



دفتر سوم  
نقد شعر معاصر:  
م. آزاد  
احمد رضا احمدی  
هوشنگ ایرانی  
شمس الدین تندرکیا  
نصرت رحمانی  
اسماعیل شاهرودی  
نیما یوشیج  
و...





# Lnak

No. 3

M. Azad

Ahmad reza ahmadi

Houshang Irani

Shams o din Tondar kia

Nosrat Rahmani

l Shahroudi

ushij

کتابخانه تخصصی ادبی و هنری



1 0 0 4 7 7 9 3



انتشارات نوید شیراز

۳۲۰۰ تومان

۱۳۵۲



٢



lnak

NO.

PIR

٢٠٠٥

/٢٣

١٩

١٣٨٦

٣.ج

٢.ن





# آینک

کتاب ادبیات

«مجموعه آثار»

۹۵۲۶۸



انتشارات نوید شیراز



سرشناسه  
عنوان و نام پدیدآور : محیط، هادی، ۱۳۵۴.  
آیینک: کتاب ادبیات دفتر سوم شعر، نقد، بررسی و ترجمه / به انتخاب  
و نظر هادی محیط.  
مشخصات نشر : شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۷.  
مشخصات ظاهری : ۲۱۵ ص.  
شابک : 978-964-358-581-5  
موضوع : شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد.  
رده‌بندی کنکره : PIR۳۸۱۱/م۲۷۴۹  
رده‌بندی دیوینی : ۸۴۱/۶۲۰۹  
شماره کتابشناسی ملی : ۱۰۸۳۱۱۹



## آیینک

### کتاب ادبیات

□ لیتوگرافی و چاپ : واصف □ تیراژ: ۱۵۰۰ جلد

□ چاپ اول: ۱۳۸۷ □ حق چاپ محفوظ

ناشر: انتشارات نوید شیراز

دفتر شیراز - تلفن ۶۲-۲۲۲۶۶۶۱ نمابر ۲۲۲۹۶۷۶-۰۷۱۱ □ ص.پ: ۷۱۳۶۵/۶۶۶

دفتر تهران - تلفن ۵۹۳۵-۸۸۹۰۵۹۳۵ نمابر ۲۱-۸۸۹۲۱۵۲۲

پست الکترونیکی: [navid\\_publication @ Yahoo.com](mailto:navid_publication@yahoo.com)

وب سایت : [www.navidshiraz-pub.com](http://www.navidshiraz-pub.com)

ISBN: 978-964-358-581-5

شابک: ۵-۵۸۱-۳۵۸-۹۶۴-۹۷۸

۳۲۰۰ تومان



# آیینک

لغتر سوم: شعر، نقد، بررسی و ترجمه

به انتخاب و نظر:

هادی محیط

چه می‌خوانید:

- |    |                            |                     |
|----|----------------------------|---------------------|
| ۷  | پیش‌گفت                    | • هادی محیط         |
|    |                            | - نیما یوشیج        |
| ۱۳ | سیولیشه                    | • نیما یوشیج        |
| ۱۵ | بازخوانی شعر سیولیشه       | • م. آزاد           |
| ۱۹ | امتزاجی تداعی گونه         | • شاپور جورکش       |
| ۲۳ | تاکتیک ساعت شنی            | • فتاح رنجبر        |
| ۲۷ | بمیر و کس دیگر شو          | • عنایت سمیعی       |
| ۲۹ | جهانی از صدا               | • هادی محیط         |
| ۳۳ | شبی یاد دارم که چشمم نخفت  | • داریوش مهبودی     |
| ۳۷ | حاشیه‌ای بر شعر «سیولیشه»  | • محمود نیکبخت      |
| ۴۱ | به خطا رفته                | • پویا پروانه       |
| ۴۷ | کومه‌ای در کنار دریای زبان | • مسعود توفان       |
| ۷۳ | حدود خوانش‌ها در گستره متن | • سید مهدی جعفری    |
|    |                            | - شمس‌الدین تندرکیا |
| ۸۱ | من که گذشتم ز عشق          | • شمس‌الدین تندرکیا |
| ۸۷ | تندرکیا و شاهین او         | • مشیت علایی        |
| ۹۱ | ایکاروس تپه‌های تجریش      | • داریوش اسدی کیارس |



- رفرم تندرکیا ..... ۹۵
- کبود ..... ۱۰۱
- هوشنگ، ایرانی نبود ..... ۱۰۵
- شکوه شکفتن ..... ۱۰۹
- انهدام ..... ۱۱۳
- انهدام یا آفرینش ..... ۱۱۵
- وقتی دلی نمانده برای عشق ..... ۱۱۷
- تیر خلاص ..... ۱۱۹
- نوعی تله پاتی ..... ۱۲۵
- این نیست ..... ۱۲۹
- همزاد ..... ۱۳۳
- در کوچه ها و شعرهای شبانه ..... ۱۳۷
- باران و پنج عصر این سنتور ..... ۱۴۱
- انارها را شما بردارید ..... ۱۴۵
- انتزاع واقعیت ..... ۱۵۳
- یاس ها منتظرند ..... ۱۵۹
- آن ها به ما دروغ گفتند ..... ۱۶۱
- میان ماندن و رفتن ..... ۱۶۷
- هم چون زمزمه واری ..... ۱۶۹
- شعرهای سیاسی ..... ۱۷۵

- علی قنبری
- هوشنگ ایرانی
- هوشنگ ایرانی
- داریوش اسدی کیارس
- شمس آقاجانی
- نصرت رحمانی
- نصرت رحمانی
- مشیت علایی
- ابراهیم محبی
- هادی محیط
- اسماعیل شاهرودی
- اسماعیل شاهرودی
- داریوش اسدی کیارس
- مشیت علایی
- احمد رضا احمدی
- احمد رضا احمدی
- بهزاد خواجهات
- هیوا مسیح
- هادی محیط
- م. آزاد
- م. آزاد
- داریوش اسدی کیارس
- مشیت علایی
- هادی محیط
- هوشنگ آزادی ور
- هوشنگ آزادی ور

- شعر فضا می‌طلبد ..... ۱۷۹
- نگاهی به جهان داستانی بهرام حیدری ..... ۱۸۳
- جویس پس از آرگن ..... ۱۹۷
- «یولیسیز» جیمز جویس: سطرهای پایانی ..... ۲۰۱
- کنتانس موتزارت زن بی‌اهمیت ..... ۲۰۵
- زنی کنتانس وبر نام ..... ۲۰۷
- کنتانس موتزارت زن بی‌اهمیت ..... ۲۱۱

- هوشنگ آزادی‌ور
- بهرام حیدری
- داریوش احمدی
- جیمز جویس
- مسعود توفان
- ترجمه: م. توفان
- رناته ولش
- ترجمه: رضا پرهیزگار
- گرهارد ویس
- رناته ولش





تابستان هزار و سیصد و هشتاد که به دعوت شهریار مندنی‌پور، همکار مجله عصر پنج‌شنبه شد، علاوه بر اجرای طرح‌هایی چند، یکی هم به بررسی، نقد و تحلیل شعر امروز می‌پرداخت که ایده‌ی آن بیشتر کشف ساختار، اتمفسر و مؤلفه‌هایی

بود که در شعر معاصر وجود داشت. این ایده در پی یافتن نگره‌ها، نه بر اساس سیستمی از پیش موجود، که کشف آن‌ها از دل آثار و متن‌های موجود بود. کشف تئوری متن‌ها، کشف زبان و کشف معانی. کشف تنهایی و کشف زندگی متن‌ها نیز. می‌دانستم که پیگیری کتاب‌ها و تحلیل شعرا ره به دنیای عقیده‌ها و غوطه‌ور شدن در کلیات معانی خواهد برد. ما به دنبال دنیای دیگری بودیم. دنیایی که می‌جستیم جغرافیایی بود که در آن بتوانیم به دیدار پیکره‌بندی سطرها، هم‌آوایی کلمه‌ها، رنج صورت‌بندی معنا و... برویم، چیزهایی که جاهای دیگر نمی‌یافتیم.

## پیش‌گفت هادی محیط

ما به دنبال تبیین جهان شاعرانه، به دنبال تطبیق تئوری‌ها بر متن‌ها نبودیم. ما می‌خواستیم بیش از هر چیز باخود شعرها ملاقات کنیم. شعرها که پیش از هر چیز دیگری آن‌ها بودند و دیگر چیزها بودند که به واسطه‌ی شعرها بودند. فکر

نمی‌کنم در جهان شعر هیچ عنصر دیگری به اندازه‌ی خود اشعار اهمیت و قدر و قیمت داشته باشد. این شعرها هستند که بیش از هر چیز تصور ما را از جهان شاعرانه یا جهان شعر می‌سازند. مخصوصن در ادبیات مدرن. در شعر کلاسیک چنین نقشی را شاید ابیات بر عهده داشتند. اما در شعر معاصر یک شعر است که از عنوان تا مکان و تاریخ نوشتنش چنین نقشی را ایفا می‌کند. حتا تقدیم نامچه یک شعر هم می‌تواند در تحلیل آن نقش بازی کند. و این همان چیزی‌ست که نیما بر آن تأکید داشت: «یک مصرع و یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و

آهنگ یک مطلب معین است، در بین مطالب فقط به توسط آرمونی به دست می‌آید. این است که باید مصراع‌ها و ادبیات دست‌جمعی و به طور مشترک وزن را تولید کنند.» و این «دست‌جمعی و به طور مشترک» نه تنها در مورد وزن که در مورد ساختار، مشکل، معنا، زبان و ... هم صدق می‌کند. پس همین تفویض نقش از ابیات شعر کلاسیک به کلیت یک شعر در ادبیات معاصر، خود بر، آمدن نگاه و ساختار دیگری اشاره داشت که می‌بایست در تحلیل شعر معاصر به شدت مورد نظر قرار گیرد. یعنی از همین واحد به خوبی می‌شود به واحدهای دیگر و کلی‌تر ادبیات رسید.

به هر رو بنیاد تحول شعر معاصر بر هوش شعری بود که از آن به عنوان "افسانه" شعر معاصر نام برده می‌شود. شعری که خود صاحب تئوری، تاریخچه و داستان جذابی در ادب معاصر است. این شعر و شعرهای دیگری چون شاهین تندرکیا، کبود هوشنگ ایرانی، باغ آینه احمد شاملو، زمستان اخوان، ایمان ییاوریم به آغاز فصل سرد فروغ، اسب سفید آتشی و طرح احمد رضا احمدی و... را با ید از نو خواند و سیر تکامل و تطور آن‌ها را به طور دقیق نوشت. به هر رو در ادب معاصر شعر خود صاحب اسم و هویت مستقلی شد که کمترین دست‌آوردش تأکید بر فردیت چیزها- شعرها- و در یک نگاه دورتر تأکید بر هویت منحصر به فرد هر پدیده‌ای و پیدا کردن تشخیص ویژه‌ی خویش است. و بی‌گمان یکی از اصلی‌ترین تعمیم‌دهندگان این هویت بخشی به

پدیده‌های دیگر در دنیای معاصر، شعر معاصر است. یعنی در شعر معاصر بود که برای اولین بار آن بی‌چهرگی و بی‌نامی از شعر ما پاک شد و شعر به عنوان زبان تاریخی، زیباخواهی و ملی‌ما صاحب عنوان و هویت مستقل گردید. آن چه نه تنها در شعر کلاسیک که در دنیای سنت اصلن وجود نداشت. و آن چه بود نظمی آهنگین بود برای گفتن پراگندی. به قول شفیعی کدکنی:

«اگر در یک شعر قدیمی هم تغزل و عشق مطرح بود و هم پند و اندرز، هم تصوف و هم مدح ... در یک شعر نیمایی از آغاز تا انجام یک تجربه و یا مجموعه‌ای یگانه از تجربه‌های یک حالت عاطفی، به کمک تخیل تصویر می‌شود.»

پس ضرورت پرداختن به شعر از آن جا بیشتر می‌شد که شعر معاصر تنها شعر معاصر نبود، بلکه فکر معاصر هم بود. یعنی علاوه بر ظهور اندیشه نوظهورانه‌ی معاصر در شعر معاصر، شعر معاصر محل تلاقی اندیشه‌های معاصر هم بود. و هیچ یک از نخله‌های هنر معاصر مثل شعر معاصر محل مناقشه و تلاقی افکار نبوده است.

البته در طول سال‌ها نقدها و نظرهای گوناگونی بر اشعار تأثیرگذار نوشته شده است. ولی نه آن چنان که ما را بی‌نیاز کرده باشد و هم چنین بخش عمده‌ای از شعر ما علی‌رغم اهمیت هنوز ناخوانده مانده است، و ما به سهم خود در پی عبور از این وضعیت برآمدم. ابتکار ما اما این بود که اولن اشعاری را از یک شاعر برگزینیم که با وجود اهمیت ادبی کمتر مرد نظر قرار گرفته بود و

کاتب- منتقدهایی هستند که زندگی آن‌ها را وسعت بخشد و  
سرشارشان کند درما.

در ثانی شاعرانی را برگزینیم که باز هم کمتر به نظر آمده بودند.  
مثل تندرکیا یا ایرانی. شاعران متفاوتی که با وجود تاثیرگذاری  
بسیار بر شعر و شاعران امروز، از آن‌ها و شعرشان کمتر گفته شده  
است. این دو را قرار دهید در کنار این ابتکار که یک شعر را از قبل  
چاپ کنیم و سپس در شماره‌های بعدی نقدهای خوانندگان و  
منتقدین را به چاپ برسانیم. این پروژه را با نیما آغاز کردیم و  
اولین شعر شد محل مناقشه. چند منتقد، هم‌زمان چند نقد بر شعر  
**سیولیشه** نیما نوشتند. و بعد شخصی با نام **مستعار پویا پروانه**  
نقدی بر جمیع این نقدها نوشت که خود باعث نقدی دیگر شد از  
**مسعود توفان**. بر نقد توفان نیز به اصطلاح نقدی زده شد از  
**سید مهدی جعفری**. فضای جالبی ایجاد شد، که متأسفانه ادامه  
نیافت. یعنی در مورد کسان دیگر ادامه نیافت. ما کارمان را ادامه  
دادیم. اما تاخیر در چاپ نشریه به راستی از گرمی بازارمان کاست.  
و در یک فاصله چهار- پنج ساله که این پروژه اجرا شد، به دلایلی  
چند از جمله پخش نامناسب نشریه و فاصله نجومی چاپ آن،  
بسیاری از علاقمندان از ادامه‌ی این نقدها بی‌خبر ماندند. به این  
دلیل و دلایل دیگر تصمیم گرفتیم مجموع این نقدها را از تفرقه  
درآورم و یک جا به چاپ برسانم. البته این پروژه نقشه بسیار  
وسیع‌تری داشت که به دلیل قطع همکاری من با آن نشریه  
متأسفانه اتر ماند. امیدوارم در شماره‌های آینده **آیینک** بتوانم آن را  
به سرانجام برسانم. و همچنین گفتن از زیبایی‌ها و اندیشه‌های  
دیگری که شعر امروز ما مملو از آن‌هاست و به انتظار



نیما یوشیج



سخن به مهر دوخته.

ولیک بر مراد خود  
به من نه اعتناش او  
فتاده است در تلاش او  
به فکر روشنی، کزان  
فریب دیده است و باز  
فریب می‌خورد، همین زمان.

به تنگنای نیمه شب  
که خفته روزگار پیر  
چنان جهان که در تعب،  
کوید سر،  
کوید پا.

تی‌تیک، تی‌تیک  
سوسک سیاه  
سیولیشه  
نُک می‌زند  
روی شیشه.

فروردین ۱۳۳۴

## سیولیشه

نیما یوشیج

تی‌تیک تی‌تیک  
در این کران ساحل و به نیمه‌شب  
نوک می‌زند  
«سیولیشه»  
روی شیشه.

به او هزار بارها  
ز روی پند گفته‌ام  
که در اتاق من، تو را  
نه جا برای خوابگاست  
من این اتاق را به دست  
هزار بار، رفته‌ام.  
چراغ سوخته  
هزار بر لبم





با سلام، می‌بخشید که «بازخوانی شعر سیولیشه» را با تأخیر برایتان می‌فرستم. شاید باور کردنی نباشد اما من سه بار این «بازخوانی» را نوشتم و راضی‌ام نکرد سخن گفتن درباره‌ی شعر نیما، هنوز هم با ملاحظات همراه است در حالی که دیگر

زمان «دفاع» از شعر نیما گذشته است و هیچ دکتر حمیدی شیوازی‌ای سر بلند نمی‌کند تا در قبالش گارد بگیرد. و اما نیما برای خواننده‌ی جوینده هنوز هم معمای است. در میان چندین گزینه و شبه‌گزینه از شعر نیما، یک مجموعه روشن و شفاف، از سادگی عمیق نیما نیست- به عقیده من در گزیده‌های شعر نیما، دست کم می‌شود تجربه‌های ناتمام را کنار گذاشت. ما به یک نیمای تجربه‌های موفق هم نیاز داریم- که عجیب ساده است و همین شک دشوارپسنان را برمی‌انگیزد

«سیولیشه» از آن شعرهای بلگام نیماست. راه به تفسیر می‌دهد- و

## بازخوانی شعر سیولیشه

م. آزاد

نمی‌دهد و آخرش هم می‌بینی شاعر حسلی  
سر به سرت گذاشته است

به هر حال، من چیزی به اسم «بازخوانی»  
نوشتم و یکی دو صفحه از نوشته‌های قبلی  
هم به آن اضافه کردم و آن را همین طوری  
فرستادم چون می‌دانم پاک‌نویس مطلب  
همان و مثنوی هفتاد من کاغذ همان.

نیما اغلب ایده‌ی قصه‌وارش را یادداشت می‌کرد و بعد در چند مرحله به شعر، شکل می‌داد؛ و چون شکل نهایی شعر به دست می‌آمد پای آن امضا می‌گذاشت. شعر «همه شب زن هر جایی...» از این نوع شعرهاست. شعر «سیولیشه» و «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک» هم باید برداشت شعری از یک موضوع پیش‌اندیشی شده باشند- در این که یک متن موزون پیش‌اندیشی شده «شعر ناب» نیست بحثی نیست. نیما با این شعرهای قصه‌مانند، اندیشه‌ای را بیان می‌کند گاهی حس

شعری، قوی و مسلط است و در همان طرح اول شکل می‌گیرد و گاهی نیاز به پرداخت شعر هست تا شکل نهایی‌اش به دست آید. نیما شاعری است طبیعت‌گرا، اما طبیعت شعر نیما، آن طبیعت کلی، ذهنی و مجرد شعر رو به زوال سبک عراقی و هندی نیست. طبیعت محسوس و مانوس زادگاهش «یوش» است. تازگی و طراوت شعر نیما، در خلق فضاهای تازه است - به جای بلبل و کبک دری و آهوی خن - که دیگر مفاهیمی انتزاعی شدند؛ توکاه، داروگه سنگ پشت، زیک (سوسک)، سیولیشه (سوسک سیاه) و شب‌پره را در فضای آشنای شعرش می‌آورد - با گیاهان کوهی و جنگلی و ماهیان کوچک رودخانه‌ها - و کومه‌ها و بیشه‌های مازندران که با خاطره‌ی شاعر درآمیخته‌اند.

شعر «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک» و «سیولیشه» از جهتی، شکستن تمثیل کلیشه شده «شمع و پروانه» است. در کلیشه شکنی نیما، نه تنها موضوع عوض شده، که هم‌شکل، و هم جهت معنایی شعری تغییر پیدا کرده<sup>۱</sup>

مقصود از این اشاره، توجه دادن به دو نوع رویکرد مصنوع و رویکرد خلاقه به یک موضوع شعری است. غزل‌سرایان ما هنوز هم ماجرای شمع و پروانه را با همان سوز و گداز تکرار می‌کنند. نکته‌ی مهم در این میان، دید محدود شخصی و غیراجتماعی آن‌هاست. این

۱- جالب است که سعدی تقیضه‌ای رنلقه بر «شمع پروانه» سروده است که در سوز و گداز پارودیکش طنزی پنهان است. شمع در جواب رجزخوانی پروانه می‌گوید «تو را آتش عشق اگر بر بسوخت / مرا بین که از پای تا سر بسوخت»

دید محدود نمی‌تواند قالب این تمثیل سنگ شده را بشکند. رویکرد نیما به موضوع «جاذبه‌ی نور برای شب‌پره / سیولیشه» اصلان از جنس و جنمی دیگر است. او میان این عناصرهای طبیعی، رابطهای برقرار می‌کند که گویای دل‌مشغولی‌هایش باشد. ظاهر نیما در شعر سیولیشه با موضوع، سخت کلنجار رفته است. مسئله این است که آیا شکل این شعر، از پس محتوای آن برآمده یا نه؟

\*\*\*

«سیولیشه» شعر «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک» را به یاد می‌آورد - شاید به سبب زمینه موضوعی مشترکشان، که در شروع هر دو شعر به دست داده شده:

چوک چوک... گم کرده راهش را / در شب تاریک / شب‌پره‌ی ساحل نزدیک | دم‌په دم می‌گویم بر پشت شیشه...  
(شب‌پره‌ی ساحل نزدیک)  
تی تیک تی تیک... در این کران ساحل و به نیمه شب /  
سیولیشه | نک می‌زند | روی شیشه...

(سیولیشه)  
شاعر از شب‌پره می‌پرسد: «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک! در تلاش تو چه مقصودی است / از اتاق من چه می‌خواهی؟» و شب‌پره‌ی ساحل نزدیک (روی حرفش گنگ) می‌گوید: چه فراوان روشنایی در اتاق توست! | باز کن در بر من | خستگی آورده شب در من....»

لحن دردمندانه شب‌پره، القای همدردی می‌کند. شاعر با تأسف با خودش [و به خواننده‌ی شعر] می‌گوید: «به خیالش شب‌پره‌ی ساحل نزدیک| هر تنی را می‌تواند برد هر راهی| راه سوی عافیتگاهی| وز پس هر روشنی ره بر مفری هست! اما نمی‌خواهد این واقعیت نومید کننده را به شب‌پره بگوید؛ چراکه نفس این تلاش، زیاست. و نیما با تأکیدی قوی بر یقین آرمانی شب‌پره به راه خودش، شعر را در پایان به اوج می‌رساند:

«چوک چوک... در دل این شب کز او این رنج می‌زاید/  
پس چرا هر کس به راه من نمی‌آید؟»

به عنوان «پیام» شعر شب‌پره، می‌توان شعارها داد- چراکه شعر، ظرفیت بسط معنایی را دارد ولی تمام سعی این بوده که شعر در حد شعار نماند.

اما شعر «سیولیشه» شعر دغدغه است و زابرابی و سیولیشه (سوسک سیاه) تمثیلی است از این دغدغه زلبر کننده؛ «در این کران ساحل و به نیمه‌شب» سیولیشه مدام روی شیشه‌ی پنجره اتاق تاریک شاعر نِک می‌زند؛ و شاعر هر چه زنه‌ار می‌دهد و نصیحتش می‌کند؛ و هر ترفندی به کار می‌برد نمی‌تواند خودش را از مزاحمت این جانور سمج رها کند: «به او هزار بارها/ ز روی پند گفته‌ام/ که در اتاق من تو را/ نه جا برای خوابگاهست.» و حتا به طلسم دفع حشرات موزی تمسک می‌جوید: «من این اتاق را به دست/ هزار بار رفته‌ام» سیولیشه «و لیک بر مراد خود/ به من نه اعتناش او/ به فکر روشنی کز آن فریب دیده است و باز/ فریب می‌خورد

همین زمان/ فتاده در تلاش...» «چراغ سوخته» است و روشنایی‌ای در کار نیست؛ و سیولیشه «به فکر روشنی» [نه خود روشنی] در تلاش و تقلا افتاده است- روشنایی‌ای که از آن فریب خورده و همین حالا هم فریب می‌خورد.

می‌بینید که کلنجر رقتن با معنای ظاهری شعر به جایی نمی‌رسد مگر آن که نقطه تعمیمی به دست بیاوریم که شعر را بسط دهد و تمثیل را روشن کند.

در بند چهارم، شعر تغییر لحنی می‌دهد و تعبیرهای کلی و تجریدی در میان می‌آید که با زبان گفتاری شعر، نمی‌خواند- مثل «روزگار پیر» «تنگنای نیمه‌شب» و «جهان... در تعب». نیما با این تعبیرهای کلی چه می‌خواهد بگوید؟ بند چهارم و بند پایانی را با هم می‌خوانیم:

«به تنگنای نیمه شب| که خفته روزگار پیر| چنان جهان که در تعب| کوید سر| کوید پا... تی تیک، تی تیک سوسک سیا| سیولیشه| نک می‌زند| روی شیشه...»

خواننده به این فکر می‌افتد که چرا نیما تلاش سوسک سیاه را آن قدر تمیم داده که به تقلای جهان از فرط درد تشبیه شده؟ آیا سیولیشه دغدغه این جهان پرتعب نیست که در قلب نیمه‌شب هم که روزگار پیر خفته است، دست از سر شاعر بر نمی‌دارد و آرامش را بر هم می‌زند؟

ظاهر این، تفسیری کم و بیش قانع کننده است، چون نیما به هر حال، این تقابل معنایی را مطرح کرده است:

سیولیشه \_\_\_\_\_ چنان \_\_\_\_\_ جهان [که در تعب]

سیولیشه \_\_\_\_\_ چنان \_\_\_\_\_

اکنون که شعر نیما جایگاهش را در ادبیات ما به دست آورده است، زمان آن است که شعر او را با دید مشخص‌تری بررسی کنیم، با توجه به این نکته که ارزش کار نیما در تجربه‌های جسورانه اوست. نیما خودش این تجربه کاری‌ها را بیشتر دوست داشت. دلیلش هم اثبوه کارهای اوست. وقتی نیما می‌گوید: فقط تعدادی از شعرهایش آن شکل مطلوب را پیدا کرده است، مقصودش نفی تجربه‌های کاریش نیست. و وقتی می‌گوید: «من رودخانه‌ای هستم که می‌توان از هر جای آن آب برداشت» باز هم به آن همه تجربه‌ی تازه اشاره دارد که هر کدام برای شاعران نیمایی دستمایه کارهای تازه است.

مضمون ارتباط میان شاعر و موجودی غیر از انسان - که ناگاه در خلوت شاعر حضور می‌یابد و شاعر رفتار و حرکات او را به گفتگو تعبیر می‌کند - گویی یک مضمون همگانی و همه جایی است: **ادگار آلن پو** از «غرابی» می‌گوید که در غروب دل گیر

زمستانی به پشت پنجره‌ی او آمده تا پیام‌آور یأس و اندوه باشد **رابرت فراست** از تجربه‌ی یک روز زمستانی می‌گوید که در آن شاعر سردرگریان از زیر درخت‌ها در حال گذر است و تکه برفی که دفعتن از شاخه‌ای به پشت گردن او می‌افتد به او هشدار می‌دهد که: زمان این همه نیست. جوانه‌ای که با باد به شیشه می‌خورد و نوید رویش می‌دهد مورچه‌ای که باری چندین بار از وزن خود سنگین‌تر را حمل می‌کند قاصدکی که امید را به روشنای خردک شرری زنده می‌دارد. و از این دست شعرهای «مرغ آمین» و «سی‌یولیشه» نیما یوشیج -

## امتزازجی تداعی‌گونه

شاپور جورکش

اما اگر در غراب یا قاصدک، شاعر مشاهده‌گر بیرونی است و آن عنصر طبیعت از شاعر جداست. در سی‌یولیشه رابطه‌ی بین شاعر و موجود پیام‌گزار پیچیده‌تر است. آیا سی‌یولیشه صرفن سوسکی است که خود را به شیشه می‌کوبد؟

طبیعت، بیشتر اوقات در اشعار نیما با خود شاعر یکی است. **شاهرخ مسکوب** در مقاله‌ی «افسانه‌ی محبت» این یگانگی شاعر و طبیعت را با دقت تشریح می‌کند:

«سراینده «افسانه» که خود را مانند ساقه گیاهی در بن دره‌ای جای داده، آن چنان که خواهیم دید - چون از تن سنگ بیرون جهیده - طبیعت را از درون می‌اندیشد... اگر همیشه طبیعت به سبب وجود انسان معنا داشت، نیما در افسانه و جاهای دیگر کار را وارونه می‌کند و با تشریح طبیعت، انسان را معنی می‌کند.»

## داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع

قدرتِ حلول و استغراق، از جمله قدرت‌های ویژه نیماست که بعد از او در کمتر شاعری از رهروان او ادامه یافت و بعد از او شعر ما نتوانست از این افق که نیما گشوده بود بهره بگیرد و آن را بسط دهد و شعر نو که در زمان بدعت‌گزار خویش، چالش‌هایی در زمینه استغراق در وجود دیگری داشت، بعد از او به ورطه‌ی متکلم وحده افتاد. نیما در خصوص این استغراق - که شعر چندصدایی در آن ریشه می‌تواند داشت - می‌گوید:

«باید خیلی برای شما عادی شده باشد که در جسم و جان و در چشم دیگری واقع باشید و به جای آن‌ها، همه حالات و تأثرات آن‌ها را بتوانید درک کنید این قدرت برای شما وقتی پیدا خواهد شد که زیاد غرق شوید به طوری که با اطراف خودتان سرشته و تخمیر شده باشید»  
حرف‌های همسایه، (ص ۳۹)  
نیما در شعری به نام «نیما» خود را پروانه‌ای می‌بیند که به امید نور به گردش درآمده:

از بر این بی‌هنر گردنده‌ی بی‌نور / هست «نیما» نام آن  
پروانه‌ی مه‌جور / مانده از فصل بهاران دور / در خزان زرد غم  
جا می‌گزیند / بر فراز گلبنان دل بی‌فسرده نشیند.

این نماد پروانه و نور، همان مظهر شمع و پروانه کلاسیک در پی بیان عشق جسمی یا عرفانی نیست بلکه آن چنان که از بیشتر شعرهای نیما برمی‌آید نماد آگاهی بخشی و تقلا برای روشنگری است که از اعتقاد نیما به عهد و مسئولیت سرچشمه می‌گیرد او در

مقدمه‌ی افسانه می‌گوید: «آدم بی‌درد مثل آدم بی‌جان است.» مسئولیتی که در شعر «مرغ آمین» مبنای نظری آن و در شعر «مهتاب» جلوه‌های عملی آن را در هیأت آن زنده بیدار می‌بینیم که برای بیدار کردن خفتگان «پای آبله» بر در دهکده تنها مانده است و آژهای خروس، بیداری خفتگان، تلاش، دست و پا زدن... در اشعار نیما از بسامد و آژگانی بالایی برخوردارند: **آی آدم‌ها! که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!... یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند.**

در شعر «سی‌یولیشه»، سوسک سیاه - نیز مانند پرسونای شعر قایق یا آی آدم‌ها - در تلاش و تقلاست. چنان جهان که در تعب | کوید سرا | کوید پا. آیا سی‌یولیشه خود شاعر است که «فتاده است در تلاش» و «به فکر روشنی» و روشنگری است:

**فتاده است در تلاش او**

**به فکر روشنی**

**کزان**

**فریب دیده است و باز**

**فریب می‌خورد همین زمان.**

اگر روشنی غیر از جنبه صوری نور برای سوسک سیاه - معنای روشنگری هم می‌دهد، پس آن «فریب» چیست؟ آیا این فریب همان دروغ و کیدی است که در «افسانه» با نگاه انتقادی نیما نسبت به ادب و فرهنگ کلاسیک محک می‌خورد و به گمان نیما - در تخدیر مردمان می‌کوشد؟

حافظا این چه کید و دروغی است| کز زبان می و جام و  
ساقی است| نالی ار تا ابد باورم نیست| که بر آن عشق بازی  
که باقی است| من بر آن عاشقم که رونده است.

اما واژه‌ی «فریب» فراتر از این عوام‌فریبی است که نیما می‌گوید  
نوعی خیال‌گونی و سیلانی را هم در خود دارد و فضایی چنان  
سحرانگیز دارد که نیما خود را در گستره‌ی آن رها می‌کند. «شاهرخ  
مسکوب» در مقاله‌ی مذکور روشن می‌کند که در شعر افسانه،  
«عاشق» خود شاعر و - فراتر از آن - ذات شعر است و «افسانه»  
نماد خیال و تخیل است. خیال: مهبط و منزلگاه شعر، و شعر که نیما در  
«نامه‌ها» در مورد آن می‌گوید: «از نیست، هست به وجود می‌آورد» و  
آیا تخیل و زاده‌ی آن یعنی شعر، دروغی نیست که عاشق در  
منظومه‌ی افسانه «دلاویز»ش می‌خواند: تو دروغی، دروغی  
دلاویز... ای دروغ، ای غم، ای نیک و بد تو...

سی‌یولیشه به شیشه سر می‌کوبد تا به آن روشنی دست یابد: کز  
آن فریب دیده است و باز فریب می‌خورد همین زمان. آیا  
سی‌یولیشه خود نیماست که در شعر می‌پیچد برای روشنگری؟

از سوی دیگر آغاز شعر به نحوی موجز، تداعی‌گر آنات اولیه الهام  
و یادآور آن لحظه‌ی بی‌خودی است که در آن، ناگاه همه تجربه‌ها و  
دریافت‌ها از تاریکای ذهن، طغیان زده برمی‌آشوبند و در سوخت و  
سازی غریب به هم مخروج می‌شوند؟ آیا مدخل شعر نمی‌تواند  
تصویرگر لحظه و آن الهام باشد که بی‌گاه شاعر را دیگرگون می‌کند و  
همه چیز در پرتو آن رنگ دیگری می‌گیرد؟ آیا این مدخل با آن

واژه‌ای «تی‌تیک» اختصار و اعلان نزول آن فرشته الهام هنر نیست  
که از سایه روشن‌های ذهن سربرمی‌دارد دریاوار می‌خروشد و خود را  
بر سینه شاعر می‌کوبد؟

تی‌تیک! در این کران ساحل و به نیمه‌شب اُنک می‌زند|  
سی‌یولیشه| روی شیشه.

واژه‌هایی چون: کران، ساحل، نیمه‌شب جهان، صحنه‌ای از حضور  
یک جهش و توفان را ناخودآگاه به ذهن می‌آورند گویی دریایی آماده  
آشوب است. پس آیا «سی‌یولیشه» سوسک سیاهی که با تاریکی و  
رازناکی هم‌رنگ است همان الهام است که در تنگنای شب آن زمان  
که جهان پیر خفته، با تعب و تلاش بر دل شاعر سر می‌کوبد؟ و  
هرچند که شاعر فریب‌گونی آن را بشناسد و نخواهد در بر او بگشاید  
سی‌یولیشه حضور جهنده و کایناتی و در عین حال فلک‌وار خود را به  
شاعر آماده‌باش می‌دهد؟

تی‌تیک!

تی‌تیک!

حادثه اختصار شده تا ساحل امن شاعر را به توفان بیاشوبد  
سی‌یولیشه می‌تواند یک سوسک سیاه باشد می‌تواند شاعر باشد  
می‌تواند الهام شعری باشد و نیز می‌تواند امتزاجی تداعی‌گرانه از این‌ها  
باشد یعنی در آغاز همان حشره‌ی مزاحمی است که شاعر به او  
می‌گوید: که در اتاق من تو را نه جا برای خوابگاه است| من این  
اتاق را به دست هزار بار رفته‌ام. تداعی‌ها، واژه‌های «اتاق» و  
«زوفتن» را استعلا می‌دهند و خلوت شاعرانه را به ذهن او می‌آورند:



خلوتی که نیما با تلاش بسیار و وسواس بی حد از آن یاد می کند:

«بلون خلوت با خود شعر شما تطهیر نمی یابید به هر اندازه در خودتان خلوت داشته باشید به همان اندازه این کیفیت بیشتر حاصل آمده است. شاعر امروزی باید در این خلوت این نکته را دریابد شعرهای امروز رفقای ما بیشتر فاقد این قدرتند و غالباً به چیزهایی که کسی از روی تصنع و عدم ایمان و اعتقاد می سازد بیشتر شباهت دارد»

حرفهای همسایه، (ص ۱۱)

پس با این تداعی، «سی بولیشیه» در ادامه ی شعر از سوسک سیاه به هستی دیگر ارتقا می یابد در کالبد این سوسک سیاه، موجود دیگری به ذهن می آید که بدون اعتنا به حرفهای شاعر کنار خود را پی می گیرد و «بر مرز خود» برای نزدیک شدن به روشنایی هم چنان به شبیه سر می کوبد یا این تلاش یادآور رفج های مردمی نیست که بیش از سی سال، از عمر خود را شبانه روز مایه گناشته و غیر از گنجهی شعر نو، در زمینه های نظری شعر هم سنگ اولی به یادگار گذاشت تا رهروانی چون شاملو، فروغ، اخوان، سپهری، آتشی، که زادگان اویند- پایانی مستحکم داشته باشند

به تنگنای نیمه شب | که خفته روزگار پیر | چنان جهان که در تعب | کوید سر | کوید پا، بخش میانی شعر برای من ابهام آمیز است و همفکری دوستان شاید گره از معنای آن بکشایند چراغ سوخته | هزار بر لبم | سخن به مهر دوخته.

آیا فعل فعل «دوخته»، اتاق است که در سطور قبلی آمده؟ یعنی: لتلق من با چراغ سوخته هزار مرتبه بر لبم سخنان مهرآمیز نهاد؟ آیا

فاعل خود چراغ است؟ یعنی: با توجه به آن که سی بولیشیه از پی نور به اتاق آمده میزبان می گوید که چراغ سوخته هم می تواند هزاران سخن را با مهر بر لبانم بنشانند؟

نکته آخر این که شعر سی بولیشیه از نظر زبانی، به پای اشعاری چون افسانه و مهتاب نمی رسد. کلمات زاید مثل «زروی پند» و «سطری مثل» «ته جا برای خوابگاست» از اجبار وزن زاده شده اند ولی کل شعر از نظر قدرت تداعی و ایجاد سایه روشن ذهن، در چند کلمه ساده قدرت و سیطرهای وسیع دارد

شعر سیولیشه در معماری و ساختمان ویژه‌ی خویش قوام می‌گیرد ساختمانی با حرکتی عمودی و به زرفا، نه افقی و در سطح. پس انتظار روایت‌های افقی بیهوده است. باز تکرارهای نیمایی می‌آیند [همانند اجرهایی که بر روی هم چیده می‌شوند] تا

ساختمان شعر را کامل کنند (۱۵ واژه دو تا سه بار تکرار می‌شود) این تکرارها ضربه وارد می‌کنند و چون ضرب می‌گیرند صدا تولید می‌کنند ما در جهانی از تولید صداها، هی می‌چرخیم و بند بند شعر ساخته می‌شود اما با این حشره‌ی بندپا در ۵ بند شعری که به هوای روشنی، سروپاکوبان است چه کنیم؟ چرا که [به فکر روشنی، گز آن| فریب خورده است و باز| فریب می‌خورد همین زمان] در تلاش است در بندهای ۵ گانه‌ی شعر، ما با دو زبان سروکار داریم، زبانی که تداعی کننده‌ی تلاش سوسک است و سوسک‌وار، صدا تولید می‌کند از طریق لکنت زبانی که هم جهت با معماری شعر نیز هست- و زبانی

## تاکتیک ساعت شنی

### فتاح رنجبر

که راوی شعر در جواب تلاش سوسک به کار می‌گیرد و شعر در نهایت هم آویزی این دو نوع صداست. در بند اول که خود از ۵ مضارع شکل گرفته، هر دو زبان به کار گرفته می‌شود و در بند (۲ و ۳ و ۴) زبان راوی می‌آید و در بند ۵ زبان سوسک‌وار در

شعر سکسکه ایجاد می‌کند و شعر پایان می‌یابد همان‌طور که گفتیم، در بند اول و آخر شعر، ما با لکنت و سکسکه‌ی زبانی سروکار داریم. در بندهای میانی شعر (۲-۳-۴) با آوردن واج-واژه‌های کشیده و بلند، مثل آوردن واج‌های سه‌گانه‌ی (ه- و چهارگانه‌ی (الف) در اولین سطر بند دوم متن به او هزار بارها (که مسیر خود را از حلقوم و چاه سینه بالا می‌کشد و از دهانه‌ی لب‌ها بیرون می‌آورد) با سطرهای متفاوتی در مقایسه با سطرهای بند ۵ (بند آخر) روبرو می‌شویم، این بندها دیگر نمی‌بند و بریده بریده و به زبان و دندان سُریده بیرون نمی‌ریزند تا اثر سطرهای یک یا دو واژه‌ای، ناتوانی گفتار را به رخ کشند بلکه محکم

و قاطع و پندوار موعظه‌گر می‌شوند با حرکتی کند و سنگین.

