود نعره‌زنان، وین بانگ باز از دور می‌آید
- «آی آدمها»...
و صدای باد هردم دلگزاتر
در صدای باد بانگ او رهاتر
از میان آب‌های دور و نزدیک
باز در گوش این نداها
- «آی آدمها»...

از سطر اول، یعنی از «آی آدمها»ی اول تا سطر - «آی آدمها»، یعنی سطر پنجم، با یک جمله سر و کار داریم. جمله مختلط است. نگارش جمله‌ی مختلط در شعر کلاسیک فارسی بسیار دشوار بوده. به‌علت ردیف و قافیه و مصراع‌های مساوی، ذهن عادت کرده که یک مصراع و یا بیت را به‌صورت یک جمله ببیند. و چون مصراع کوتاه است یک جمله کفاف مصراع و یا بیت را می‌داده. و البته استثناهایی وجود دارد، به‌رغم خود بیت، به‌رغم وجود تقسیم‌بندی مصراعی و به‌رغم وجود قاطع و بُرّای ردیف و قافیه. مثل این غزل حافظ:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست - / پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست / نرگسش عربده جوی و لبش افسون‌کنان - / نیمشب دوش به‌بالین آمد بنشست / سر فراگوش من آورد و به‌آواز حزین - / گفت ای عاشق شوریده‌ی من خوابت هست؟ / عاشقی را که چنین باده شبگیر دهند / کافر عشق بود گر نشود باده‌پرست.

تقریباً از آغاز تا همین مقدار غزل هفت بیتی حافظ به‌صورت یک جمله‌ی تقریباً مختلط به‌کار گرفته شده است. گرچه پایان مقفای هربیت، نیش - ترمزی در آخر هربیت ایجاد می‌کند و جمله مختلط را متوقف می‌کند و دوباره به‌راهش می‌اندازد. ولی جمله‌ی مختلط وجود دارد و منکرش نمی‌توان شد. در شعر نیما هم قافیه وجود دارد: «خاموش / مدهوش». ولی نه به‌صورت قراردادی، نیما علاوه‌بر به‌کارگیری وزن و قافیه و جمله‌ی مختلط، دو کار دیگر هم می‌کند. در آغاز شعر، راوی و وصف‌کننده‌ی شعر، شاعر است. در بیرون چیزهای وصف شده و آدم‌های وصف شده. بعد: «آی آدمها» در پایان شعر تبدیل می‌شود به‌حرف خود آن آدمی که غرق می‌شود. نیما حرف او را با گیومه = علامت نقل قول مستقیم، درج می‌کند، یعنی آن آدمی که در حال غرق شدن است، انگار تحت تاثیر توصیف شاعر از شعرش قرار گرفته است و خودش مستقیماً آدم‌های ساحل را مخاطب قرار می‌دهد. این تغییر زاویه‌ی دید تنوعی در استراتژی بیان شاعرانه ایجاد می‌کند. خواهیم گفت که این تغییر دید، بجاست. ولی لحن بیان در خارج از حوزه‌ی زبان آدمی که غرق می‌شود قرار دارد. این یک تغییر عمده در استراتژی بیان شاعرانه است. تغییر دیگر در به‌کار گرفتن جملات ناقص است: «و صدای باد هردم دلگزاتر»، فعل ندارد. درواقع فعل را لازم هم ندارد. مثل آن «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل» که فاقد فعل است. نیما در سطرهای بعدی هم فعل را حذف می‌کند. در چهار سطری که با «آی آدمها که روی ساحل آرام» شروع می‌شود و به«می‌آید» می‌رسد، از پنج فعل و یک ترکیب فعلی استفاده می‌کند. ولی در چهار سطری که با «و صدای باد» شروع و به«این نداها» ختم می‌شود، اصلاً از فعل استفاده نمی‌کند و هیچگونه ترکیب فعلی هم نمی‌آورد. ولی از قافیه استفاده می‌کند. و نیز اگر در «نزدیک» آن «کاف» را نداشتیم کلاً پنج سطر آخر شعر به‌بحر طویل تبدیل می‌شد. البته اگر در شعر حافظ هم ردیف و قافیه نداشتیم، غزل تبدیل به‌بحر طویلی از «مفاعیلن» می‌شد. هردو از قافیه استفاده کرده‌اند و نیما از پایان‌بندی و زحافات وزن اصلی «فاعلاتن» برای جلوگیری از تبدیل شدن شعر به‌بحر طویل.

می‌توان دو شعر را هم درآمیخت: «آی آدمها، الا یا ایهاالساقی اَدِرکاسا و ناول و صدای باد هردم دلگزاتر، آی آدمها شب تاریک و بیم موج می‌کوبد به‌روی ساحل خاموش». یعنی فاعلاتن فا = مفاعیلن و فاعلاتن به‌سوی هم و به‌روی هم می‌چرخند. هنوز ما در بحر اوزان شعر کلاسیک غرقه‌ایم. و به‌همین دلیل «آی

● ما نه «میکل آنژ» می‌خواهیم، نه مینیاتور، نه «دلاکروا»، نه «دگا» نه «پیکاسو» نه «دالی»؛ ما نه حافظ می‌خواهیم بشویم، نه مولوی، نه نیما و نه دیگری. این‌ها همه چیز را با سلسله مراتب دیده‌اند و برای آن سلسله مراتب تراشیده‌اند. ما پایان سلسله مراتب در هنر را اعلام می‌کنیم.

آدمها» و «شب تاریک و بیم موج» در یکدیگر قابل ادغام‌اند. وزن شعر نیمایی ادامه‌ی وزن شعر کلاسیک فارسی است، ما همه تکرار می‌کنیم، به‌قول شاملو خود آن هنوز را تکرار می‌کنیم. مسئله این است که به‌رغم پیشرفت تمهیدات شعری، شعر حافظ تقلید مستعار اجتماعی است. هردو شعر دنبال مفاهیم مابعدالشعری [metapoetic] هستند. بیان مفاهیم به‌صورتی که در آن زبان وسیله‌ی بیان آن مفاهیم شده است. مثل «هیچستان» که معنای محلی است که در آن هیچ قرار دارد، ولی زبان وسیله‌ی بیان آن معنا قرار گرفته. اما خود آن «هیچستان» در زبان ساخته نشده. در حالی که «هیچستان» فقط در یک جا قابل ساختن، قابل آفریدن است و آن هم زبان است، و نه در خارج از زبان. وقتی که ما کلماتی را به‌هم نزدیک بکنیم، و یا کلماتی را به‌هم تلائم بدهیم که آن هیچ را در کلمه بسازند؛ و این به‌معنای آن است که اولاً ما وارد حوزه‌ی تفکر انتزاعی بشویم؛ و ثانیا بدانیم که راه بیان تفکر انتزاعی در زبان چیست. درواقع این دو هرگز از یکدیگر جدا نیستند. برای انجام چنین کاری ما به‌چه چیز احتیاج داریم؟

الف ـ حذف مضمون. هم در شعر حافظ و هم در شعر نیما، اولویت با مضمونی است که در زبان بیان می‌شود. وقتی که از حذف مضمون صحبت می‌کنیم، بلافاصله این نکته پیش می‌آید که چرا و چگونه. مفهوم در نثر بهتر از شعر بیان می‌شود. اوج مفهوم، فلسفه است. تقریباً همه‌ی کتاب‌های فلسفی جهان یا به‌نثر است و یا در قالب نظم، که درواقع نثر منظوم است. آیا شعر می‌گوییم تا بیان مضامین و مفاهیم بکنیم؟ من مخالفتی با فلسفه‌ی منظوم ندارم. ولی هرگز آن را شعر نخواهم خواند. اما زبان، بی‌معنا نیست: آی آدمها! اگر زبان بی‌معنا نیست، شما چرا می‌خواهید آن را بی‌معنا بکنید؟ ما به‌دنبال بی‌معنا کردن زبان نیستیم. به‌دنبال این هستیم که تنها با حذف معنا می‌توانیم به‌یک معنای بسیار بزرگ، یعنی به‌معنای زبان پی ببریم. ما به‌دنبال حذف اولویت معنایی از زبان شعر هستیم تا زبان شعر را درک کنیم و این یعنی بالا رفتن از حد و حدودی که تاکنون شعر برای ما تعیین کرده است. شعر گذشته، به‌عنوان مفاهیم و مضامین و تصاویر و وزن‌ها وجود دارد در زبان، ولی به‌رغم رساندن زبان به‌بعضی اوج‌ها، هنوز زبان خود زبان نیست و یا زبان به‌اوج زبان بودن خود، به‌زبانیت خود، دست نیافته است. این شعر بیش‌تر براساس بینش قرار دارد. و براساس بینایی قرار دارد. همه ـ چشمی است، سراسر بصری است. درواقع panoptic بودن را به‌رخ می‌کشد. نمونه ساده‌ی آن، شعر «آی آدمها»ی نیماست؛ و نمونه‌ی نسبتاً پیچیده‌ی آن، شعری مثل: «در چشمی باز / چشم دیگر باز می‌روید / و باز در چشمی / چشم دیگر می‌روید، باز / و سرانجام در دوردست / نمی‌دانم چیزی / در چیزی که نمی‌دانم چیست؟ / می‌روید.»[1]