اما به لحاظ ریخت نگاری شعر، این بندبندهای شعری در مسیر حرکتی خود از آن جایی که عمودی و کوتاه نگاشته می‌شوند در نهایت به نفع ضرب‌ها و صدهایی که راوی از طریق سوسک سیاه ایجاد می‌کند و هم تلاش با او در کار رسیدن به سرانجامی روشن هستند مسیر ریخت نگارانه نوشتار هم سود و هم جهت با تلاش سوسک (افتاده است در تلاش او) به عنوان فرمی ذهنی - در پی حفر چاهی در فرم شعر نیز هست تا در پایان نقب شبانه از دست هجاهای کشیده و بلند و موعظه‌وار خلاصی یابد این نکته تلفیق صدها، با همان بند لول شعر نمایان می‌شود: در سطر نخستین بند لول شعر، ما با لکنت زبانی سطر را به پایان می‌بریم / تی تیک، تی تیک / بلافاصله در سطر دوم هجاهای بلند و کشیده از راه می‌رسند / در این کران ساحل و به نیمه شب / - که خود بلندترین سطر شعر نیز هست - و باز در ادامه: نک می‌زند | سیولیشه | روی شیشه.

پس در همان بند لول، صدهای متفاوت داریم و این صدها چیزی پیشینی و از بیرون شعر نیست، بلکه با استفاده‌ای درون متنی و با استفاده از انتظام و چینش دال‌ها در دل متن، این چاه سیاه - متن شعری که با حروف سیاه نوشته می‌شود - همراه با سوسک سیاه و شب سیاه به روشنی می‌رسد (به سفیدی متن) و پایان.

از آن جایی که راوی می‌گوید من این اتاق را به دست / هزار بار رفته‌ام. آدم تعجب می‌کند، راوی پندآموز ما، خود به دست آن هم هزاربار، کف اتاق را رفته است. مثل این که خود راوی هم، در این اتاق،

در عشق جست و جوی دیگری است (به فکر روشنائی دیگری) و این تلاش، تلاش راوی نیز هست؛ چرا که چراغ شعر، روشنائی کمی دارد (نوری با وات شمعی) و هم‌چنان سوخته است چراغ سوخته | مرا هزار بر لبم | سخن به مهر دوخته.

این لَت دوم و پایانی بند دوم شعر، یکی از شاهکارهای شعر به حساب می‌آید این سه سطر چنان به هم ارجاع داده می‌شوند که لب از سخن قاصر است. بنابراین شاعر با لبی دوخته و زبانی بسته (سوسک سیاه نیز بی سخن و لب است) نگاه به چراغ سوخته‌ای دارد که در کارکرد مشابهتی، اشارت (و نه سخن) به مهر و خورشید و روشنی بیرون دارد پارادوکسی که در این سه سطر نهفته است با قرار دادن این سه سطر در بین دو نقطه، این نیم‌پند را در کل متن، دارای ویژگی خاصی می‌کند به خصوص اگر دریابیم که دوختن بیشتر با چشم همراه است: ما انتظار می‌کشیم و می‌گوییم: چشم دوخته‌ام. این انتظار هرچند در واژه‌ی دوخته مستتر هست و پایان شب سیاه را نشانه رفته است. - متن سفید صبح - اما دال‌های شعری کاری می‌کنند که این بار، به جای چشم، این سخن و زبان باشد که از پی چراغی سوخته، هم‌چنان بسته و دوخته بماند - همانند سکسکه‌ها و لکنت‌های متن - و تا صبح روشن شعر، چشم انتظار بایستد چراکه چراغی که در شعر روشن است که کورسویی بیش نیست سوزان نیست سوخته است: کورسویی که سوسک سیاه / به تنگنای نیمه شب / شعر از آن فریب خورده است، منطبق با دید محدود راوی در اتاقش می‌شود و سوسک و راوی بارها از این وضعیت فریب می‌خورند و به «فکر

روشنی» می‌افتند. شاعر بارها فریب خورده است. موقعی که کورسوی خانه، آدم را به «فکر روشنی» در اتاق، به اشتباه و فریب کشانده است، باید صبر کرد تا مهر خورشید بتابد و فریب را بتاراند، چراکه با ورود نور مهر به اتاق، اشیای رنگ باخته، که مرزهایشان در چنین نور ضعیفی درهم می‌رفت، جان می‌گیرند و استقلال می‌یابند. به عبارتی دیگر، نزد رلوی، اشیاء از وضعیت تخیل و توهم بیرون می‌آیند و به سوی تعقل و تظاهر پیش می‌روند. مثل حرکت شب به سوی روز یا سیاهی متن به سوی پایان. «فکر روشنی» فکری باز و مترقی را نیز تداعی می‌کند. اما در واقع فکر روشنی می‌تواند شکل‌های دیگری هم به خود گیرد. مثل این که سوسک درگیر و در فکر روشنایی محوی [لکهای سفید و سیاه تخیل] است که در اتاق افتاده تا بستر و همبستری برای خوابگاه پیدا کند. غافل از این که روشنایی محو و مات، نه تنها مراد سوسک را برآورده نمی‌کند، بلکه ترفند کورسوی چراغ سوخته [یا خورشید برنیامده؟] است که روشنایی کمی را ایجاد کرده و از این جهت موجب بینار شدن تخیل سوسک در شکل دادن به روشنی اتاق شده است.

بله، شاعر بارها فریب خورده است و این بار با سرودن این شعر و پایان یافتن سخنی که درباره‌ی سوسک می‌گوید از سوسک و سیاهی فاصله‌گنلری می‌کند و تنها با پایان یافتن شعر است که شاعر فریب هزار باره را از خود می‌تاراند و هم ناله با کوبش سر و پای سوسک و جهانی که در تعب است - بند بند شعرش را حفر می‌کند به سی سطر ضربه‌وار.

شعر سیولیشه نسبت به شعر چوک و چوک عمیق‌تر و پرابهام‌تر

است و به لحاظ معماری و ریخت‌نگاری قوام یافته‌تر، دیگر آن روشنی فرلوانی که در چوک و چوک دیده می‌شود، چه فراوان روشنایی در اتاق توست! در این شعر به چراغی سوخته تبدیل شده است و شب پره به سوسک سیاه یقین و اعتمادی [در متن سوسک سیاه این اعتماد تبدیل به تردید و ابهام و فریب و عدم قطعیت شده است] که در صدای رلوی متن چوک و چوک دیده می‌شود. صدای رلوی را صدای مسلط شعر می‌کند. مخصوصاً با آوردن دو سطر پایانی شعر: چوک و چوک! در این دل شب کز و این رنج می‌زاید/ پس چرا هر کس به راه من نمی‌آید در صورتی که در شعر سیولیشه، سوسک سیاه فرم متن را به نفع خود مصادره می‌کند و حتا از طریق حرکتی که سوسک در شعر ایجاد می‌کند رلوی ما می‌تواند به سرمزلی روشن در پایان شعر دست یابد و فرم متن را که می‌تواند شامل ریخت‌نگاری و معماری و انتظام دال‌ها و لراجع‌ها و تولید صداها و غیره ... باشد به رخ کشد. پس می‌بینیم که همه چیز از طریق نمایش و نمود سوسک سیاه در متنی با نوشتاری سیاه ساخته می‌شود نه هم‌چون / شب پره‌ی ساحل نزدیک/ که روی حرفش گنگ است و حضوری منفعل و مقطعی در کل متن دارد البته نمی‌شود از شعر چوک و چوک حرف زد و از سطر درخشان / دمدم می‌گویم بر پشت شیشیه/ حرف نزد که استادانه به کار رفته است. مخصوصاً «م» ضمیری که با فعل می‌گوید همراه می‌شود که در یک آن، شب پره‌ای را [که بر پشت شیشیه رلوی (من) می‌گوید] به خود رلوی ارجاع می‌دهد و شب پره و رلوی از یکدیگر عبور می‌کنند.



مهمان ناخوانده‌ی نیمه شب، «سیولیشه» از  
شعرهای نمادین نیما است. نماد برخلاف  
نشانه، مرجع ثابتی ندارد. مرجع دود آتش  
است. ولی مرجع آتش از منظر نگارنده  
خیال پردازی که در شعله‌های آن رقص،  
تابناکی، دود فراوری، سرکشی، خودسوزی،

برافروزی، پاکیزگی، بالندگی، هسته در شرف نیستی، نوشوندگی،  
خاکستر نشینی و ده‌ها و ده‌ها تصویر، ایده و معنا می‌یابد چیست؟  
شعله‌ی تنها، من تنهایم<sup>۱</sup>

گاستون باشلار - فیلسوف، منتقد ادبی

در تأویل این گفتگوی، ترستان تزار، با شعله‌ی شمع می‌گوید  
این غم و اندوه است یا تسلیم و تفویض؟ همدلی یا ناامیدی؟ ندای این  
مراوده، پیوند ناممکن چه معنی دارد. سوختن به تنهایی، خیال‌بافی در

## بمیر و کس دیگر شو

عنایت سمیعی

گوشه‌ی خلوت، رمزی بزرگ است. رمز  
دوگانه‌های که درک و فهم نشده است.  
رمز نخست، رمز زن است که آتش گرفته و  
می‌سوزد ولی باید تنها بماند و هیچ نگوید.  
رمز دوم رمز مرد خاموش کم گو که فقط  
می‌تواند تنهایی‌اش را نثار کند.

نیما در تنهایی و خلوت نیمه‌شب و ظاهرین در پای تاریکای چراغ  
سوخته، گفتگوی دیگر را دنبال می‌کند. گفتگوی غیرمستقیم که  
طرفین آن گوش به حرف یکدیگر ندارند. آن تی تیکه تی تیک خود را  
نجوا می‌کند و این اتاق هزار بار رفته خود را خوابگاه آن نمی‌داند چرا؟ آیا  
سیولیشه با ورود خود اتاق پاکیزه شاعر را می‌آلاید یا با تی تیک تی تیک  
خود خلوت خاموش او را به آشوب می‌کشد مگر نه این که او دم در  
کشیدم‌ای است که چراغ سوخته‌ی اندیشه‌ی هزار سخن را بر لبش مهر  
و موم کرده است. این سیولیشه چیست؟ یا کیست؟ که شاعر از پذیرش  
وی سرباز می‌زند و به سکوتش دعوت می‌کند؟ اما او بی‌اعتنا به شاعر،

۱- گاستون باشلار، شعله‌ی شمع، ترجمه‌ی جلال ستاری، توس، ۱۳۷۷، ص ۴۲.

یک دم از تلاش باز نمی‌ایستد و در اندیشه‌ی روشنایی یا روشنای اندیشه که بارها فریش داده و در این دم نیز دست از فرییکاری برنداشته و هم‌چنان بر مراد خود می‌رانند؟ آیا او موجودی است که شاعر با وی گفتگوی غیرمستقیم دارد یا نه، وجود است.

وجود حاضر غایب که در درون شاعر ماوا گزیده است اگر آری، پس چرا گفتگوی شاعر با او غیرمستقیم است؟ آیا این گفتگوی غیرمستقیم صرفن به کارگیری شگردی فرییناک است که گفتگوی درونی را به بیرونی جلوه می‌دهد؟ یا نه فریبه ذاتی شعر است. شاید شاعر خسته از درون‌گویی، رو به مخاطبی دیگر آورده تا حال و روز وی را درک کند؟ چراکه سیولیشه یا آئیمای شاعر، گوش به حرف او نداده است؟ سیولیشه، اندیشه‌ی سمج سرودن شعری است که تا اتاق هزار بار رفته یا کاغذ پاک شده را سیاه نکند دست‌بردار نیست. این جا «لوگوس» شاعر در برابر کاغذ سپید شکست خورده است.

ولی «مینوس» یا با حس درونی وی، به جبران این شکست برخاسته است. او به رغم فریب خوردن بیایی، هم‌چنان از طلب باز نمی‌ماند و حتا در تنگنای نیمه شب که جسم روزگار خفته است. هم‌چون روح جهان بیلار است عذاب می‌کشد و دست و پا می‌زند با جسم خود تنگنای نیمه‌شب، چشم روزگار و روح بیلار جهان را ببیند برخلاف او که در اندیشه‌ی روشنایی یا روشنای اندیشه تقلا می‌کند نیمه دیگر شاعر دست از تلاش و تکاپو برداشته، اتاق خوابگاه را رفته و در تاریکای چراغ سوخته‌ی اندیشه در سکوت آماده خفتن است. اما سیولیشه خواب را بر چشم شاعر خراب می‌کند و در تقلائی عبث که

هربار به فریبی تازه می‌انجامد، آوای خرد خود را پی می‌گیرد تی تیکه تی تیکه

برگردم به سخن گاستون باشلار: «سوختن به تنهایی، خیالبافی در گوشه‌ی خلوت، رمزی بزرگ است. رمز دوگانه‌ای که درک و فهم نشده است. رمز نخست، رمز زن است که آتش گرفته و می‌سوزد ولی باید تنها بماند و هیچ نگوید. رمز دوم مرد خاموش و کم‌گو که فقط می‌تواند تنهایی‌اش را نثار کند»<sup>۱</sup>

نیما این زن و مرد را در شعر سیولیشه با تفاوتی ناچیز، باز می‌آورد یکی به خاموشی دعوت می‌کند و دیگری جز تی تیک تی تیک سخنی بر زبان نمی‌رانند زبان و وزن ناهموار شعر می‌گوید که سخن گفتن و شعر سرودن دشوار است و دشواری آن، از درک جهان هولناکی سرچشمه می‌گیرد که هم‌چون سیولیشه، در تعب دست و پا می‌زند. همین درک است که زبان شعر را به لکنت می‌افکند این جا بنیاد همه بنیاد افکنی‌ها بر آب است. اما چرا گفتگوی شعر غیرمستقیم است و رو به دیگری دارد آیا تنها درک سیولیشه را درک دیگری می‌انگارد؟ و تا هنگامی که معنای این سخن را در نیافته باشید که بمیر و کسی دیگر شو! بر زمین تیره میهمان ناشناسی بیش نیستید

«گوته»

۱- همان، ص ۵۴

رجوع کنید به رولن کاوی آتش، گاستون باشلار، تسوس، ۱۳۶۴، مقدمه‌ی جلال ستاری بر این کتاب خواندنی است

این شعر از پنج پلان تشکیل شده است:  
 ۱- ماجرای این شعر، ماجرای تلاش و تقای سوسک سیاهی به نام «سیولیشه» است. برای رسیدن به «فکر روشنی» که به گفته‌ی رلوی، فریب دیده است یا از آن فریب دیده است؛ بارها و همین زمان نیز.

شعر با آوای تی تیکه تی تیک کوچک و زیری شروع می‌شود آوایی که ظاهرن بر هیچ آیه‌ی مشخصی دلالت نمی‌کند. اما این آوا قابل تعمیم است. تی تیک تی تیکه هم می‌تواند آوای گذشت عقریه‌های زمان باشد و هم می‌تواند صدای حنجره‌ی کوچک سوسک حتا می‌تواند به عنوان رمزی قابل کشف بررسی شود از آن گونه که «الم» قرآن، گفتیم این آوا از آن رو که به چیزی مشخص نمی‌رسد می‌تواند صدای حرکت پای سوسک بر سطح لیزنده‌ی شیشه‌ی اتاق باشد یا این که آوای رلوی باشد برای خبر کردن و اعلام حضور سیولیشه یا تقلید و ادای حرکت او. بعد از این صداست که

## جهانی از صدا

هادی محیط

بلافاصله صدای نُک زدن این سوسک سرگردان به روی شیشه به گوش می‌رسد فعل ترکیبی «نُک زدن» برای یک سوسک کاملن غریب است. مایی که از پشت شیشه‌ی اتاق رلوی در حال دیدن و شنیدن هستیم، با این فعل، پوزه باریک و

سیاهی را می‌بینیم که با چشمانی وق زده در حال کوییدن و تلاش برای سوراخ کردن شیشه است؛ از آن گونه که دُر کوب.

فعل نُک زدن، فعل و اتفاقات درونی پُرغوغاست. هیچ صدایی جز ضربه‌های گه گاهی سیولیشه در این کرانه‌ی ساحل و این نیمه‌شب سرد و تاریک به گوش نمی‌رسد. فقط صدای سکوت است و خاموشی و گاهی هم صدای تعب و تلاش مقطعی موجودات خاموش تری چون سیولیشه.

۲- پلان اول وصف عینی و صدای حضور سیولیشه بود بدون دخالت و حضور رلوی. در پلان دوم، صدای اضطراب‌ها و دغدغه‌ها.



صدای پند صدای اتفاقات تلخ گذشته، صدای جارو کردن، صدای خاموش شدن چراغ و صدای لبی که سخن به مهر می‌گوید و در نهایت صدای راوی، اندوه و ترس‌هایش به گوش می‌رسد. او با ترکیب هزاربار، همه این‌ها را می‌گوید هزار بارها صدای دایره‌هاست؛ چنان که ساختار شعر، اگر هزارها بار بود فقط در حد غلوی باقی می‌ماند برای پند هزاربارها یا در هزار و یک می‌گذارد هزارها بار یا در صدها و دهها. صدای حرکت و عبور بارها از هزار در صدای پند صدای رفتن، تی تیک تی تیک و صدای تکرار فریب به گوش‌ها را می‌خراشد در این پلان صدای سه گفتگو به گوش می‌رسد ۱- گفتگوی راوی با سیولیشه ۲- گفتگوی چراغ سوخته با راوی ۳- در حقیقت صدایی پنهان و غایب است صدای خاموش سیولیشه که از پس گفتگوهای آن دو به گوش می‌رسد.

۳- پلان سوم، پلان گرگ‌گشایی است. پس سیولیشه به دنبال فکر روشنی بوده است؟ فکر روشنی که فریبی بیش نبوده است یا نیست؟ عبارت «فریب دیده است» هم می‌تواند به مفهوم فریب دیدگان خوانده شود یعنی تصور باطل، و هم می‌تواند به مفهوم فریبی که بارها خورده است و باز می‌خورد خوانده شود در پلان دوم، راوی گفته بود که اتاق او جایی برای خوابگاه نیست! آیا سیولیشه واقعاً به دنبال مکانی برای خواب بوده یا به دنبال روشنائی می‌گشته؟ در پلان دوم، حرف از چراغ سوخته به میان می‌آید نکند این چراغ سوخته که سخن به مهر بر لب راوی دوخته، در تلاش سیولیشه این همه خلل می‌آورد به زعم راوی، این روشنائی (فکر روشن، فکر روشنائی) فریب

است. اما مگر غایب عاشق چه می‌تواند باشد؟ جز سوختن؟ پس این چراغ نیست که در نهایت سوخته، چراکه بازهم روشن است که اگر نبود سیولیشه به دنبال روشنی او نبود در این پلان نیز صدهای مختلفی به گوش می‌رسد عملن صدای راوی شعر را پیش می‌برد اما این صدا آن قدر شکننده است که مانند شیشه‌ای که نگفته، راوی هزار بارها شکسته و سیولیشه آمده و به آغوش کشیده معشوق (روشنی) راه مدام در حال تجزیه است همین زمان است که دوباره صدای عبور سیولیشه و موفقیت او به گوش می‌رسد که آمده و شیشه شکسته و فکر روشنی را به آغوش کشیده است. در پلان دوم، صدای معشوق به گوش می‌رسد و صدای فریب او که سخن به مهر بر لب راوی می‌گذشت اما این پلان، پلان صدای عاشق است. صدای بی‌اعتنایش و صدای فکر روشنش و یا حتی صدای روشنی چراغی که معشوق باشد از فکر روشنی که عاشق دارد نیز به گوش می‌رسد.

۴- مکن - زمان این پلان، چونان پلان لول کران ساحل است و نیمه شب در این چنین شبی که روزگار پیر خفته (روزگار پیر کیست؟) آیا می‌تواند همان چراغ سوخته باشد استعارای از روز - خورشید - زندگی -

حالا که خفته و صدای خروپف او به گوش می‌رسد جهان نیز همانند سیولیشه که در تاب و تعب است و می‌خواهد به روشنائی برسد در تلاش است و تعب. جهان خود نیز استعارای از هستی - هستی به مفهوم وسیعش، هستی با تمام موجوداتش، با سوسک‌هایش با شب‌پره‌ی ساحل نزدیکش و با ... چونان دریای ناآرامی که کوید پا، کوید سر به ساحل تا مگر مفری بیابد به فکر روشنی شاید در این

تنگنای نیمه‌شب. آنان که در تعب و تب روشنایی می‌سوزند هم‌چون باردراری که هنگام زاییدنش باشد تقلا می‌کند و سر بر ساحل می‌کوبند تا این فرزند پیر دوباره متولد شود و بشود همان فکر روشنی که فریبی بیش نیست؛ ولی چه کسی است که اعتنا کند؟ در این پلان نیز چه صدهایی که به گوش رسید و سیولیشه چه کسانی را هم‌نوای خود که ندید!

۵- در این پلان از نام سیولیشه رمزگشایی می‌شود پس ما با سوسک سیاهی به نام سیولیشه روبه‌رو بودیم. او هنوز در تلاش است ما با او به فکر روشش رسیدیم، به صدای عشقش. به جهان و هستی‌ای که همانند او به فکر روشنی است که شاید فریبی هم بیش نیست. همان طور که دیدیم، این شعر، شعر صدهاست. صدهایی که هر چند کوچکند اما می‌توانند آن قدر بلند باشند که نوای آن‌ها را از تک‌تک هستی‌های موجود بشنوی و گوشت را گر کند اگر خوب گوش کنی از دل آن تی‌تیک تی‌تیک و آن نوک زدن، صدای جهانی یا جهانی از صدا را خواهی شنید.



بی شک «سیولیشه» خواننده را به یاد مناظره‌ی «پروانه با شمع» سعدی می‌اندازد؛ تلاشی حشره‌ای برای رسیدن به سرچشمه نور در دل تاریکی، دستمایه‌ای ست که این شعر را در گستره‌ای بینامتنی، به این تمثیل متلول ادبیات کلاسیک مربوط می‌کند.

اما آنچه من از این مقایسه تطبیقی مراد خواهم کرد تمایز دو طرز تلقی و در نتیجه دو شیوه‌ی متفاوت تخیل و بیان از یک موضوع است. تمایزی که به گسست بوطیقای شعر امروز از سنت کلاسیکش منجر شد که پیش‌تر از ظهور نیما نیز، راه سمبولیست‌های فرانسوی هم‌چون بودلر، ورن، رمبو، ملارمه و ... را از سبک رمانتیسیم جدا کرده بود.

تا آن‌جا که به مناظره‌ی پروانه و شمع مربوط می‌شود در نگاه رمانتیک سعدی، عناصر محوری شعر وجهی تمثیلی می‌یابند و می‌کوشند نشان - ویژه‌های عاشق و معشوق را به واسطه‌ی صناعت

## شب‌ی یاد دارم که چشم نخفت

نگاهی اجمالی به شعر سیولیشه

داریوش مهبودی

تشخیص در یک گفتگوی سوزناک  
درشت‌نمایی کرده تا از آن طریق حصول  
ماهیت ازلی و شورناک عشق جان‌گلاز نایل  
آید از این رو حضور شمع و پروانه به  
مثابه‌ی دو عنصر لطیفه‌حس برانگیز و  
دارای سابقه در ناخودآگاه ادبی، خبر از

گونه‌ای ابرازات ساتی‌مانتال، انتزاعی، کلی و شورناک از موضوع می‌دهند در این سبک بیان و زاویه‌ی دیده شیرین زبانی فریننده‌ای حضور دارد که تنها نقاب و نقشی را بر ناخودآگاه می‌زند و حک می‌کند که تجلی‌گاه عواطف نهفته در آموزه‌های جمعی و از پیش پرداخته شده‌ی یک ملت است. او رگ خواب خواننده‌اش را در دست دارد نوازش می‌کند و تحت تأثیر قرار می‌دهد حال آن‌که در نگاه دقیق، واقعی و حتا نا‌تورالیستی نیما، این عناصر نه تنها وجوه تمثیلی نمی‌یابند که در شکل طبیعی خود با همه‌ی حقارت تکان دهنده خود حضور می‌یابند این‌جا دیگر پروانه‌ای در کار نیست که شیرین‌زبانی‌ها کند

بلکه سوسک سیاه سختکوش و کودنی است که تحتِ غریزه آهنین خویش می‌کوشد راهی به کورسوی چراغ سوخته بیابد و بارها این مسیر را رفته است و باز هیچ صدایی جز «تی تیک تی تیک» ناشی از نُک زدنش بر شیشه از او بر نمی‌خیزد این صدا در غیاب اصوات دیگر، در شبی که خود غیابِ نور است خواننده را با چنان واقعیتِ عریانی روبرو می‌کند که اگر بیان آن، از هزاران ناله و سوز و گدازِ رمانتیک برخاسته نبود نمی‌توانست عمقِ سکوت و انزوا را چنین صریح و برنده دریابد و بازگوید این‌جا به سوسک از این حیث نگاه می‌شود که وجودی زنده و ذی‌جان است و خوش است و با چه سخت جانی به سوی نوری می‌رود که در تقابل با رنگِ سیاه اوسته نه از آن رو که هم‌چو پروانه استعارای لطیف و به قول قداما، شاعرانه باشد

تقابل درونمایه‌ی لطیفِ عشق با جسمِ زمخت و سیاهِ سوسک، بُعد تازمای به مفهوم می‌دهد؛ ناسازمای که درام‌نویس می‌کوشد با آن تیپ را به شخصیت تکامل بخشد این‌جا عواطف و احساسات چنان در خلالِ روایت مهار شده، نهاده‌ینه می‌شوند و ابرازشان به تعویق می‌افتد که گویا راوی دارد گام به گام با پیشرفتِ کند و سانتیمتری سوسک، از درون خودِ حشره به جهان می‌نگرد و آرام آرام به سوی منبع آن کششی می‌رود که دیگر نه عشق که مهرش می‌خواند این‌جا هم‌چون پروانه حشره محملی نمی‌شود که شاعر افکار و احساسات خود را در قالب آن بریزد و از زبان او بازگویش کند، بلکه به عکس، این خود شاعر است که می‌بایست دنیا را از زاویه دید سوسک نگاه کند و از احساس او، احساس به هم برساند؛ او از طریق غیابِ احساسات تأثرات

خود را احضار می‌کند:

«به او هزار بارها

ز روی پند گفته‌ام ...»

او نمادها را آن‌چنان که در تمثیل‌پردازی، دال بر مفهومی ذهنی‌اند به کار نمی‌برد بلکه طبیعتِ امور را آن‌چنان که در ذراتِ خود ملموس و انضمامی‌اند خرده‌خرده، و به دقت، یکی پس از دیگری، ارایه می‌کند و می‌کوشد از پس این تصویرپردازی، احساسِ بسیط و بخش‌ناپذیری را در نمادهایی به کار ببندد که به روش استقرایی از جزئیات نشأت می‌گیرند حال آن‌که مکانیسم تخیل رمانتیک به گونه‌ای است که مفاهیم کلی را در ایمازهای بصری منعقد می‌سازد؛ عشق هم‌چو شعله‌ی شمع که معشوق را به خویش فرا می‌خواند و بعد بی‌رحمانه می‌سوزاند، عاشق هم‌چو شمع، خود می‌سوزد و به معشوق گرمی و نور می‌دهد در این‌جا حرکت تخیل از ذهن شروع می‌شود و به تعیین می‌رسد حال آن‌که در شعری هم‌چو «سیولیشه» که از بوطبقای مدرن سمبولیزم‌های فرانسه پیروی می‌کند، حرکت تخیل از عینیت شروع می‌شود و چنان بسط می‌یابد که ناخودآگاه متن را، متوجه‌ی لایه‌های پنهانی از واقعیتِ عریان می‌کند که هم‌چو نمادهایی فراگیر به سراسر متن تسری می‌یابند از وضعیتِ واقعی خود فراتر رفته و متوجه‌ی نامکشوف می‌شوند ابعادی بی‌آن که اصرار به نمادین بودن داشته باشند، حجمی از معنا را دربر می‌گیرند که چنان تأثیر ساده و بسیطی را عرضه می‌دارند که ناخودآگاه ناچار به دریافت نمادین آن است. به عبارت ساده‌تر، این نمادها در فرایند خوانش اتفاق می‌افتد و نه

بیش از آن. سوسک در این متن، واقعن سوسک است و نه بیشتر، اما راوی در جریان همزاد پنداری با آن، خواننده را قانع می‌سازد که اگر این همه جهان و تأثرات ناشی از یک حشره است حتمن می‌بایست اشارهای فراتر از وجود حقیر آن داشته باشد. ان هم «در این کران ساحل و به نیمه شب» حال آن که در نزد سعدی، پروانه تنها استعارهای است که می‌بایست دال بر چیزی غیر از خود باشد و هم از این روست که صنعت تشخیص را به کار می‌برد حال آن که سیولیشه ما گنگ است و جز «تی تیک تی تیک» هیچ صدای دیگری ندارد او واقعن مثل همه‌ی سوسک‌های دیگر است.

شاید همه‌ی حرف حساب نیما هم همین نکته بوده است که شاعر باید به واقعیت عینی و ملموس طبیعتِ امور آن گونه که در خوندن توجه کند و نه آن که آن‌ها را صرفن هم‌چون استعاره‌هایی برای بیان مفاهیم ذهنی مصرف کند. نیما طبیعت جهان را بازسازی می‌کند و از رهگنر همزادپنداری و همناسسانی با آن، به واقعیتی اشاره می‌کند که هر چند هر یک از ما بارها و بارها آن را دیدیم، از آن‌جا که هیچ گاه از آن، متأثر نشده‌ایم، برای مان تازگی دارد و پشتمان را به لرزه می‌نشانند. او شعر را از آسمان کلیت و ذهنیت به زمین واقعیت می‌آورد به کنار ساحل، در اتاقی که هزار بار به دست رفته است، به سوسکی که بر شیشه نَک می‌زند و هم از این روست که به ناگاه لحن کلامش طینی طبیعی و درخور وضعیتِ دراماتیک متن می‌یابد لحنی که دیگر در عروض کلاسیک نمی‌گنجد.

این شعر نیز مانند آثار کلاسیک سمبولیست‌های فرانسوی، از

اسلوب معادله‌ای به‌خصوصی پیروی می‌کند؛ از این قرار که ابتدا وضعیتی را به شیوهای انضمامی توصیف می‌کند. به واسطه‌ی سلسله‌ای از تصاویر که منجر به فضایی نمادین شود سپس در واپسین بندها از آن جزئیات ملموس به احساس درونی خود نقبی می‌زند و از آن‌جا کلتی را انتزاع می‌کند که به مثابه برابند رمزگان اثر است.

به تنگنای نیمه شب | که خفته روزگار پیر | چنان جهان که  
در تعب کوید سر | کوید پا... کوبش ملوم موج‌ها بر ساحل، نُک  
زندن ملوم سیولیشه بر شیشه، به تلاطم درونی شاعر راه می‌یابد و یادآور تعب و تکاپوی رنجباری است که روزگار پیر را همواره در خروش می‌آورد و «کوید سر، کوید پا» همین جاست که تقطیع عروضی شعر چنان بریده بریده، از نفس افتاده و این «مستقل/مستقل» با تکرار بی‌رحمانه‌ی واژه‌ی «کوید» هم‌چون پتکی بر سر، بر پا، تی تیک تی تیک، سوسک سیاه که اینک لنگ لنگان، از کنار شیشه‌ای که کوید کوید و این تکرار نقدیر پایان‌ناپذیر سبزیف بارکشی است که نقل سنگین شب را به دوش می‌کشد؛ انزاوی راوی است در اتاقی که بارها آن را به دست رفته است و از این بهانه‌های کوچک زیستن، فریب دیده و باز فریب می‌خورد در این شعر، دیالکتیک استقرار و انتزاع به نوسان و در هم‌رخنگی دو زلویه دید درونی (ذهنی) و بیرونی (عینی) منجر می‌شود که ساختار روایی اثر را شکل می‌دهند و دو سه لحن متفاوت با اندک تغییرات عروضی را پدید می‌آورند؛ بند دوم، لحنی محاکات گونه و بند سوم به کلی گزارشی است. بند اول و پنجم با کاربست ویژه‌ای از نظام عروضی در حوزه‌ی همان افاعیل غالب شعر

و استخدام قوافی نزدیک به هم و هم‌چنین با هم‌آوایی واژگان، می‌کوشد فضای موسیقی مناسب با سر و صدای سوسک ایجاد کند و در بندِ چهارم نیز با لحنی غالب است که به فراخور فضای کلی‌نگر و انتزاعی‌اش ترکیبات نسبتن کلاسیکی هم‌چون روزگار پسر، تنگنای نیمه‌شب یا واژهای مثل «تعب» را با کوبش ملوم و آکوردیک «کوبد سر، کوبد پا» به هم می‌آمیزد تا سراسر این شعر چنان هارمونیزه شود که ما با یک سمفونی از آواها و سکوت‌های شبانه روبرو باشیم.

با این حساب باید گفت هنوز بسیاری از مولفه‌های زنده و پویای شعر پیشرو فارسی، گریم دهه‌ی هشتادونود و ... در این شعر یافت می‌شود و تازگی دارد که اگر فهرستوار اشاره کنم از این قرارند:

۱- نگاه ایزکتیو، عینی و ملموس به محیط

۲- توجه به امور جزئی و پیش پا افتاده زندگی روزمره

۳- تنوع لحن و موسیقی درونی

۴- تعلیق در ابراز احساسات و تأثرات

۵- لحن طبیعی کلام و میل به سوی زبان مکالمه (توجه کنید به این که این شعر، نسبت به زمان سرایشش چقدر به زبان محاوره نزدیک بوده است).

۶- حضور دال‌ها هم‌چون دال صرف

۷- و از همه مهم‌تر، حضور موثر سکوت در کلام و ارزش هارمونیک آن، که از رهیافت‌های نوین موسیقی مدرن است و امیدوارم که در مقاله‌ای جداگانه، به تفصیل به این نکته در شعر امروز بپردازم.

در این دوازده قرنیه که از تاریخ ملون شعر فارسی می گذرد شمار شاعرانی که شعرشان مبین دنیای ویژهی آن هاست و برخوردار از تشخیص شعریند انگشت شمار است. در گذشته به لحاظ ذهن گراییه و کلی نگری غالب بر دیدگاه شاعر و صنعت

و صورت قراردادی حاکم بر شعر دیروز، چنین ویژگی و تشخیصی را بیشتر در برخی خصایص زبانی و بیانی و گاه وزنی شاعر می شد جست. در گستره ی ادبیات فارسی، نیما نخستین شاعری است که توفیق یافته خصایص عصر و نسل خود را در آثار خویش ماندگار سازد و شعرش، مبین دنیای درونی و بیرونی اوست و چگونگی حضور و منظر ویژه ی وی را به وضوح، می توان در آثارش باز یافت. شاید بزرگترین دستاوردی که بدعت نیما برای فرهنگ این دیار به همراه آورد همین نگرش و صنعت طبیعی وی باشد. نیما، تنها مبدع شعر و نگرش شعری امروز نیست، راه و رفتاری که

## حاشیه ای بر شعر «سیولیشه»

محمود نیکبخت

وی برای رسیدن به صنعت ویژه ی خویش در پیش گرفت، نیز یک دستاورد است. هر آدمی دنیای خاص خود را دارد؛ ولی این شاعر است که با شناخت ویژگی های درونی و بیرونی خویش و تشخیص چگونگی تاثیر و تأثر متقابل این دو عرصه، می تواند به

کشف دنیای خاص خود نایل شود و براساس آن، به صنعت و ساختار ویژه اش دست یابد برای نشان دادن این فرایند شعر نیما شایسته ترین مثال است.

در شعرهای پیشرفته نیما، به روشنی می توان این ویژگی ها را یافت. آثاری که نیما در آخرین دهه ی عمر پربار خویش سرود اغلب این گونه اند به ویژه شعرهایی که او پس از رویداد تاریخی سال سی و دو (در فاصله سال های ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۸، آخرین سال زندگی خود) پدید آورد. این شعرها، به لحاظ چگونگی نگاه و فضای غالب بر آن ها، مبین آخرین دوره ی شعری او هستند. تأثیر شکست جنبش تاریخی مردم ایران در سال ۳۲، در تمام سیزده شعری که نیما پس از آن رویداد



سرود به وضوح پیداست و این خود به روشنی، شاهد آن است که شرایط تاریخی و اجتماعی مردم، همواره در نگاه او، مهم‌ترین تاثیر را داشته است. در دو شعری که نیما به احتمال، پیش و پس از آن واقعه نوشته، این ویژگی را می‌توان دید. در مجموعه آثار شعری نیما و در آخرین شعری که او در سال سی و یک سروده می‌توان شاهد واپسین نشانه‌های امید و انتظار شاعر بود. او در کنار رودخانه، چشم به راه آفتاب خویش است. اما پیامبرانه می‌داند دیگر آن را نخواهد دید:

در کنار رودخانه من فقط هستم  
خسته‌ی درد تمنا،  
چشم در راه، آفتابم راه،  
چشم من اما  
لحظه‌ای او را نمی‌یابد.  
آفتاب من  
روی پوشیده است از من در میان آبهای دور.

اما نخستین شعری که تاریخ سال سی و دو در انتهای آن آمده است به روشنی، شهادتی بر آن رویداد و روزهای خونبار پس از آن است:

وین زمان فکرم این است که در خون برادرهایم  
ناروا در خون بیجان  
بی‌گنه غلتان در خون،  
دل فولادم را زنگ کند دیگرگون.

- در تمام سیزده شعری که نیما پس از سال سی و دو تا پایان

عمر خویش سرود، دیگر نشانی از آن امید و انتظارهای پیشین نیست و تأثیر آن شکست تاریخی، به وضوح پیداست. فضای این شعرها سرشار از افتادگی و بی‌حاصلی است. «سیولیشه» از جمله این آثار است.

\*\*\*\*\*

- «سیولیشه»، گرچه حاصل دوران کمال نیماست و بالطبع، برخوردار از برخی خصایص پیشرفته صنعت لوسته اما از درخشان‌ترین آن‌ها نیست.<sup>۱</sup> صنعت نیما متضمن چهار ویژگی عمده است:

۱- در قلمرو زبان، به طبیعت کلام روی آوردن و زبان عصر خود را خاستگاه اصلی زبان شعر دانستن.

۲- در قلمرو بیان، برای عینیت بخشیدن به فضای شعر، از بیان عینی و شیوه‌های در خور این مقصود جستن.

۳- در قلمرو وزن و موسیقی شعر، به آهنگ طبیعی زبان گفتار نزدیک شدن و موسیقی طبیعی زبان را با فضای درون شعر هماهنگ ساختن.