در گذشته هم تحلیلی از این شعر داده‌ام، دیگران هم تحلیل‌های خود را دارند. نگاه کنیم به‌مفردات اصلی این شعر. «باز» اول صفت است. «باز» دوم بخشی از فعل «باز روییدن» = «دوباره روییدن». «باز» سوم به‌معنای دوباره یا دیگرباره است. «باز» چهارم همان معنای صفت را دارد. مثل باز [open] اول. «باز» پنجم به‌معنای دوباره یا دیگر باره است. «باز» ششم به‌معنای همان صفت [open] است. در همه‌ی ترکیبات مربوط به‌چشم، چشم فقط یک معنی دارد: «چشم.» وقتی که شاعر انواع «باز»ها را با چشم می‌آزمود، برای بیرون آمدن از بن‌بست، «چشم» و «باز» را رها می‌کند و از تکرار «نمی‌دانم» و «چیزی» سر درمی‌آورد و درواقع به‌تعریف خودش از «حقیقت» که در جایی دیگر از آن حرف زده و ما هم راجع به‌آن حرف خواهیم زد، دست می‌یابد. چهار بار «می‌روید» و سه بار هم «دیگر» را تکرار می‌کند. درست است که همه چیز در زبان اتفاق می‌افتد، و درست است که با انعطاف‌هایی از وزن نیمایی هم استفاده می‌کند، ولی وقتی که حوزه‌ی دقت خود را وسیع‌تر و عمیق‌تر می‌کنیم، می‌بینیم که سر و کار ما ـ به‌رغم بازی با زبان، درواقع با زبان نیست، بلکه با آن چیزی است که در زبان به‌عنوان تصویر نهفته است. به‌علاوه این‌ها همه جملات کامل‌اند. وقتی که شاعر در جمله‌ی بسیار معقول [از نظر ساختاری] زبان فارسی می‌گوید: «و سرانجام در دور دست / نمی‌دانم چیزی در چیزی که نمی‌دانم چیست / می‌روید» ما با حیرانی واقعی کار نداریم. ما با جمله‌ای سر و کار داریم راجع به‌چیزی که بیرون آن به‌عنوان حیرانی یا چیزی دیگر قرار گرفته است. این نثر است. این همان نثر منظوم است. بازی با معناهای «باز» آنقدر منطقی است که ما فقط می‌توانیم بگوییم که این بازی در برابر چشم در خارج از زبان صورت گرفته، و حتی از نظر تصویری هم آنقدرها قوی نیست که کسی بگوید در این شعر اتفاق تصویری مهمی هم افتاده است. بزرگ‌ترین خصیصه‌ی این زبان در همین دقت منطقی آن در بیان چیزی منطقی است. این شعر قابل ترجمه به‌جملات منطقی است. زبان در آن «حادثه» نشده است. درواقع این شعر کوک کردن مضمون است و اسیر بصر کردن زبان و گردن نهادن به‌استبداد نظر. همان چیزی است که به‌قول خود شاعر «شاعر از جهان تماشاهایش می‌گیرد» ولی در آن کوچک‌ترین بارقه‌ای از آنچه خود او آن را «جذب ناآگاه جهان» می‌نامد نیست. و تازه اگر بود هم، چیز مهمی نبود. حتی حرف‌هایش درباره‌ی شعر هم فقط یک زبان‌بازی ساده است. وقتی که می‌گوید: «دیدی است که مرز از جهان می‌گیرد، وقتی که فهم جهان می‌کند، دید بی‌مرز جهانی، دید انسانی!»، درواقع هنوز در چهارچوب همان دکارتیسم مفلوک «من فکر می‌کنم پس هستم» گام برمی‌دارد. چیزهایی

● من چون یک آدم کوچکی هستم، و کاملا هم قدرنشناس، و یک عاق والدین ادبی به‌تمام معنا، می‌گویم شما خود می‌دانید، من معتقدم شعر باید طوری گفته شود که گفتن خود آن شعر هم موقع گفتن شعر گفته شود. یعنی شاعر موقع گفتن شعر نمی‌تواند بیرون زبان، بیرون دریای زبان بایستد و شعر بگوید.