۴- در قلمرو صورت و ساختار، تمام اجزا و ابزارهای شعر را هماهنگ کردن و ساختاری در خور درونمایه و دنیای اثر فراهم آوردن. در چگونگی زبان و بیان و وزن شعر «سیولیشه» بخش غالبی از این ویژگی‌ها را می‌توان دید. نخستین بند بیش از دیگر بندها، مبین صنعت پیشرفته‌ی نیماست. شاعر در این بند با روی آوردن به طبیعت کلام و بهره جستن از واژه‌های رایج در زبان گفتار و نوشتار عصر خویش، توانسته با تکرار صداهای طبیعی و نحوه‌ی تقطیع کلام براساس ضرورت‌های فضای درونی شعر، بیانی هماهنگ با فضای

۱- دلیل گزینش این شعر را نمی‌دانم. شاید بیشتر از سرتفال بوده تا تامل.

پرکنش و کوبش آن بند پدید آورد مثالی شایسته برای همان شیوهای  
که خود آن را «مدل وصفی روایی» می خوانند:

تی تیک تی تیک

در این کران ساحل و به نیمه شب

نُک می زند

سیولیشه

روی شیشه.

سخن به مهر دوخته

ولیک بر مراد خود

به من نه اعتناش او

فتاده است در تلاش او

به فکر روشنی، کز آن

فریب دیده است و باز

فریب می خورد همین زمان.

به تنگنای نیمه شب

که خفته روزگار پیر

چنان جهان که در تعب

کوید سر

کوید پا.

یعنی در آمیزه‌ای از روایت و توصیف و با چنین کلام ساده و  
موجزی، تمام اجزای اصلی شعر (چگونگی زمان، مکان، فضا و عین و  
اجزای اصلی) را فراهم آوردن. نگاه کنید که شاعر، چگونه با کاربرد  
همین یک واژه‌ی طبری «سیولیشه» توانسته تشخص و نشان ویژه‌ی  
خویش را به شعر ببخشد.

سه بندی که پس از نخستین بند می آید، در حقیقت، براعت  
استهلال شعر است و تحلیل بند نخست:

به او هزار بارها

ز روی پند گفته ام

که در اتاق من تو را

نه جا برای خوابگاهست

من این اتاق را به دست

هزار بار رفته ام.

چراغ سوخته

هزار بار لبم

شاعر در این سه بند به تبیین کلام و گفتگویی می پردازد که در  
ذهن خویش با سیولیشه داشته است. بیان بند دوم، روایی است، اما  
بیان دو بند بعدی، بیشتر بیان نثری و حرفی است. این بخش از شعر،  
به ویژه بند سوم و چهارم، بی بهره از آن عینیت و ابجازی است که به  
بیان نخستین بند شعر کمال بخشیده بود دو سطری که در انتهای بند  
سوم آمده است (فریب دیده است و باز| فریب می خورد همین  
زمان) نیز کلام و کنشی توضیحی است. چنین تصریح و تحدیدی،  
باعث تک معنایی شدن شعر است و ناقض بیان عینی آن، افزون بر  
این، در پایان نخستین سطر بند دوم، نشانه‌ی جمعی که در انتهای  
موصوف یا معلود آمده لغزشی زبانی است و شاید به ضرورت وزن،  
بندی که در پی آن دو سطر توضیحی آمده، به رغم بیان نثری آن، هم

مکمل فرایند روایی شعر است و هم بین همان دور و تکراری که سیولیشه در آن گرفتار آمده است. بدین گونه، شعر در آخرین بنده با همان کنش و کوبش آغازین پایان می‌یابد:

تی تیک تی تیک  
سوسک سیاه  
سیولیشه  
نُک می‌زند  
روی شیشه.

این شعر، در بسیاری ویژگی‌ها، به شعر «شب پره‌ی ساحل نزدیک» نزدیک است. هر دو شعر، از لحاظ درونمایه، فضا و چگونگی حضور و حرکت اجزا مشابه‌اند و نحوه شکل‌گیری ساختار، در هر دو، براساس تعاملی است که میان دو جزء اصلی شعر، یعنی شاعر و عین اصلی (سوزه و لُزه: شاعر و سیولیشه یا شب پره) پدید آمده است. با این تفاوت که در شعر «سیولیشه»، گفتگوی ذهنی شاعر با بیان روایی و حرفی آمده است؛ اما در شعر «شب پره» به طور مستقیم بیان شده است. همین ویژگی باعث شده ویژگی‌های صناعی و ساختاری شعر «شب پره» برخورد از هماهنگی و پیراستگی برتری باشد.

اگر در «سیولیشه» نخستین بنده از لحاظ ویژگی‌های زبانی و بیانی، پیشرفته‌ترین پاره شعر به شمار می‌آید، در شعر «شب پره» نیز، نخستین بند مثالی درخشان برای ایجاد «این همانی» شعری میان سوزه و لُزه است:

چوک و چوک!... گم کرده راهش در شب تاریک  
شب پره‌ی ساحل نزدیک

دم به دم می‌گویدم پر پشت شیشه.

نیما با آوردن ضمیر مفعولی اول شخص در انتهای فعل (می‌گوید)، توانسته در نهایت ایجاز، به «این همانی» و یگانگی شاعر و شب پره تحقق بخشد و لایه دیگری را در شعر بگشاید در حقیقت شاعر در گمشدگی و جستجوی شب پره، حدیث خویش را می‌یابد حکایت شاعری که شب پره او را در نور می‌بیند اما او خود نیز، مانند شب پره در جستجوی نور است:

شب پره‌ی ساحل نزدیک!  
در تلاشی تو چه مقصودی است؟  
از اتاق من چه می‌خواهی؟

شب پره‌ی ساحل نزدیک با من (روی حرفش گنگ) می‌گوید:  
(چه فراوان روشنایی در اتاق توست!)  
باز کن در بر من  
خستگی آورده شب در من.)

به خیالش شب پره‌ی ساحل نزدیک  
هر تنی را می‌تواند بود هر راهی  
راه سوی عافیتگاهی  
وز پس هر روشنی ره بر مفری هست.

چوک و چوک!... در این دل شب که از او این رنج می‌زاید  
پس چرا هر کس به راه من نمی‌آید...!

در هفته نامه‌ی ادبی- هنری عصر  
پنجشنبه شماره‌ی آخر ۱۳۸۱، هفت منتقد  
به نام‌های م. آزاد شاپور جورکش،  
عنایت سمیعی، فتاح رنجبر، هادی  
محیط، داریوش مهبودی، محمود  
نیکبخته بر شعر «سیولیشه»ی نیمه هر یک

نقدی نگاشته است. قابل توجه است که این شیوه دعوت برای نقد و  
تحلیل که با معرفی قبلی شعر صورت می‌گیرد نشان دهنده این است  
که برگزارکنندگان به دنبال دریافت تحلیل‌های استاتیک (زیباشناسانه)  
روی متن مورد نظر هستند یعنی تحلیلی که توجه لولش به متن است.  
اما برخی از متونی که چاپ شده است چنین توجهی را نشان نمی‌دهد  
چه از سوی نویسنده و چه از سوی چاپ کنند.

در نگاه ایشان به شعر «سیولیشه» بعضی ویژگی‌های مشترک  
دست یافتنی است. بعضی از راه قیاس به تحلیل شعر مورد بحث

## به خطا رفته پویا پروانه

پرداخته‌اند مثل رنجبر و نیکبخت و آزاد که  
ضمن تحلیل شعر سیولیشه به مقایسه آن با  
شعر «شب‌پره ساحل نزدیک»  
شعر دیگری از نیما پرداخته‌اند یا  
آزاد و مهبودی و محیط که رابطه‌ی  
سیولیشه با چراغ را در قیاس با رابطه‌ی

شمع و پروانه در اشعار کلاسیک ارزیابی نمودند.<sup>۱</sup>

از این میان جورکش و مهبودی انگاره‌ی همذات (همزاد) پنداری  
را که در کارهای دیگر نیما مثل ناقوس، ققنوس، و ... میان شاعر و  
سوزه شعر برقرار است در برآورد شعر «سیولیشه» هم‌چون یک  
تحلیل ناگزیر فرض گرفته‌اند

سمیعی، رنجبر و محیط که یگراست به سراغ تحلیل و تفسیر شعر

۱- البته آزاد و مهبودی بنا را بر تمایز نگاه نیما به رابطه سیولیشه و چراغ با شمع و پروانه کلاسیک  
گذاشته‌اند اما محیط با راه دادن به انگاره عشق و مشوق در تحلیل رابطه سیولیشه و چراغ  
یکسره انگاره‌ی شمع و پروانه بر نگاره وی تسلط دارد

سیولیشه رفته‌اند؛ هر یک گرفتار پیش انگارم‌هایی‌اند که در ادمه نشان خواهم داد چقدر بی‌ارتباط با متن مورد بحث است. در این‌جا قصد ندارم که تنها خطاهایی را که در نقد و نگاه ایشان رخ داده است یکی یکی باز کنم، اما اگرچه این برداشت مستعمل از م. آزاد که نیمه ابتدا شعرهایش را به صورت طرح قصه‌وار سپس با پرداخت‌های چند باره شکل می‌داد و به این ترتیب چنین نتیجه‌گیری بدیعی که پس شعر نیما «شعر ناب» نیست و یا شعری که چنین سروده شود شعر ناب نیست با آن ابهام ناخوشایندی که در نامگذاری ناب نهفته است خود فصلی جدا می‌طلبد که نیاز به گشایش مطلب دارد یا این‌که آیا این همان نیکبخت است که با آن دقت به کار نیما پرداخته بود؟ چرا چنین سرسری از شعر «سیولیشه» گذشته است؟

مگر شعر «سیولیشه» جزء سیزده شعری که نیما بین سال‌های ۳۲ تا ۴۸ سرود نیست که بنا به گفته‌ی خود نیکبخت پیشرفته‌ترین کارهای نیما به لحاظ صناعی و ساختاری هستند؟ ولی رعایت حق این نیست که بگوییم چرا این یا آن چنین نوشته‌اند بلکه می‌شود هم پرسید چرا گردانندگان کار که ایده خوبی را به کار گرفته‌اند سطح کار را به همان خوبی بالا نمی‌گیرند؟

در این‌جا می‌خواهم انگشت روی یک پاره از شعر پنج بندی «سیولیشه» بگذارم، روی کمر سیولیشه درست در انتهای بند دوم شعر. این پاره چنین است: «چراغ سوخته | هزار بر لبم | سخن به مهر دوخته» ضمن واکاوی این پاره با آوردن نظر سایر دوستان و معنایی که هر یک از این پاره داشته است، نقدی نیز بر نگاه ایشان خواهم

داشت. اما چرا این پاره؟ دلیلش این که ابهام و ابهام و صنعتی که در لخت بندی این پاره وجود دارد به طوری فریبناک است که درست در همین نقطه تعارض تفسیرهای دوستان را سبب شده است که در جای خود طنزآمیز می‌نماید حق با رنجبر است: «این سطرها چنان به هم ارجاع داده می‌شوند که لب از سخن قصر است». از کلمات این پاره یکی هم هزار است که درست در ابتدای سطر میانی جای گرفته که همین جایگیری به سبب همان شیوه پرداخت و سواس گونه‌ی نیما در ترکیب کلام این خاصیت را یافته است که بشود آن را با دو کلمه «چراغ» که در سطر قبلی آمده و «سخن» که در سطر بعدی آمده است ترکیب نمود؛ هزار چراغ یا هزار سخن. دیگر ابهام در ترکیب «چراغ سوخته» است که ایجاد پارادوکس در معنایی می‌کند سوخته وقتی که در کنار چراغ بیاید چه معنایی به دست می‌دهد؟

آیا چراغ سوخته یک چراغ خاموش شده است؟ مگر چراغ وقتی که بسوزد معنی روشنی را به دست نمی‌دهد؟ کلمه‌ی ابهام‌بخش دیگر به این پاره «مهر» است که هم معنای مهربانی و محبت و هم خورشید را معنا می‌دهد. همه‌ی اینها به علاوه به کارگیری فعل کنایه‌آمیز «دوخته» در ترکیب «سخن به مهر دوختن» یکسره متنی فریبنده و دور از روشنی می‌نماید در این مقوله شوخی ظریفی نهفته است شوخی‌ای که شعر با متقلانش کرده است. خواهیم دید هر کلام که بیشتر با این پاره ور رفته، بیشتر فریب خورده است و چون به روشنی در معنای پاره نرسیده چیزهایی از خود چنان که خواسته است به تفسیر آورده است و بر معنای متن افزوده و یا آن را ندیده گرفته و

در تأویل خود به خطا رفته است البته اگرچه سطر «چراغ سوخته» چنان که نشان دادم متناقض ناماست؛ اما رسیدن به معنای آن چنان که آزاد و سمیعی بلادرنگ به آن اشاره کرده‌اند دشوار نیست.

اجازه دهید تا ضمن نگاه به تفسیر و تأویل این دوستان به پاره مورد بحث واکاوی دیگری در این پاره و دیگر خصوصیات شعر «سیولیشه» داشته باشیم. م. آزاد و سمیعی بی‌درنگ در سطر «چراغ سوخته» مفهوم تاریکی را دریافته‌اند اما در مورد دو سطر بعدی پاره آزاد از خیر آن گذشته و به طور کلی وی سطر به سطر و بند به بند به تفسیر و تبیین شعر مورد بحث پرداخته به دنبال یافتن تمثیل اصلی شعر فرمول سیولیشه- چنان- جهان را از متن شعر استخراج نموده لاقلاً از اشتباهی که جورکش و مهبودی کرده‌اند در امان مانده و سیولیشه را تمثیل راوی نگرفته است. سمیعی اما دو سر بعدی پاره را چنین تعبیر کرده است: «مگر نه این که لو دم در کشیده‌ای است که چراغ سوخته‌ی آندیشه‌ی هزار سخن را بر لبش مهر و موم کرده است.» علاوه بر این که سمیعی این امتیاز را دراست که «مهر» را با ضم میم بخواند به طور کلی نگاه وی به شعر «سیولیشه» بهانه‌ای برای ایشان شده است تا به رمزگشایی از مفهوم «زن» هم‌چون کسی که می‌سوزد ولی باید تنها بماند و هیچ نگوید و مرد خاموش کم‌گو که فقط می‌تواند تنهایی‌اش را نثار کند پیرلزد سپس به سبب گفت‌وگویی ذهنی شاعر با سوسکه به این پندار شبهه می‌اندازد که شاید سیولیشه بخشی از درون شاعر است: «چراکه سیولیشه یا آنیمای شاعر گوش به حرف او نداده است. سیولیشه، آندیشه‌ی سرودن شعری است که تا

اتاق هزار بار رفته یا کاغذ پاک شده شاعر را سیاه نکند دست‌هرذر نیست». می‌بیند که درست برخلاف آزاد که سیولیشه را تمثیل جهان بیرون می‌گیرد سمیعی به تمثیل فرونی سیولیشه برای شاعر نظر دارد اما رمزگشایی ایشان خود حامل رمز و راز می‌شود به طوری که اگر بخواهیم رمزها را به متن تأویل کنیم، معلوم نمی‌شود آن که می‌سوزد و تنها می‌ماند و هیچ نمی‌گوید کیست؟ ظاهر آن اشاره باید به سیولیشه برگردد که کارش در شعر نک زدن و تی تیک تی تیک کردن و سر و پا کوبیدن بر شیشه است و به طور کلی موجود ساکت بسوز و بسازی نیست و اصل آن چراغ است که سوخته است نه سیولیشه. این سوسکه سیاه به فکر روشنی در تلاش افتاده است. کلام سوختن؟ حالا گیرم مرد خاموش کم‌گوی تنها با شخصیت راوی شعر جور درآید. جورکش در مورد کل این پاره اعلام ابهام کرده و هم‌فکری دوستان را برای گره‌گشایی از ابهام آن طلب نموده است اما ابهام موردنظر جورکش یک مشکل دستور زبانی است و ربطی به آن نوع ابهام و ابهام که پیشتر بیان کردم ندارد.

ایشان می‌پرسند: «[آیا] اتاق من با چراغ سوخته هزار مرتبه بر لبم سخنان مهرآمیز نهاده؟ [یا آیا] با توجه به آن که سیولیشه از بی‌نور به اتاق آمده میزبان می‌گوید که چراغ سوخته هم می‌تواند هزاران سخن را با مهر بر لبانم بنشاند؟!». کروشها و علامت دو بار تعجب از بنده است ایشان پرسیده‌اند که فاعل فعل دوخته کلام است؟ اولی که این پیدا کردن فاعل چه گریه‌ای از ابهام متن می‌گشاید؟ و اگر جمله فاعل هم نداشته باشد که از قضا شکل افعالی (دوخته و سوخته) چنین

می‌نماید می‌شود جمله مجهول و در این نوع جمله به قول بهیهاتی:  
«تسبیت فعل ما به مفعول است» نه به فاعل.

تعجب دوم از آن است که جور کش در معنا کردن پاره مورد بحث از کلماتی استفاده کرده است که در ارتباط با متن غریب می‌نماید مثل «میزبان» که معلوم نیست چه طور به ذهن ایشان متبادر شده به خصوص که راوی در سطور قبلی هزار بارها به سیولیشه گفته است: «که در اتاق من | ترانه جا برای خوبگاست». این چه طور میزبانی است که مهمان را از خود می‌راند؟ یا عیارت «بر لبم - دوخته» از متن که در تعبیر ایشان: «بر لبم نشانده» آمده است.

ضمن این که قضیه برای جور کش به این صورت مطرح است که «سیولیشه از پی نور به اتاق آمده» اما سیولیشه آن‌چنان که آزاد توضیح می‌دهد به «فکر روشنی» و نه به دنبال روشنی در تلاش است. تعبیر «فکر روشنی» که نیما در متن به کار برده است به هیچ وجه تداعی کننده وجود روشنی نیست بلکه به عکس تاکید بر «به فکر» تأییدی بر نبود روشنی است که در سطر «چراغ سوخته» اشاره شده بود.

تأویل گران بعدی، هیچ یک مفهوم تاریکی را از این اشارات نگرفته‌اند و نخواستند فضای حاکم بر اتاق (شعر) راوی را تاریک تصور کنند و به فکر روشنی بر شیشه آن به تلاش افتادند! رنجبر اگرچه در فعل سوخته دقت کرده است اما سر آخر نتوانسته است از خیر روشنی بگذرد و سوختگی چراغ را به کورسو زدن تعبیر کرده است. به نظر می‌آید رنجبر خواسته است تأویل خود را پیش انگاره

انتظار شبانه به دمیدن صبح برهاند. پیش انگاره‌ای که هیچ ربطی به متن ندارد بنا به تأویل ایشان چون فعل دوختن با چشم ترکیب می‌شود:

چشم دوختن، که حکایت از انتظار می‌نماید و از سوی دیگر از کلمه «مهر» که یک معنایش خورشید است حالت انتظار به امید صبح را استخراج نموده‌اند بدون این که این دو کلمه در متن چنین رابطی را بنمایاند در تبیین این پاره رنجبر می‌گوید: «بنابراین شاعر با لبی دوخته و زبانی بسته (سوسک سیاه نیز پی سخن و لب است) نگاه به چراغ سوخته‌ای دارد که در کارکرد مشابهتی، اشارت (و نه سخن) به مهر و خورشید و روشنی بیرون دارد». توجه شود که در این‌جا چراغ سوخته اشارت به خورشید دارد آن هم در کارکرد مشابهتی!! و نه متن متقابلی و در ضدیت با هم، بکنریم.

«جهانی از صدا» نام متن تحلیل محیط پر شعر «سیولیشه‌ی نیماست اما او در تقسیم اجزای شعر «سیولیشه» از واژه‌ی پلان که اصطلاحی سینمایی است استفاده کرده به هر حال کارکرد این واژه به جای «بند» که در شعر معمول است در این‌جا برای بنده نامکشوف ماند محیط در تحلیل پاره مورد بحث هم به همین شیوه کار کرده و در تأویل‌های خود تناسب معقولی با متن برقرار نموده است: «در پلان دوم صدای اضطراب‌ها و دغدغه‌ها، صدای پند صدای اتفاقات تلخ گذشته صدای جارو کردن، صدای خاموش شدن چراغ و صدای نیمه شب صدای ساحل، صدای شیشه صدای سوختن، صدای خوبه صدای اتاق و - اما اگر آدم نخواهد از هر چیز و هر کس و هر جا صدا

درآورد باید ببیند در متن اگر صدایی هست کجا و متعلق به کیست؟ سوسک سیاه است که سر و پا بر شیشه می‌کوبد و راوی در حالی که می‌تواند صدایی یا سخنی داشته باشد، اما سکوت اختیار نموده، سکوتی که در تقابل با سر و صدای پرتلاشی سوسک معنادار است. البته اگر نخولیم برای سکوت راوی هم بگوییم «صدای سکوت». ولی در حالی که محیط در اشارتِ سطر «چراغ سوخته» به خاموش شدن چراغ تعبیر کرده است در تحلیل پلان سوم شعر رابطه سوسک و چراغ را همانند عاشق و معشوق، به موازات پیش انگاره شمع و پروانه فرض می‌کند همان نقطه‌ای است که او از متن جدا شده و به کلی ماجرای متن را دوباره‌سازی و دیگرگون می‌کند یعنی کاری که یک «تقد خلاق» باید بکند: «این روشنی (فکر روشن، فکر روشنایی) فریب است. اما مگر غایت عاشق چه می‌تواند باشد؟ جز سوختن. پس این چراغ نیست که در نهایت سوخته، چراکه بازهم روشن است که اگر نبود سیولیشه به دنبال روشنی نبود»!!!

مهبودی نیز با همه تمایزها که میان «پروانه» شیخ اجل سعدی شیرازی و سوسک سیاه نیما یوشیج می‌بیند و بر این پایه به تمایز دو بوطیقای کلاسیک و مدرن می‌پردازد اگرچه این پیش‌فرض که کل حشرات به سمت نور علاقه دارند، انگیزه هر دو شعر می‌تواند باشد اما او در یکی حضور شمع و در آن یک غیاب نور را در نمی‌یابد و به این تمایز اساسی بی‌اعتنا می‌گوید: «این‌جا دیگر پروانه‌ای در کار نیست» بلکه سوسک سیاه سخت‌کوش و کودنی است که تحت‌غریزه‌ی آهنین خویش می‌کوشد راهی به کورسوی چراغ سوخته یابد... و در

چند سطر بعد ادامه می‌دهد: «این‌جا به سوسک از این حیث نگاه می‌شود که وجودی زنده و ذی‌جن و خوش است و با چه سخت‌جانی به سوی نور می‌رود که در تقلیل یا رنگ سیاه اوست، نه از آن رو که هم‌چو پروانه استعاره‌ای لطیف و به قول قدما، شاعرانه باشد».

همان‌طور که گفتیم مهبودی بنای تحلیلش را بر مقایسه، پروانه، قدما و سیولیشه نونهاده و در پی تبیین سطر به سطر متن سیولیشه برنیامده از این رو در مورد دو سطر بعدی پاره مورد بحث چیزی از متن وی استخراج نمی‌شود از نکته‌های جالب در نگاه ایشان به شعر سیولیشه این که میان راوی و سیولیشه معتقد به همزاد پنداری شده‌اند آخرین متن تحلیلی این مجموعه هفت‌تایی متعلق به نیکبخت است. او نیز به مقایسه پرلخته اما نه سیولیشه را با پروانه قیاس کرده بلکه به مقایسه شعر سیولیشه با شعر «شب پره ساحل نزدیک» شعر دیگری از نیما پرلخته است. البته بخش کمی از متن ایشان در سیولیشه اختصاص داده شده و درباره پاره مورد بحث ما اظهارنظر مستقیمی نشده است.

اظهارنظر ایشان روی شعر سیولیشه بیشتر درباره‌ی کیفیت بیان و آرایه متن است، به لحاظ وصفی بودن یا روایی بودن یا نثری و حرفی بودن یا تصویری بودن و ...

در مورد بند دوم شعر که پاره موردنظر ما هم مشمول آن است ایشان اعتقاد دارند که روایی صرف است برخلاف بند اول که درست همان مدل وصفی - روایی است که نیما به آن اشاره کرده است. اما مقایسه دو شعر یاد شده را چنین نموده‌اند: «هر دو شعر از لحاظ



در نمایه فضا و چگونگی حضور و حرکت اجرا مشابه‌اند و نحوه‌ی شکل‌گیری ساختار در هر دو براساس تعاملی است که میان دو جزء اصلی شعر، یعنی شاعر و عین اصلی (سوژه و ابژه) شاعر و سیولیشه یا شب‌پره) پدید آمده است» و در بیان تمایز دو شعر اضافه کرده‌اند: «با این تفاوت که در شعر «سیولیشه» گفت و گوی ذهنی شاعر با بیان روایی و حرفی آمده است اما در شعر «شب‌پره» به طور مستقیم بیان شده است» و نتیجه گرفته‌اند: «همین ویژگی باعث شده ویژگی‌های صناعی و ساختاری شعر «شب‌پره» برخوردار از هماهنگی و پیراستگی برتری باشد». و به طور کلی نیکبخت افتخار چندانی به شعر «سیولیشه» نداده‌اند اما چنان‌که نشان خواهیم داد با وجود همه شباهت‌ها که میان این دو شعر نیما برقرار است مثل: زمان شبانه و مکان اتاقی کنار ساحل که در هر دو مشترک است، در هر دو شعر کاراکترهای مقابلِ راوی (سیولیشه، شب‌پره) روی شیشه اتاق می‌زنند و تمنای رسیدن به روشنی را دارند اما تمایزها هم کم نیستند و اتفاق با در نظر گرفتن آن شباهت‌ها، تمایزها برد و امکان بهتری به تفسیر و تأویل متن می‌دهند.

از این قرار: روشنی اتاق راوی شعر شب‌پره را آن‌جا که شب‌پره به راوی می‌گوید: «چه فراوان روشنی در اتاق توست» بگذارید مقابلِ «چراغ سوخته» سیولیشه. همچنین آن‌جا را که راوی از شب‌پره می‌پرسد: «در تلاشی تو چه مقصودی است؟ از اتاق من چه می‌خواهی؟» که نشان از ناآگاهی راوی از سبب حضور شب‌پره دارد گویی اولین روبه‌رویی این دو است مقایسه کنید با متن شعر سیولیشه

که راوی می‌گوید: «به او هزار بارها از روی پند گفته‌ام که در اتاق من تو را نه جا برای خوابگاه است». همچنین تمایزی که نیکبخت هم به آن اشاره نموده یعنی گفت‌گوی مستقیم راوی با سیولیشه که از قضا همین سکوت راوی و سخن نگفتن راوی با سیولیشه که علت آن هم از متن قابل استنباط است، در شعر سیولیشه دارای اهمیت بسیار معناداری است.

اگر نخواهیم با یک سری اصول جزم‌گرایانه با متن برخورد کنیم که فی‌المثل اگر گفت‌وگو باشد نشان صنعت بالاتر است یا تصویر اگر نداشته باشد توجیه صنعتی نمی‌تواند در کار باشد و ... بنده نمی‌خواهم به تفسیر شعر سیولیشه بپردازم اما در خور توجه است که چرا راوی به سیولیشه اعتنایی نمی‌کند؟ در آخر این که شب‌پره در اشارتِ راوی پایان سوزناک خود را در نمی‌یابد و خیالش که از پس هر روشنی ره بر مفری است اما سیولیشه نه به سوی روشنی که به فکر روشنی در تلاش است و این تمایز، سیولیشه و شب‌پره را در دو موقعیت دیگرگون و جدا از هم قرار داده است: شب‌پره نمی‌داند که چه عاقبتی در انتظارش است اما سیولیشه بارها فریب دیده است و باز فریب می‌خورد همین زمان.

اشاره: هنگامی که با چند خوانش گوناگون

از یک متن ادبی روبه‌رو شویم:

الف) - نخستین واکنش امروزی، با گونه‌ای گرایش پسانو (Postmodern) برآنست که متن را به دلیل تن دادن به این همه خوانش‌های خودگردان، و حتا متناقض،

نمونه‌ای دیگر از مطلق بودن نسبیت و نایقینی متن بینلارد پندارهای که سرانجام، به دو-راهه‌ای می‌انجامد:

۱) - بی‌معنایی یکسره‌ی متن

۲) - برخورداری متن از بی‌نهایت معنای هم‌ارز و هم‌تراز. (آشکارا: سروته این نواره، سرانجام به هم می‌رسد). چنین برداشتی، دست‌کم برای این نگارنده هرگز به پذیرش در نیامده؛ چراکه به گمانش، پیامد کثر-گزاری‌ها یا سوء تعبیرهای فاحشی بوده که از دو نگره علمی‌ی سده بیستم به عمل آمده: از نسبیت اینشتین، و نیز، از اصل نایقینی‌ی هاینز برگ. (نگره‌هایی که می‌دانیم اثری ژرف بر فلسفه و نقد و هنر

## کومه‌ای در کنار دریای زبان ...

واکوی شعر «سیولشه» نیما یوشیج و همارایی‌ی خوشش‌ها

### مسعود توفان

امروز داشته) - نسبیت اینشتین، اما، هرگز

نسبیتی بی‌در و پیکر نیست (جهان، هر چند

اینک از دیدگاه‌های گوناگون، یعنی از

چارچوب سنجش هر ناظر، دریافت

می‌شود ولی دچار هرج و مرج و آشوبه

نمی‌شود چراکه از یکسو، نسبت به هر

چارچوبی، سرعت نور، همواره یکسان و ثابت، یا به اصطلاح

علمی: «نا-وردا» / "invariant" (نامتغیر) باقی می‌ماند - بدون این

اصل یا بنیاد نخستین، سراسر نسبیت اینشتینی فرو می‌ریزد - و از

سویی دیگر، بر همین بنیاد ثابت می‌شود که قوانین جهان در همه

چارچوب‌های سنجش، یکسان، یا به اصطلاح دقیق‌تر «هم-وردا» /

"covariant" است؛ یعنی این فقط شکل ظاهری‌ی معادلات و

فرمول‌های آن‌هاست که هماهنگ با هر چارچوبی؛ دیگرگون می‌شود

مانند میوه‌ی واحدی که در زبان‌های گوناگون، نام‌های دیگرگون

می‌گیرد «عناب»، «انگور»... از سویی دیگر، اصل نایقینی هم، هرگز

بدان معنا نیست که جهان، یکسره بی‌بنیاد است و یا هیچ‌گونه امکان  
 دآوری درباره‌ی هیچ چیزی نداریم (چرا که این جا فضایی از احتمالات  
 برپاست که چگالی آن در همه نقاطش یکسان نیست. به دیگر  
 سخن، هرچند به قیاس، می‌توان معنای یک متن را بی‌نهایت دانست  
 اما احتمال درستی برخی از معناها بیشتر یا دارای احتمال‌هایی  
 چگالیده‌تر است. و برعکس، معناهای پرت چنان رقیق و سرشار از کم-  
 احتمالی است که گویی اصلن در کار نبوده است).

ب)- واکنش دیگر آن است که همه‌ی آن خوانش‌ها و  
 برداشت‌های چندگانه را، جزء یکی، خطا بینگاریم و معنایی یگانه و  
 نهایی برای متن بجویم. این همان باور به امکان قرافت یگانه و غایی،  
 و هدف نهایی «تاویل» (به اول برگرداندن) یا «ترنشناسی کهن»  
 (classic hermeneutics) است. آشکارا چنین گرایشی معتقد  
 به تک معنایی متن است و انگار درون هر متنی، در جست‌وجوی  
 پیام و گوهری یگانه هستی است و از همین روست که برخی، آن را  
 نمونه‌ای از «هستا-زندشناسی» (onto-hermeneutics)  
 دانسته‌اند. آشکارا، این گرایه کهنه‌اندیشانه آرمانی‌تر و درآزمون،  
 سست‌تر از آن است که بتوانیم پذیرایش باشیم.

ج)- اگر پذیرای آن نیستیم که متن را چونان بخاری توفنده و  
 سرشار از آشوبی فرات (سویه و گرایه‌ی الف) بنگریم و یا هم‌چون  
 ساختمانی یخ زده و جامد (گرایه‌ی ب) پس شاید بشود با برداشت  
 درست‌تری از نسبیّت و ناپیمنی، به جست‌جوی ساختارهای آبگونه برآیم  
 که نه آشوبانک باشد و نه خشکیه و افسرده و این راهی است که در

این گرایه سوم (ج) و در کل این جستار، به شرح و آزمون آن خواهیم  
 پرداخت. در این راه سوم، خوانش‌های گوناگون را هم‌چون اوصاف  
 فیلی در تاریکی می‌نگریم. خوانش‌هایی که در یک ساختارهای فراگیرتر  
 می‌توانند به هم پیوندند با این تبصره که هرگز نخواهیم توانست فیلی  
 را به تمامی از تاریکی درآوریم یا از تغییر و تحول بازش داریم  
 بدینسان، می‌توان برخی از عناصر خوانش‌هایی چندگانه را کنار  
 هم چید و به خطوط ارتباطی‌شان دست یافت. همانند رفاهای  
 کتابخانه‌های پذیرای کتاب‌های گوناگون (آن چنان که هر کتابه دچار  
 فرایند دگرسانی و همسانی‌های ساختارانه با خود و دیگری باشد).

برای سنجش این گرایه سوم، نمونه‌ی زیر (خوانش‌های گوناگون  
 شعر «سیولیشه»ی نیما یوشیج) برگزیده شده تا ببینیم آیا می‌توان  
 مهره‌های پراکنده این خوانش‌ها را به رشته تسبیح درآورد؟ با این تاکید  
 که: «تسبیح» در این تمثیل، دقیق به همان معنای «شناوری» است.

#### ۱- کومه جادو

در شماره‌ی ۵۲-۵۱ «عصر پنجشنبه» (آذر-۱۳۸۱)، هفت شاعر  
 و منتقد (م. آزاد، شاپور جورکش، فتاح رنجبر، عنایت سمیعی،  
 هادی محیط، داریوش مهبودی، محمود نیکبخت) شعر  
 «سیولیشه»ی نیما یوشیج را از دیدگاه‌هایی گوناگون سنجیده‌اند.  
 (مرگ‌زادان‌های یک شعر)؛ سپس تر، در شماره‌ی ۶۰-۵۹ (اردیبهشت  
 ۱۳۸۲)، نویسنده‌ای دیگر (با نام مستعار؟ «پویا پروانه»)، کمایش  
 ناخرسندانه، بر آن هفت تن خرده گرفته است. ناگزیر این چالشی است

هشتگانه، و بل نهگانه (هرگاه آن شعر نیما را نهمین سوی این ستیزه اندیشگانی بشمریم). اما شاید بهتر آن باشد که به این نهمین، هم چون گرانیکاه این کارزار بنگریم؛ هم چون دژی جادو در چنبره‌ی لشکری پراکنده از اندیشه‌ها و خوانش‌های گوناگون. و طرفه آن که این دژ، اما، کومه‌ای ساده بر کرانه‌ی دریایی تیره بیش نیست. اتاقکی که گویا سال‌های آزار، حشرهای کوچک به نام «سیولیشه»، خود را بر شیشه‌ی درِیچه فرو بسته‌اش می‌کوفته. این جا خانه‌ی شاعر است. خانه‌ی تاریکی که بر سر درش نوشتاری رمزآمیز در نگاشته شده و کوبه‌های سمج آن حشر، گویی هیچ نیست مگر پژواک‌های از تاک- تاک سمکوبه‌های آن شهسواران: خوانش‌هایی چرخان در چنبره‌ی طلسم متن.

سرسری‌ترین نگاه به این خوانش‌ها ما را با نکته‌ها و نطفه‌هایی از اندیشه و تخیل روبه‌رو می‌سازد که در نقدهایی بسیار کوتاه و فرو فشرده (فقط در محدوده‌ی یکی دو صفحه) فراهم آمده است. در این میان، نگاه هشتم (که از آن «پویا پروانه» است) در واقع هیچ خوانش جدیدی ارایه نمی‌دهد اما از این که آن مفسران هفتگانه در خوانش‌های خود «به کلی ماجرایی متن را دوباره‌سازی و دیگرگون» کرده‌اند حیرت می‌کند و این همه را «طنزآمیز» می‌یابد. نکته اما این جاست که همان گونه که در اشاره‌ی سرآغاز این سخن آوردیم، خواه‌ناخواه، هیچ منتقدی و هیچ خواننده‌ای نخواهد توانست هیچ متنی را بخواند و معنایی برای آن فراهم آورد مگر آن که در چارچوب سنجش خود به بازسازی و دگرسازی «هم‌ورد»ی آن

بپردازد و بدون چنین فرایندی، ادبیات فرو خواهد مرد همان گونه که خود سرکار پویا پروانه هم در خوانش همین نقدها، بلون همان «دوباره‌سازی‌های و دیگرگون» کردنشان، نمی‌توانسته به داروی‌هایی از این دست برسد که: «سطح کار- بالا» نیست، این یکی «سرسری»، آن یکی «برداشت مستعمل»، چندتایی «گرفتار پیش‌انگاره‌هایی... بی‌ارتباط با متن»، دیگری، آکنده از «یک سری اصول جزم‌گرایانه»، آن دیگری نمونه‌ای از «نقد خلاق» (بخوانید «من درآوردم») و سزولوار رگباری از «سلاااا» و «برخی» (معلوم نیست کدام؟) عاری از «تحلیل‌های استتاتیک (زیباشناسانه)»...

هرگاه کنشی را که «پویا پروانه» در عرصه‌ی این بیکار ایفا می‌کند گونه‌ای «فرا-خوانش رنثانه» بنامیم، شک نیست که گرایه‌ی لو آسیب دیده‌ی گونه‌ای دژ-آمیزی (juxtaposition) میان دو گرایه‌ی «الف» و «ب» است که در سرآغاز این سخن، بلن اشاره کردیم؛ چراکه از یکسو انگار از همه‌ی خوانشگران، پاسخ و تفسیری غالی و یکسان می‌جوید (گرایه‌ی ب) و از سوی دیگر، خود از اجتهاد در برابر متنی که ممکن است دارای بی‌نهایت معنای نهفته باشد (گرایه‌ی الف) طفره می‌رود به این بهانه که: «بنده نمی‌خواهم به تفسیر این شعر بپردازم»- (ورنه می‌توانست گر خود می‌خواست). چنین خوانشی، آشکارا بر آنست تا نقشی لولیایی ایفا کند: همانند یکی از آن اولیاء خدا که همه اسرار را می‌داند اما هویدا کردن آن را صلاح نمی‌داند از این رو، به زودی به هیئت پروانه عظیمی درمی‌آید که مانند

پرهیبی ماوراءالطبیعه، بر فراز میدان، بال - گستر شده. پروانه‌ای که بر پهنه بال‌های نازکش، علایم تعذیر-واری به شکل ناوک‌های دلوری، «!!!» و قلاب‌هایی گلوگیر: «؟؟؟» نقش بسته که پیایی هم‌چون گردی مومناک بر سر و روی خوانشگران فرو می‌بارد نمونه‌ای از این قلاب‌ها چنین است: راستی، «چرا راوی، به سیولیشه اعتیایی نمی‌کند؟». معنا آن سطرهای «فریناک» در کمرکش بند دوم شعر سیولیشه چیست («چراغ سوخته/ هزار بر لیم/ سخن به مهر دوخته»)؟... (هیچ‌کدام از این پرسش‌ها تازه نیست، با این همه پاسخ‌های گوناگون، آشفته‌اش می‌دارد و سرانجام می‌پرسد): «چراغ سوخته، یعنی چه؟» - و فقط در همین جاست که نخستین و واپسین حکمش را صادر می‌کند: دمی، سرخوشانه، بال به هم می‌کوبد و به تفقد و تأییدی بر چند کلمه‌ای از خوانشگران سر تکان می‌دهد: - آری! چراغ سوخته یعنی تاریکی! - و به هر کس که جز این بگوید پوزخند می‌زند سپس دم فرو می‌کشد و هم‌چنان که شب‌جوار در افق گم می‌شود هنوز طنین واپسین کلمه‌اش را مانند سطری از اشعار میلتون می‌شنویم: «تاریک، تاریک، تاریک».

اینک ما می‌مانیم و فکری که به هزار راه می‌رود: گیریم درون آن کومه‌ی جادو، برای هیچ حشره‌ای نویدی در کار نباشد مگر چراغی فرو سوخته، یا شمعی فرو مرده و تاریک، اما آن کدام پروانه است که «به دنبال دریافت زیباشناسانه»ی سوخت و سازهای شمع باشد با این همه از پروانگی پروا کند و از زن تن، به شعله‌ی سیاه همین شمع خاموش تن زند؟ - ناگزیر برای آن که بدلیتم در آن

کومه‌ی جادو چه می‌گذرد بار سفر می‌بندیم... - پس، دل به دریایی خواهیم زد تا به نوبه خود به کرانه‌ای برسیم که کومه‌ی شاعر بر آن برپاست... اینک بادبان‌ها!... بی‌پروا از رگبارهای ناوک‌سای دلوری در مناطق حاره...

## ۲- نکته‌های آغازین: مضمون و پرداخت

در دریانوردی به سوی زادگاه شعر سیولیشه‌ی نیماء، با شگفتی درمی‌یابیم که نخستین لنگرگاه ما کرانه‌ای ست بیگانه، در دریای ژاپن: شاید باورمندانه بتوان گفت که در هر دو شعر «سیولیشه» (فروردین ۱۳۳۴) و «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک»، نیماء، آگاهانه، به بازپردازی مضمونی دست یازیده که احمد شاملو در سال ۱۳۲۶ خورشیدی از شاعری ژاپنی به نام «ث. جو یاسو»، برگردانده (توجه به این نکته را وامدار منصور اوجی / م. متن این ترجمه، چنین است:

سوسک طلایی

- «تو توک توک!»

سوسک طلایی می‌کوبد باز

امشب پنجره‌ی مرا

او که بدین نور شکفته‌ی سرخ، عاشق است

عجز مرا ماند

که آرام به سوی تو می‌آید.

«توک توک توک!»

با صدای خفه

امشب باز حشره به شیشه می‌کوبد.<sup>۱</sup>

شبهات این شعر با آن شعر دیگر نیما: شب‌پره‌ی ساحل نزدیک  
در همان بند آغازین، بسیار آشکار است:

«چوک و چوک!... گم کرده راهش در شب تاریک/  
شب‌پره‌ی ساحل نزدیک/ دم به دم می‌کوبدم بر پشت  
شیشه...»

با این همه، نیما دست کم، در دو تا از مجموعه رباعیات خود نیز  
گویی همین مضمون را آورده (رباعیاتی که منتقدان نیما پژوه ما،  
بی‌شک، بدان آگاهی داشته‌اند با این همه به دلیل کمبود جا، از ذکر آن  
در گذشته‌اند).

«شب، شب‌پره‌ام، از پس شیشه، مضطر

می‌کوبد بال و می‌تکاند پیکر

در خانه، کسی نیست، چراغی ست ولیک،

شب نیست که شب‌پره نمی‌کوبد در»

و شاید این چارهای نیمایی را باید هم‌چون یادداشت وارهای  
منظوم انگاشت برای ثبت مضامینی که اندکی بعدتر در شعرهای بلندترش،  
پدیدار می‌گردد- چنین انگارهای شاید بایسته پژوهشی بیشتر باشد:

---

۱- نکه شاملو، احمد، مجموعه آثار، دفتر دوم (هم‌چون کوچهای بی‌انتها) گزینهای از  
اشعار شاعران بزرگ جهان، انتشارات نگاه ۱۳۸۱.

«تیک‌تیک!- چه به شیشه شب‌پره می‌کوبد

آشوب زده‌ست باد و می‌آشوبد

دستی ز گریبان سیاه دریا

بیرون شده تا هر بد و نیکی روید»

در مورد آوردن صدای حشرات در شعر، می‌توان به آن پاره شعر  
زیبای تندرکیا (شاهین) نیز اشاره داشت که بسی بیشتر، سروده شده:  
«سیرسیرک ریشه می‌رود/ و من/ خوابم گرفته/ هیس هیس س س  
س...». در نمونه‌ای دیگر، شاپور جورکش، به غراب «آدگار الن پو»  
اشاره می‌کند: کلاغی که در غروبی زمستانی به پشت پنجره شاعر آمده  
اما جورکش، در عین حال، این‌گونه مضمون‌ها را همگانی و جهانی  
می‌انگارد

شعر یاسو جو، شاید همان ملرکی باشد که می‌تواند بر این  
انگاره‌ی «م آزاد» صحنه بگذارد که: «شعر سیولیشه و شب‌پره‌ی  
ساحل نزدیک باید دو برداشت شعری از یک موضوع پیش‌اندیشی  
شده باشند» اما همان‌گونه که می‌دانیم حتی در یک شعر  
پیش‌اندیشیده، آن‌چه که سرانجام شایان اهمیت است پرداخت‌هایی  
است که شاعر به مضمونی واحد داده همین پرداخت است که سپس  
به ژرف‌ساخت شعر می‌خلد و درونمایه (مضمون) را دچار تحول و  
فرگشت می‌کند

اما آیا نیما در پرداخت شعر «سیولیشه» کامیاب است؟ نیک‌بخت  
در ارزیابی خود پرداخت شعر «شب‌پره‌ی ساحل نزدیک» را  
«برخوردار از هماهنگی و پیراستگی برتری» می‌شمرد و رنجبر

به عکس، «سیولیشه» را «به لحاظ معماری و ریخت‌نگاری، قوام یافته‌تر» می‌یابد هر چند او نیز سطر «دمبدم می‌گوبدم بر پشت شیشمه» در شعر «شب‌پرمه» را همانند نیکبخت، درخشان یافته است و هر دو منتقد به کاربرد استالانه ضمیر موصولی «-ام» در واژه‌ی «می‌گوبدم» اشار می‌کند که منجر «به اینهمانی و یگانگی شاعر و شب‌پره می‌شود» (نیکبخت) و «شب‌پره و راوی را از یکدیگر عبور می‌دهد» (رنجبر). این هماهنگی و نکته‌سنجی‌ی یکسان میان دو منتقد درباره‌ی شعر شب‌پره، در برابر برداشت و ارزیابی‌ی نایکسان‌شان درباره‌ی پرداخت سیولیشه، آیا نشانگر جنم دگرگونه شعر دوم نیست؟ آیا ممکن است این هر دو ارزیابی‌ی متضاد درباره‌ی سیولیشه درست باشد؟ پاسخ کامل‌تر را در بخش‌های آینده این سفر خواهیم دید- (خوشبختانه یا بدبختانه، این‌جا در کشتی‌ی خود، پیشگوی پیری داریم که پیشاپیش همه چیز را لو می‌دهد!) اما این‌جا نیز می‌توان به نکته‌ای بسیار راهگشا اشاره کرد: می‌دانیم که نیا، در نگره‌پردازی‌های خود بارها به «زبان طبیعی» اشاره کرده، که منظور او از آن، نه زبان «هنجار» (که او خود بارها آن را درهم می‌شکند) و نه زبانی است با گرایه‌های طبیعت‌گرایانه (- ناتوراالیستی، به معنای زولایی‌اش) و ... بلکه هم‌چنان که از توضیحات و آثار خود او برمی‌آید این چنین زبانی، از یکسو، گویا، همان «لحن‌پردازی»‌ی دراماتیک و از یکسو، گذر به فراسوی «واژه» باشد (از آن دست که به گفته‌ی پیشگوی ما: در پایان کار، شرخش را خواهیم دید) و این هر دو برای رسیدن به ژرفای جهان طبیعت

(برای به سخن درآوردن «خود» اشیاء) بسیار خوب، اینک به شیوه‌ای بورخس‌وار، چنین بگیرید که می‌خواهید شعری بسرایید از زبان شاعری که احساس می‌کند دیگر نمی‌تواند شعر بگوید نتیجه چه خواهد شد؟ هرگاه شعر شما زبانی بسیار توانمند داشته باشد این، نقض غرض است (چگونه رلوی، ناتوان از شعر گفتن، چنین زیبا و رسا شعر می‌گوید؟) و هر گاه عملن، زبان رلوی را سست و نارسا بگیرید شعر خودتان بد خواهد شد پس، ناگزیرید آمیزه‌ای از این دو فراهم آورید: لحن سست ظاهری، آن‌گاه که راوی سخن می‌راند (= لحن رولایه‌ی متن یا «واژآوا» / tone) همراه با یک لحن نهفته بسیار ظریف که باید در زیر لایه‌ی متن رولان باشد و گاه، به ترفندی دشوار، مانند خورشیدی از پس ابر، سربرآورد و خودی بنمایند (= لحن نویسنده یا «خیم-آوا» mood). از این پس، کار دشوار خواننده و منتقد، آغاز می‌شود: منتقدی که فقط به «واژآوا» بنگرد آن را سست خواهد دید (مثلن، جورکش، در همان نخستین سطرهای سیولیشه، خود را با کلماتی «زاید» روبرو می‌یابد و می‌انگارد که شاید این «کلمات زاید، مثل «تر روی پند» و سطری مثل «نه جا برای خوابگاست» از اجبار وزن زاده شده‌اند») و منتقدی که فقط نظر به «خیم-آوا» داشته باشد آن را بسیار ظریف و زیرکانه خواهد یافت. آشکارا هیچ کدام از این خوانش‌ها، راه خطا نرفته‌اند برای آشتی دادن و هم‌ارایی‌ی این دو دیدگاه باید هم‌زمان «واژآوا» و «خیم‌آوا» را در چشم‌انداز خود داشته باشیم. اینک شاید خواننده خود دریابد چرا دلوری‌های نیکبخت و رنجبر درباره‌ی شعر سیولیشه، چنین آشتی‌ناپذیر می‌نمایند انتقاد نیکبخت (برخلاف

نظر پروانه که آن را «سرسی» می‌پندارد) می‌تواند هم‌چون نشانه‌ای از تیزنگری منتقد انگاشته شود. گویی به راستی چیزی در پرداخت این شعر هست که ما را می‌آزارد اما هرگاه میان «خیم-آوا» و «واژ-آوا» شعر تفکیکی قابل نشویم، انتقاد ماه طبعیت خود شاعر را نشانه خواهد رفت و از همین روست گویی که نیک‌بخت، گلایه دارد که: «دلیل گزینش این شعر را از طرف یارلن «عصر پنجشنبه» نمی‌دانم. شاید بیشتر از سر تقال بوده تا تأمل». اما باید در این جا حق را به گزینش دقیق همین یاران داد خواهیم داد که آن چه در سیولیشه سستی پرداخت‌های زبانی تلقی شده شاید چیزی نباشد مگر بازیگری دشوار نیما در این سروده. به گفته م. آزاد: «سیولیشه، از آن شعرهای بدلگام نیماست. راه به تفسیر می‌دهد. و نمی‌دهد: آخرش هم می‌بینی شاعر حسابی سر به سرت گذاشته است.» دلیل این بدلگامی را به زودی خواهیم دید: کار کارستانی که نیما، زیرکانه، بر دوش شعری کوتاه نهاده.

### ۳- خطاب به پروانه‌های جزایر پارادکس

اکنون گویا به جزیره‌ای نزدیک شدیم و جیغ پرندگان دریایی را می‌شنویم. نیمه‌شب است و آن گونه که رسم جاشوان است برای شب‌چره چیزی نداریم مگر همان مسامره‌ها و افسوس که در این ادیسه‌ی هنری بر پهنه‌ی زبان، به جای هلن ترواییان، در پی سوسکی کوچکیم. و همه به یاد آن گفته‌ی عجیب مهبودی می‌افتیم: «این جا دیگر، پروانه‌ای در کار نیست که

شیرین زبانی‌ها کند، بلکه سوسک سیاه سخت‌کوش و کودنی‌ست... تحت اراده آهنین خویش...» راستی آیا این تناقضی نیست که چنین «سوسک کودنی» این همه بگومگو برانگیزد؟ و چه اندازه آن پروانه‌های شیرین زبان، آسودماند که در هر کومه‌ای یا فقط نور می‌بینند و یا فقط تاریکی. آیا این همان منطق زبان رایانه‌ها (خاموش-روشن-صفر-یک-صفر-یک) نیست؟ و بدینسان، زیر سوسوهای غریب امواج، بحث پیشین خود را از زاویه‌ای دیگر پی می‌گیریم:

معناهای گوناگون و حتی متضادی که اثری هنری بر می‌انگیزاند آن چنان که پروانه شیرین زبان ما پنداشته، همیشه نشانه «تعارض»های «طنزآمیز» آن تفاسیر نیست شاید «طنزآمیز»، ناتوانی خود ما باشد در تفکیک و تمیز میان گزاره‌های هم‌زدا (مانند الجمع) و هم‌رُبا یعنی میان تناقض‌های آشتی‌ناپذیر و تناقض‌های آشتی‌پذیر (یا «ژانزما»):

(۱)- هرگاه با دو برداشت متناقض روبرو باشیم، دست کم یکی از

آن دو برداشت باید نادرست باشد وگرنه هر دو نادرست‌اند

(ب)- از سویی دیگر، در یک «paradox» («ژانزما» یا «باطل‌زما» و یا به قول پروانه: «متناقض‌نما»)، تناقض، فقط ظاهری‌ست: در این جا هر دو سوی تقابل، درست است. برای مثال، در نویسمای ریاضی، علامتی مانند «را همزمان، می‌توان نشان بزرگ‌تری و یا کوچک‌تری گرفت (بر حسب این که از چپ بخوانیم یا از راست)» اما پروانه، گویی در این جا فرقی میان (ا) و (ب) نمی‌بیند پس در هر



گونه تقابل دوگانه‌ای، حتمن حق را به یکی می‌دهد، و گرنه دچار سرگردانی می‌شود (وضعیتی که در سراسر دلاوری‌های او به چشم می‌خورد). نمونه‌وار، پس از آن که خود می‌کوشد ثابت کند «چراغ سوخته»، ترکیبی ست «متناقض‌نما» (که ممکن است هر دو معنای تاریکی و روشنائی، را در دل خود پیرواند- هرچند من شیوه «ثبات» او را هیچ نمی‌فهمم مگر آن که «چراغ سوخته» را به گونه‌ای دیگر بخوانیم) می‌نویسد اکنون «اگرچه سطر «چراغ سوخته»، چنان‌که نشان دادم متناقض‌نماست اما» معنای درست همان «تاریکی» است! و هیچ معلوم نمی‌شود این چه نوع متناقض‌نمایی ست که فقط یکسویش درست است و فرقی با گزاره متناقض ندارد؟ (هرچند به زودی خواهیم دید چگونه این «سطر متناقض‌نما» (چراغ سوخته) با چرخشی در زبان، به سود هر دو معنای تاریکی و روشنائی، باز می‌شود).

در جایی دیگر، پروانه، ناخشنود از این که جورکش و مهبودی، «میان راوی و سیولیشه معتقد به همذات‌پنداری شده‌اند»، می‌نویسد م. آزاد که «فرمول "سیولیشه- چنان- جهان" را از متن شعر استخراج نموده لااقل [کذا] از اشتباهی که جورکش و مهبودی کرده‌اند در امان مانده»- یا این که می‌دانیم این فرمول را م. آزاد با توجه به سطر کلیدی «چنان جهان که در تعب» استخراج کرده، اما او «لااقل» آن قدرها مخیل هست که اجازه برداشت‌هایی ژانرنا (متناقض‌نما) را هم (با توجه به متن کلی شعر) بدهد و آن را «اشتباه» نخواند چراکه دومین «فرمول» او چنین است: «سیولیشه- چنان- (...)» و این (...) یعنی هر چیز- وانگهی، مهبودی از «همزادپنداری و همداستانی» با «واقعیت عینی و

ملموس طبیعت» جهان، و جورکش، با استفاده از اصطلاحات خود نیما، از «قدرت حلول و استغراق» در طبیعت و سرانجام «سرشته و تخمیر» شدن در جهان پیرامون، سخن می‌گوید این نگره‌ها چندن هماهنگ و همانگونه که خواهیم دید چندن با خود شعر سیولیشه همخون و همخوان‌اند که دشوار بتوان آن را متناقض یا حتی متناقض‌نما نامید آن‌چنان که اگر یکی را به چوب «اشتباه» برانیم، همگی را تاراندیم حتی نگره‌های خود شاعر را.

در این میان، مهبودی، در خوانش خود جمله‌ای می‌آورد که بسیار کلیدی‌ست: «هی شک» «سیولیشه»، خواننده را به یاد مناظره‌ی "پروانه با شمع" سعدی می‌اندازد. حال آن که در نگاه دقیق نیما، این عناصر، نه تنها وجوه تمثیلی نمی‌یابند که در شکل طبیعی خود با همه حقارت تکان دهنده‌ی خود حضور می‌یابند این‌جا دیگر، پروانه‌ای در کار نیست که شیرین زبانی‌ها کند بلکه سوسک سیاه سختکوش و کودنی‌ست. تحت‌الراده‌ی آهنین خویش...

- توجه کنیم، به این تعبیر «سوسک کون»، و از خود پیرسیم چگونه پس تلاش چنین عنصر خنگی می‌تواند چنین آشوبی از خوانش‌ها را پدید بیاورد؟ پاسخ این پرسش را شاید در نگره‌ای بیابیم که «پتر پتروف»<sup>۲</sup> در مقاله خود درباره‌ی رمان‌های تولستوی فراهم

۲- برای مقاله بسیار درخشان پتروف (استاد دانشگاه پترزبورگ pittsburgh) بنگرید به:

آورد. پرسش او این است که آن همه تکرار و تأکیدی که تولستوی فقط بر یکی از ویژگی‌های اندامی قهرمانانش می‌کند چگونه با همه‌ی بی‌معنایی‌اش، یکباره معنایی چنان گسترده می‌یابد؟ مثلاً رستوف (یکی از قهرمانان جنگ و صلح) با افسری فرانسوی مواجه می‌شود و به چالز گونه‌ی لو دقت می‌کند و از آن پس، همین عنصر ساده به معنایی شگرف گسترش می‌یابد در پاسخ، پتروف از یکسو به نگره‌ی «افشردگی»<sup>۱</sup>ی کریستین اشاره می‌کند (تقطیر: با افشردن انبوهه‌ای از ویژگی‌ها و فروچکاندنشان در یک عنصر واحد) و از سوی به نگره‌ی اشیکلوفسکی درباره‌ی «یاوگی» (nonsensicality) یا بی‌معنایی‌ی عنصری که هنرمند بر آن تمرکز می‌کند (بسنجید با همان «سوسک کون»<sup>۲</sup>)؛ این عنصر که از فرط آشنایی، دیگر به چشم نمی‌آید اکنون آشنایی زلدی می‌گردد تا هم‌چون چیزی که تاکنون در حجاب و فرسایش وانمایی‌های واژه‌های نارسای زبان قرار داشته دوباره به «چیزایی» یا «شیئیت» خود بازگردد (بسنجید با نگره‌ای درباره‌ی حرکت واژه به سوی لوگوس و باز آفریدن جهان که در همین جستار خواهد آمد اما جی که گویا نیما در همان «استغراق» و «تخمیر»<sup>۳</sup>ش درون اشیا و عناصر طبیعت دنبال می‌کند). باری، در این شگرد هنری، به گمان پتروفه گویی عنصری از میان عناصر جهان برون می‌جهد (بسنجید یا خوانش جورکش: «حضور جهنده»<sup>۴</sup>ی سیولیشه). سرانجام بنا به نگره‌ی اسلاوژ ژیکه (با نیم نگاهی به ژاک لاکان) درست هماندم که «بژه» تبدیل شد به «آن» (یا ضمیری بدون ارجاع) تازه به صورت یک «ثال ناب»<sup>۵</sup>

(signifier pure) درمی‌آید که می‌تواند به هر چیزی ارجاع کند و لبریز از معنا گردد.

شاید بهترین نمونه‌ی چنین شگردی را بتوانیم در هایکوهای ژاپنی سراغ بگیریم (که بر فلسفه‌ی ذن استوار است). در واقع، بندپایانی‌ی شعر سیولیشه، همانند یک هایکو عمل می‌کند در حالی که، بند نخستین شعر، گویی هایکویی ست تنیده با شگردهای آغازین یک داستان کوتاه یا فیلم نامه‌ای دارای دکوپاژهای «پلان» به «پلان» (همان اصطلاحی که هادی محیط در خوانش به کار می‌گیرد و پروانه ناخشنود از آن می‌نویسد: «کارکرد این واژه به جای "بند" که در شعر معمول است، برای بنده نامکشوف ماند.»<sup>۶</sup>)؛ اینک به همین بند نخستین بنگریم، و کارکرد هر سطر را درون علامت {...}، بسنجیم (برای راحت‌تر خواننده شدن این بند که وزنی چرخان دارد در شیوه‌ی نوشتار آن دست برداریم تا راحت‌تر خوانده شود- نگاه کنید به قسمت ۹ همین مقاله)-:

{تی تیک تی تیک} {ضربه کتجکاو برانگیز آغازین: یک صدا}  
 {درین کران ساحل و ... به نیمه شب} {گاه-مان:  
 (setting) مکان و زمان رخداد}  
 {فک می‌زند} {رخداد/کش}  
 {سه یولیشه} {معرفی شخصیت}  
 {رُی...شیشه} {تمرکز یا درشت‌نمایی}  
 {دوربین، و یا چشم‌انداز راوی، سپس، در سطرهای بعدی  
 باز می‌شود تا بدانیم که منظور از «شیشه»، شیشه پنجره‌ی یک

اتاق است و دوربین، همه آن تصاویر بیرونی را از درون همین اتاق دنبال می‌کرده}

#### ۴- سرودهای دریای دراز

سرانجام، پا به ساحل غربی می‌گذاریم که می‌جستیم، جزایری از مجمع‌الجزایر نیمایی. و از هم اینک آوای سمج «سیولیشه» را می‌شنویم که آن گرگ و میش بهاری را تکه‌تکه می‌کند یا مهتاب را یا نه! یک جور آسمان- تاب شگرف و شگرفی را! چیزی همانند دملمه‌های بامدادی دروغین که نرماترم با پنجه‌هایی از جنس نورهای لُج و شرعی لُز لای شیر- ابرها بیرون زده تا!- آن‌چه اینکه می‌بینیم هیچ از آن دست که پنداشته بودیم، نیست:

سکوتی ژرف که همه بارهای معنایی در آن به تیک‌تیک‌های و هم‌آلودی فرو کاسته شده فضا و زمانی گسسته که پیاپی با همین تیک‌تیک‌ها به موج درمی‌آید تا خیزل‌های گذرانی پدید یی‌آورد که شیخ کشتی‌هایی دلامد بر آن پینا و تاپیدا و، در باران‌لُزی تاریک تهی و پر می‌شوند همه چیز انگار از مهی رقیق ساخته شده، ساختاره سیالی که همانند موجود زندمای به سر انگشتان جوهری‌ی ما واکنش نشان می‌دهد و همانند شقی قطبی، شکل‌هایی لغزان پدید می‌آورد که در آن، همه عناصر فهم ما گوشتمند شده انگار هر آن‌چه می‌بینیم واقعیتی‌ست مجازی که ما نیز در بر ساخته شدنش دستی داشته‌ایم، چراکه در آن میان، همه عناصر خویش خود را باز می‌یابیم. هرچند به گونه‌ای دگردیس و ساده‌تر و حتی مضحک‌تر، متقلدان هفتگانه را

این‌جا نه چون آن سلحشورانی که انگاشته بودیم بلکه نشستگانی سر به گریبان، در کرانه‌ی دریا می‌یابیم که قلم خود را نه به دوات‌های جوهر، بلکه به سیاهه‌ی چشمان خود می‌زنند و آن‌چه را روی برگ‌های سبز می‌نویسند به رایگان به باد یا به دست باران‌لُزان شرنده ساحل و یا به پنجه‌های بازرگنان آراسته می‌سپارند و آن پروانه‌ی بزرگی که بر فراز سر ایشان در اهتزاز است چیزی‌ست مانند یکی از آن اژدهایان کاغذین که در جزایر جاوه دیده بودیم و کودکی رنگین جامه از دوردست ساحل آن را افراشته است (نه از سر بدخواهی که در پی بازی). هم‌چنان که آن کومه‌ی طلسم‌زده سیاهی که می‌جستیم و می‌بایست کثون هستی همه‌ی این جزیره باشد انگار هیچ نیست مگر آلودگی از فسفر که بر آستانه‌ی در گشودنش، کودکی پیرزاد ایستاده با بالاپوشی مشکی و دُم- چلچله‌ای، عین سوسک سیاهی که بخواهد با شیطنه ارکستری نامریی را رهبری کند نزدیک‌تر، میلان انگشت اشاره و شستش یکی از آن حشراتی را می‌بینیم که در دل سواحل یکی از حوزه‌های خلیج فارس دیده بودیم از آن‌ها که در جنوب به شان «تیک-تیکو» می‌گویند و در شیراز «تاق-تاقک»، یکی از آن قاب بالان کوچکی که بازپچه کودکی‌های ما بوده: سوسکی آبنوسی و بندانگشتی که با فشردن پشت و میخکوب کردنش، نک به زمین می‌کوفت و همانند لارکوب کوچکی به تی‌تیک تی‌تیک می‌پرداخت. پس این است آن سیولیشه‌ی جادویی! در مسامره‌های شبانه‌ی جاشوان در این سفر دریایی، توصیف‌های «هادی محیط» از این سیولیشه حکایتی دیگرگون داشت: «فعل تک

زن» برای یک سوسک، کاملن غریب است. با این فعل، پوزه باریک و سیاهی را می‌بینیم که با چشمانی وق زده، در حال تلاش برای سوراخ کردن شیشه است از آن گونه که دارکوب» این توصیف کلبوسناکه ما را کمایش به یاد آن داستان هراسناک کافکا می‌اندازد **گرگور سامسا**، سرآهنگ داستان مسخ، از خوابی آشفته برمی‌خیزد تا دریابد که تبدیل به گونه‌ای سوسک یا حشرهای چندش‌آور و بسیار زشت شده. اگر چنین چیزی در شعر «سیولیشه» هم رخ داده باشد این البته چیزی فراتر از این‌همانی و یا همذات‌پنداری سرآهنگ (protagonist) و پادآهنگ (antagonist) است. (راستی از میان آن دو بازیگر شعر، راوی و سیولیشه، کدامشان قهرمان و سرآهنگ و کدام یکی ضدقهرمان و پادآهنگ شعر نیمایند؟) - این بگومگوهای عرشی سفر، اینک انگار یکباره رنگ می‌بازد و گره-گشوده می‌شود به جای آن حشره‌ی وهم‌انگیز، یک تیک-تیکوی زیبا و فسقلی می‌بینیم میان سرانگشت چروکیده کودک پیر که بازیگرانه در پی بر ساختن آهنگی کوچک، و یا خنثایی بزرگه از همامیزی‌های تی‌تیک تی‌تیک‌های همین حشره است اما آیا این چنین کاری، شنی‌ست؟ وانگهی اگر این همه، هیچ نباشد مگر یکی از آن بازیگوشی‌های کودکانه، آیا هم‌چنان باید به خواندن و واکاوی سرودهای چنین کودکانه ادامه بدسیم؟ اما زنه‌ار اگر بازی را جدی نگیرد! تازه می‌فهمیم چگونه کافکا آن داستان‌های دهشترا را هم چون شوخی‌هایی بازیگوشانه و یا قهقهه‌هایی بلند برای دیگران می‌خواند! پس بگذارید اندکی بر روش بازی‌ی آهنگین این پیر-کودک

آهنگساز درنگ آوریم. راستی، چگونه می‌توان آواهای حشرهای را روی کاغذ نوشت؟ هرگاه «ئی» و «هوی» کوتاه را به ترتیب با حروف لاتین a و l و همین آواها را هرگاه بلند باشند به گونه ii و u نشان دهیم، آن‌گاه می‌توان آوای هجاهای «تی» و «تیک» را در صورت کوتاه بودن «ئی»، به گونه ti و tik ثبت کنیم (که در این صورت، «تی-تیک» از جنبه‌ی عروضی، همان ارزش آوایی‌ی واژه‌ی «تیک» را دارد، اما هرگاه آوای این حشره را به گونه ti و tiik (تی-تی-تیک) بشنویم، آن‌گاه «تی-تیک» هم-ارزش خواهد بود با واژه‌ی «تاریک». این که به تکرار آوای سیولیشه بپردازیم: هرگاه این آواها را به گونه ti-tik و ti-tik بخوانیم، به یکی از ارکان عروضی خواهیم رسید: «مفاعله». یا آنچنان که شادروان خاتلری فراگزارده، «نوا-نوا». و مگر این همان وزنی نیست که از همان نخستین سطر کلام راوی، به گوش می‌رسد؟: «به او هزار بارها» (= تی-تیک-تی-تیک-تی-تیک-تی-تیک-مفاعله، مفاعله، مفاعله= نوا-نوا-نوا) و به راستی، سراسر بندهای ۲ و ۳ و تا دو سطر مانده به آخر بند ۴، همه انگار پژواک سمع همین حشره است. پس مبادا، سرانجام حق با آن اوهام ما باشد و راوی‌ی شعر، درون اتاقش، ندانسته، به همان سوسکی تبدیل شده که گویا از آن می‌رمد؟ از سویی دیگر، این وزن، در بندهای آغازین و فرجامین سیولیشه، فرو می‌شکند با این همه، درست همین بندهاست که «تداعی کننده تلاشی سوسک... از طریق لکنت زیاتی... و سکسکه» (رنجبر) و «مناسب با سر و صدای سوسک» (مهبودی) دانسته شده. راستی این چه فریبی‌ست که

درست آن قسمت از شعر که شاعر، نوای تی تیک تی تیک سوسک را در وزن شعر، دنبال کرده هم چون صدای متین راوی، و آن پاره از شعر که این وزن را وانهاده، هم چون سروصدای سوسک انگاشته شده؟ مبدا قضیه معکوس باشد و آن کس که درون اتاق کز کرده سوسک-وارهای باشد- انسانی پوست انداخته درون تاریکی، گیرم هنوز، چنگاويز به واژه‌های مطمئن زبان فرو سوخته‌اش- و آن کس که از بیرون، به شیشه می‌کوبد: بشر- واره‌ای برآمده از سفیرهای سیاه موجود زبان بسته‌ای که تیک‌تیک‌هایش روی شیشه، مثل نک قلمی ست که می‌خواهد چیزی گنگ و نامفهوم را بنویسد؟! توجه کنیم که در نخستین سطر از دلگویی‌های راوی، یعنی درست در همان سطری که ستایش «رنجبر» را به دلیل حرکت آوایی‌اش برانگیخته، آقایی نیکبخت، به «لغزشی زبانی» اشاره می‌کند که «شاید به ضرورت وزن» پدیدار شده باشد (آمدن واژه «بار» به صورت جمع: «به او هزار بارها») اما نیک می‌دانیم که هر هنجارشکنی و یا لغزشی، در کار شاعر یا نویسنده‌ای چیره‌دست، می‌تواند دروازه‌ای باشد به دهلیزهای ژرف‌ساخت متن. آشکارا، حذف «ها» (علامت جمع) از پایان این سطر، وزن را هم‌چنان برپا نگه می‌داشته، اما این دیگر پژواک کاملی از «تی تیک تی تیک» نمی‌بود اما چه اصراری و اسراری در نگهداشت چنین وزنی؟ مگر نه آن که گزینش چنین وزن یکنواختی، یکسره خطر کردن است: خطر ایجاد یک ترانه‌ی ضربی، خطر لغزیدن و خفگی درون یکی از آن بحر طویل‌های نفسگیر! (به یاد بیاورید، هشدار خود نیما را: «مردمان منصف، بعد از من خواهند دریافت که من با

وزن، چه کرده‌ام... قطعاتی که جوانان در این سال‌ها، به سبک من ساخته‌اند، از حیث وزن، هرج و مرجی عروضی ایجاد کرده است... اکثر این‌ها، به اصطلاح عامیانه، "بحر طویل‌ساز" هستند»<sup>۳</sup>؛ نیما، نیک می‌داند که از جنبه‌ی عروضی، واژه‌هایی مانند «بار» و «باره» هم-ارزند اما نکته‌ای که عروضیان، (و نه البته شاعران بزرگ ما، نادیده می‌گرفتند این بود که واژه‌ی «بار» با ایجاد یک ترمز آوایی، جلوی کوباهنگ ضربی را می‌گیرد برای آزمون، بگذارید این ترمزهای آوایی را از دو تا از سطرهای بند ۲ برداریم؛ «من این اتاق را به دست/ هزار بار رفته‌ام»- «همی اتاقه را به دس/ هزار باره رفته‌ام»، آشکارا این هر دو ویرایه، هموزن‌اند (مفاعیلن، مفاعیلن) اما دومی یکسره، به سوی ترانه‌ای ضربی درغلتیده است. از سویی دیگر، کاربرد هرچه بیشتر واژه‌های بلند (که خواننده می‌تواند به آن کششی بیش از حد هنجار بدهد) آهنگ شعر را متین و کندتر می‌کند. فریناکی‌ی این کار تا بدان‌جاست که «رنجبر»، که یکی از بهترین نقدهای این مجموعه را ارایه داده، بندهای ۲، ۳، ۴ را (تا سطر «چنان جهان که در تعب»)، هم‌نوا با لحن موعظه‌گر راوی و دارای «حرکتی کند و سنگین» می‌انگارد بدون اشاره به این که این سطرها، همگی در نهان خود همان آوای تند و ضربی «تی تیک تی تیک» سوسک را تکرار می‌کنند، گرچه البته با استدلالی دیگرگون،

۳- نک: جنتی عطایی، دکتر ابوالقاسم، نیما یوشیج، زندگی و آثار او. تهران

تأکید می‌ورزد که در ریخت‌نگاری سیاهه شعر «تلاش سوسک...» به عنوان فرمی ذهنی- در پی حفرچاهی در فرم شعر است «تا در پایان... از دست هجاهای کشیده و بلند و موعظه‌وار خلاصی یابد». در صورتی که «تیکبخت» از پرداخت زیباشناسانه همین بخش یکسر ناخشنود است (به دلیل «روایی» بودن بند ۲ و «ثری و حرفی» بودن بندهای ۳ و ۴ که «باعث تک معنایی شدن و ناقض بیان عینی آن» شده). راستی چه عمدی پشت گزینش چنان وزنی و چنین زبان معیوبی نهفته؟ آیا باز نه این است که سوسک واردهای ناتوان از نزدیک شدن به چراغ جادوی زبان، بر آن می‌شود تا با همان واژه‌های بی‌فروغ و پرورمهای جادو سخن براند و از همین رو با تلاشی مضحک، می‌کوشد موعظه‌وار و با آواهایی کشدار، بحر طویلی از تی‌تیک تی‌تیک‌های حشرموارش را لاپوشانی کند؟ آیا حق با حس صحیح ما نیست که با همه‌ی این تلاش‌ها، این سخنان را چندان دلنشین نمی‌یابیم؟ آن‌چه این سخن را از «تک- معنایی» می‌رهاند شاید پذیرش همین مضحکه عاملانۀ سخن از سوی شاعر، همین parody یا «توس-واژه» یا تقلید کلام انسانی‌ست. این که درمی‌یابیم چرا سرآهنگ شعر، لافگویانه به خود می‌بالد که «من این اتاق را به دست/ هزار بار رفته‌ام»- ظاهر کلام، البته، این است که خانه‌ی خود را با روفتن‌ها و واروفتن‌های وسواسی‌اش، چندان تمیز نگه داشته که در آن جایی برای حشرات و خسران نیست، اما در زیر لایه‌ی این کلام، انگار رگه‌ای هراسناک جریان دارد حشرمای خزنه و گورمال بر کف اتاق! حشرمای که می‌کوشد تا به ما بقبولاند

که آدمی معقول و مقبول است که «هزاربارها»-! آن حشری کوچک صبح را که در بیرون پنجره پلاس شده نصیحت کرده (به او هزار بارها/ ز روی پند گفته‌ام/ که در اتاق من تو را نه جا برای خوابگاست) و او البته به ما نمی‌گوید با چه زبانی با این حشره سخن گفته (هر چند می‌شود انگاشت که این، مبالغه‌ای شاعرانه و یا گونه‌ای انسان‌سازی / anthropomorphism باشد؛ و گرنه او زبان حشرات را از کجا می‌داند؟) وانگهی، ناشیانه از یاد می‌برد که حشرات، برای جستن خوابگاه به درون خانه نمی‌آیند- نکند آن که در بیرون است، به راستی جانور زبان بسته‌ای باشد که در اتاق، واقعن جایی برای اندام تتومند او نیست! (و جالب است که همین جاء به این نکته‌ی ظریف توجه کنیم که در گویش تالشی‌ی گلیکی، «سیو-لیشه» به معنای ماده گاو سیاهی است که هنوز نرزیدما و نه سوسک سیاه آن‌چنان که در گویش مازندرانی‌ی نیما آمده-) سپس‌تر، راوی این گاف و بهانه را هم از یاد می‌برد و چون هم‌چنان تلاش پیگیر سیولیشه را می‌بیند گویی با قیاس به نفس، او را در جست‌وجوی نور می‌نمایاند: «فتاده است در تلاش، او/ به فکر روشنی‌گزان/ فریب دیده است و باز/ فریب می‌خورد همین زمان». و اینک می‌توانیم در همین راستا، به بعیدترین معنایی بنگریم که برای آن سه سطر کمرکش شعر می‌توان انگاشت: «چراغ سوخته/ مرا هزار بر لبم/ سخن به مهر دوخته». برآئم تا این پاره را هم‌چون گونه‌ای ناخودآگاه شاری به خوانش درآوریم، همانند کلامی روایی، که برون از منطق خطی سخن، پیچاپیچ می‌خورد تا بر سر

هر پیچ، لایه‌ای از معنایی دیگرگون را در خود متکاثف کند و در یکی از همین پیچ‌هاست که راوی، که گویی یکدم به خوابی حشره‌وار فرو رفته، در میان خواب و بیداری، خود را لو می‌دهد: «چراغ سوخته هوا» و جمله‌ی بعدی را بدون فاعل به کار می‌برد و یا می‌پنلارد کار واژه‌ی «دوخته» همان «دوخته شده» معنا می‌دهد: { (مراه) هزار سخن بر لبم به مهر دوخته }! انگار او، در هذیانی دردناکه که زبانش را پریشان می‌کند شبی را به یاد می‌آورد که مانند دیگر حشرات نور-دوسته خود را به آتش فانوس یا چراغی زده؛ و اینک فرو سوخته، با افسوسی گزاف‌گویانه، می‌کوشد تا همین راه علت لاملانی یا دشواری‌اش برای سخن گفتن به شیوه آدمیان وانمود کند! (و همین که نماد «چراغ» را نمایندگی زبانه‌های زبان بگیریم شاه کلیدی خواهیم داشت برای ورود به دیگر لایه‌های این شعر، آن‌چنان که خواهیم دید). در واقع، این زبان‌پریشی‌ی شگرفه همان سررشته‌ای است که می‌تواند ما را در پیمودن به درون و برون ژرف‌لایه‌های هزار توئی متن یاری دهد از این روست که اگر این رشته را دنبال نکنیم، در همین لایه بعید و گیج‌کننده، در جا خواهیم زد بنابراین بگذارید با درنگی بیشتر آن را بکاوییم.