هستند که... در چشم ما عجیب می‌شوند.» چشم مراکز این بینش است، و چشم، اگر به‌زبان مربوط هم بشود با واسطه است و این «عجیب» شدن ربطی به‌شعر ندارد. همه چیز ممکن است در چشم هرچیز دیگر «عجیب» شود. مثلاً فیل در چشم موش «عجیب» **می‌شود**. ولی موش شعر نمی‌گوید. شعر ربطی به‌عجایب هفتگانه و هزارگانه ندارد. کسی که استبداد نظر، گوشش را پر کرده باشد، گمان می‌کند شعر را با نظر و تماشا می‌گوید: «در اینجا فرصت، فاصله است، و شئی پیش از آنکه مشیت گیرد، اول در همین فاصله‌ی ذهن به‌راه می‌افتد. به‌محض اینکه فاصله از شئی بار گرفت «مفهوم» می‌شود، یک مفهوم برای حجم می‌شود و نه مفهوم یک حجم.» «فرصت»، «فاصله»، «شئی»، «فاصله ذهنی»، «مفهوم»، «مفهوم برای حجم و نه مفهوم یک «حجم»، همگی از استبداد نظر سرچشمه گرفته‌اند. در آن‌ها از زبان خبری نیست، نه از گفتنش، نه از شنیدنش. در اینجا ما در حوزه‌ی خودکامگی هستیم و یا همان حرف‌های کهنه و قدیمی واقعیت و حقیقت: «واقعیت، در همین گذار از فاصله حقیقت می‌شود، یعنی همیشه حقیقت در ماوراء واقعیت است که وجود دارد. ما حقیقت را هیچوقت نمی‌بینیم. مثل خدا. و از این نظر، خدا حقیقی است، مثل فاصله‌ای که از مفهوم بار می‌گیرد و با مفهوم بیگانه می‌ماند: حقیقت یک حجم»[۲] اولا: «ما حقیقت را هیچوقت نمی‌بینیم، مثل خدا»، و ثانیا؛ «حقیقت یک حجم» است، و لابد ما حجم را هم نمی‌بینیم. نویسنده گمان برده است که این‌ها می‌شود تفکر انتزاعی. این‌ها همه حداکثر نوعی فلسفه است. فلسفه چه عرض کنم، نوعی معقول و منقول است. و این‌ها چه ربطی به‌بوطیقای شعر دارد: صدای جهان و زبان از این استبداد نظر حذف شده است. حتی نظر هم، نظری قوی نیست. هم نثرها و هم شعرها برمی‌گردند، اتفاقاً، و به‌رغم «عجیب» شدن منظره، تماشا، فاصله و هرچیز دیگر از این دست، به‌همان قرارها و قراردادهای قبلی: «پیغام ماه روی برگ، برگ برگ می‌شود» جناس صوتی قراردادی. «و جای پای تو زخمی دیگر برچهره‌ی ماه» تصویر بسیار قراردادی. «زخم ماه بردوش من است وقتی که می‌دوم»، کاملاً قراردادی. «در خلاء می‌دوم»، قراردادی. «و هاله‌ی تو برگ است» با در نظر گرفتن زمینه‌ی مهتاب، کاملاً قراردادی، «زیر نگاه برگ می‌مانی.»[۳] کاملاً قراردادی. ترکیب این‌ها فقط ریتم دارد. آن هم یک ریتم. همگی یک حوزه دارند. این حوزه‌ی واقعیت‌گرایی آن لحظه است. زبان، جمله به‌جمله، و طبق سفارش دستور عبدالعظیم خان قریب و همگی در یک حوزه، سرسپرده‌ی یک جهان‌بینی بزدلی رسمیت زبان. چیزی را چیزی دیگر قطع نمی‌کند: «اداره‌ی تن / اداره‌ی حرف تن / حرف اداره در تن / تن در ادامه‌ی حرف نو / نو می‌شود.»[۴] همه در یک حوزه، و بی‌تخیلی بی‌باک که قطع کند این مجموعه را با مجموعه‌ای دیگر. «در روبروی تو روی تو / روی من را هزارتر می‌کرد / تا روی هزار تو ای یار / بسیار شدم.»[۵] حوزه‌ی منفرد جغرافیایی. بی‌تخیل، پرتکرار، بی‌شعر. و فقط دقیق از نظر بازی با کلمات در آن حوزه جغرافیایی واحد منبعث از حرکت درماندگی شعر. آی آدم‌ها، محرم من کاغذ است. شاعر کلمات را وسیله کوک کردن مضمون نمی‌کند.