#### ۵- نوشتار فریب

آیا به راستی، در این پاره از شعر سیولیشه، با نمونه‌ای از «جریان سیال ذهن»، یا چنان که از نام اصلی‌اش در زبان انگلیسی «consciousness stream of» برمی‌آید: با گونه‌ای «جریان

خودآگاهی» روبه‌رویم- از آن دست که مثلن در کار جیمز جویس سراغ داریم؟ اگر بر آن باشیم که این سطرها، پیامد گونه‌ای فرایند ناخودآگاهی‌ست که هشیاری یا «خودآگاهی» در آن، دست چندان‌ی نداشته، شاید بهتر باشد آن را «ناخودآگاه شاری» بنامیم یا “unconsciousness flow”. برای روشن شدن مطلبه

بگذارید به ورودیه‌ی «بیداری فنیگان» جویس بنگریم:

“riverrun, past Eve and Adam's...” می‌بینیم که

در این‌جا از همان آغاز، با بازی‌ی واژگانی‌ی بسیار هشیارانه‌ای روبه‌رویم. (مثلن واژه “eve” که هم به معنای حضرت حوا و هم به معنای شامگاه است و ...) - نمونه‌ای دیگر از ایندست را می‌توان در کار پروفیسور چیس H.L.Chace دید که در همان سال ۱۹۴۰ میلادی (- برابر با سال ۱۳۲۱ خورشیدی- یعنی یک سالی پس از انتشار کتاب جویس)، در آزمایشی، برای دلشجویانش، داستان کلاه قرمزی را به گونه‌ای واگردانده تا ثابت کند آهنگ کلام، پارامی ناگسستی از معنای کلام است. برای مثال، در نخستین جمله‌ی واگردانده شده این داستان، عبارت “Wants Pawn term” با این که همه واژه‌هایش انگلیسی است معنای راست و ریزی پدید نمی‌آورد مگر آن که با صدای بلند خوانده شود و آن‌گاه تازه درمی‌یابیم این چیزی نیست مگر همان عبارت آغازین همه‌ی افسانه‌های کودکانه “Once upon a time” (روزی روزگاری). در مثالی دیگر، می‌توان به نتیجه‌ی اخلاقی‌ی داستان کلاه قرمزی بنگریم:

“Moral: Under no circumstances should little girls stop to talk wich strangers”

(اندرز: دختر بچه‌ها، تحت هیچ شرایطی، نباید بایستند به حرف زدن با غریبه‌ها) که در نسخه‌ی واگردانده‌ی پروفیسور چیس، به صورت زیر درآمده (باز بر ساخته شده از واژه‌های انگلیسی، اما ترجمه‌ناپذیر):

"Mural: Yonder nor sorghum stench shut ladle gulls stopper torque we't strainers"

اما در آن سه سطر شگرف سیولیشبه گویی باید عکس چنین استدلالی را پیمود: این نوشتار است که خوانش معناها را پدید می‌آورد- اما «معناها» را نه یک «معنا» ی یگانه را. معناهایی چنان «درهم تنیده» که گفتار را از رفتار خود باز می‌درد (مثان تا تصمیم نگیرید که «مهر» را با ضمه بخوانید یا با کسره نمی‌توانید به خواندن ادامه دهید) تازه پس از آن که گفتار، یکی از نخ‌های این کلاف نوشتاری را بیرون کشید (مثان تصمیم گرفتید «مهر» را با کسره بخوانید) معنای آسان یاب به دست نمی‌آید چنان که انگار در همین رشته نخ هم کلاف‌هایی از معنا به هم پیچیده شده که یادگار از رمزگان نوشتار است. به استعاره می‌توان گفت که گفتار در این جا به جبهاتی بسلا (manifold) سفر کرده و اینک هنگامی که می‌خواهد اجسام چندان- بعدی ی شگرفی را که در آن جا دیده در دنیای چهار- بعدی ما شرح دهد زبانش به تنه‌پنه می‌افتد برای آن که بدانیم می‌توان آگاهانه به یک بازی ی نوشتاری نزدیک شد یا نه، به حکایت بر ساخته زیر بنگرید:

«فرزانه زنی را اجل در رسیده مریلن بر بسترش گرد آمده

می‌گریستند یکی پرسید حالیا چیست مایه خوشبختی ات؟ زن که کلام گفتن نمی‌توانستی، هیچ نگفت باز پرسید آن مرد و قلم و قرطاس در نقش نهاده زن نوشته «مردم» و جان به جان نفرین سپرد.

بسیار خوب: دشواری مریلن را در رمزگشایی آن نوشته می‌توانید تصور کنید چگونه باید این واژه را می‌خوانند؟ «مردم» (= مرد یا همسر من و یا چون که من همانند یک مرد هستم) «مردم» (= مردمان، اجتماع انسان‌ها) «مردم» (به مرگ رسیدم- مردم و خلاص شدم)- پس، مریلن سه فرقه شلندا اما اگر می‌توانستیم چند کلمه‌ای از ایندست را یکسره ناخودآگاهانه بنویسیم، هزار فرقه‌ی معنایی پدیدار می‌گشتا نمی‌توان هشیارانه به سوی ناخودآگاه شاری رفتا

البته برای دقتن اختلاف میان شیوه بازی‌های کلامی جویس (گونه‌ای جریان سیال هشیارانه‌ی ذهن) و فرایند «ناخودآگاه- شاری» باید بتولن نمونه‌ای از کار جویس را در فارسی بازسازی کرد اما گویی خط و زبان فارسی، آسان، به چنین کاری تن نمی‌دهد بسا همین که نوشتاری را دگرگون کنیم در لایه‌ی گفتاری هم تاثیر می‌نهد و با ایجاد جبهه‌جایی در «لم- آوا» (تکیه آوایی) معنا تغییر می‌کند برای مثال، در رسم الخط جمله‌ی «دانشگاه خوب است» واژه‌ی «دانشگاه» چنان خوانده می‌شود که تکیه‌ای خفیف بر هجای آخر («-گاه») به گوش می‌رسد اما هرگاه همین واژه مرکب را جدا نویسی کنیم معنا دیگرگون می‌شود زیرا در جمله‌ای مانند «دانش، گاه خوب است و گاه بد»، نوشتار «دانش، گاه» چنان خوانده می‌شود که تکیه آوایی روی هجای نخست («-دا») قرار بگیرد (از این جاست آن بلبشوی فاجعه



باری که تبلیغ‌کننده جنبش انقلابی کابلی برای جغرافیای وازه‌های مرکب پدید آوردهام - باری، اینک برای دریافتی بسیار فروکاسته از کساز جویس، به دو قطعه‌ی برپاساخته‌ی شده زیر بنگریم، قطعه‌ی نخست همتانند است با یک نوشته‌ی آکنده از جریان سیال ذهن، که خواننده باید آن را با شکلیانی بخواند:

«همینکه باری زرد با چوب‌های تیرنگشان، سر رسیدند گفتم، خویش من، کوکو، با روی دستم که گناشته شده بود، روی دست بنده قرمز و ولی حالا دردم آب شده انگار! بعد باد و باران! برف رز و برف رودخانه، «درون - حیات» خوش - که بی‌مار و پر خوار! - که هر دم می‌شد هوا می‌شد گفتم، چه اثری شد، چقدر خوار! بی‌بار! تا که مسر باده سرخ مرز روی جام بیفتم کنار تاریک مسر عشق! می‌پرستمش! و گاه گاه ورش می‌فکشم بزخم به خونم به هنگام رز، مست و چه خوشبو - دم! گفته بودند این هم دیگه خونت! بزخم؟ گفتم، کو زخمه؟ بزمن جالا - نمی‌میرم تا خونم نباری به زاری بر داری و نکاری و نباری!»

اینکه به متن زیر بنگریم که متن بالا، کلمه به کلمه از روی آن برپاساخته شد:

«همین که باری‌های زرد با چوب‌های نی - رنگشان، سر رسیدند گفتم، خویش من، کو؟ کو باروی دستم که گناشته شده بود، روی دست بنده قرمز و ولی حالا دردم آب شده انگار! بعد با دیوار رانند بر قرائت و بر فرود خانه، در لون حیاط، خشک می‌بارد، پر خوار! که هر دم، بی‌لی هوا می‌شد گفتم، چه اسیری شد، چقدر خوار! تا که مت باد سرخ مرخص بیفتم کنار تاری که مست عشق! می‌پرستمش، و گاه گاهی

ورزش می‌داشتیم بزخم بخونم، هنگام رزم است و چه خوش بودم! گفته بودند این هم دیگه خونت! به زخم گفتم، کو زخمه؟ بزمن جانمی! می‌رم تا خونم! نه باری و نباری بر داری، نه کاری و نه باری!»

آشکاره کلاه قرمزی‌های معنایی راه گرگ‌هایی که نوشتن بلند بهتر گول می‌زنند تا گرگ‌های بی‌سواد اما در خط و زبان فارسی، انگار زیر و بم‌های گرگ‌های گفتار هم تابع نوشتار است و گرگ‌های نوشتاری، گرگ‌های گفتاری را می‌فریند تا پایستند و با این غریبه‌های درنده حرف بزنند - و این همان کاری‌ست که آن پاره‌ی عجیبه در شعر سیولیشه می‌کند: پدیدار آوردن نوشتاری رمزگانی، چنان که گویی نیما در این شعر، به جهان پستاتو - گرای دریدایی تعلق دارد

## ۶- میان پرده‌ی «شوخ‌ی شعر»

اکنون آماده‌ایم تا نخست به خوانش دیگران از همان پاره‌ی دشواری‌زای شعر سیولیشه بنگریم و سپس به واکنش‌های سرکار پروانه؛ تا سرانجام به خوانش‌های شگرف دیگری برسیم که تاکنون نادیده انگاشته شده:

از میان متقلان هفتگانه، جورکش دقیق بر لیهام این سطرها انگشت نهاده و با یکی از آن فروتنی‌هایی که در میان متقلان ما کمیاب است «همفکری دوستان» را طلبد و پرسیده در «بخش میانی شعر: چراغ سوخته/ هزار بر لبم/ سخن به مهر دوخته» فاعل فعل «دوخته» کیست؟ چراغ؟ یا اتاق؟ و اما در پاسخ او،

«پروانه» ضمن نقل جملات او، در پاسخ می‌نویسد: «علامت تعجب از من است [!]. ... پیدا کردن فاعل، چه گرهی از ابهام متن می‌گشاید؟ و اگر جمله فاعل هم نداشته باشد، که از قضا شکل افعال (دوخته و سوخته) چنین می‌نماید، می‌شود جمله مجهول و در این نوع جمله، به قول بیهیانی: «نسبت فعل، به مفعول است» نه به فاعل.» چنین پاسخ دندان شکنی، یادآور آن سرلشکر مشهور در داستان طنزآمیز پژوهشگر است که چون قاتل را نمی‌یابد به این نتیجه می‌رسد که: «قاتل، همان مقتول است!». در واقع برای آن که نظر سرکار پروانه درست از آب در بیاید باید همه فارسی زبانان، زبان خود را از نو بیاموزند چراکه تاکنون می‌پنداشتند غرق است میلان افعال متعدی (مانند «دوختن» حتمن باید فاعل داشته باشد) و افعال لازم (مانند «باریدن» که فاعل و مفعولش یکیست مگر آن که آن را به صورت متعدی اش: «باراندن» درآوریم) و افعال دوجهی که می‌توانند هم متعدی و هم لازم باشد (مانند «سوختن»). امروزه البته حالت متعدی آنرا بیشتر به گونه‌ی «سوزاندن» به کار می‌بریم اما هرگاه نظر سرکار پروانه را بپذیریم، گویا! همه مولوی اشتباه کرده که کارواژه‌های «سوختن» و «دوختن» را در معنای متعدی، به کار برده: «گفت ای موسی، زبانت دوختی / وز پیشیمانی، تو جانت سوختی». و هم سعدی که ستاک مضارع «سوختن» («سوز-») را: «نخواهی که باشی چنین تیره روز / به دیوانگی، خرمن خود مسوز» [!]

با این همه معلوم نیست چرا پروانه پس از چنین رفع ابهام اطمینان بخشی، خود دوباره ابهام همان پاره شعر را «کشف» می‌کند: «انتهای بند دوم شعر... چنین است: «چراغ سوخته / هزار بر لبم سخن به مهر دوخته... ابهام و ابهام و صنعتی که در لخت‌بندی این پاره وجود دارد به طوری فریاد است که درست در همین نقطه، تعارضی تفاسیر دوستان را مسبب شده است که در جای خود، طنزآمیز می‌نماید» بی‌شک، توجه به فریادناکی این پاره تنها نکته‌ی دوخشانی است که در سراسر مقال می‌پروانه، به چشم می‌خورد با این همه در این «فریادناکی و شوخی‌ی ظریف شعر» اندکی هم کارگران نشریه و اندکی هم مرجع‌پیشانی («مجموعه اشعار نیما» به کوشش طاهباز) دست داشته‌اند زیرا آشکاره کلمه «مرا» را از آغاز سطر «هزار بر لبم» فرو انداخته‌اند و همه مفسران را به تبع خود، به اشتباه افکندند؛ از این میل، رنجبر، تنها کسی است که سطر را به درستی «مرا هزار بر لبم» نقل می‌کند (شاید به دلیل دسترسی‌اش به منابع قدیمی‌تری مانند کتاب «ماخ اولاد» و یا گزیده‌ی اشعار نیما که جتنی عطایی در زمان حیات خود نیما فراهم آورده است).<sup>۲</sup> پروانه در هر حال، بر این باور است که: «در این مقوله، شوخی ظریفی نهفته است. شوخی ظریفی که شعر با منتقدانش کرده است». - او البته برای ما روشن نمی‌کند که چرا

۲- نکه همان مرجع شماره III و نیز ماخ اولاد، به کوشش سیروس طاهباز، مقدمه ذکر

محمد معین، چاپ اول، انتشارات شمس ۱۳۳۴؛ چاپ پنجم، انتشارات دنیا ۱۳۶۳.

نیما می‌خواسته سر به سر متقلدن بگذارد؟ وانگهی، پروانه هشدار می‌دهد: «هر کدام [از منتقدان] که بیشتر با این پاره ور رفته، بیشتر فریب خورده است و چون به روشنی در معنای پاره نرسیده چیزهایی از خود چنان که خواسته است به تفسیر آورده است و بر معنای متن افزوده است یا آن را نادیده گرفته و در تاویل خود به خطا رفته است» پس بالاخره تکلیف متقد بی-چلوه در برابر این سه سطر چیست؟ آیا باید هم‌چنان با آن «ور رفت» (که البته من بر همین عقیده‌ام- اما با عبارتی مودبانه‌تر- و بدون ترس از «فریب» خوردن!) و یا آن را «فدیده گرفت» و «به خطا رفت»؟؟ او حتایای ما روشن نمی‌کند که عقیده‌ی خودش درباره‌ی «معنای» این پارچه چیست؟ (بنده نمی‌خواهم به تفسیر شعر سیویلشه بپردازم) او در دلوری‌هایش بر خوانش متقلدان هفتگانه از یکسو می‌نویسد: «سمیعی این امتیاز را دارد که «مهر» را با ضم میم بخواند» و از سوی دیگر می‌گوید «حق با رنجبر است» (که «مهر» را با کسره و به معنای خورشید گرفته) اما با توجه به این که جورکش و مهبودی، «مهر» را به معنای «مهریانی» گرفته‌اند و محیط از آن، تعبیر به «عشق» کرده به کشف دیگری می‌رسد که واژه‌ی «مهر» در واقع، «هم معنای مهریانی و محبت و هم خورشید را معنا می‌دهد!» (ضمن کسانی که با تعبیر دستور زبان مخالفند به همین جمله نگاه کنند تا ببینند از چه آینده درخشانی محروم مانده‌اند) دروغ اما، که این پروانه‌ی پویا، پیایی و باستانه هر آن چه را که در این جا گفته در جای دیگر نقض می‌کند پس با

فراموش کردن آن اجتهاد دانشمندانه‌ی زبانی که: «لز قضا»ی روزگار، کارواژه‌ی «سوخته» فعل مجهول است و فاعل و مفعولش یکیست اینک دست بر دست می‌نهد و از این که سمیعی، فاعل آن را همان «چراغ سوخته» گرفته و مفعولش را «سخن»، برنمی‌آشوبد و با دادن «امتیاز» به او، تفسیر او را عین نقل می‌کند: «مگر نه این که او [شاعر] دم در کشیده‌ای است که چراغ سوخته اندیشه، هزار سخن را بر لبش مهر و موم کرده است» و از سوی دیگر، هرچند به صراحت پذیرفته که «حق با رنجبر است» که در تفسیرش از همین پاره نوشته: «این سطرها چنان به هم ارجاع داده می‌شود که لب از سخن قاصر است»، یکباره در صفحه بعد این «حق» را از لو پس می‌گیرد چرا که انگار تازه درمی‌یابد که منظور رنجبر از ارجاعات پیوند دادن مهر (خورشید) با کورسوی چراغ سوخته بوده «در کارکرد مشابهتی» که مایه فریب شاعر (چشم به راه خورشید) و خشره (در فکر روشنائی) شده و... (پروانه در پاسخ، دو علامت «!!» را به این «کارکرد مشابهتی» ارجاع می‌دهد و پیشنهاد می‌کند که «بگنیریم»- آری بهتر است بگنیریم!)

آن چه سرانجام از این همه دستگیرمان می‌شود اینست که به راستی، کسی که در دام عنکبوتی آن «شعوی ظریف» و «فریبناک» نیما افتاده کسی نیست مگر پروانه کوچک ما، گرفتاری او شاید همه آنست که میان «لبهام» (که زبان رویاست) و «لبهام» (که زبان گنگ هذیان است) فرقی نمی‌گذارد

و اینک پروانه‌ی کوچک هم‌چنان که تارهای آن عنکبوت شوخ را

بر بال‌های خود می‌کشد سراسیمه در میان خوانشگران به پرواز درمی‌آید تا به ایشان یادآوری کند که زنهار که فریب «ابهام»‌ها را نخورند و تعبیر «چراغ سوخته» را فقط به مفهوم «تاریکی» بگیرند حتی استدانه گوشزد می‌کند: «سوخته، وقتی در کنار چراغ بیاید چه معنی می‌دهد؟ ایاه مگرس» اما انگار دیگر کسی گوش شنوا ندارد! حتی به ایشان یادآوری می‌کند: ببینید چگونه «هم آزاد و سمیعی، بی‌درنگ» در سطر «چراغ سوخته» مفهوم تاریکی را دریافته‌اند! اما در این میان، هاج و واج می‌ماند که چرا سمیعی به وجود پذیرش تاریکی‌ی اتاق، زیرکانه از «نهاد آتش» سخن رانده و از قول گاستون باشلار، از سوختن، هم‌چون رمز دوگانه‌ای از زن و مرد یاد کرد که رمز نخست زنی است سوزان در آتش و این که «نیما این زن و مرد را در شعر سیولیشه با تفاوتی ناچیز باز می‌آورد» نکته‌ای که پروانه ما را پاک گیج می‌کند و از ما می‌پرسد راستی، «آن که می‌سوزد» کیست؟ ظاهرن اشاره باید به سیولیشه برگردد! اما سیولیشه که «موجود ساکت و بسوزساز نیست و اصلن چراغ است که سوخته نه سیولیشه... کدام سوختن؟»

اما راستی اگر به گمان پروانه در این اتاق، از آن چراغ نیم‌سوز، هیچ کورسو و یا سوسویی (از آن دست که برخی از خوانش‌ها انگاشته‌اند) به جا نمانده پس حشره چگونه فریب خورده و به پندار کلام روشنی به سوی کومه آمده است؟ پاسخ او البته «به فکر روشنی» است. اما دیگر کو فکر روشنی؟ دیگر هیچ معلوم نیست که به قول نیما، «که

می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟ چه کسی این قصه را در دل می‌اندوزد؟»

#### ۷- رمز‌گشایی: هزار مهر سوخته؟

برخلاف نظر پروانه هرگاه شعری، تک معنا نباشد خوانش‌ها (چرخان و هموردا) رو به تکثیر می‌نهند پس بگنارید «وباره به سوی آن سه سطر بازگردیم و این بار، خوانش‌های «همید» دیگری را دنبال کنیم که در چرخهای دیگر از این ساختار سیال پدیدار می‌گردند

۱- خوانش ساده‌ی نخست: «چراغ سوخته» هم‌چون فاعلی برای عبارتی که از پس آن می‌آید چنان که در غالب خوانش‌ها دیدیم.

۲- بخوانش دوم: «چراغ سوخته» که در آن، «سوخته» ماضی نقلی است از فعل «سوختن» هم‌چون یک فعل لازم، (چراغ سوخته است) در حالی که خوانش غریب دیگری که قبلاً آوردیم «چراغ سوخته مرا» (چراغ مرا سوخته است) هرچند در همین گروه جای می‌گیرد اما در آن جا کارواژه‌ی «سوختن» در حالت متعدی است.

۳- خوانش سوم: «چراغ سوخته» هم‌چون یک صفت مفعولی (همانند آن شعر معروف حافظ: «زلف آشفته و خوی کرد»)- توجه

کنیم که در زبان فارسی، تنها با جابه‌جایی لماوا (تکیه لوایی) ماضی نقلی و صفت مفعولی، به هم تبدیل می‌شوند بنابراین هرگاه مثلن تکیه را روی نخستین هجای «سوخته» بگناریم، SUUX-te با ماضی نقلی سر و کار داریم (همانند مورد ۱) و هرگاه تکیه را به واپسین هجا بنهیم، SUUX-TE با صفت مفعولی، این تکیه‌ها در زبان

فارسی، چندان خفیف است که ارزش آوایی هجاها را تغییر نمی‌دهد بنابراین در این جا نیز، همان وزن کلیدی مفاعن-مفاعن، پایدار می‌ماند اما پژوهش در جابه‌جایی تکیه‌ها در زبان فارسی، سرشار از نکته‌هایی است که هنوز در هیچ دستور زبانی واکفته شده است.

نکته اما این جاست که هرگاه «چراغ سوخته» را هم چون ماضی نقلی «چراغ، سوخته»، و یا هم چون صفتی مفعولی «چراغ-سوخته» بگیریم، آیا جمله‌ی بعد بدون فاعل نمی‌ماند؟ پس بیاید در یک چرخش خوانشی دیگر که تاکنون، بدین توجه نشده، «هزار» را به معنای دلیل بگیریم و همان را فاعل جمله بعد بگیریم: «مرا هزار، بر لبم / سخن به مهر دوخته» (بلبل هزاری که بر لب لرم، سخن به مهر و موم دوخته است= بلبل لبم سخن نمی‌گوید!)

باری، در این لایه از خوانش، «چراغ-سوخته»، هیچ صراحتی ندارد به تاریکی یا روشنایی (ممکن است چراغی که سرانگ شعر را سوزانده، هنوز روشن باشد) هر چند «چراغ-سوخته» در معنای دومش (= «سوخته-چراغ»= کسی که چراغش سوخته) می‌تواند اشاره به تاریکی‌ی اتاق داشته باشد!

بسیار خوبه اگر سطری یگانه، هم‌زمان در لایه‌های گوناگون خود هم از تاریکی دم یزند و هم از روشنایی، چگونه می‌توان این سخن ژانزنیما (paradoxical) را به گونه‌ای تغییر کرد که هر دو معنای آن درست دریابید؟ خوانش‌های گوناگون متقلدان (رنجبر، محیط، مهبودی...) حتی بدون توجه به امکان این چنین خوانش‌هایی از «چراغ سوخته» و فقط با تکیه بر متن کلی شعر، به این نتیجه

رسیده که این چراغ هم چون فانوسی است که حتی پس از سوختن نیز، سوسو یا کورسویی دارد و از همین رو، سیولیشه را فریب می‌دهد اما با توجه به این که اکنون در ژرفلایه‌های نمادافرین این شعریم، و اتاق راوی بیش از هر چیز، می‌تواند نمادی باشد از کارکردهای زبان، بگذرید خانه‌ی فسفری را به خیال آوریم که گاه‌گاه با نوری غریب در میان تاریکی افروخته می‌شود! اینکه شعر، آغاز به پوست افکنیدن می‌کند: سیولیشه با شیفتگی، به سوی این خانه جادویی می‌آید «به فکر روشنی، کزان / فریب دیده است و باز / فریب می‌خورد همین زمان» همان گونه که سرانگ شعر نیز گویی در جست‌وجوی منبع شگرف این فروغ، بسا که همه جا را کورمال کورمال گشته باشد: «من این اتاق را به دست / هزار بار رفته‌ام، / چراغ سوخته...» این نکته، از دیدگاه متقلدان، دور نماند؛ رنجبر می‌نویسد: «آدم تعجب می‌کند، راوی ی پندآموز ما خود به دست، آن هم هزار بار، کف اتاق را رفته است. مثل این که خود راوی هم در این اتاق، در جست‌وجوی دیگری است (به فکر روشنایی ی دیگری) ... چرا که چراغ شعر، روشنایی ی کمی دارد و هم چنان سوخته است.»

سرتاجام بیاید در همین تاریک روشنا، واژه‌ی «مهر» را به کسر بخوانیم (= خورشید و یا مهریانی) تا به معنای شگرف و نمادین دیگری برسیم: «چراغ سوخته / هزار بر لبم / سخن به مهر دوخته» {من که از چراغی سوخته‌ام، (اینک) هزار دستان لبانم (کلام شاعرانه‌ام) سخن مرا به خورشید پیوند داده است} و یا

{من که چراغم سوخته، بلبل لبانم، سخنم را، به مهریانی،  
 دوخته است (با مهریانی مرا به خموشی فراخوانده)} و سوسو...  
 و گویی درست در این چاست که راوی (که در لایه‌ای از شعر،  
 هم چون سوسک و ارغلی دیده بودیمش) بار دیگر، پوست می‌افکند و  
 تبدیل به شاعری می‌شود در دلمه و یا «دغغه» سرایش، در حالی  
 که به تبع، سیولیشه که هم چون همزاد یا سایه انسانی‌ی او می‌نموده  
 اینک دگردیسه شده و هم چون پیام پیچیده‌ای از سوی کیهان،  
 برآست تا به زبان شعر درآید: «سیولیشه، اندیشه سمج سرودن  
 شعری ست که تا اتاق هزار بار رفته یا کاغذ پاک شده شاعر  
 را سیاه نکند، دست بردار نیست» (سمیعی) «سیولیشه،  
 سوسک سیاهی که با تاریکی و رازناکی، همرنگ است، همان  
 "آن" الهام که در تنگنای شب، بر دل شاعر سر می‌کوبد و  
 هرچند که شاعر نخواهد در بر او بگشاید، سیولیشه، حضور  
 جهنده و کائناتی و در عین حال فلک‌وار خودشی را به شاعر  
 آماده باش می‌دهد: تی تیک! تی تیک!» (جورکش).

#### ۸- آئیمای نوشتار، و آئیموس گفتار

باری در همین تقابل همزیایی تاریکانه، روشناسی که تفسیر بسیار  
 فشرده‌ی سمیعی از این شعر دریافت می‌شود که: «پای نمادهای زن و  
 مرد را به میل می‌کشد باید به یادآورد که در هر گرایه‌ی اسطوره  
 شناسانه یا نمادگرایی‌های تاریکی همواره نمادی پیونده است  
 از «آئیمای» عنصر مادینه جهان ناخودآگاهی و در تگره‌های پستانو  
 نیز می‌توان آن را هم چون رمزگان «نوشتار» گرفت: گونه‌ای

رمزگان خاموش و عاری از آوای گفتاری و ... در حالی که روشناسی،  
 می‌تواند نمادی باشد از نرینگ، «آئیموس» خودآگاهی و گفتار  
 و آواهای واژگانی.

- در این میان، با این که در بسا از زبان‌ها «متن» نرینه  
 است (le texte) اما در فارسی، هرگاه این انگاره من درست باشد  
 که «متن» واژه‌ای ست برآمده از واژه‌ی یهلوی «هاتیان» (= رساله  
 نوشته) (همیشه با واژه «مات» = مادر، باید آن را مادینه گرفت برای  
 دریافت این نر- مادینگی، جز این نمی‌توان گفت که متن، چون روبه  
 سوی گفتار و آوای واژه‌ها بیلورد هیتی نرینه می‌گیرد و چون به سوی  
 رمزگان خاموش نوشتار رو کند جاتی زنانه می‌یابد.

اینک بگذارید سیولیشه، سوسک سیاه نمادی باشد از نمادهای  
 تاریک جهان: (ماده) به هر دو معنای آن: مادینه و مولد جهان،  
 همان چیز، شیء، «پژده»- در این صورت آوای او (تی تیک تی تیک)  
 نه چون امواج صوت یا واژگان گفتاری بلکه باید هم چون امواج مادی  
 گرفته شود: همان موج- ذره‌های «زبان» کیهانی که جهان پلن در  
 نوشته شده (این که بشر در روزگارن کهن، جهان را سرشار از گونه‌ای  
 موسیقی کیهانی می‌انگاشته- هم چنان که فیثاغورس- اینک دیگر  
 نه هم چون «امواج صوتی» بلکه هم چون «امواج مادی» دریافت  
 شود) در برابر سیولیشه، در آمیجی که گویی برای آن تلاش می‌کند:  
 جهان پرسر و صدای واژه‌ها و گفتار (نرینه) است زبانی دگرگون که در  
 روشناسی، خرید و خودآگاهی، می‌درخشد و جایگاه هوشیاری و عامل  
 شناسنده (سوز) است افسوس اما که هیچ ماده‌ی تاریکی نمی‌تواند با

به این جهان نرینه بگنارد و دیده شود مگر آن که جامه‌ای از نور  
 پیوشد پس اینکه ماده‌ای ناتوان از گفتار، در تلاش است تا خود را به  
 شعله (نمادی نرینه) بکشد اما تاریکی شعله‌ور، دیگر تاریکی نیست! از  
 سوی دیگر گفتار، همین که پا به جهان مادینه ناخودآگاهی نهد  
 خاموش (تاریک و ساکت) خواهد شد و می‌یابد جامه‌ای از تاریکی  
 ظلمات پیوشد بی آن که صدای آب حیات را بشنود

این نگره و انگاره‌های آن، که در جستارهای دیگری هم بدین  
 اشاره داشته‌ام البته ممکن است با نگره‌ی «گاستون باشلار» (که  
 متأسفانه توفیق مطالعه کتاب‌هایش را نداشته‌ام) همخوان نباشد و در  
 این صورت اجازه می‌خواهم این اختلاف نگاه را هم چنان محفوظ دارم.  
 با این همه، جمله‌ای که سیمی از او نقل می‌کند، می‌تواند به تقریب  
 فشرده‌ای باشد از آنچه گفتیم: «سوختن به تنهایی... رمزی ست  
 بزرگ، رمزی دوگانه... رمز نخست، رمز زن است که آتش  
 گرفته و می‌سوزد ولی باید این‌ها بماند، رمز دوم رمز مرد  
 خاموش و کم‌گو... تنهایی...»

اکنون، معنی آن تفسیر کافکایی‌ی آغازین، روشن می‌شود  
 سرانگ شعر (رلوی) فرو رفته در جهان ناخودآگاهی برای نزدیک  
 شدن به «ماده» (بژه) ناگزیر، زبانش را از دست می‌دهد و تو گویی  
 تبدیل به همان سوسک کیهانی می‌گردد و در بازگشت چون  
 می‌خواهد تجربه زرف خود را از این سفر درونی به جهان نرینه روشنایی  
 آورد در آتش واژه‌ها می‌سوزد همچون بلبل که دیگر نمی‌تواند بخواند  
 چرا که «گفتار» قاصر است از خواندن و بیان نوشتارهای رمزآلوده و

تیره‌ی کیهان. در حرکتی معکوس، جهان، هم‌چون همان سوسک  
 کیهانی، هم‌چون ددالوس از زرفای سیاهچال تاریکش رو به سوی  
 خورشید زیان می‌آورد اما این آرزوی خام بیش نیست بال‌های بیانش  
 خواهد سوخت و به دریا فرو خواهد افتاد

الگوی شعر سیولیشه پس، همانند یک ضربدر است X هر یک  
 از این خطوط متلاقی بُرداری از یکی از دو قهرمان مایند؛ سیولیشه  
 (ماده) و رلوی (ذهن هوشیار انسانی) که در رقابتی مدام به جهان  
 ناشناخته‌ی هم سفر می‌کنند و در نقطه‌ی تلاقی، به هم هشدار  
 می‌دهند بی آن که بتوانند حرف‌های یکدیگر را دریابند (رلوی: «ولیک  
 بر مراد خود/ به من نه اعتناش او/ فتاده است در تلاش لو»-  
 سیولیشه: «تی تیک تی تیک») و از این رو، گویی، این هر دو، ناتوان  
 از ارتباط، هم‌چنان تنها می‌مانند

نقطه‌ی ملاقات حوزه‌ی نیمه آگاهی‌ست در نیمه‌ی راه میان  
 جهان تاریک ناخودآگاهی و جهان روشن خودآگاهی، («نیمه شب»-  
 و توجه کنید که «نیمه شب» بر خلاف معنای مصطلحش در علوم،  
 در زبان فارسی، ساعتی ست میان دوازده شب و دمین صبح) جایی  
 میان زمین (مادینه) و آسمان (نرینه) (چنین جایی، کجاست مگر کنار  
 دریا؟ آن‌جا که همه آدمیان، منتقلی زمین و آسمانش دانسته‌اند باید  
 توجه داشت که دریا و آب هرچند عنصری مادینه تلقی می‌شود اما با  
 نفوذ نور و انعکاس آسمان در آن، تبدیل به نمادی نراسادینه می‌گردد  
 گیریم که زرف‌های تاریک آن هم‌چنان نماد مادینگی و ناخودآگاهی  
 باشد) — «در این کران ساحل و به نیمه شب».

سمیعی، با وجود خوانش ویژه‌ی خودش از سطر «چراغ سوخته»  
 انگار با چشم تیزبین درونی، آگاه است که چیزی، کسی در این میان  
 هست که دلد می‌سوزد پس، با اشاره به همان گفته فوق‌الذکر  
 گاستون باشلار، می‌نویسد: «یماه این زن و مرد را در سیولیشه با  
 تفلوتی ناچیز باز می‌آورد. زبان و وزن ناهموار شعر می‌گوید که سخن  
 گفتن و شعر بیرون دشوار است.»

### ۹- دگرپرسی «واژه» به «لوگوس»

سمیعی بر این باور است که «این‌جا، «لوگوس» شاعر، در برابر  
 کاغذ سپید شکست خورده است.» اما سپس، چیزی به کمک  
 شاعر می‌آید به نام «میتوس» (گونه‌ای حس یا الگوی هنری و  
 اسطوره‌ای). برای آن که بتواند این تعبیر سمیعی را درون چارچوب  
 خوانشی که در زیر می‌آید هم‌رایی کند باید توجه کند که اصطلاح  
 لوگوس را سمیعی به پیروی از نقد جدید با تئیم‌نگاهی به تعبیرات  
 منطقی- فلسفی- دینی آن، هم‌چون کلیشه‌ای عقلانی و دست و  
 پاگیر به کار می‌برد.

با این‌همه در تعبیر کهن خود «لوگوس» در یونانی، و «مانسر»  
 (manser) در زبان کهن ایرانی، هم‌چون واژه‌ای جهان‌آفرین تلقی  
 می‌شود مانند اسم اعظمی که با به زبان آوردنش می‌توان جهان یا  
 «شیء» را آفسونگرانه آفرید همان‌گونه که خدای کیهان را آفرید  
 («کن، فیکون»= باش، پس باشنده می‌شود). مصریان کهن، خط  
 خود را که یونانیان، آن را «هیروگلیف» (نوشته مقدس) نامیده‌اند.

همانا «متوت نتر» یعنی «گفتار خدا» می‌نامیدند که همان  
 «لوگوس» یا مانسر باشد پس هر چیزی در جهان، گویی واژه‌ی  
 گوشتمندی‌ست که خدا در متن جهان در نوشته و همه‌ی اجزای  
 جهان انگار هیروگلیفی‌ست که باید رمزگشایی شود.

با بهره‌برداری از این معنا، اگر بخواهیم قرآیند آفرینش‌های ادبی را  
 در کوتاه‌ترین تعریف ممکن، فشرده کنیم، به گمانم چنین خواهد شد:  
 فرا بردن «واژه» به سوی «مانسر». و این، به سخن دیگر، حرکت از  
 «واژین» (= لفظی، که در انگلیسی، می‌توان آن را ترجمه کرد به  
 verbalization) به سوی «مانسرائی» (مانسرایه سرایی، که در  
 انگلیسی، باید برای آن واژه‌ای ساز کرد مانند logotization).  
 مقایسه‌ای میان یک متن ادبی و یک مقاله روزنامه‌ای، نشان می‌دهد  
 که لولی به مانسرائی رسیده و دومی از واژین، یعنی کاربرد الفاظ  
 (واژه‌ها) به منظور هم‌پرسی (ارتباط) و یا ابزاری رساندنی فراتر رفته  
 است. و به‌ویژه چنین تفکیکی، بسی از چالش‌های اندیشه و زبان پسانو  
 هم‌چنان به جا خواهد ماند.

اینک به سراغ سیولیشه برمی‌گردیم و تحول اوله واژه به سوی  
 مانسر (لوگوس) را در آن بنگریم: شعر با صوتی بی‌معنا آغاز می‌شود  
 («تی تیکه تی تیک»)، سپس این آواها می‌کوشند تا خود را در قالب  
 واژه‌ها بیارایند اما در این‌جا، نیما به عمد وزن شعر را فرو می‌شکنند  
 می‌گویم به عمد، زیرا هرگاه سطر دوم را دوباره کنیم:

«درین کران ساحل و

به نیمه شب»



این همان وزن آشنایی است که در کلام رلوی، شعر دیده بودیم:  
 (تی تیک تی تیک تی تیک = مفاعلن، مفاعلن = نواتوا-نواتوا)  
 (چرا که می دانیم واکه کوتاه در پایان مصرع، هم چون وا که ای بلند  
 شنیده می شود) اما شاعر، آگاهانه این دو سطر را به هم می آمیزد:  
 «درین کران ساحل و به نیمه شب» (نواتوا-نوا-همه-نواتوا).  
 اینک وزن، خود را به رخ خواننده می کشد و ناچار، حرف عطف «و» را  
 باید چنان کشیده خواند تا با وزن مفاعلن مفاعلن هماهنگ گردد:  
 «درین کران ساحل ووو به نیمه شب»، اما همین هتجارشکنی به  
 شاعر اجازه می دهد تا در سطر سوم وزن، را تغییر دهد: «تک می زند»  
 (مستفعلن = آواتوا) = tii tik titik

سپس، بار دیگر، وزن تغییر می یابد آن هم درست سرپزن- گاهی  
 که واژه های ناشناخته و با تلفظ نامعلوم یا به حیطه شعر نهاده:  
 سیولیشه؛ حتی آنان که به زبان ماژندرانی آشنایی نسبت به زودی  
 درمی یابند که این واژه را باید به وزن «هنرپیشه»  
 (-titik tii ti-) بخوانند چیزی مانند «سه-یو-لیشه» (فعولن فع-  
 نواچامه = نوا آوا) اینک خواننده وادار می شود تا برای هماهنگی و  
 جلوگیری از سکت، وزن، «روی شیشه» (سطر بعدی) را نیز بر همین  
 وزن بخواند تا واژه «روی» به جای تلفظ معمولش، (RUUYe) به  
 گونه ی ruYEE درآید آشکارا، برای چنین کاری، باید کسره حرف  
 «ی» را بیش از اندازه کشاند یا بر آن تکیه کرد و هجای «رو» را هم  
 کوتاه خواند: «رئی-شیشه» (= فعولن فع).

دست کم، این اجزایی است که من برای خواندن راحت تر آن

برگزیدم. اما هر خواننده ای باید در این جا (و به تبع آن، در بند پایانی)  
 همانند رهبر ارکستری، آهنگ شعر را به شیوه ی خود رهبری کند  
 نکته ی شگفت ایست که نیما که در پای یکی از واپسین شعرهایش  
 («شب همه شب»- سال ۱۳۳۷) خود را موظف می داند که توضیح  
 دهد: «این شعر را مخصوصن در دو وزن ساخته ام»  
 در سیولیشه، که چند وزن، به ترفندی شگرف درون هم می خلد  
 کام درمی کشد با این همه عمد شاعر در این جا نیز مشهود است. در  
 واقع، همه ی بند نخست، حکایت «شوالری» «شیء» است برای  
 ترجمه ی اژیرگان (سیگنال) های بنیادی کیهان به واژگان زبان.  
 از تی تیک تی تیک های مورش وار حاده (خاموش- روشن- خاموش-  
 روشن/ صفر- یک- صفر- یک) در «خوشتر-گفتار» کیهانی، به صورت  
 زبان انسانی.