ب ـ تنها پس از گفته شدن یک شعر و فاصله گرفتن از آن است که من، که عمری هم نقد نوشته‌ام می‌توانم به‌شعر خودم هم، بی‌محابا، بی‌واهمه، مثل یک نوشته نگاه کنم و آن را، نوشتن آن را توضیح دهم. هیچ قضیه‌ی دیگری به‌توضیح این شعر کمک نمی‌کند. آیا من دنبال معنی هستم؟ نه! و هزار بار نه! من می‌خواهم معنی مخفی شود تا یافتن مخفیگاه آن، تا حد مرگ در آغوش معشوق، آرزومندانه باشد. گفتم که مرگ، مرگ زبان است، و زبان، زبان مرگ. به‌همین دلیل حوزه‌های منفرد مرا جذب خود نمی‌کند. یک شعر باید حوزه‌های مختلف را درنوردیده باشد. من اگر بخواهم یک نفر غرق شدنش در آب‌ها را برزبان بیاورد، به‌او شعر و ادبیات و عرفان و فاصله و حجم یاد نمی‌دهم. آخر کسی که در آن لحظه به‌یاد این نیست که در ساحل عده‌ای هم سبکبارند و یا جامه برتن دارند. آخر چه دخلی دارد؟ آدمی که دارد غرق می‌شود یاد ادبیات نمی‌افتد. فریاد می‌زند ولی آیا در جمله، در بیان ایماژیک و تصویری جهان؟ این حرف‌ها چیه؟ او چه چیز را می‌بیند؟ اصلاً او می‌تواند داد بزند و بگوید: «آی آدمها»؟ اگر او می‌توانست «آی آدمها» بگوید مثل خضر نبی روی امواج پا می‌نهاد و می‌آمد، آن وقت همه‌ی سبکباران جامه برتن، از ترس قالب تهی می‌کردند و یا می‌دیدند که نه اشیا، بلکه خودشان «عجیب» می‌شوند. ولی آن طور که من می‌بینم، شئی نیست که عجیب می‌شود، زبان است که عجیب می‌شود. وقتی که یکی می‌گوید: «در متن، چیزی جز خود متن نیست.»[۶] پس چرا در متن‌اش این همه چیزهای غیر از متن بود؛ آن چشم و آن روییدن و آن باز روییدن و باز شدن چشم، آیا در خود متن حضور دارند، و یا شاعر آن‌ها را بصری دیده و بصری هم بیان کرده و ما هم مجبوریم آن‌ها را به‌همان صورت بصری ببینیم. آن رو و روبه‌رو کجای «در متن چیزی جز خود متن نیست» بود؟ آری، در شعر اگر بخواهیم چند حضور داشته باشیم و بدون سلسله مراتب حضور ـ من همیشه با مراتب عرفان در هرفرهنگ و اسطوره و میان همه‌ی ملل مخالف بوده‌ام و خواهم بود ـ بدون راس و ضلع و قاعده‌ی بدنه‌ی هرم، بلکه به‌صورت چند صوتی، تصویر هم می‌تواند یکی از اجزای متشکله‌ی اصوات باشد. ولی همیشه باید آن حوزه‌ی منفرد را به‌هم بزند. همیشه باید به‌صورت حوزه‌ی