از این جا به بعد، در بندهای ۲، ۳، ۴ شعر، گویی «واژه» زاده  
 می شود و با همان وزنی، که پیشتر گفتیم، (مفاعلن، مفاعلن = تی تیک  
 تی تیک) می کوشد تا به این پیام پاسخ گوید این حرکت «سوز»  
 (عامل انسانی) است به سوی «بژه» (شیء) اما «چراغ های رابطه»  
 در همین جاست که خاموش می شود چراغ زبان می سوزد شاعر  
 (رلوی) که در پی «استغراق» و «تخمیر» در جهان «ماده» برآمده  
 خود تبدیل به همان ماده می شود و واژه ها را هم چون فریبی می یابد  
 که به جای «روشنی»، هر ایزه زبان بستمای را می سوزاند در یک  
 کلام، واژه ها قاصرند برای بیان جهان، شعر باید از «واژیدن»  
 (لفاظی) دست بردارد و به سوی «مانسرابی» برود یعنی با کشف

اکسپری از شگردها، از همین واژه‌ها، وردی جادویی و «جهان آفرین» برپا دارد.

در آخر بند ۲، «تیراغ سوخته» یکدم گویی برگردان صلی بی صلی. «مانسرو» (لوگوس) را هم‌چون بازی‌های پیچاپیچ «نوشتار» می‌بینیم که با واژه‌ها درآمیخته می‌شود و مکتبی روانی پدید می‌آورد تا در پایان بند ۴، درست بدان هنگام که ما نیز همانند سیولیشه «چنان جهان که در تعب» دست و پایی روانی می‌زنیم تا از این بحر طویل فرو نهفته بیرون آییم ناگاه شعر با مکت و ضربیایی بزرگ درنگ می‌آورد و وزن را یکسره یا سه هجای بلند درهم می‌شکنند: «کویدسر/ کوید پا» (= مستفل / مستفل = بی‌آوا/ بی‌آوا = tii-tik-tii-tii-tik-tii) و ما نفس آسوده، منتظر می‌مانیم:

اینک «مانسر» زاده شد! در بند پایانی پنجم خودنمایی کند اما شگفتا که تنها فرق واژگانی این بند یا بند نخست این است که آن سطر طولانی («در این کران...») ناپدید شده و جای آن راه سطرهای شاداب (گویی از ترانه‌های ریتمیک و کودکانه) گرفته: «سوسک سیاه» (در نسخه‌ی جتیی عطایی «سوسک سیاه») که آشکارا باید تند و کوتاه خوانده شود: (SUSke Siya = چاه نوا). بدینسان ماهر برابر چشم‌ان خود شاهد دگرپرسی‌ی آواها و واژه‌های آغازین به «مانسر» / «لوگوس» پایانی می‌شویم! (سیولیشه، سوسک سیاه، اینک هم‌چون خود جهان است!)

در واقع گویی در پایان، چه‌چهی غلتانی می‌شنویم! و شاید این همان بلبل هزاردستانی باشد که شعر، در لطیف‌ترین لایه خود بدان

اشاره داشته و اینک تازه ارتباط او را با عدد «هزار» در دو سطر دیگر شعر و «گشت» و نیز آن تلویح «هزار سخن» را درمی‌یابیم انگار! گوئی این همه مدت از هزار احسان شهرواد می‌گفته‌ایم؟ اما این چه شهرواد «واژه»هایی ست بسته از مرگ که از فردا در شب هزار و یکم، جای خود را به پرندهای کوچک خواهد سپرد و تا پایان زمان به یاد داریم که هزار و یکشب با افسانه‌ی پادشاه زمان آغاز می‌شود پس چرا دیگر، چیزی از او در هزار و یکشب نمی‌شنویم؟ به گمانم او هنوز و همیشه آن‌جا بوده: مستحیل در ساختار هزار - و یک شب متن! اما آیا این‌جا هم؟ مگر نه آن‌که در دمنده‌ی شعر آفرینش نیز گویی روز و روزگار (= زمانه زمان، زروان خدای زمان) فروخته و زمان ایستاده است («به تنگنای نیمه شب» / که خفته روزگار پیر) شگرد هنر اینست: «- نکه شهروادان زیبایی‌ت / و امیر زمان، به درنگ! -» اینست راز ماندگاری!

#### ۱۰- بازگشت

در راه بازگشت به یاد آن صلهایی می‌افتیم که هادی محیط، در خوانش خود پیایی از آن جزیره نیمایی می‌شنید، پروانه به‌لو ایراد می‌گیرد که مگر نمی‌شود «آدم از همه چیز، صفا دریاورد» و البته می‌توان پاتخ داد مگر خواننده می‌تواند قاصی از ساحل و کرانه بشنود و با اندک تخیلی، صلی یاد و دریا را از آن نشنود یا - اما آیا همه اینست؟ آیا آن انگاره فیثاغورسی و موسیقی‌ی کیهانی را نباید به جد گرفت؟ جاشویی انگلیسی نوعی سیولیشه دیده یک

“click beetle” یا «سوسک تیک-کن»، که اگر آن را بر پشت بخوابانید با صدای تیز و تیک-مانندی، به هوا برمی‌جهد تا اگر بختش یار باشد دوباره روی دست و پا به زمین بیاید. آیا تلاش برای بر ساختن سرودهای از یک صوت بی‌معنا، همانند واجستن همین حشره نیست به امید فرود آمدن بر زمینه‌ای معنایی؟ سپس انگار در پژواک‌های همان “click”، همان «تیک» بی‌معناست که ناگهان پاسخ خود را می‌گیریم؛ پس اینست آیا همه آن رمز و رازهای این سرزمین زمردین نیمایی؟- جادوگری پیر ایستاده در برابر یک دستگاه بزرگ رایان‌های فرییناک! (با همان «کلیک»/ «تیک» کردن‌های موش‌وار ما ش بر روی شکلک‌های کوچکی به نام «دیمه»/ “icon”- پس اینک ما این جاییم: درون جهانی مجازی و پسانو، در دل یک «شاید بزرگ»- یا به قول عوام‌الناس ما: «گاس». همان واژه‌ای که در معنای کهنش به معنای «گاه» یا زمان- مکان است. این همانست که امروزه در ادبیات پسانو، پیایی هم‌چون گونه‌ای «فایقینی» با آن رویارویم. تو گویی ناخواسته و ندانسته، پا به فضا زمانی نسبی، نهادیم، به جهانی برخاسته شده از شایدهایی زنده که دمامد از اندامواره خود فرمان می‌برند. این جا یک فراقضا، یا دقیق‌تر بگوییم، یک «گاس فرمانگانی» (cybernetic space-time) است که امروزه، به اختصار، «فرماگاس»/ cyberspace نامیده می‌شود و آن تیک‌تیک‌ها، نه تنها آوای حشرمای نازک اندام از جهان «فرمانگانی» (cybernetics) که آواهای افق‌های ناپیدای جهانی مجازی‌ست. و آن پنجه خیس از نوری که در آغاز، بر این کرانه دیده

بودیم، نه تنها دستی از غیب برای گرگ‌شایی شعر، بلکه همان انگشتان چروکیده شاعری کودک- پیر و بازیگوش، و نیز همان پنجه‌های سوسک تیک‌تیکوی جهنده است. و اگر به یاد بیاوریم که حتی واژه “digit” (رقم) در زبان لاتین و «دیشت» (dist) در زبان کهن ایرانی، معنایی جز انگشتان دست ندارد درمی‌یابیم که این جا هم گرفتار دستان آهنین جهانی «دیژیتال» (دیشتال) شده‌ایم که دمامد در حال ارسال پیام‌های رایان‌هایست: تی- تیک! تی- تیک! با این همه، اگر این همه را افسان‌های علمی تخیلی بپنداریم، اینست نام آن کهن‌ترین و پیچیده‌ترین رایانه فرییناک جهان: مغز! حتی آن حس‌های زیباشناسانه ما درست در همین جا، درون همین یاخته‌های خاکستری، رقم می‌خورد و -

راستی، چگونه می‌شود به افق‌های جهان پسانو راه برد؟- اینک به جای هر پاسخی، همه‌ی آن چه را در این جا خوانداید با قهقهه‌ای یا نیش‌خندی، به آب یا آتش و باد بسپارید و خودتان گوش کنید:

«تی تیک تی تیک»

سوسک سیاه

سیولیشه

نک می‌زند

روی شیشه»\*

شیراز- خرداد ۱۳۸۲

\* این جستار پیشکش می‌شود به دکتر ایمان فیروزمند و یلدای عزیز که یلور من در پژوهش و خوانش کار پروفسور chace بودند هم‌چنین به علی گودرزی طاقمه سرایشگر دوستی‌های بی‌درین.

## ۱- اشاره

در شماره‌ی ۵۹-۶۰ عصر پنج‌شنبه نقدی و یا بهتر بگویم فراتقدی چاپ شده از مترجم و منتقد گرامایه جناب آقای «مسعود توفان» که در آن به بررسی و واکاوی چند نقد نوشته شده بر شعر

«سیولیشه» نیما و خوانش مجدد این شعر با توجه به دیگر خوانش‌ها پرداخته

## ۲- تحدید دانش

این نگاه به نوعی آسیب‌شناسی آن چیزی هم هست که خود آقای توفان به درست آن را هم گونه‌ای بی‌معنایی دانسته‌اند و آن «برخورداری متن از بی‌نهایت معنایی هم‌تراز» است. به عبارتی آن‌چه که در خوانش و در مرحله‌ی بعد در نقد اهمیت محوری دارد «متن» است و معناهای ممکن را باید در همین حوزه جست که این

## حدود خوانش‌ها در گستره متن

سید مهدی جعفری

مستلزم نگاهی دوباره به مفهوم معنا از یک طرف و امکان خوانش‌های ممکن بر یک متن از طرف دیگر است. اگر جز این باشد متن نقش اساسی و محوری خود را از دست می‌دهد و صرفن محملی می‌شود برای تحمیل معناهای گوناگونی که بعض

براساس خوانش‌هایی نامناسب شکل گرفته‌اند به طور مثال می‌دانیم که هر متنی خوانشی «اسطوره‌ای- کهن الگوی» را بر نمی‌تاباند مثلاً صرف بودن اشاره‌ای به «زمین» در یک داستان، بلکه باید این «زمین» در بسترهای قرار داشته باشد که ما را به سمت خوانشی «کهن الگوی» هدایت کند (مثلاً در کنار عنصری دیگر و در ارتباط با آن بیاید) اما اگر در صفحه‌ی دوم داستانی، مردی خاک را در مشتش بگیرد و در صفحه ششم «باران» بیارد این صرفن کافی نیست تا مثلاً مادر آن آسمان را نمادی از «ترینگی» و «پدر» بدانیم، بلکه باید نشان‌های یا ردی مبنی بر این ارتباط در متن یافت. در هر حال این

بحثی است گسترده؛ اما به نظر می‌رسد که آقای توفان خود این مهم را ندیده گرفته‌اند و علی‌رغم منش گام به گام و روشمند در تحلیل نقدها و شعر، «فرانقد» ایشان به جای به کار گرفتن راهکارهای موثر در «تحدید خوانش‌ها» متن را به اندازه‌ی خوانش‌ها (نقد‌ها) متوقع کرده‌اند، به عبارتی به جای سنجش نقدها وضعیتی سیال پدید آورده‌اند تا گردآوری و هم‌آرا کردن خوانش‌های گوناگون ممکن شود این مسأله باعث شده که مثلن از یک طرف عدم موافقت یکی از منتقدین «یکبخت» با این شعر نیما را نشانه تیزیابی او بدانند و از طرفی دیگر به دنبال دلیل بدلگمی شعر نیما باشند مبنی بر این که آن‌چه آقای نیکبخت دیده صرفن می‌توان در رویه شعر نیما دید و شعر در زیر این ظاهر لحنی دیگر دارد: «کار کارستانی که نیما بر دوش شعری کوتاه نهاد». سؤال این‌جاست که اگر کسی فقط رویه شعر نیما را دیده باشد (به شرطی که بحث «خیم‌آوا» و «واژ‌آوا»ی آقای توفان را بپذیریم) آیا می‌توان گفت تیزیابی بوده است؟ و اگر او چنین تیزیابی بوده پس اشکال کار در کجاست؟!

### ۳- تناقض و تناقض‌نما

اشکال در باور ایشان به تناقض «هم‌ریا» است. راستش این که ما گزاره‌های متناقض هم‌ریا نداریم. اگر دو گزاره هم‌ریا باشند نه تنها متناقض نیستند که حتا «متناقض‌نما» هم نیستند آن‌چه ایشان درباره علامت «» (کوچکتری/بزرگتری) در نویسه‌ای ریاضی گفته‌اند نقض غرض است. ایشان صرفن به علامت توجه کرده‌اند که مثلن

می‌توان آن را هم نشان کوچک‌تری گرفت هم بزرگ‌تری. نه به نسبتی که این میان وجود دارد مثلن (۳۳۴) را در نظر بگیرید. آن را چگونه می‌خوانیم؟!

الف: ۳ کوچک‌تر از ۴ است.

ب: ۴ بزرگ‌تر از ۳ است.

آیا می‌توان گفت این دو «متناقض» و یا «متناقض‌نما» هستند حرف آقای توفان زمانی صحیح است که ما گزاره‌ی «الف» و «ب» را متناقض بدانیم. از طرفی آن‌گاه که «تناقض‌ها» آشتی‌پذیر باشند یعنی «متناقض‌نما» باشند به این معنی است که ارجاع دوسویه مقابل و متضاد متفاوت است و در اصل تناقضی در کار نیست مانند بیت زیر:

«هرگز وجود حاضر غایب شنیده‌ای»

من در میان جمع و دلم جای دیگر است.

ظاهرن تناقض در اصطلاح «وجود حاضر غایب» است اما این فقط ظاهری است زیرا در مصرع بعد نسبت موجود را شفاف کرده، با روشن کردن ارجاعات متفاوت «حاضر» و «غایب». در واقع در «تناقض‌نما» مورد تناقضی در کار نیست، بلکه دو چیز «مخالف و متضاد» در رهیافتی هماهنگ و پیچیده به هم، به پیش برده می‌شود وضعیت متناقض چیزی است مانند داستان «هرگ دیگر» بورخس که در آن یک انسان در دو زمان متفاوت، در دو مکان متفاوت و با دو شیوه‌ی متفاوت می‌میرد حال به شعر نیما نگاهی بیندازیم. آیا می‌توان در این شعر ردی از «تناقض» و یا حتا «تناقض‌نما» یافت؟ به گمانم نه. مثلن آیا عبارت «چراغ سوخته» متناقض‌نما است؟ اگر فرض

بگیریم که این چراغی است که سوخته و اکنون هیچ شرری ندارد در آن صورت آن چه مانده صرفن تاریکی است. اما اگر فرض بگیریم که این چراغ هنوز می‌سوزد (هر چند قطعیت عبارت نیما به شکلی است که این فرض را باید کنار گذاشت) و نوری دارد آیا این متناقض نما است؟ به هر حال چراغی که می‌سوزد و یا هنوز شرری اندک دارد قدری روشنایی هم دارد حال بهتر است بر نقطه اساسی شعر تمرکز کنیم و ببینیم که تلاش «سوسک» در این جهت چه جلیگه‌ای دارد؟

۱- اگر بپذیریم که این تاریکی است پس آن چه سوسک انجام می‌دهد به دنبال روشنایی بودن نیست بلکه همین ذهنیت راوی شعر است که چنین بازتابی یافته است. ما با انسانی روبه‌رو شده‌ایم که گمان می‌کند سوسک به دنبال روشنایی است که دیگر وجود ندارد مانند خود او که بی چیزی بوده و نیافته. به عبارتی راوی وضعیت خود را تعمیم می‌دهد به سوسک.

۲- اما اگر بپذیریم که چراغ هنوز شرری دارد حال چه فرض کنیم این راوی است که گمان می‌کند سوسک به دنبال روشنایی است و چه این که سوسک واقعن به دنبال روشنایی نباشد (چون در هر حال ما هیچ نسخه‌ای جز روایت راوی نداریم، کم و بیش هر دو شق یک نتیجه را می‌دهند) در این صورت پند دادن راوی به سوسک درست نمی‌نماید چراکه به دنبال روشنایی بودن در این وضعیت بیهوده نیست. مگر این که تلاش سوسک را به دلیل وجود شیشه (مانع) بی‌ثمر بدانیم اما در شعر اصلاً هیچ اشاره‌ای به این وجه نمی‌شود. در نهایت گزینه یک درست می‌نماید و هر معنا و تاویلی باید بر-

این مبنا صورت گیرد و گرنه به خطا رفته است.

در این شعر نمی‌توان هیچ مفهوم و یا اشاره‌ای، مبنی بر وجود روشنایی و یا روزنه‌ای از نور یافته گو این که هنوز خاطره‌ای از آن باقی مانده است. البته این نمی‌رساند که ما شعر را تک معنا کرده‌ایم، چراکه هنوز جا برای گسترش معنایی، تاویلی متن وجود دارد اما روشمندتر: مثل تعمیم وضعیت خود به سوسک و حتا نوعی همذات پنداری با آن و همچنین فاصله‌ی آگاهانه‌ای که راوی نسبت به سوسک و به تبع آن جهان در مورد وضعیت خویش دارد به عبارتی او سوسک را هم‌چون خود دچار وضعیتی حاد می‌بیند اما این صرفن راوی است که توانایی ارایه این وضعیت را دارد حتا به هم‌ریختگی زبان - راوی او هم نتیجه نوعی فاصله بین این دو حد است چیزی که به هر حال سوسک فاقد آن است.

#### ۴- خواندن و خوانش

اگر ما خوانش را به معنای معنا- تاویل متن بدانیم بیش از هر چیز ما باید متن را بخوانیم تا بعد به خوانش آن برسیم اگر «مهر» را «مهر» بخوانیم و یا «مهر» آن را تاویل و یا معنا نکرده‌ایم، بلکه آن را خوانده‌ایم تا نخوانیم و یا نخوانده‌ایم نمی‌توانیم آن را معنا و یا تاویل کنیم. اما «مهر» یا «مهر» خواندن از یک طرف بیشتر اشکالی است در خط فارسی و از طرف دیگر برآمده از نوعی سهل‌انگاری. اما نکته‌ی مهم‌تر این که آقای توفان «نوشته» و «خط» را یکی فرض کرده‌اند اما این دو یکی نیستند با این که خودشان مثالی از نوشتاری انگلیسی-

آورده‌اند که تا آن را به صدای بلند بخوانیم معنای آن روشن نمی‌شود؛ خط آن چیزی است که به وسیله آن نوشتار را پدید می‌آورند اما آن چه که نوشتار را نوشتار می‌کند همان آواهایی است که در گفتار هم به کار می‌بریم. می‌توان خط را تغییر داد اما زبان اگر تغییر کند یکسره چیزی دیگر می‌شود و نوشتار به اعتبار همین دومی است که نوشتار است.

اگر کسی بنویسد: «من به شما مهر می‌ورزم» البته آن را «مهر» نمی‌خوانیم. ولی به نظر می‌رسد وضعیت شعر نیما کمی پیچیده‌تر است. آیا راهی برای گشودن آن نیست؟ اگر هم چنین راهی یافتی نباشد آیا این به تنهایی کافی است که آن چه را خوانده‌ایم به معنای تأویل متن بگیریم؟ و حتا اگر چنین باشد آیا مُحتمل نیست که اشتباه کرده باشیم؟

البته به گمان من با توجه به آن چه که در بخش ۳ در مورد سوسک و روشنایی گفتیم و با توجه به فضای کلی شعر، جهت‌گیری نامیدانه و همچنین عبارت‌هایی چون «نیمه شب»، «نه جا برای خوابگاهست»، «فریب دیده است و باز»، «به فکر روشنی» و نه «خود روشنی»، «خفته روزگار پیر»، «جهان در تعب» این واژه نمی‌تواند «مهر» باشد تفاوت بین حکایت آن زن فرزانه که در دم مرگ نوشت: «مردم» با شعر نیما در این است که متن زن، متنی است ناقص متنی است فاقد فضا و بستره، اما متن نیما متنی است که بر بستره‌ای قرار گرفته با بافتاری کم و بیش مناسب که در آن می‌توان سطرها و عبارت‌ها را با توجه به سطرها و عبارت‌های دیگر خواند درست به همین دلیل «صفت مفعولی» خواندن «چراغ سوخته»

چندان درست نمی‌نماید به که باز می‌گردد؟ این چراغ سوخته کیست؟ از طرفی فرض «هزار» به معنای بلبل چیز بیهی است. هم با توجه به بافت شعر و هم به سابقه‌ی شعری نیما. درست مثل این که «ناصر خسرو» گفته باشد «عشق بازی و جوانی و ...» البته بعید است و نه ناممکن (چنان چه در بیشتر خوانش‌ها هم دیده شده است) با این فرض «ماضی نقلی» بودن «چراغ سوخته» هم بعید است البته نامحتمل نیست. اما حتا اگر «چراغ سوخته» را ماضی نقلی هم بدانیم باز هم فضای اساسی شعر هم‌چون زمانی است که آن را فاعل جمله بعد بدانیم مگر این که «مهر» را «مهر» بخوانیم که این هم به گمان من کاملن اشتباه است. اما حتا و حتا و حتا اگر ما هر سه فرض را با هم درست بدانیم، در آن صورت ما با سه شعر روبه‌رویم، نه یک شعر و تأویل‌های گوناگون آن. درست مثل این که محقق شعر نیما را این گونه ثبت کرده باشد و محقق دیگر آن گونه و این اصلن ربطی به تأویل و معنای یک شعر ندارد به عبارتی نمی‌توان تمام این خواندن‌ها را یکجا گردآورد؛ بلکه باید جدا جدا و هر کدام را مستقل از دیگری تأویل کرد مثل این که یکجا شعر «ای آدم‌ها» را تأویل کنیم و جای دیگر شعر «هست شب» را.

در هر حال اگر بگوییم این هم زمان هم «مهر» است و هم «مهر» و آن هم، هم فاعل است و هم صفت مفعولی آن وقت به طرز هجوآلودی باید حق را به پروانه داد که می‌گوید «شعر با متقلدان شوخی کرده» و یا بهتر این که بگوییم نیما خواسته خوانندگان را دست بیندازد

به گمان من آقای توفان با برگزیدن این راه چنان پیش رفته که تمام خوانش‌ها گرد آمده و حتا با پیش کشیدن آنیما و آنیموس جایی هم برای نظر آقای سمیعی باز شده که بسیار دور رفته است و بیش از این‌ها حتا این شعر را که در هر حال نسبت به آثار برتر نیما ضعیف‌تر به شمار می‌آید چنان برکشیده که گویی شاهکاری کوچک است.

## ۵- آنیما، آنیموس و لوگوس

آقای توفان دو اصل را در نقد خود محور قرار داده‌اند: اول «آشنایی زلایی» با این تعریف که آن را باز گرداندن چیزی به چیزایی یا شبیثیت خود بناتیم و دوم همان تصور نادرستی که ایشان از نوشتار دارند و بین خواندن و خوانش این همانی برقرار کرده‌اند اما این که نوشتار را هم‌چون رمزگانی خاموش بناتیم (عاری از آوایی) این مشکل را پدید می‌آورد که پس ما چگونه آن را می‌خوانیم؟ هر طور که اراده کنیم؟! آن چه که ظاهراً خاموش است صرفن علامتی است بر روی کاغذ کم و بیش همه ما به مدرسه رفته‌ایم تا پیش از هر چیز یاد بگیریم که این علایم را چگونه بخوانیم. ما در خواندن یک متن آن را از جهان خاموش (آنیمای آقای توفان) به روشنایی آوا (آنیموس ایشان) نمی‌آوریم بلکه آن علایم را به شکلی به کار می‌بریم که در واقع به همین منظور هم‌نوشته شده‌اند و از طرفی من هیچ در نمی‌یابم که چه لزومی دارد «مادینگی» را سوبه خاموش، ناخودآگاه و تاریک دانست و «فرینگی» را سوبه خودآگاه روشن و آوایی؟ و تازه خود آقای توفان هم متذکر شده‌اند که در «بسا زبان‌ها متن نرینه است». حالا حتا

اگر بپذیریم که ادعایی باشد مبنی بر این که «نوشتار به طور مجازی مادینه است» آیا این را می‌توان به شعر نیما هم تعمیم داد؟ در شعر نیما هیچ کنایه‌ای به مفاهیم «مادینه/نرینه» نداریم، هم‌چنان که تصویری از روزنه‌ای از نور هم در آن نیست آن چه که داریم تقابل «راوی/سوسک» است تقابلی با دو نسبت:

۱- تعمیم وضعیت راوی به سوسک که در صورت بسط آن به همذات پنداری می‌رسد و نه البته «همذات شن»

۲- موقعیت راوی در ادراک خاص او از وضعیت فعلی‌اش، چیزی که سوسک فاقد آن است؛ آیا هیچ دلیلی داریم که بین-مثلن- «آگاهی/ناآگاهی» از یک طرف و «روشنایی/تاریکی» از طرف دیگر نوعی این همانی برقرار کنیم؟ راوی آگاه به تاریکی است (تاریکی البته می‌تواند وجهی نمادین بیابد) و سوسک چنین نیست اما آیا آگاه بودن به نبودن نور به معنای روشنایی است؟ شاید در یک متن دیگر بتوان چنین تأویلی لرایه داد اما با توجه به شعر نیما، خیر. البته با توجه به خوانش آقای سمیعی هم ممکن است اما اگر خوانش سمیعی این قدر دور رفته است آیا تمرکز بر آن خطا نیست؟

از طرفی وضعیت خاص سوسک صرفن لو را در حیطه جهان غریزی‌اش محصور می‌کند اما گمان نکنم بتوان این جهان غریزی را «ماده تاریک» نامید چه رسد به این که خود سوسک را «ماده تاریک جهان» بناتیم و لابد ایشان می‌دانند که موج-زدهای کیهان نه زبان هستند و نه ماده، پس نمی‌توان آن‌ها را «مواج مادی» نامید البته اگر چنین بودند آن گاه شاید ممکن بود که کسی بگوید که این موج-



ذره‌ها تاریکند که حتا در آن صورت هم ارتباطی با سوسک سیاه نیما نداشتند و لابد این را هم می‌دانند که «موسیقی کیهانی» تصور موهوم فیثاغورس بود و بس.

و اما آشنایی زادی؛ راستش من هنوز این معنا از آشنایی زادی را نفهمیده‌ام که می‌خواهد چیزی را به چیزایی آن بازگرداند آن چه درمی‌یابم این است که آشنایی زادی نه بازگرداندن چیزها به چیزایی خود که دوباره تعریف کردن آن‌ها است. این دوباره تعریف کردن، آن‌ها را به چیزایی خود نمی‌رساند بلکه در گستره‌ای دیگر به جز گستره‌ی آشنایی ما قرار می‌دهد تا به این طریق آشنایی زادی کند بازگرداندن چیزی به خود آن چیز صرفن می‌تواند به این معنا باشد که ما آن را ادراک نشده رها کنیم. به عبارتی این به معنای حذف «ناظر-انسان» است. از طرفی دیگر واژه توانایی باز آفریدن چیزی را ندارد بلکه از چیزی می‌گوید البته این می‌تواند به معنای جهان متن باشد ولی «جهان متن» نوعن متفاوت از «جهان کیهانی» است. پس آیا ما واقعن واژه‌ای جهان آفرین (لوگوس) داریم؟ واژه‌ای که باید به چیزایی چیز باز گردد و نه وضعیتی دوباره ساخته شدم و حتا اگر فرض ناممکنی چون چیزایی چیز را بپذیریم آیا می‌توان به وسیله چیزی دیگر (زبان) آن را به چیزایی‌اش بازگرداند؟ آیا زبان خود یک فاصله نیست؟ طبق سخن آقای توفان اگر کسی بگوید «این میز است» واژیدن است و اگر کسی بگوید: «میز پرواز می‌کند» «لوگوس» است. اگر نیما خاطره‌ای از شب تیره باز می‌گفت «واژیدن» بود اما اگر آن را با خیال خود می‌پروراند، چون همین شعر، آن وقت این «لوگوس» بود تا

این جا درست؛ اما «لوگوس» آقای توفان کاملن بسته به تخیل انسان است و صرفن به این اعتبار «جهان آفرین» است. هنرمند با زبان به گونه‌ای رفتار کرده که آن چه آفریده شباهتی به جهان آشنایی ما ندارد به عبارتی گستره‌های آشنا ما را با تخیل خود کنار می‌زند نیما چیزی را بازآفرینی کرده است اما مسأله این جاست که این سوسک به چیزایی سوسک باز نمی‌گردد بلکه در گستره شعر نیما کار کردی خاص یافته است. از طرفی چیزایی سوسک چه ارتباطی با ماده سیاه دارد؟ اگر کسی در اثرش بگوید: «سوسک همان ماده سیاه» است (چیزی که البته نیما نگفته است) این صرفن مفهومی خاص است و نه چیزایی سوسک در کل سوسک شعر نیما چیزی از جهان است و نه خود جهان و از این گذشته اگر این را هم بپذیریم، چگونه جهان را صرف «ماده سیاه» بدانیم و ماده سیاه از ذرات بنیادین و ذرات را مادینه؟ آیا به صرف تعمیم وضعیت سوسک به جهان در شعر نیما می‌تولن آن را «ماده سیاه مادینه» نامید؟

#### ۶- انگاره فیثاغورسی؟

در بخش پایانی آقای توفان می‌گوید: «آیا این انگاره فیثاغورثی و موسیقی کیهانی را نباید به جد گرفت؟» به گمانم نه؛ چون نه تنها هیچ جعتی بر صحت چنین انگاره‌ای در کیهان نداریم که در خود شعر نیما هم ردی از آن نیست. مگر این که مهر یا مهر خواندن را تاویل بدانیم، نوشتار را انیمه، سوسک را ماده سیاه، تی تیک آن را موسیقی کیهانی و چراغ سوخته را تناقض.

شمس الدين تندرکيا



هرگز!!! - تشنه‌ام من، مهر! مهر!  
 - به به! شکر ای زمانه بسی.  
 سر زد ز پرده کسی.  
 هی بخت! دنیا به کام من است.  
 هما به دام من است.

هنگام دشمن است

جشنم است.

- ای فرشته، ای پری  
 جانی تو یا دختری؟!

می‌خواهمت من مرو، بازای و مَرَم که به عشق قسم نبود به دلم مگر  
 آرزوی نگاهی و بس.  
 گاهی تو بیا بنشین و من بیرستمت بیرستمت چنان و چنین که خوشم  
 به همین؛ بیا تو گاهی و بس.

زینهم داری تو دریغ؟! ماتم، مات!  
 باید که نازت را کشید؟! هیهات!

داد و بیداد که یکباره رسیدم به پرتگاه و چه پرتگاهی! وای بر من  
 ای خداوند! پناهی که ندارم نه راهی به رهایی نه امیدی ز شکیبایی،  
 چکنم؟ آخ چه گرفتار شدم من، چه گرفتار! خدایا ز لغزیدن و افتادن و  
 غلتیدن و فرسوده شکستن تو نگهدارم و مگذار که من لابه کنم، ز ناله  
 شرمم ده که ننگم باد ننگ از چالپوسی: مرده بادا مرده پستی، ناتوانی،

## من که گذشتم ز عشق!

شمس‌الدین تندرکیا

«ه سوختم» آه ای خدایا هستی کمک! کو آب؟! آب!  
 آه زین بیابان. آب کو!  
 مُردم ز بس پویدم. یا آب ده تا تاب! تاب!  
 بیچاره من، دیگر میو!  
 گردون تفو!

در شب فروماندم. فغان! تیره‌دل و جان و تنم  
 بس، بیکیسی تا کی؟! بس است!  
 ای نور مهر ای نور مهر! روشنم کن روشنم  
 بیمهر سست و بیکیس است!

دلاوایس ست!

سرد است گیتی! مهر. نیرویت چه نیرنگ تو چیست؟!  
 ای پرتو، ای راز سپهر!  
 بی تو سعادت، بی تو شادی، بی تو گرم این زندگیست؟!!

بجانب، کتب خیمه زین منجلا ب  
بر آرم غریبی، بکوبم رکاب  
کشانم به بالا، گشایم بال و پر  
پریدم خبر، آسمان خبردار:

—ای که ز دیدار تو من آه چه بگویم چه شدم، مات تو! مات تو! مات تو! برق زده در کشش ذات تو!  
راستی چه خوش اندام و چه نیکو سیمایی!  
آه تو چه زیبا، چه زیبایی!  
لیکن مینار

## سازی گرفتار

## چون مستمندی

هرگز مندار! هرگز!

بیشتر، خفه سازم هوس را،

کنم یا دو تک یاره یاره کمند

به یک زخمه زخمه را بندند

وما زلّ له! بركة! بركة! بركة! بركة!

به دوزخ! مدد کنه! کهوار، درخش!

سخش، ای، تن، ای، فاتهان، تن، بخش!

به یوازې! هر، هر، یو، یو، دینګ!

ملنک اے ، فوماہہ شہب ، ملنک !

به پرواز! هی هی بپر هی بالاتر، و گرنه بشکنت ای ناشاپر، بلی  
بشکنت بلی، اوج! اوج! بی پنهان، بی تبلی که بی چک و چون چه با  
عرق چه با خون باید رسید به عرش، عرش! هان هان بخیزی  
تیز و تند و تند و تیز و تند و تند و قرو قرو، قرو قرو و قرو، پُر و پُر

آفرینا! آفرینا! باز هین و هین و هونی می‌رسی، می‌رسی نفس،  
 نفس نفس! آخ! آخ! ای نفسا یاری! فریاد  
 مزدگانی، مزدگانی که رسی... رسی... رسیدم  
 رسیدم، زدم پنجه بر شاهکام  
 سلام ای سپهر، ای سپهر! سلام  
 هزار آفرین ای سپهر برین  
 چه روشن، چه پاکی هزار آفرین!  
 شگفت آسمان از گیراییست  
 ستایم، ستایم تواناییست  
 بلندی، بزرگی تو پهنای تو  
 زیر بر همه چیره و چنبری  
 فروماندام خیره در فرهیت  
 چه قری! زهی زین شکوهی، زهیت!  
 درود آسمان، هان سپهر! درود  
 سجودت که شایسته هستی، سجود!  
 کمک هان جهان آفرینا کمک!  
 کمک ورنه ویرانه سازم فلک!  
 فرود آورم آسمان راه فرود!  
 کمک، هی جهان آفرین زودا زودا  
 فرهمند و یکنانه باید شدن  
 همی‌دون سپهرانه باید شدن  
 توانا، رزین، جاودن، بیکنار  
 درخشنده، زیبا شگرفه آشکار

هلا یآوری، هان خدا یآوری!  
 توانش، تون! برتری، برتری!  
 بلند! فراخی! بزرگانگی!  
 چه گویم چه باری سپهرانگی!  
 آری سپهرانه، سپهر، پهر، مهر! هیهات مهر! مهر! ای نازنینا جان شیرینا  
 بیال... بیال... افسوس!... حیف!  
 - ای خودستاخواهی که من خواری کنم؟! هی هی!!  
 برپای تو زاری کنم؟! هی هی!!  
 آیا پسندی من چنین کاری کنم؟! وای وای!!  
 از دیدنت بهتر که خودداری کنم! وای وای!!  
 من بنده شوم؟! نی نی!!  
 پیش تو سرافکنده شوم؟! نی نی!!  
 زیر لگدهایت کشانم آبرو، پاس خودم؟! قاه قاه!!  
 بهر چه، بهر قلب حساس خودم؟! قاه قاه قاه!!!  
 هیچگاهی هیچگاه!  
 بدان تو بدان که من بدرم، به درم بدنلن کنم چاک چاک  
 مر آن دل که من را نشاند به خاک  
 بیاش آسمان، زمینا شکن!  
 بشکن!  
 که هرگز نباشد نه مهر و نه من!

شیون! آه بر این زندگانی

که هیچگاه هیچ چیزی همه چیز تمام و چنانکه ما می‌خواهیم  
نمی‌شود! آه! ای هستی، ای گوهر همه، ای آنکه جز تو نیست و هر  
چه هست از تست و به فرمان تو توبه را بهتر می‌دانی که تو گیتی  
گردانی و بس! ای جاذبه آفرینا چون سرشت مردمی را چنان  
سرشته‌ای که سعادت ما بی عشق شوخی‌تراز خود سعادت است یا نیاز  
ما را پیرداز یا وا نیاز! ای همه چیز همه بی تو هیچ و هیچم کمک! ای  
چشمه روشنی روشنایی که تو خدایی و بی‌نیاز بیا و مرا بنواز و بفرست  
برایم آن مهری که من می‌ستایم و تو آگاهی و می‌دانی تو می‌توانی هر  
چه می‌خواهی و بخواه که من خنایپرستم خنایپرست!  
پس هنوز جای امید هست.

ای جوانی، ای جمال

نی ملالی نه زوال

خنده کن، رو به آینده کن، خشنود و شگول و شادا

روزگاری خرم است

عشق و عشق و عشقم است

زیر و بم، دیم و دوم و دوم و دم، زندگانی زنده باد و مرده غم!

چکنم؟!

دیر شد و سیر شدم

ز انتظاری پیر شدم

آخر بما نظری نشد.

وز آن چه می‌خواستم خبری نشد و نشد که بشود!

- چشم به راهم، چه شد ای روزگار؟!

انتظار!

خسته شدم خسته، ستوهم ستوهم!

اندو!

- خدایا تا کی انتظار؟!

هی انتظار و هی انتظار؟! این که نمی‌شود! پس چه باید کرد؟!

باید مرد شد و بس! مرد!

- بیچ ای سیاهی جهان در سیاه

به نام تو اهریمن، اهریمنه

نویدت که بیزار گشتم ز عشق!

مبارک! گذشتم، گذشتم ز عشق!

بدین گفتگوها زدم پشتم

جوانی برو پیری اکنون بیا

که دیگر ز ناکامیم پاک نیست

سعادت در این خاک ناپاک نیست

گرت زندگی نیست شایسته کاش

مگو! زندگی را تو شایسته باش

نهیب ای من آگاه! فرمانبری!

ز هر چیز و از هر کسی برتری!

لجاجت! که باید سمج‌تر ز سخت

چنان چیره شد بر بد و نیک بخت

که خنلن بهر بازی روزگار  
نبردید تا بانگ مرگ استوار، نبردید!  
بی کامرانی نیکبختی؟!  
شاید!

خواه به آسانی و خواه با سختی  
باید

برتر از مهر و برتر از زیبایی  
شکفت

چه با تنهایی و چه بی تنهایی  
گفت:

بی نیاز و بی گدایی!!

- برتر از شادمانی،

برتر از درد و رنج

زنده باد زندگانی!

زنده باد نبرد!

نبرد جلودانی!!

زنده باد!!

چهارشنبه ۲۴ مرداد ۱۳۱۸





شمس الدین تندرکیا (۱۲۶۶-۱۳۵۸)  
 پس از ورود به لیون فرانسه قصیده‌ای  
 در صد و پنج بیت با عنوان «سلام من به  
 ایوان» می‌سراید که چهار بیت نخست آن  
 را در شماره‌ی لول «تهیب جنبش ادبی-  
 شاهین» آورده است: «هلا خاک ایران،

هلا پاک مام / سلام ای وطن با تو هستیم. سلام! شنیدی؟ نه!  
 کی می‌شود باورم / که دادم رسد بر تو ای مادرم // کزین گوشه  
 تا گوش تو سنگ‌هاست / میان نی و ناله فرسنگ‌هاست /  
 مگر سیم و بی‌سیم و نیروی برق / ز غرب آورد غرشم را به  
 شرق! تندرکیا این شعر را محصول دلتگی و در عین حال  
 «آخرین جرقه» حاصل از «اصطکاک قلم قدیم با دنیای تازه»

## تندرکیا و شاهین او

### مشیت علایی

خواننده است اما همین چهار بیت کافی  
 است تا کم مایگی و بی‌ذوقی او را در شعر  
 گفتن آن هم در قالبی که استادی تمام را  
 می‌طلبد نشان دهد. مهم‌تر، اما از نداشتن  
 ذائقه شاعرانه «لحن» او است که در  
 سراسر بیانیه‌های ادبی او به چشم می‌خورد:

لحنی خطاب‌ای (جنبش ادبی او در عوض صدور بیانیه «تهیب»  
 می‌زند) عتاب‌آلود سپهنده و آمیخته به احساسات‌گرایی آسیایی، که در  
 تناقضی خالی از هر گونه ظرافت و پیچیدگی ظهور می‌کند<sup>۲</sup> - نظیر  
 استعاره شعر فوق، که در آن بیان احساسات خود را یک بار «ناله» و بار  
 دیگر «غرش» توصیف می‌کند. دو سال می‌گذرد و تندرکیا درمی‌یابد

۲- این لحن با گذشت بیست سال تندر شد و حتی به رکاکت گرایید تا آن جا که یکی از  
 منتقدان خود را با صفات «هرچی قدیشه دزد»، «قلم دزد»، «بو قلمون»، «تهبم»،  
 «وقیح» و «سگ» خطاب می‌کند. تندرکیا «عواملی که بر تحول محتوی بهتر عناصر  
 اثر گذاشت»، قدیشه و هنر (آبان، ۱۳۴۱)، ۴۵.

۱- شمس الدین کیا (پرتو / تندر)، «تهیب جنبش ادبی- شاهین» (تهران: بی‌ناشر، ۱۳۲۰).

که، به زغم خودش: «نفس پیوسته در تکامل او سایه‌ای می‌اندازد که مژده‌ی سبک تازه‌ای است» و شاهین، یا نهیب جنبش ادبی، نتیجه‌ی روشن شدن آن سایه است. این انکشاف در شرایطی دست می‌دهد که، چنان که خود او می‌گوید: «هفت سال بود که یک بیت فارسی نخوانده بودم» و حتی جز چندبار فارسی حرف نزده بود تندرکیا پیش از این که بیانیه خود را خطاب به خداوندان زبان فارسی آغاز کند متذکر نکته‌ای در خصوص ارتباط زبان و مضمون می‌شود و از خواننده می‌خواهد غرابت زبان او را برخاسته از نیاز دلتند نه از روی تقنن. او از با عنوانی ناسیونالیستی یاد می‌کند متوقف «تور» پس زمینه‌ی اصلی خطابه او را تشکیل می‌دهند: «برق ژنی»، «سیاهی»، «پرتوآسمانی»، «دل شب»، «روشنایی»، «چراغ» و «فروغ جاولن». این تقابل نور و ظلمت که مشغله و بل وسواس تندرکیا را شکل می‌دهد و در شعر «من که گزاشتم ز عشق!» هم بارها تکرار می‌شود البته بازتاب ثنویت زرتشتی است، و شاید بتوان تخلص «پرتو» را که وی برای خود برمی‌گزیند با ملاحظه‌ی این وسواس توضیح داد.

تندرکیا دو مولفه‌ی مثبت و منفی را در پدید آمدن بیانیه دخیل می‌داند: عامل منفی همه‌ی کاستی‌های ادب گذشته‌ی فارسی است و عامل مثبت توجه به موسیقی کلام. وی سپس در توضیح ارتباط زبان و مضمون - یا همان شکل و محتوا - به استدلالی دست می‌زند که وجه ارسطویی آن کاملن بارز است: «در پی هر کالبدی نیرویی است که جان ماده است؛ گوهر می‌کوشد تا پیکر را همانند

خود بسازد؛ نارسایی بیرونی کم و بیش نماینده‌ی نارسایی درونی است. معنی جان لفظ است؛ لفظ نماینده‌ی معنی است» (ص ۸) نگرش ثنوی ارسطو تکمیل کننده نگرش زرتشتی است و تندرکیا با مطلق کردن معنی در برابر لفظ به خیل سنتی هواداران محتوا می‌پیوندند: «لفظ باید هرچه بیشتر تر پیرو و آئینه معنی باشد» (همان). وی در دنباله استدلال خود به طرح نکته‌ای می‌پردازد که او را از نگره ارسطویی دور و بر نگرش دیالکتیکی نزدیک می‌کند می‌گوید: «معنی زنده و جنبان و رنگارنگ و گوناگون و روشن و تاریک و نرم و سخت» است؛ به عبارت دیگر، مضامین، که بازتاب واقعیاتند متنوع و بی‌پایانند اما محدودیت‌های زبان، که به شکل قواعد و قوالب و صناعات ظاهر می‌شوند از بیان تمام و کمال آن معنای عاجزند اگر، به زعم او، بتوان قید و بندهای لفظی را در هم شکست تا لفظ آزادانه از معنی پیروی کند «علوم ادبیه گذشته در هم می‌ریزند» (همان). مولفه، یا به تعبیر خود او «تگار» دیگر، «موزیک» است و غرض از آن گفتن سخن آهنگین یا «آهنگین گوئی» است. به این ترتیب، می‌توان مفاد بیانیه تندرکیا را در این‌ها اصل خلاصه کرد: کنار گذاشتن سنت‌های دست و پاگیر ادبی گذشته و توجه به موسیقی کلام.

تندرکیا بیانیه را با ذکر این نکته به پایان می‌برد که «تگار [فکر] شاهین خودش پیدا نشد» (ص ۱۱). اما بلافاصله توضیح می‌دهد که زندگی هفت ساله او در فرانسه بی‌تردید بر تحول فکری او اثر گذاشته است. او می‌پذیرد که پدیده‌هایی مثل رقص و موسیقی - اما نه

ادبیات- آن سامان بر او تأثیر گذار بوده‌اند باری، باید گفت با توجه به دوران اقامت او در فرانسه- سال‌های ۱۱ تا ۱۳۱۸- یعنی چندسالی پس از انتشار بیانیه سورنالیسم پروتتون، احتمال تأثیرپذیری او را از جنبش ادبی، که در آن زمان، به ویژه در فرانسه، دوران شکوفایی خود را می‌گذراند نمی‌توان منتفی دانست.<sup>۳</sup> دست‌کم، وجود یکی از مولفه‌های سورنالیسم، یعنی «تگارش خودانگیخته»، را در شعر تندرکیا نمی‌توان نادیده گرفت و حتی تأکید او بر در هم شکستن قید و بندهای لفظی به نوعی بازتاب گرفته پروتون در بیانیه اول سورنالیسم است که ذهن را باید از حالت عقل و منطق رها کنید تا به خلاقیت آزادانه دست یابید.

«من که گذشتم ز عشق!» منظومه‌ای است که تندرکیا در شهریور ۱۳۱۸ برپایه «تگاره»‌های خود سرود و در موخره کوتاهی که بر آن نوشت خود باورانه اظهار امیدواری کرد که اثر او مبنای تصنیف یک قطعه موسیقی قرار گیرد وی همچنین از جوانان دعوت می‌کند که با الگو قرار دادن این شعر، «عجازی» در زبان فارسی پدید آورند یک چنین اعتماد به نفسی، که شاید برای برخی یادآور تفرعن باشد، فی نفسه پدیده مثبتی است اما، در همان حال، نمونه‌ای است از آنچه در رولن‌شناسی به مکتایسم جبرانی معروف است و قوف آگاهانه و یا ناهشیار بر کاستی‌ها به هنگام دست نیافتن به اهدافی که هنرمند فرا روی خود قرار داده است از سویی به پرخاش و از سوی دیگر به تثبیت

۳- برای اطلاع از دیدگاهی متفاوت نگاه کنید به کمران سیهرن، «تندرکیا و نهیب جنبش

لنبی». گفتگو ۱۷ (پاییز ۱۳۶۶) ۲۸

تصور زعامت می‌انجامد لحن پرخاش گر و زعیمانه راوی شعر ادامه همان تناقضی است که از بی‌ثباتی عاطفی او خبر می‌دهد: «گاهی تو بیا بنشین و من بپرستم، بپرستم چنان و چنین که خوشم به همین، بیا تو و گاهی و پس ازین هم داری تو دریغ؟! ماتم، مات! باید که نازت را کشید؟! هیهات!» یا «نغم باد ننگم از چاپلوسی؛ مرده باد! مرده پرستی، هر ناتوانی، زیردستی، التماسی؛ نیست بادا نیست کرنش، کوچکی آه بینوایی دور باد از من بدور!/- هیچ، و هرگز دست و پایش را مبوس!» (صص ۱۵-۱۶). با این نمونه- و البته کل شعر «من که گذشتم ز عشق!»- می‌توان به ساختار شکنی «بیانیه» پرداخت شاعر از همه ابزارها و قواعد سنتی برای بیان مضمون خود استفاده کرده است. مضمونی بسیار ساده، و بلکه بتوان گفت مبتذل، او خود را ملزم به رعایت معیارهای سنتی شعر فارسی می‌بیند که مقدم بر همه وزن و قافیه است؛ از قوه خیال- یا تخیل- گسترده‌ای برخوردار نیست؛ می‌تواند دید که «شاهین» خیال او هم پرواز شاهین اندیشه اوست؛ هر دو سخت پایین پرواز می‌کنند موضوع کلیشهای قوه ابداع را از تخیل هنرمند می‌گیرد و او را به سمت ابزار و اسباب متعارف هدایت می‌کند شاید تنها عنصری که شعر او را متفاوت نشان می‌دهد فضای نمایشی آن باشد، همراه با تغییر طول مصراع‌ها، در غیر آن، همان تک‌گویی همیشگی منظومه‌های عشقی است که در آن راوی به مخاطب خود اجازه حضور نمی‌دهد و خود از زبان او سخن می‌گوید لحن راوی لحن نمونه‌وار در شعر فارسی نیست- آمیزهای است از استخفاف و

حقارت‌خواهی و گلبامشی تیپ عاشق سنتی، که «سر بر آستان» معشوق می‌گذارد، از سویی؛ و بی‌اعتنایی و اعتماد به نفس و استقلال و عقل محوری انسان جدید از سوی دیگر. رلوی شعر محل تلاقی دو فرهنگ است: سنت و مدرنیته - بسیار از آن، اندکی از این. تندرکیا از قالب‌های متعددی مثل بحر طویل، شعر آزاد، نثر منظوم، نثر مسجع، و نثر سادام استفاده می‌کند و از این رو، به لحاظ سیاحتاری، به استقبال شاعران پست مدرن می‌رود. تعدد مضامین شعر او هم در همان راستاست. از وزنی پرافت و خیز و شد برای بیان آه و ناله‌هایشی و بعد برای رجزخوانی به وزن معیوبی در بحر مقارب رو می‌آورد تا فضایی حماسی، به سیاق شاهنامه ایجاد کند: «کنم با دو تک پاره پاره کمند! به یک زخمه زنجیر را بندبند // بجنبم، کنم خیمه زین منجلاب / برآرم غریوی بگویم رکاب»

واژه‌سازی جنبه دیگری از بازی‌های کلامی اوست: شاهکام (ایده آل)، آفرینا، بیاش (در هم ریز)، سپهرانه (مانند سپهر) سپهرانگی، بفرز (اوج‌یگری) و نام آواهایی نظیر دیلا، قروق و فروفر و پروپرا، های هیهای هان، هوهو، که با کمک آن‌ها سعی دارد ایمازهای شنیداری مربوط به پرواز را بازآفرینی کند.

شعر «من که گذشتم ز عشق!» که با گلایه و تمنا خطاب به معشوق آغاز می‌شود و با صدور احکام اخلاقی خطاب به روح ادامه می‌یابد با راز و نیازهای عارفانه خطاب به خدا پایان می‌گیرد. رلوی خود را خناب‌پرست معرفی می‌کند و با لحنی امیدوار به تسلیم زندگی و نبرد با همان ملغمه زبانی و ساختاری، تک گفتار خود را تمام می‌کند.

تندرکیا با ادعایی پا به میدان گذاشت که در صورت عملی شدن مقام والایی برای او تحصیل می‌کرد. اما او مسأله نوآوری در زبان را تا حد بازی‌های لفظی کاهش داد و شکستن قوالب و قواعد را با کاربرد تصادفی و سهل انگارانه آن‌ها خط کرد. او از این نکته مهم غفلت ورزید که کار هنرمندان بزرگ القا و انتقال معنی بزرگ است و نتیجتاً به مبتذل‌گویی گرایید. خود از توان شاعرانه اندک و قوه خیالی تنگ نصیب داشت و به همین دلیل، این کاستی را در وجود شاهین فرافکتی کرده ملتسانه از او می‌خواهد بالا و بالاتر پرواز کند. اندیشه زرتشتی و موضع ملی‌گرایانه و گرایش عارفانه هیچ یک آن قدر عمیق و جدی نیستند که به شعر او غنای ادبیات عرفانی و صلابت ادبیات حماسی و گرمای ادبیات دینی را ببخشند - آن چه بر جای می‌ماند لیرسمی است. تنک و کم‌مایه به وساطت زبان کم تأثیر و متفنن، بر بستر ادبیات تلطیحی.

دکتر تندر کیا تا قبل از سفر هفت ساله خود به فرانسه اهل شعر نیست و مطالعه چندانی در ادبیات ندارد او در سال ۱۳۱۱ برای تحصیل رشته‌ی حقوق به این کشور می‌رود در این سال هر چند یک دهوی از جریان دادایست‌ها گذشته است اما تب

دادلاری در میان اجتماع جوان آن روز فرانسه نخواهد بود. که هنوز جوان است و دانشجو، شیفته‌ی این مرام‌های شود او در دوره‌ای وارد این کشور شد که «تقلیل شعر به آواشناسی موسیقی به اصوات بنیادین و نقاشی به صفحه و زاویه و رنگ و خط‌های ساده» مدنظر دادایست‌ها تبدیل شده بود در این مدت که از تهران دور است تغییرات شگفتی در ظاهر و راه و رسم زندگی‌اش به وجود آمده او در سال ۱۳۱۸ به تهران باز می‌گردد هنگامی که می‌رفته به نیما یوشیج شعرهای به سبک جدید خود را سروده بود و نه اجتماع به آثار مدرنیستی ارج می‌نهاد

## ایکاروس تپه‌های تخریش

داریوش اسدی کیارس

شاعران مدرن این دوره میانه‌روهایی چون: میرزا عشقی، ایرج میرزا، ملک‌الشعرای بهار و چند تن دیگر هستند که اتفاق نیما هم از میان همین کسان و با «افسانه» به راه نو و تازه‌ای آمده است. تندر بلافاصله پس از بازگشته

«شاهین یک» را که دو دفتر خاطرات خود و با خود آورده در تاریخ ۲۴ مرداد ۱۳۱۸ به چاپ می‌رساند او هر چند در ابتدای شعرش نوشته بود: «عمل ادبیات اروپایی در پیدایش شاهین نزدیک به هیچ است» اما عمل این چنین نبود چراکه او می‌خواست با این مقدمه به خوانندگان احتمالی آثارش بقبولاند که این نوع شعر - که به کلی ربطی به شعر ایران و ایرانی ندارد - ثمره‌ی اروپا نیست و زائیده و خلق ذهن خود شاعر است چراکه قبل از این تقی رفعت، شمس کسمایی، محمد مقدم، جعفر خامنه‌ای و نیما یوشیج را هم که دست به سرایش شعرهایی خلاف عرفان عروضی زده بودند را، کپی‌برداری و

متاثر شدن از ادبیات اروپا مخصوصن فراتر - که زبانی درس داده شده در ایران بود - می‌دانستند و تندر به این امر واقف بود به محض ورود به تهران می‌بیند که اشعار محمد مقدم که چند سال در آمریکا زبان درس می‌خوانده و شعرهایش به اسلوب شعر داستانی و افقی آمریکا چاپ شده بحث پرشوری به نام «شعر نو» به وجود آورده است. در این میان نیما هم از فضای چارپارمسرایی و مثنوی افسانه درآمده و نوعی وزن جدید را صاحب شده او متوجه می‌شود که بحث دلدایست‌های فرانسه را می‌تواند علم کند با توجه به روحیه بی‌بند و بار و تفکرات آنارشیستی‌ای که از اروپا با خود آورده شروع به کار می‌کند در همین ابتدا او به نیما - که محبوب شده و مردم او را پدر شعر نو می‌خوانند - حسادت می‌کند و مخالف سرسخت او می‌شود و می‌خواهد که شاعران نوجو و جوانان، شعر نیما را نخوانند و مثل شاهین بسرایند در جایی نیز نیما و امثال او را «پیر خورفت‌های چاخانچی» قلمداد می‌کند.

در این دوره نیما تازه وارد «مجله‌ی موسیقی» شده و شعرهای به اصطلاح «نو» خود را شروع کرده است.

و در سری مقالاتی به نام «لرزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» مانیفست نوگرایی خود را در حال نوشتن است. تندر بر علیه نیما و نوشته‌هایش برمی‌خیزد و در همین راستا مقالاتی می‌نویسد اما او حتی نحوه‌ی نوشتن نثر صحیح فارسی را هم فراموش کرده است. دو ماه پس از چاپ شاهین یک‌ه در مهرماه ۱۳۱۸ او در روزنامه‌ی اطلاعات صفحه فرهنگ و هنر می‌نویسد: «شاهین نیرویی است که به سبک گذشته ادبیات فارسی خاتمه داده...

باید هرگونه قید لفظی را درهم شکست تا لفظ بتواند آزاد از معنی پیروی کند». دو سال بعد نیز در «شهب جنبش ادبی» نهیب می‌دهد که پدر شعر نو من هستم! نیما در این دوره مردی است با تفکرات عمیق فلسفی و دنیای عظیم ذهنی در شعر و تحلیل شعر و کسی غیر از نیما پدر شعر نو نمی‌شناسد. تندر کیا دست‌بردار نیست و در سال ۱۳۴۱ در مقاله‌ای با عنوان «تحول صوری شعر فارسی» در مجله‌ی آندیشه و هنر پس از بیست سال، می‌گوید که پدر شعر نو است. و دلیل می‌آورد که اولین نهیب را به جوانان آن دوره برای تغییر شعر فارسی من زده‌ام: «شما بگردید و نخستین شعری را که در محیط اجتماعی ما برخلاف جریان و کیفیت شعر مشروطه طلوع نموده و افاعیل عروضی و سد و بندهای قافیه‌پردازی را درهم شکسته... از دل مطبوعات بیرون کشیده و با ذکر تاریخ آن، به ما نشان دهید تا ما همان تاریخ را آغاز اصالت نوین شعر و همان مقطع را نهیب جنبش ادبی بنامیم». تندر اما نتوانست به ادبیات بقبولاند که پدر شعر نو است و در آخرین مطلبی که به نام «آینده شعر فارسی» در همین راستا از او در دست هست پس از نزدیک به سی سال از چاپ اولین شاهین، دیگر از تب و تاب دوره‌ی جوانی افتاده اما به خاطر روحیه بی‌بند و بار و توهیناتی که به نیما در دوره‌ی جوانی کرده است کسی از او آن چنان نامی نمی‌برد و نبرده است. چنان که تاریخ تولد و مرگ او در هیچ جا نوشته نیست و برای متقدین و محققین پس از خود نیز گویی «مهم» نبوده است.

## اما «شاهین یک»

در شاهین یک نگرش (optik) وجود ندارد و شعر نتوانسته در یونیفرم «من که گذشتم از عشق!» خود را بنشانند و قطعه به قطعه شکسته می‌شود و پرت می‌رود چنان که همین مهم باعث شده است که پشتامتی وجود نداشته باشد و همه‌ی متن در ساختمان موسیقایی حضور یابد در ساختمان موسیقایی نیز دایره واژگانی محدودی دیده می‌شود متن با درجا زدن‌های نمایشی و نیایشی نه تنها ذهنیت شاعر مبنی بر دید عرفانی - روحانی را نرساند، بلکه نوعی انتزاع در ساختمان لفظی متن به وجود آورده است. متن با تضرع به خلود شروع شده و در سطر بیست و هشت «وای بر من ای خدا» سطر پنجاه و نه «علی الله» سطر هشتاد و هفت «کمک هی جهان آفرین» سطر نود و دو «هان خدایاوری» سطر صد و سیزده «آن که جز تو نیست» سطر صد و سی و چهار «خدایا تا کی انتظار» این بسامد تکرار می‌شود تا تندرکیا متنی را برای جوانان پشیمان دهه‌ی بیست به صورت نیایش‌نامه و چون سرود ملی بنویسد که خدایا به خاطر تو «من که گذشتم ز عشق» زمینی!

او با آوردن مثنوی، نثر و ترانه می‌خواهد چند معنایی مد نظر مدرنیست‌های فرانسه را در شعر ایران به وجود بیاورد اما به جای خلق شاعرانه، قطعه‌هایی از این نوع‌ها را در میان سطرهای شعر خود جاسازی می‌کند و همین باعث می‌شود که ما با اندام صوتی تپیدار و بی‌هویتی که معشوش هم هست مواجه شویم. این باعث شده که سطرهای اتوماتیکی او با این سطرها مخلوط شود و نوعی نثر بی‌دست

و پا به وجود بیاید در صورتی که در سطرهای اتوماتیکی تندرکیا گاهی تا حد شاهکارهای شعر مدرنیستی فارسی «متن» دیده می‌شود مثال این سطرها همانی است که رضا براهنی پس از نقض آن‌ها و چهار دهه‌ی بعد با خوانش صحیح و مجدد آثار کیله در کتاب «خطاب به پروانه‌ها» از آن‌ها پیروی می‌کند و از پس آن از لرکان شعر پست مدرن ایران می‌گردد: «گناهی تو ییا بنشین و من بپرستم، بپرستم چنان و چنین که خوشم به همین ییا تو گاهی و بس».

این نوع سطرها که «رخ داده‌های» شاهین‌ها هستند پس از زدودن صداهای دیگر همین شعر - چندصدایی - مثل ریتم ترانه و مثنوی، به ظرفیت‌های بالغ خود می‌رسند و در مجموع نوعی پیشامد مدرنیستی در ادبیات ایران به وجود می‌آورند آن چنان که ذهن‌های نکته‌سنجی چون سهراب سپهری - در اوایل شاعری - و عدای از «موج نو»ی‌های اولیه متوجه شده بودند و از این ظرفیت استفاده می‌کردند: «بی‌تبلی که بی‌چک و چون چه با عرق چه با خون باید رسید به عرش، عرش».

ما در این سطر کاملن با نوعی «دست‌آورد ویرانگری عادت‌ها» که بعدها به آشنایی‌زدایی تعبیر شده مواجه هستیم. این نوع رگه‌های شگفت و خلاف عُرْف‌های دیگری که در شاهین‌ها وجود دارد، پس از نیم قرن هنوز شناخته و توضیح داده نشده‌اند.

«می‌خواهمت من مرو، باز ای و مرم که به عشق قسم نبود به دلم مگر آرزوی نگاهی و بس» بدقالبی تندرکیا از همین جا



نشأت گرفت که فخواست متن خودش را عرضه کند و شروع به ساختارسازی و حرکت‌های بیرونی در شعر کرد آوردن یک قطعه نثر در میان شعر عروضی و پس از آن یک ریتم ترانه را قالب کردن باعث شده است که او شاعر مدرنیستی ادبیات ایران قلمداد که نشود هیچ بلکه بین آرکئیک و آوانگارد بودن در جا بزند

شاهین یک حتی بین منظومه و شعر بلند هم می‌ماند نه تعهد تک صلیبی شعر بلند را دارد نه ذهنیت منظومه‌سرا که منجر به چند بیانی شعر و تعبیرات زمان و مکان در صحنه‌های مختلف می‌شود اما در بررسی‌های بعدی باید این نکته را درباره‌ی امثال «تندرکیا» فراموش نکرد که انگیزه‌ی زیباشناختی آثار این‌ها مدنظر است نه تحولات اینان در بنیان‌گذاری شعر نو. دکتر تندرکیا هم چون ایکاروس سقوط جلوانه‌ای داشت.

بدی ماه هشتاد و یک

نگاه به شاهین تندر کیا و لحاظ نمودن

آن در محور در زمانی مرا چه به وجوه  
قیاسی و همجواری با متون دوره‌ی زمانی  
متن و لاجرم نگاهی تطبیقی نمی‌کشاید و  
البته ترغیم می‌کند تا در این راستا به وجوه  
بلاغی آن دقت کم آن چه که در زمینه

و بستر امروزی و در محور هم‌زمانی، معجزه امکان در این شعر  
محسوس است لکن غالب می‌تواند یکی آن است  
فضای کلی این شعر معطوف به نگاهی به الهامه‌ای و استمدادی  
(Invocation) توام با تسبیح است.

«آه سوختم» اه ای خدا!... هستی کمک!... کو آب؟! آب!

آه زین بیابان، آب کو!

مردم ز بس پویده‌ام یا آب ده یا تاب! تاب!  
از یک طرف:

رجوع به آفاق و بازگشت به منشأ مفروض و مبداگرایی

(Primitivism) و بروز کلی گویی در

بسیار از روایتی کلان شعر را به سمت یک  
مدلول استمدادی سوق می‌دهد و بافت کلی  
شعر را اسیر فضایی پیشامدن می‌کند که  
در آن اخلاق‌گرایی، مقابل مدرن و درک  
تعارفاتی و باطنی، هنوز دارای عظمت است.

ایقان اطمینان و وحدت عناصر بر شعر و بنیادگرایی بیشتر در آن شعر  
را جیف از سرحدات معرفت می‌گذارد و نیز نگاهی تعابلی و اضطراب  
توئیت و خیر، استمداد فرار و سپهر در مقابل شر، انزال، فرود و خاک و  
هم چنین کاربرد عناصر ابدی و تازی، متن را بیشتر فتهشی دکارتی  
می‌کند.

در شب فرو ماندم. فغان! تیره دل و جان و تنم.

بس، بیکسی تا کی؟! بس است!

ای نور مهر ای نور مهرا روشنی که روشنم.

بی مهر سست و بی کس است!

## رفرم تندر کیا

علی قنبری

دلواپس است!

سرد است گیتی! مهر. نیرویت چه نیرنگ تو چیست؟!

از طرف دیگر، وجود نوعی اضطراب و دغدغه و پی آمد آن پرتاب شدگی در جهان و اتکای آدمی به جهان و نیز فروافتادگی اش و نهایتن احساس سرگشتگی اش در ژرفای وجود مفهوم اضطراب (Angst) هایدگر را به ذهن متبادر می کند که البته مترادف با ترس نیست چنان که در آن انسان خویشاوند خویش می شود انسان در این وضعیت درگیر نوعی سرگشتگی است و در می یابد که متروک گشته است و بدینسان به دنبال مامن و خانه می رود و سرگشتگی انسان به سرگشتگی تاریخی بدل می شود و عشق و هستی توابعی می شوند که حدشان به سمت میرایی سیر می کند سیر خطی خوانش این شعر، این سلسله مراتب را به ذهن متبادر می کند

داد و بیداد که یکباره رسیدم به پرتگاه و چه پرتگاهی! وای  
بر من ای خداوندا پناهی که ندارم نه راهی به رهایی نه امیدی  
ز شکیبایی، چه کنم؟! اخ چه گرفتار شدم من، چه گرفتار!  
خدایا ز لغزیدن و افتادن و غلتیدن، فرسوده شکستن تو  
نگهدارم و نگذار که من لابه کنم، ز ناله شرمم ده که ننگم باد  
ننگ از چالوس: مرده بادا مرده پرستی، ناتوانی، زیردستی،  
اتماس: نیست بادا نیست کرنش، کوچکی آه بینوایی دورباد از  
من دورا!

این دو وضعیت گرچه نشان از عدم انسجام دستگاه فلسفی  
تندرکیاست اما بی شک نگاه او ناظر به گونه ای متولوژی است که در

هم دوره های او کمتر سراغ داریم.

اما وجوه بلاغی و فرم کاربردی شاهین که در سال ۱۳۱۸ سروده  
شده آن را در وضعیتی منحصر به فرد قرار می دهد و فرم پیشنهادی  
آن نسبت به دوره خود و حتا چندین دهه ی بعد بسیار پیشرو می نماید و  
این، او را در صف رفرمیست های شعر فارسی قرار می دهد. این فرم،  
گسست فاحش و رو به جلویی را با گذشته ادبیات فارسی ایجاد می کند  
و بسیار متعجبم که چطور در کلاس بندی ها و آنتولوژی های شعر نو  
فارسی کمترین توجهی به آن نشده است. به گمان من حداقل از لحاظ  
فرم شعر شاهین به زعم من تندرکیا دبستان جدیدی را برای شعر  
فارسی گشوده است:

پباش آسمانا، زمینا شکن!

بشکن!

که هرگز نباشد نه مهر و نه من!

شیون! آه بر این زندگی

که هیچ گاه هیچ چیزی همه چیز تمام و چنان که ما  
می خواهیم نمی شود! آه! ای هستی، ای گوهر همه، ای آن که  
جز تو نیست و هر چه هست از توست و به فرمان تو توبه را  
بهتر می دانی که تو گیتی گردانی و بس! ای جاذبه آفرینا چون  
سرشت مردمی را چنان سرشته ای که سعادت ما بی عشق  
شوخی تر از خود سعادت است یا نیاز ما را بپرداز یا واتیاز!

سطرهای بلند و کامل در کنار تقطیع معمول جسارت قابل توجهی  
است که تا چند دهه ی بعد نیز کسی به آن نپرداخت. گرچه خود

تندرکیا در بیانیه‌اش با در مقابل هم قرار دادن نظم و نثر در آن زمان قابل به ثنویت است اما بی‌شک نگاه من به صورت همزمانی و نیز به خود شعر معطوف است. به هر حال سطرهای بلند و افقی نویسی نوعی در هم نوردیدن مرزهای ژانر شعر در آن زمان بوده است.

از سوی دیگر برخورد موسیقایی و آوایی تندرکیا و استفاده از آواها به عنوان یکی از عناصر مهم متن و حضور آن‌ها، به صورت یک همبافته در محور جانشینی بسیار چشمگیر است. چیزی که در متن‌های قبل و پس از آن کمتر دیده می‌شود و امروزه و به تازگی رغبتی به آن نشان داده می‌شود.

**بزن بزن پر و بالی چابک و نیک، تیک تیک، تیک تاک**  
**مرحباک که چه چالاکی تو، به به...**

**قر و قر و، قر و قر و قر و قر، پر و پرا آفرینا! آفرینا! باز!**  
**هن و هن و هن و هونی می‌رسی...**

وجود آواها و استفاده از این گونه‌ی آن رخداد بسیار مهمی در شعر ما بود این شگرد کم بسامد البته چند سال بعد در کار هوشنگ ایرانی وجه عالی‌تر خود را بروز داد و اما این تندرکیا بود که مبدع آن بود آن چیزی که باعث می‌شود این سویه در کار هوشنگ ایرانی بیشتر به چشم آید این است که تندرکیا در شاهین کلن از آوانام‌ها استفاده کرد و چون که آوانام از نشانه‌های نمایه‌ای است و در آن رابطه‌ی دلالتی براساس رابطه‌ی علت و معلولی است. بنابراین به این وضعیت آن را در ساحت مدلول‌ها رها می‌کند اما هوشنگ ایرانی با

استفاده از وجوه مادرانه و زن مدار نحو به گونه‌ای تئولوژی (واژه‌سازی) می‌رسد و آواها را به حیطه دال‌ها می‌کشاند.

تندرکیا اتفاق زودهنگام شعر ما بود که مثل هوشنگ ایرانی مشمول کاتب کاتبان شعر نو فارسی نشد و درینا که تاریخ مکتوب عمومین به دست کاتب‌سازان ساخته می‌شود و اذهان را دچار سوءتفاهم می‌کند تندرکیا و ایرانی سال‌هاست که مصرف نشده‌اند و این شاید به دلیل تأخیر فاز در وجه مصرف ادبی است که متفاوت نویسی، عمومین با آن روبروست.

**\*\*\* متن شعر شاهین ۱ را در کتاب تاریخ تحلیلی شعر نو اثر شمس انگرودی یافتیم، جا دارد از ایشان به خاطر این که حداقل، بیانیه و اشعار تندرکیا را در کتابشان آورده‌اند تشکر کنیم.**



هوشنگ ایرانی



هوم بوم

وی یوهی هی ی ی ی

هی یایاهی یایایا ۱۱۱۱۱

جوشش سیلاب را

بیشه خمیازه‌ها

ز دیده پنهان کند

کوبد و ویران شود

شعله خشم سیاه

پوسته را بر درد

غبار کوه عظیم

ز زخم دندان موش

به دره‌ها پرکشد

مایاندوو

کومبادوو

کومبادوو

هوررها.. هوررها

جی جولی جوجی لی

عنکبوتی کور و کر

بر تن لخت عقلی

رشته می‌پیچد و

کبود

هوشنگ ایرانی

هیما هورای!

گیل ویگولی

نیبون... نیبون!

غار کبود می‌دود

دست بگوش و فشرده پلک و خمیده

یکسره جیفی بنفش

می‌کشد

گوش- سیاهی ز پشت ظلمت تابوت

کاه- درون شیر را

می‌جود

هوم بوم



بر منقار و چنگال

عظیمش خاک می‌ریزد

استخوانی پنجه‌ای

در چشم بیری

زرد از غرش

سوی تمساح‌های

سبز و لغزان دانه می‌باشد

پاسما پاریندا

دیبر لا... دیبر لا...

جیغ غار کبود افکند دست

سرخ‌ی تازیانه جهد تند

از گلوله‌های طاوس پرها

می بنوشد کلاغی گچین بال

پای کوبان و رقصان جسدها

لای سنگ - آسیاها بچرخش

بر فراز بت آرزوها

دشنه‌ای کوه پیکر بچرخ است

خون طلب می‌کند از سپیدی

سایه‌اش می‌گذرد نقاب از

گورکن‌های گرم دل خویش

خیشو اقیجار گامبوک

غی و آغار غوری

هیق ناق هوق لی مالای

ایددارو مانهیر، ایددارو مانهیر

جوش نفرت

کرده نارنجی

بلوری را

که تیز الماس‌ها

هنگام سایش

رنگ خاکستر بگیرند

معبد کینه

بیلعد افعی‌ای

کوکاخ خاموشی

به دام کهربایی

بر کویر آرزوها

از پی ییخواب پیران سر دهد

پرشکن حفره

کفن پوشی  
به اثباتش نهد  
رنگی که از  
مرغ کبود  
بال‌ها خشکیده سازد

---

از دی گشدا جا  
نارن  
میسوویس دیس  
خو خا کو کران

---

غار کبود می‌خزد  
توده سرب مناب پهن کند تن  
خرخری از دور  
می‌پرد  
مرده و از یادها گریخته شبی  
تتهایی کویر را بدوش  
می‌پرد

---

نیون!  
نیون!



**هوشنگ ایرانی** تنها ۴۸ سال زندگی کرد و در همه‌ی این سال‌ها در مسافرت-های پی‌درپی و مجرد کامل بوده است. در یک دوره‌ی خاص از ۲۶ تا ۳۰ سالگی، شعر گفت و پس از این که حملات تروریستی منتقلان ادبی و ادبای آن دوره را دیده دیگر دست به چاپ شعر نبرد و از آن پس گهگاهی رو به ترجمه‌ی مقالات و شعرهای «متفاوت» آورد. ایرانی برخلاف نیمه، با شناخت و اطلاع کامل از ادبیات فارسی دست به نوشتن نبرد درباره تأثیر او بر دیگران بسیار گفته خواهد شد. اما در این مقال درباره تأثیر دیگران بر او نکاتی گفتنی است. او در دوره‌ای شدیدن متأثر از هائوری میشو است. و در همان سال‌های جوانی در چند جا ترجمه‌هایی از شعر میشو کرده است که در مطبوعات آن سال‌ها چاپ شده است. شعر «میشو» نیز چون شعر ایرانی پر از لوراد و سویی‌های زیان

## هوشنگ ایرانی نبود

داریوش اسدی کیارس

است. در شعر «کبود» ایرانی بین آرکانیک (کهنه) و آوانگارد (پیشرو) دست و پا می‌زند. وزن خرد شده و سطرهای پراکنده در کنار هم، مجموع نگرشی، خاص خود او راه به شعر داده است. ایرانی در همین سال نیز از ادبیات «سنت - مدرنیستی» ایران جلوتر است. قصد او از این نوع سرایش، این بود که می‌خواست همان نگاه هوسرلی را به مردم و ادبیات ایران نشان بدهد که: «هدف صحیح بررسی فلسفی، نه عینیات موجود در جهان بلکه محتوای آگاهی ماست». اما ما که در این دوره آگاهی نداشتیم! حتا منتقلان قهار، جنجالی و شهرآشوب ما نیز چه در همان دوره چه تا سه دهه‌ی بعد او و شعر او را نادیده گرفته‌اند. در صورتی که در ابتله همین ایرانی بود که به شاعران آوانگارد شعر نیمایی یاد داد که «ساختارشکنی» به معنی دوری متن از قید

حضور و معنا است. و در همین شعر «کبود» وقتی می‌خوانیم:

«استخوان پنجه‌ای

در چشم ببری

زرد از غرش

سوی تمساح‌های

سبز و لغزان دانه می‌پاشد.»

ساختارشکنی به معنی صحیح آن در بستر زبان شعر اتفاق افتاده است. هرچند این کارها را قبل از این **فتوریست‌ها** و بعد گروه **دادا** انجام داده بودند مخصوصن خود ایرانی از این لحاظ متأثر از هائری میشو است. اما میشو در «رفتار» شعر ندارد و بیشتر «کردار» زبان است که ارجحیت دارد.

میشو نیز هم‌چون ایرانی سرنوشت غم‌انگیزی داشت. او اکثر شعرهای خود را در دهه‌ی پنجاه میلادی که نوعی ماده‌ی مخدر به نام «مسکالین» استفاده می‌کرد، نوشته است.

میشو نیز هم‌چون ایرانی در مجموعه شعرهای خود از «طرح و نقاشی سیاه» استفاده می‌کرد و اتفاقن طرح‌های کتاب‌های شعر ایرانی، نزدیکی فراوانی با طرح‌های میشو دارد.

ایرانی خود در سال ۱۳۳۱ چند شعر این‌چنینی از میشو ترجمه کرده است. از این لحاظ باید شعرهای ایرانی را با طرح همان شعرها که در کتاب‌هایش آمده دید و خواند.

کتابی که از هائری میشو سال‌ها بعد از هوشنگ ایرانی ترجمه شد توسط شاعر عارف مسلک شعر مدرنیستی دهه‌ی پنجاه، **پیژن الهی**

به نام «**ساحت جوانی**» بود که در سری کتاب‌های شاعران «**موج نو**» در نیمه‌ی دوم دهه‌ی پنجاه چاپ شد.

در این کتاب با هر شعر «طرحی» از خود شاعر است که ایرانی در کتاب‌های خود از همین شیوه استفاده کرده است.

او در زمان سروند شعر «کبود» و شعرهای این دوره به شدت **پوچ** گرا است. پوچی او، پوچی این دوره از زندگی روشنفکری ایران است. او در نقاشی‌ها و طرح‌های این دوره‌اش هم، همین ذهنیت را با خود دارد و حتا در زندگی خصوصی و شخصی خود نیز این گونه بوده است. تا جایی که یقینن این مسئله واضح می‌شود که او «بازی» نکرده است! بر خلاف همه‌ی دیگرانی که وقتی او را شناختند و شعر او را خواندند، شروع به «بازی» کردند و بازی بازی حرکت جالبی در دهه‌ی هفتاد از خود نشان دادند.