منفرد خود را عقب بکشد. وگرنه شما شعر ندارید. ما از یک چیز چهار تا بعد نمی‌خواهیم، از یک بعد هم چهار تا، با فاصله‌ی متناسب هنری در جوار هم قرار گرفته نمی‌خواهیم. ما بعدی به‌صورت معنای بعد دیگر نمی‌خواهیم. ما نه «میکل آنژ» می‌خواهیم، نه مینیاتور، نه «دلاکروا»، نه «دگا» نه «پیکاسو» نه «دالی»؛ ما نه حافظ می‌خواهیم بشویم، نه مولوی، نه نیما و نه دیگری. این‌ها همه چیز را با سلسله مراتب دیده‌اند و برای آن سلسله مراتب تراشیده‌اند. ما پایان سلسله مراتب در هنر را اعلام می‌کنیم. آن کسی که «خود» را می‌کشد، «دانته»‌ای که کمدی الهی‌اش را تمثیل رسیدن به‌معبود مسیحی‌اش می‌کند، «حافظ»ی که از طریق پیر مغان می‌خواهد به‌بهشت آدم و دوران ملک بودن دست یابد، پیکاسویی که احجام را همسطح می‌کند، و بقیه، از نظر ما به‌خود مسئله نمی‌پردازند. نقاش کسی است که خود نقاشی را نقاشی می‌کند، شاعر کسی است که خود زبان را شعر می‌کند. من نه می‌خواهم از طریق شعرم به‌معبود برسم، نه به‌معشوق، نه به‌سلطان محمود، نه به‌خلافت انسان برروی زمین، نه به‌مسخ چهره‌ها، و اگر حتی عاشقِ تساوی و عدل و جهان بی‌طبقه و غیره هم بوده باشم، به‌جد کارگرم قسم که حاضر نیستم از طریق شعرم به‌آن چیزها برسم. آن چیزها ابزارهای دیگری دارند. نه شعر را مزاحم آن ابزارها بکنید و نه آن ابزارها را مزاحم شعر. من حرف گنده نمی‌خواهم بزنم. حرف من بسیار ناچیز است. ***شعر گذشته تمام شده است. محرم من کاغذ است.*** در این مقوله من کوچک‌تر از آنم که کوچک و بزرگ سرم شود. شعر گذشته در همه‌ی زبان‌ها تمام شده است. پس گفتن شعر مثل گذشتگان هم رفته دنبال کارش. در همه‌ی زبان‌ها. پس من چون یک آدم کوچکی هستم، و کاملا هم قدرنشناس، و یک عاق والدین ادبی به‌تمام معنا، می‌گویم شما خود می‌دانید، من معتقدم شعر باید طوری گفته شود که گفتن خود آن شعر هم موقع گفتن شعر گفته شود. یعنی شاعر موقع گفتن شعر نمی‌تواند بیرون زبان، بیرون دریای زبان بایستد و شعر بگوید. و یا یک تصویر را گنده کند و هی دور آن بچرخد، مثل دراویش و هو بکشد و مراد وجه غالب شعری بطلبد و با سر بیفتد توی چاله‌هرزهای شگردهای دقیانوسی. یعنی اگر وجه غالبی هم باشد من فقد

● نقاش کسی است که خود نقاشی را نقاشی می‌کند، شاعر کسی است که خود زبان را شعر می‌کند.

و سقط وجه غالب را اصل این نوع زبان و شعر قرار می‌دهم. فقط برای خودم می‌نویسم: «به‌سراغ من اگر می‌آیید، پشت هیچستانم.» دروغ محض است. «هیچستان» هیچستان نیست. مثل اسم یک محل است. خود آن محل که نیست. مثلِ مثلا: «کوچه هیچستان» ولی خود ساختن آن «هیچستان» مربوط است به‌زبان. معنای هیچستان، شعرِ هیچستان نیست. هیچستانِ زبان است که هیچستان است. و این در خود آن کلمه‌ی هیچستان نیست. با گفتن «شیرینی» دهن آدم شیرین نمی‌شود. با تماشای شیرینی دهن آدم شیرین نمی‌شود. با فاصله، بی‌فاصله، با حجم، با مفهوم، بی‌مفهوم، دهن آدم شیرین نمی‌شود. بعضی‌ها به‌قبرستان هم که می‌روند برای خوردن حلوا می‌روند، و از قبرستان هم خیلی خوشحال برمی‌گردند. شما نمی‌توانید چند کشیده‌ی محکم به‌گوششان بزنید تا غمگین شوند. طرف حلوا خورده است. آیا اگر کسی غرق شود و یا در حال غرق شدن باشد، حتماً ابن عربی را هم می‌فهمد؟ حتما حافظ شیراز می‌شود؟ و یا اگر کسی در دریا گرفتاری پیدا کند، در همان چند دقیقه‌ای که آب دهان و دماغش، و شکم و ششهایش را پر می‌کند، «ارزش احساسات» و «حرفهای همسایه» هم می‌خواند، و یا به‌یادِ یاد دادن زبان شعر نمایشی به‌میرزاده‌ی عشقی می‌افتد؛ زبان هیچستانی از این دست چگونه است؟ آیا زبان آن وجود دارد؟ اگر وجود ندارد من باید چه بکنم؟ من باید زبان آن را بسازم. زبان آن را باید از خود زبان بسازم. و نه از ادبیات. فیزیک و متافیزیک به‌این قضیه ربطی ندارد. و آیا من اگر به«اصطلاح» شاعر هم باشم و هزار چیز دیگر هم به‌ذهنم برسد، باید آن‌ها را رها کنم؟ مثلاً فرض کنید اگر در حرکت زبان من فیلی هم در زبان گنجیده باشد، من آن را از شعر می‌اندازم بیرون، چون ربطی به‌غرق شدن آن آدم و یا آدم‌ها ندارد؟ مثلاً من اگر حال و هوای چند جهان را با هم داشته باشم، چند تا از آن جهان‌ها را کنار می‌گذارم تا بتوانم برسم به‌خود موضوع، یعنی گفتن شعری که در آن اصل براین خواهد بود که من زبان غرق شدن را پیدا کنم، چون که زبان‌هایی که تاکنون غرق شدن را بیان کرده‌اند در خارج دریا ایستاده‌اند؟ فرض کنید اصلاً مرد و یا مردهایی نیستند که غرق می‌شوند. من رفته‌ام توی دریا، می‌بینم یک عده زن چادری هم ریخته‌اند توی دریا و با چادرهایشان شنا می‌کنند، خوب بارها من ناظر چنین صحنه‌ای در شمال ایران بوده‌ام. من که نمی‌دانم شعر این حالت را چگونه بگویم. پس رها می‌کنم. البته احساس‌های خودم هم هستند. بودا موقعی که از «نیروانا» صحبت می‌کند، من باید یک کلمه‌ی فارسی در مقابل «نیروانا» بتراشم؟ یا باید آن را تبدیل به‌زبان کنم؟ مثلاً در نیروانا پوچی هست، معلوم نیست کی به‌کیه. از دنیا بریده‌ام. من می‌آیم اسم این حالت را می‌گذارم «حقیقت» یا چی؟ آیا در جملات کامل حرف می‌زنم؟ کدام بخش، و یا بخش‌هایی از ابزارهای زبان، می‌توانند چیزی را که من نمی‌فهمم، و در جای آن قرار نگرفته‌ام و در واقع آن «ناجا» و آن چیز را بیان کنند؟ اصلاً من آن را بیان می‌کنم؟ و اگر آن را بیان می‌کردم، همه می‌فهمیدند من چه چیز را بیان می‌کنم، درواقع من چیزی را بیان نمی‌کنم، من آن چیزی را که وجود ندارد بیان می‌کنم آن چیزی که وجود ندارد و من بیانش می‌کنم، آیا چیزی غیر از خود زبان است؟ آیا شعر را از هیچ چیز نمی‌سازیم؟ این سئوال‌ها می‌آیند، پشت سر هم، کاغذ هم که محرم من است. و کاری هم نمی‌توان کرد. خب؟ «که من اگر چه همین نیز با». «و نه همان که شاید». خب؟ بسیار خب.

ادامه دارد

(چاپ و ترجمه و تلخیص و نقل بی‌اجازه‌ی رضا براهنی ممنوع است.)

۱. یدالله رویایی، لبریخته‌ها، لبریخته‌ها، شماره ۵ ص ۹. سه بخش آخر پلکانی نوشته شده است.

۲. یدالله رویایی، «شعر، رویت جهان از ذهن» و «حقیقت آن سو» (سنجش، شماره ۱، بهار ۷۶) صص ۱۲ - ۱۱

۳. لبریخته‌ها، ص ۳۶

۴. لبریخته‌ها، ص ۶۳

۵. لبریخته‌ها، ص ۶۵

۶. هما سیار، از حاشیه تا متن، (نشر باران، سوئد، سال ۹۶)
ص. ۱، حرف رویایی است. واقعا؟