وقتی در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد یکی از برآمدگان و شاگردان دوره‌ی کارگاه شعر **براهنی** در مصاحبه‌ای گفت: «**بی‌زمان و بی‌مکان عمل می‌کنیم و با حوزه وسیعی از تاریخ و پویایی زبان روبرو هستیم. و این به گسترده شدن جهان‌نگری منجر می‌شود.**» هم تایید شعر استاد کارگاه است و هم نشان بارز آن شعر «کبود» ایرانی! اما استاد سه دهه درباره‌ی او سکوت می‌کند.

ایرانی در دهه‌ای زندگی می‌کند که **رنالیسم سوسیالیستی** یا واقع‌گرایی جامعه‌گرایانه قد علم کرده است و اجازه نفس کشیدن در ساحت دیگری را نمی‌دهد حتا نیما یوشیج نیز فارغ از این مساله نیست. به همین خاطر است که ایرانی متفاوت زمانه خود است.

حتا بعد از رئالیسم سوسیالیستی دهه‌ی بیست رئالیسم اجتماعی را که حزب توده علم کرده و جریان غالب ادبیات است، پس می‌زند او به شیوه‌ی عجیب و غریبی عمل کرد و برای اولین بار به رسم اعتراض به ذهنیت سوسیالیستی زمانه‌ی خود رو به «لال‌بازی» **Pantomim** در ساختار شکلی و صوتی شعر آورد:

«هوم يوم

هو يوم

وی یو هو هی ی ی ی

«ہی یا یا ہی یا یا یا»

هرگاه در این کشور هوشنگ ایرانی و شعر او نقد شده است با یک نوع نقد تروریستی مواجه بودهایم.

حتا استادی که تلاش زیادی برای نشناختن هوشنگ ایرانی کرده است خود در شماره‌ی چهارده مجله کارنامه، شعر «جایمان» را از پس همین زبان «یایایا» هوشنگ ایرانی به ارث برده است. پس دین خود را به عنوان مطرح‌ترین منتقد شعر فارسی، به او ادا کرده است.

این تلاش برای نشناختن خیلی‌ها ادامه دارد تا جایی که باید در فرهنگ نامه‌ها نوشت: هوشنگ، ابرانی نبود یا هوشنگ ابرانی، نبود.



سال‌ها پیش، شعر «کبود» آدم‌های زیادی را از خواب پراند. اکنون بیش از ۵۰ سال از آن اتفاق می‌گذرد. اغلب آن‌ها با این که دوباره خوابیدند اما همواره غرولندی به لب داشتند. چرا که غار کبود و جیغ بنفش مرتین خواب آن‌ها را می‌آشفته. طعنه و

تمسخر طبیعی‌ترین عکس‌العملی است که می‌توان در چنین شرایطی انتظار آن را داشت که به قول زنده‌یاد **سیروس طاهباز** تا هنوز هم ادامه دارد. البته ناگفته نماند شدت ضربه به حدی بود که این عبارات حتا به زبان کوچه و بازار هم پرتاب شد و اغلب می‌شنویم افرادی جیغ‌های خاصی را کبود توصیف می‌کنند.

عباراتی از این شعر که با حروف درشت‌تر نوشته شده و بیشتر از اصوات تشکیل گردیده‌اند در نگاه اول، بخش بی‌معنای شعر را تشکیل می‌دهند. این سطرها اما، غالباً از ریتمی سیال، زیبا و وردگونه برخوردارند که خواننده را به زمزمه‌ی صرف تشویق می‌کنند:

## شکوه شگفتن

شمس آقاجانی

«**اوم مانی پادمه هوم** (که البته از شعری دیگر است)» پاسما پاریندا/ دیبرلا... دیبرلا، ایددارومانهیر، ایددارومانهیر». مثل اورادی آیینی یا مذهبی از قومی دور مثلن تبتی! مشکل این جاست که بقیه‌ی شعر هم (که به ظاهر دارای شکل و نحو کامل

دستوری‌ست) وضع بهتری از سطور پیشین ندارد. پیدا کردن روال معناشناختی معمول، بسیار مشکل است یا این که به زحمتش نمی‌ارزد. وقتی که ذهن خواننده می‌رود تا از چنین تلاش نفس‌گیری خسته شود به دامن عباراتی ریتمیک می‌غلطد که اصولن لازم نیست کمترین توجهی به معانی احتمالی‌شان شود. یک نوع نیروانا که در زبان و بیان شکل می‌گیرد، یک پوچی لذتبخش، آرامش و سبکی‌ای و رهایی در زبان بی‌آن که در پی هدفی مهم‌تر در ورای آن باشیم. سیمرغی که کسی یا جایی خاص نیست، خودش است.

سطرها و ترکیبات پیچیده می‌خواهند معناشناسی تازه‌ای ایجاد



کنند که در آن فرایند تأثیر و تأثر نه از طریق بیان مطلب (speech) بلکه از طریق القاء حس صورت می‌پذیرد. ممکن است کسی بتواند تفسیری را از مثلن سطور آغازین شعر بیابد:

«غار کبود می‌دود

دست بگوش و فشرده پلک و خمیده

یکسره جیغی بنفش

می‌کشد

گوش - سیاهی ز پشت ظلمت تابوت

گاه - درون شیر را

می‌جود»

اما یافتن چنین چیزی چندان مهم نیست، «پاسما پاریندا/ دیبر لا... دیبر لا» این را می‌گوید. به نظر می‌رسد فعالیت خواندن متن در تضاد بین این دو بخش هر پاره از شعر، معنادار می‌شود؛ رفتن به سمت وضعیتی که در آن قرار است چیزی به بیان درآید و گسست و فرار از آن وضعیت. وقتی که گفته می‌شود:

«جیغ غار کبود افکند دست

سرخی تازیانه جهد تند

از گلوله‌های طاوس پرها

می‌بنوشد کلاغی گچین بال

بای کوبان و رقصان جسدها

لای سنگ - آسیاها بچرخش

بر فراز بت ارزوها ...»

با هر سطری که خوانده می‌شود سوالی تازه بر معماهای قبلی افزوده می‌گردد که در نهایت، پس از انباشت و تراکم این پرسش‌ها، پاسخ شعر شکل می‌گیرد:

«خیشو اقیجار گامبوک

غی و آغار غوری

هیق ناق هوق لی مالای

ایددارومانهیر، ایددارومانهیر»

پاسخی که از هر طرفش نگاه کنی معنا دارد! شعر آن چیزی نیست که تنها از جهاتی محدود معنا داشته باشد. انباشت معنا، مترادف شعری بی‌معنایی است. اکنون با توجه به موقعیتی که شعر در آن قرار دارد یا از آن می‌گریزد، بروز چنین حادثه‌ای در شعر بیش از ۵۰ سال پیش، نشانه‌ای است در هوشمندی تحسین برانگیز هوشنگ ابرانی. این شعر مثل جیغ بسیار بلندی بود که بر سر تمام گذشته شعری‌اش کشیده شد و چون خیلی بی‌نظیر بود، به ناچار، رنگش بنفش شد. سطرها بیشتر در پی نشان دادن ضرباهنگ شلاقی شکل‌گیری خود هم نشینی رازآمیز کلمه‌ها در کنار یکدیگر، جیغ‌وارگی، عصیان معناشناختی و ارایه رویکردی تازه به موضوع و معنا در شعر و ... هستند یعنی به جای آن که در پی بیان چیزی باشند خود بیان را بیان می‌کنند نمایش زاده شدن و شکفتن سطرها، یعنی شکوه شکفتن، موضوع شعر است: «شکوه شکفتن بر تو باد! اوم مانی پادمه هوم.»

نصرت رحمانی



وقت خیانت است

انبوه غم حریم و حرمت خود را

از دست داده است.

دیربست هیچ کار ندارم

مانند یک وزیر

وقتی که هیچ کار نداری

تو هیچ کارهای

من هیچ کارهام؛ یعنی که شاعرم

گیرم از این کنایه هیچ نفهمی.

این روزها

این گونه‌ام:

فرهادوارهای که تیشه‌ی خود را-

گم کرده است

آغاز انهدام چنین است

این گونه بود آغاز انقراض سلسله‌ی مردان

یاران

وقتی صدای حادثه خوابید

بر سنگ گور من بنویسید:

- یک جنگجو که نجات

اما، شکست خورد

## انهدام

نصرت رحمانی

این روزها

این گونه‌ام، ببین:

دستم، چه کند پیش می‌رود انگار:

هر شعر باکرهای را سرودهام

پایم چه خسته می‌کشدم، گویی

کت بسته از خم هر راه رفته‌ام

تا زیر هر کجا

حتا شنودهام

هر بار شیون تیر خلاص را.

ای دوست

این روزها

با هر که دوست می‌شوم احساس می‌کنم

آن قدر دوست بودهایم که دیگر-



چگونه می‌توان از «هیچ» «چیزی» ساخت؟ یا به تعبیر متکلمین، آیا عدم می‌تواند منشاء وجود باشد؟ و پاسخ‌شان این است که خیر، وجود از عدم صادر نمی‌شود یا این حال، کل عالم وجود به زعم لینان، به اراده‌ی خدوند از عدم محض شکل گرفته

است. این استدلال اساسی یا الگوی فرضیه‌ای شد که به اعتبار آن نظریه‌پردازان هنر در دوران رنسانس، و بعدها شاعران و نظریه‌پردازان شعر در عصر رمانتیسم، اثر هنری را جهانی خرد یا علم صغیر و بر این قیاس، شاعر یا هنرمند را «خالق» آن تلقی می‌کردند که اثری را از تخیل خود- از هیچ- بوجود می‌آورد-  
مماثله‌ای که به ویژه در مورد هنرهای تجسمی، نظیر پیکرتراشی و نقاشی، بازتاب‌های اجتماعی حاد و تبعات فرهنگی ناخوشایند و بلکه دردناک به همراه داشته است. راوی شعر «انهدام» در چهار بند کوتاه با زبانی ساده، اما نه چندان تصویری، شرح حال می‌کند درونمایه

## انهدام یا آفرینش؟

ساختار شگفتی شعر «انهدام» نصرت رحمانی  
مشیت علایی

تصویری این وصف حال، که با لحنی خسته و منفعل صورت می‌گیرد سرایا از نیستی و بوجی حکایت می‌کند: دست و پای راوی تقریباً از حرکت ایستاده‌اند و او صدای تیر خلاص خود را پیشاپیش شنیده است. در بند دوم شعر، توصیف زوال

فیزیکی راوی لحنه گسترده‌تر و عمیق‌تری می‌یابد و روحیات او را هم در بر می‌گیرد و او با صداقتی هراس‌آور به شیطان درونی‌اش اشاره می‌کند که او را به خیانت می‌خواند: مسخ‌شدگی او تا بدان پایه است که دیگر غمگین هم نمی‌شود: آنبوه غم حریم و حرمت خود را/ از دست داده است. در کنایه‌ی بعدی، خود را به وزیر بیکاره یا بازنشستهای ملاند می‌کنند که باری برای بردن ندارد (یا اشاره به معنای لغوی «وزیر»، کسی که بار مسئولیتی بر دوش دارد). در بند کوتاه بعدی، خود را به فرهادی بی‌تیشه تشبیه می‌کند و این در حالی است که پیش از این صراحتن خود را شاعر یعنی «هیچ‌کاره» معرفی کرده

است. در بند پایانی از مقدمات خود نتیجه می‌گیرد که «انهدام» و «انقراض» او به این ترتیب آغاز شده است و از «یاران» خود می‌خواهد بر سنگ گورش بنویسند: یک جنگجو که نگنجید/ اما شکست خورد.

از ساختارشکنی چنین شعری چه چیز عاید خواننده می‌شود؟ موتیف اصلی شعر با نفی و عزل و انفعال سروکار دارد: دستی که «کند پیش می‌رود»، پایی که «خسته» تی را می‌کشد؛ حیاتی که پایان یافته است (تیر خلاص)؛ مسخ روابط انسانی و احساس بیگانگی با خود و دیگران؛ وزیری که کار، و فرهادی که تیشه ندارد؛ و بالاخره جنگجویی که ننگیده شکست خورده است. می‌بینیم که موتیف اصلی شعر از انهدام و انقراض حکایت می‌کند، و از این رو کل شعر ساختاری یکپارچه و محکم دارد استعاره‌ها و کنایه‌های شعر، اما، ماهیت از چیز دیگری خبر می‌دهند: رلوی خود را به هیئت جنگجو، فرهاد وزیر، و اسیر «کت بسته» معرفی می‌کند که همه تعابیر استعاری شاعر بودن‌اند و به این ترتیب ماهیتی رزمنده و خلاق و متعهد از خود به نمایش می‌گذارد. «انهدام» بیانی‌ه یا بوطیقای شاعری نصرت رحمانی‌ست. شاعر، از دید لو، رزمنده و متعهد و آفریننده است «وزیر»ی است که در حیات اجتماعی باری سنگین بر دوش دارد و در عرصه شطرنج قادر به اجرای چندین نقش است: «فرهاد» است که از ماده بی‌شکل متعطل نقش می‌آفریند؛ روابط قراردادی و دست و پاگیر را برهم می‌زند- «دوستی»هایی که استمرارشان ملال‌آور و مخل معنای حقیقی دوستی و عشق است، و آزادی و شکوفایی فردی

را خفه می‌کنند؛ انتزاعیاتی از این دست، که حاصل نظام‌های دیرپا و متصلی‌اند از دید شاعر پوشش برای پنهان داشتن خودکامگی و تحکیم حقارت است، و باید آن را کنار زد؛ غم: که در قیاس با شادی، حکم یکی از نهادهای عاطفی حیات انسان را یافته، و حقیقتن صاحب «هریم و حرمت» است در شاعر، یا دقیق‌تر بگوییم در «کار شاعری» تأثیرگذار نیست، و او به حق به خود اجازه می‌دهد حریم و حرمت آن را نقض کند.

اکنون می‌توان دید که راوی شعر «این روزها» چگونه است: او با تیشه‌ی خیال به جنگ با اندوه و بیگانگی و اخلاقیات ضدارزش و تباه کننده پرداخته است. می‌فهمیم که در همان حال که از «کندی» دست شکایت دارد شعری را می‌آفریند که نشان «طردستی» اوست؛ می‌فهمیم که این «آغاز انهدام یا انقراض» او یا «سلسله مردن» نیست، بلکه آغاز آفرینش است که به «سلسله‌ی مردن (مردمان)» اعتلا و منزلت می‌بخشد؛ می‌فهمیم که جنگجویی‌ست که جنگیده و شکست نخورده است؛ و سرانجام می‌فهمیم که شاعران و هنرمندان قادرند از ملال و اتزوا و بیگانگی و زشتی و بی‌معنایی - صفاتی که همه سالبه‌اند- از «هیچ» همه چیز بیافرینند، و با این کار به زندگی خود و دیگران غنا ببخشند.

آثار نصرت رحمانی را نمی‌شود بدون در نظر گرفتن گرایش‌های سیاسی-اجتماعی او تأویل کرد. رحمانی کسی بود که در دهه‌های سی و چهل، شعر سیاسی می‌گفت و به قول خودش دفترهای شعرش را به جهت هم‌خوانی و هم‌نوایی با

حرکت‌های سیاسی زمانه، دست به دست می‌کردند او تا آخر عمر هم دغدغه‌های این چنینی خود را حفظ کرده بود و ایده‌آل‌هایی را در ذهن می‌پروراند که شاید هیچ‌گاه تحقق‌پذیر نبودند. دلیل یأس فلسفی او نیز چنان که خودش هم می‌گوید آرمان‌های تحقق نیافته و شکست سیاسی بوده که او زمانی به آن‌ها دلبسته بوده است.<sup>۱</sup> این جا نیز رگه‌هایی از این تفکرات را می‌بینیم که انگار چنان به سردی و بی‌روحي گراییده که سرنوشتی مانند **گراگوس**<sup>۲</sup> پیدا کرده است:

۱- نگاه کنید به آدینه شماره ۵۳-دی ماه ۶۹- گفتگو با نصرت رحمانی.

۲- منظور گراگوس شکارچی در دلستنی ژ کافکا است.

## وقتی دلی نمانده برای عشق

ابراهیم محبی

تمام شعرهای باکره می‌توانست آبستن امیدها، نورها و حرکت‌هایی باشد در جهت تحقق آن ایده‌آل‌ها<sup>۱</sup>، چنان که این روزها نیز دست بی‌اختیار پیش می‌رود و به تلاش بی‌انجام خود ادامه می‌دهد. شعر را می‌توان در تثلیث **خسرو- شیرین- فرهاد**

هم تأویل کرد. خسرو را به عنوان مظهر آمریت، شیرین که مظهر عشق، زندگی و شعر است و فرهاد که مظهر شاعر و شاعرانگی است. شعر اگر مظهر شیرین و در وجه ایهامی شیرین زندگی شاعر باشد در چنگال آمریت ساختارهای قدرت محکوم به فناست. هرچند به این اعتبار که: «هنر در نفس خود دولت است»<sup>۲</sup> به جهت قدرت نفوذ خود (کلام) با قدرت در مفهوم سیاسی پهلوی بزند، اما بازهم قدرتمندی

۳- بکر بودن شعر در این جا می‌تواند حامل این معنا هم باشد که شعر بیش از خوانش باکره

است و وقتی خوانده می‌شود شعر آبستن خواننده می‌شود و خواننده آبستن شعر.

۴- گلستان سعدی



هیچ کاره است مانند یک وزیر که همه کاره‌ی هیچ کاره است. فرهاد - شاعر مظهر صلق و عشق واقعی است و این را خسرو بهتر از همه می‌داند، به همین جهت است که باید این رقیب سرسخت را از میدان به در کرد در این شرایط اگر فرهاد تیشه‌ی خود را هم گم کرده باشد - که با تیشه اگر نتواند بیستون را بشکافد حداقل می‌تواند بر فرق خود بکوبد<sup>۵</sup> - سرنوشتی چون گراگوس خواهد داشت و:

آغاز انهدام چنین است/ این گونه بود آغاز انقراض  
سلسله‌ی مردان/ یاران/ وقتی صدای حادثه خوابید/ بر سنگ  
گور من بنویسید:/ - یک جنگجو که نجاتگید/ اما ... شکست  
خورد.

---

۵- وقتی دلی نمائنده برای عشق/ با من بگوی:/ بر فرق خود بکوب گنج تیشه را/ (نگاه کنید به دفتر «پیاغور دگر زد» نصرت رحمانی).

در بازخوانی شعر «انهدام» نصرت  
رحمانی، اولین چیزی که به ذهن می‌رسد؛  
این که «انهدام» شعر انهدام در کجا یا  
کجاها اتفاق می‌افتد؟ به دنبال یافتن پاسخ،  
بار دیگر راهی شعر شدم. بدین گونه: شروع  
شعر فرض را بر حضور شنونده یا مخاطبی

غریب یا آشنا یا غریب آشنا گذاشته و با او این چنین وارد گفت  
می‌شود: «این روزها/ این گونه‌ام، بین» که از لحن کلام یا از  
برشی که شعر در شروع خورده به نظر می‌رسد مخاطب از قبل در  
جریان زندگی و کار و کردار من راوی شعر، در قالب دوست یا در هر  
قالب دیگری بوده است. چنان که در بند دوم شعر با ترکیب‌ای  
دوست! مورد عتاب قرار می‌گیرد به هر حال همین مخاطب است که  
در پایان شعر صفت جمع می‌گیرد و به یارانی می‌پیوندد که قرار است  
بر سنگ گور راوی بنویسند: «یک جنگجو که نجاتگید... اما

## تیر خلاص

هادی محیط

شکست خورد» می‌بیند که وظیفه‌ی  
فوق‌العاده دشواری به عهده‌ی او یا  
آن‌هاست. این روزها/ این گونه‌ام بین؛  
در لحن و در بافت خود نشان از حضور  
روزهایی دارد که امروز اما دیگر نیست.  
مخاطب فرضی شعر، هم‌چون راوی، آن

روزها را دیده روزهایی ظاهرن امیدزا که عشقی بوده و امیدِ ولی  
اکنون راوی با حالتی سرزنش‌آمیز آن چنان که گویی سهمی از علت  
این روزها به گردن مخاطب (دوست) است با او به سخن درمی‌آید:

دستم چه کنده پیش می‌رود انگار:

هر شعر باکره‌ای را سروده‌ام

پایم چه خسته می‌کشدم، گویی

کت بسته از خم هر راه رفته‌ام

تا زیر هر کجا

تا زیر هر کجا اولین نقطه‌ی انفجار یا انهدام است. نه به خاطر این که بلافاصله بعد آن راوی شنیده است؛ «هر بار شیون تیر خلاص را»، در واقع رقتن «تا زیر هر کجا» حتا اگر کت بسته نیز نباشی، خود اولین انهدام است. ضمیر کجا یا هر کجا ضمیر مبهم مکانی است که همیشه آن گونه بوده که محل وقوع فتح بوده، در بوده، رو بوده، نه زیر و مفعولی هر کجا. و این گونه است که رمز و علت کند پیش رقتن دست یا پای خسته افشا می‌شود. هر شعر باکره که سروده فتح- می‌شود انگار خاصیت روزهای امیدزا را داراست و نه خاصیت روزهایی که «از خم هر راه رفته‌ام/ تا زیر هر کجا» پس روزگار راوی چنین بوده که دیروز خوب، فاعل باشد و امروز بد مفعول.

و این گونه است که دست، کند پیش می‌رود، پا خسته است و در واقع دیگر خاصیت فاعلانگی از بین رفته است. چنان که در بند بعد «وقت خیانت است» در خطاب ای دوست، نقطه انهدام دوم می‌شود خیانت هر چند دلالت بر بی‌وفایی، ریا، تفرقه، جنایی و مکر و ... است اما در خود نوعی مفهوم اروتیک را نیز پنهان دارد و بوی زنا می‌دهد و جالب این که با خطاب ای دوست می‌آید، یعنی خطاب به کسی که در بند اول، راوی با او دوستانه درد دل می‌کند و حال و احوال روزهایش را توضیح می‌دهد بالاخص از جایی که می‌گوید غم: «انبوه غم، حریم و حرمت خود را از دست داده است» در این جا وقت خیانت است آیا نقطه‌ی انفجار دوم نیست؟ انهدام سوم در عبارت «یعنی که شاعرم» اتفاق می‌افتد حتا «گیرم از این کنایه

هیچ نفهمی» یعنی که شاعرم، مجموع تناقض‌هاسته توضیح تمام فعل و انفعالات ماقبل است، موتور تخریبی است که حتا از خودش هم نمی‌گذرد یا در واقع در حال عبور از خود دیده می‌شود. «مانند یک وزیر وقتی که هیچ کار نداری، تو هیچ کاره‌ای» تعریضی به خود شاعر است در قالب قدرتی که پیش از این داشته. چنان که در بند بعد روزگاری «فرهادوارهای» بوده که اکنون تیشه خود را گم کرده است. اما نقطه‌ی انهدام آخر در بطن «وقتی صدای حادثه خوابید» معنا می‌یابد از این جهت که تناقض یا تناقض‌های دیگری را فاش می‌کند وقتی دست کند پیش می‌رود، انبوه غم حریم و حرمت خود را از دست داده است یا دیری ست هیچ کار ندارم یا فرهادوارهای که تیشه خود را گم کرده است یا جنگجویی که نمی‌جنگد اما شکست می‌خورد کلام صدای حادثه می‌بایست بخواهد تا...؟ با این وضعیت و توصیف‌ها اصولن انگار حادثه‌ای به وقوع نپیوسته است که یاران بعد از صدای حادثه، بخواهند چیزی بر گور راوی بنویسند.

در مجموع این شعر هم‌چون دیگر اشعار رحمانی، حکایت نوعی «پوچ‌اندیشی» اعتراضی ایرانی است که هرچند زیر تابع شرایط اجتماعی- سیاسی روزگار به وجود آمده است اما از قبل، یاخته‌های این تفکر در تار و پود جان شاعر نهفته بوده است. در این شعر همه چیز در حال پراکندگی، انفجار، دگرگونی و زیر و رو شدن است. ارزش‌ها و ضدارزش‌ها با هم درمی‌آمیزند، تا نوید دهنده‌ی «آغاز انقراض سلسله مردان» باشند در این فضا که تیر، گیرم- تیر خلاص- صدای حرکتش جز شیون و زاری نه بر مجروح خود بل بر جان و

وجود و حرکت خود است، چه اتفاقی رخ داده است؟ آیا این جا همه چیز در ضد خود نیست که معنا می‌یابد مثل یک جنگجو که نمی‌جنگد و شکست می‌خورد؟

در این شعر هرچند که همه چیز رو به سوی یاس و نومیدی و سرگشتگی و پوچی و انهدام دارد اما برخلاف مضمون -این هم متناقضی دیگر- لحن شعر، موسیقی و آهنگ آن چنین چیزی را القا نمی‌کند یعنی برخلاف موضوع، فرم، ساختار و کلام شعر، افسرده نیست، سرد نیست نوعی جلال در آن حرکت دارد در واقع پس پشت آن لحن حتا می‌شود نوعی حماسه دید اما شاید بهتر و مهم‌تر از همه تجلی شاعرانگی رحمانی است که در این شعر اهمیت دارد یعنی علاوه بر جوهره‌ی بی‌نظیر شعری، صداقت و صمیمیت آن است که تیر خلاص را بر ما کاری می‌کند برای دریافت و پذیرش جهان متناقض رحمانی.



اسماعیل شاهرودی



بر زنگ می‌دواند  
تکرار روز را!

در پشت این شروع  
با روز اوسته باز، همان هول، هول، نان و چای،  
و تکرار هول، هول... هول مهیا شدن،  
و رفتن؛

یعنی که: باز فرو رفتن  
از روده:

(کوچه، پیچ، کوچه، پیچ  
کوچه، پیچ و خیابان،  
و چار راه، راه راه، راه...)  
که این چهار  
غیر از یکی از آن‌ها  
تا جای کار او  
اصلن چی چیز نیست!

اما

این

نوعی تله‌پاتی -

در روزهایی مخصوص -

وقتی که می‌رود؛

## نوعی تله‌پاتی!

اسماعیل شاهرودی

من دست می‌کشم

بر روی و مو،

بر سینه، شانه‌هام و همین‌طور... تا

پایین‌های پام.

- پس زندهای تو؟

می‌پرسم از خود

و می‌گویم:

- نه من زنده نیستم،

این دیگری‌ست.

این من

نوعی تله‌پاتی‌ست

از شخص دیگری که

شماطه‌ی اتاقک او - هر صبح -



از خط سیر جاری ش

خود را نمی برد

زیرا

او فکر می کند:

«رامست و چاه و دیده‌ی (بیمار) و آفتاب»

در این چنین مواقع

یک فرد عینکی را

از سیر این مسیر

پرهیز داده است!

با وصف این

این

نوع تله پاتی -

پیش از بروز حادثه، پیش از

آوار وقت،

آوار دیگر کرد

هر روز می رساند

خود را به جای جاش.

و کتب

تحويل می دهد؛

یعنی:

امضاء می کند که رسیده است!

و این

نوعی تله پاتی

با آن که رتبه اش

از بابت سنین خدمت -

آن طور که

این بنده،

این ممضی، خود را

تا جای کار خود

هر روز می رساند؛

خود را رسانده است

در جنول مشاغل

تا خانه های بالا؛

اما

چون

در پاسخ مقامی -

گویا، گزارش،

پیوست با گزارشات دیگر

و پیوست با

بری گزارشات دیگرتر،

یک روز

سهن نوشته بودند

می گویند این همیشه که، یک جا نوشته اند

«حالا کجاش حالاست؟»

او را-

با حفظ رتبه

مامور غاب

در سازمان حالت دوغاب کرده‌اند

و این

نوعی تله‌پاتی

در آخرای برج-

با حالتی که «گفتم

رد می‌شوم سلام بگویم»

من باب ذکر کار و مشغله بسیار داشتن،-

بی وقت و وقت

جویای حال

از دوستان دایره‌ی لیست می‌شود

تا موقع حقوق نباشد که جای او

توی صفی قرار نگیرد!

(این حرف محرمانه بماند «چرا» ش نیز!)

از آن جهت که این شخص

شخص مجردیز؛

و آدم مجرد

وقتی که «فکر» دار هم باشد-

از وصف هزار چیز

برداشت می‌کند.

من دست می‌کشم

بر روی و مو،

بر سینه، شانه‌هایم و همین‌طور... تا

- پس زنده‌ای تو؟

می‌پرسم از خود،

و می‌گویم:

- نه، من زنده نیستم،

این دیگری‌ست،

این من

نوعی تله‌پاتی‌ست

از شخص دیگری که

شماطه‌ی اتاقت او- هر صبح-

بر زنگ می‌دواند

تکرار روز را!

و تکرار روز

امروز

قطعن به اوست که، می‌گوید:

اول، سری به دایره‌ی لیس...

تهران- ۱۳۵۳/۷/۱۹



اسماعیل شاهرودی درس خوانده‌ی رشته‌ی نقاشی در دانشکده هنرهای زیبا بوده است. این دانشکده در دوره‌ی دانشجویی شاهرودی محل تجمع اساتیدی با دیدگاه مدرن و به روز بوده است. در نتیجه همه‌ی دانشجویانی که در این دوره

وارد دانشکده شدند خود به خود با ذهنیت مدرنیسم در جهان معاصر آشنایی پیدا می‌کردند.

شاهرودی جزء اولین شاعران شعر نو است که به نصیحت نیما، به زندگی پیرامون و حیات کوچه دقت نظر کرده است.

آوردن کلماتی جدید و تازه و تبدیل ذهنیت توده به فریاد و صدا در شعر، او را به زبان گفتار و کلمات اجتماع نزدیک کرد.

نیما یوشیج در همان مقدمه‌ی معروف روی کتاب لول شاهرودی، تأکید می‌کند بر کلمات تازه و می‌گوید این کلمات «کلمات نجیب» هستند که منظور نیما از نجیب یعنی کلماتی که در شعر تاکنون به کار

## اسماعیل شاهرودی

### این نیست

داریوش اسدی کیارس

گرفته نشده مثل «پیت پیت» که در سال ۱۳۳۹ سروده شده و جزء اشعار پیشرو شعر نو در این دوره محسوب می‌شود:  
امشب ای نفت! ته مکش به چراغ  
پیت پیت... ای فتیله، کمتر کن

به واسطه‌ی نگرش نوین او در شعر معاصر،

در اولین مجله‌ی مدرنیستی ایران یعنی «کویر» در سال ۱۳۳۸ شعری از او چاپ کرده‌اند و این نشان می‌دهد که گروه مجله‌ی کویر که شیروانی و ضیاءپور، مدرنیست‌های اولیه تاریخ این سرزمین هستند شعر شاهرودی را احترام می‌داشتند.

شعر او در کنار یک شعر تازه از نیما، یک مقاله درباره‌ی نقاشی مدرن و اولین تابلو کوبیسم ایرانی به نام «حمام عمومی» از ضیاءپور، چاپ شده است.

شاهرودی از همان ابتدا پرطرفدار و مقبول خاص و عام بوده است. او جزء مطرح‌ترین شاعران دهه‌ی سی است که علی‌رغم گرایش‌ات

حزبی و سیاسی، یک گروه خاص نتوانست او را کاملن شاعری  
«در اختیار» و دست نشانده قرار بدهد.

شاهرودی هم مورد تأیید ذهنیت نیما و نیمایی سربان بود و هم  
مورد تشویق فرم‌گرایان و دگراندیشان و هم توده‌ای‌ها.  
با این حساب عنوان «شاعر خلق» در شعر معاصر را باید به  
شاهرودی نسبت داد.

اگر ادبیات این مملکت منتقدین و محققین دانا و دلسوزی داشت  
امروزه شاهرودی می‌بایست جایگاهی چون شاندر و پتوفی و  
مایاکوفسکی در شعر معاصر می‌داشت.

او تنها شاعر نیمایی است که تجربه‌های گوناگونی را در شعر خود  
به اجرا درآورد. در نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل که تب تغییر ساختار و  
تغییر شکلی شعر معاصر اهمیت پیدا کرده بود و شاعران به سمت فرم  
گرایش پیدا کردند و معنای شعر خود را نیز ناخواسته هم‌چون فرم،  
لحاظ شعر کردند شاهرودی از شکل شعرهای کهن، فرم‌های جدیدی  
به وجود آورد مثل شعر معروف حافظ:

بیا تا گل

برافشانی

م و می در سا

غر اندازیم.

او با این نمونه کارها نوعی تازگی در روح شعر کهن و عروضی به  
وجود آورد که از لحاظ خاصیت‌های زیبایی‌شناسی گاه یک بیت قرن  
هشتمی در حد یک شعر فرمالیست معاصر قرار می‌گرفت.

از این نوع ابداع‌ها در زیست شاعرانه‌ی شاهرودی بسیار دیده  
می‌شود. در دهه‌ی سی نیز که انحراف از کلمات تاریخی و مسیر  
تاریخی کلمات شعر گذشته، نوعی انحراف از شعر و عدول شعر بوده،  
کلماتی چون: کانون جوانان، هشتم فروردین، دروازه‌ی غار، کلارا،  
هشتم مارس را در اشعار خود می‌آورده است. مثل این شعر که در سال  
۱۳۳۱ سروده شده:

روز آهسته تر براه گذشت

تا «کلارا» به او نگاه کند،

تا به نیروی رستخیز زنان

چاره‌ی این شب سیاه کند.

یا آن‌جا که تعلق خاطر حزب و گرایش سیاسی، او را به جانب  
مسایلی خاص می‌کشاند:

خواست چون روز پیشتر گذرد

دست تاریخ ایست داد به آن

یعنی - ای هشت مارس، آهسته

یعنی - ای روز افتخار، بمان.

او به طرز شگفت‌انگیزی در اکثر تجربه‌های شعر معاصر حضور  
دارد. از آوردن کلمات خارجی، کلمات بومی، کلمات تخصصی تا آوردن  
ضرب‌المثل‌ها و واژه‌های گفتار مردم، تجربه‌های فرمالیستی و  
حرکت‌های جنبی دیگر شعر معاصر.

او از جمله اولین شاعرانی است که به سرودن «شعر مشترک»  
پرداخته است. شعر «تو کلت علی‌الله» جزء اولین اشعار مشترک شعر

نو است که شاهرودی به اتفاق **بادیه‌نشین و رویایی**، سه نفری در سال ۱۳۴۰ سرودند.

شاهرودی حتی در دورهای مورد تأیید فرمالیست‌های دهه‌ی چهارم نیز بود او شعری دارد به نام «**شعربسی‌پایان**» که در سال ۱۳۴۵ سروده است که احتمال می‌رود از همین سال دقت به «فرم» در کارهای او بسامد پیدا کرده است:

**دیگر**

**من باور نخواهم کرد**

**خرطو**

**مفیل**

**و پا**

**ندو**

**ل ساعت را...**

شاهرودی شاعر مطرح و تأثیرگذار دهه‌ی سی، حوالی سال‌های هزار و سیصد و چهل و پنج طی بازداشتی کوتاه‌مدت در زندان و دادن سوک الکتریکی به او از جانب حکومت وقت، دچار پریشان حالی می‌شود و این پریشان حالی ادامه می‌یابد تا نیمه‌ی اول دهه‌ی پنجاه که تبدیل به پریشان‌گویی می‌شود و در نهایت پس از چند سال پریشان حالی و دیوانگی در چهارم آذرماه سال شصت به شکل غم‌انگیزی می‌میرد و از بیمارستان‌ها و تیمارستان‌ها رهایی می‌یابد. با یک نگاه ادواری به آثار او می‌توان دوره‌های متفاوتی از زیست شاعرانه‌ی شعر نیمایی و روند تکاملی شعر نیما را بررسی کرد.

«**آخرین نبرد**» که در سال ۱۳۳۰ چاپ شد اولین نبرد او در عرصه شعر بود سال ۱۳۳۶ پس از دوازده سال دوری از عرصه ادبیات، به خاطر فعالیت‌های سیاسی و سفر به هند، مجموعه‌ی شعر «**آینده**» را به چاپ می‌سپارد که نام مستعار خودش نیز هست. سال ۱۳۳۹ «**م و می درسا**» از عنوان کتله‌ی ارادت او به فرم مشخص است. البته فرم در نزد شاهرودی بیشتر شکل آوایی شعر است تا اسپاسمان.

بعد از آن شوکت لعتی که منجر به دیوانگی او شده هم‌چون یک کودک شفته بازی و فرم بازی شد و از این پس که گه‌گاه شوک بر او وارد می‌شود و او را در شعر به سمت «**بازی**» می‌کشاند شعرهایی که در آن‌ها کلمات تکرار می‌شوند ثمره‌ی جنون ادواری اوست. در کتاب بعدی خود «**هر سوی راه راه راه**» این بازی تشدید می‌شود و در حد جنون و بیماری به تکرار کلمات می‌پردازد. او در آستانه‌ی پنجاه و چهار سالگی بعد از سال‌ها زندگی در تنهایی در بیمارستان‌ها و تیمارستان‌ها شعر را فراموش می‌کند دیوانه می‌شود و می‌میرد.

مرگ او برای شعر نیمایی و شعر خلق ضایعه‌ای فراموش‌نشده است. شعر او جزء اشعار باز "Open" شعر نیمایی است. یعنی اشعاری که محدود به قالب ترسیم شده توسط نیما نیز نیستند و در عین حال که دستورات نیما اجرا شده است او در شعر خود به جنبه‌های دیگری نیز روی آورده است و فضای باز شعر، جهان دیگری را به خود کشانده

است. کلماتی چون: عریضه، نشیمن، ویت کنگ، بوم گرینیکا، پیکاسو... که در شعر شاهرودی آمده، حاصل همین نوع نگاه است. متأسفانه شعر «توع تله پاتی» جزء اشعار مهم شاهرودی تلقی نمی‌شود او اشعار بالاهمیتی در پرونده خود دارد که از این میان می‌توان به شعرهای «پایان قصه»، «تخم شراب»، «حسنعلی‌جعفر» و... استناد کرد.

شعر تخم شراب از جمله بهترین اشعار تاریخ هفتاد ساله‌ی معاصر است. او در مصاحبه‌ای با مجله بامشاد مرداد ۱۳۴۶ شماره‌ی ۳۹ گفته است: «یک تکنیک همبستگی برای من وجود ندارد. به همین سبب شعرهای من هر کدام فضای جداگانه‌ای را می‌سازند... من حتی به خودم حق می‌دهم که تقطیع را در سوزۀ وارد کنم و این کار را در «م و می درسا» کرده‌ام. اما من نکرده‌ام؛ یعنی دنبالش نبوده‌ام، خودش پیشامد کرده... سراغ مرا در خارج از شعرهایم نباید گرفت... مطالعات من مشاهدات من است. برای من انسان، اشیاء و روابط آن‌ها عزیز است. این حرف را که شاعر با تکنیک ساخته می‌شود قبول ندارم.»

«توعی تله پاتی» در دوره خستگی روحی شاهرودی سروده شده است و در حقیقت اسماعیل شاهرودی این نیست. او را باید در اشعار قبل از دهه‌ی پنجاه‌اش یافت.

همزاد (Doppelganger) که راوی شعر از او با عنوان «تله پاتی» یاد می‌کند، در ادبیات رمانتیک قرن نوزده اروپا، به ویژه در نوشته‌های هوفمان و هاینه، مفهوم متداولی بود که ظاهر شدن آن خبر از مرگ قریب‌الوقوع فرد می‌داد راوی شعر شاهرودی،

اما، در یک جابجایی معنادار و ظریف و غیررمانتیک، در همان آغاز تک گفتار درونی خود، مرگ هستی حقیقی خود را اعلام می‌کند و حضور فیزیکی خود را «نوعی تله پاتی از شخص دیگری» می‌داند که شمایه‌ی اتاقک او، هر روز صبح/ بر زنگ می‌دواند/ تکرار روز را! این همان تصویر آشنا از انسان قرن حاضر و شیئیت یافتگی و حیات ماشین‌وار اوست که از رایج‌ترین مضامین ادبیات و علوم انسانی در سده‌ی اخیر بوده است. صبح برای او نه همان دمیدن آفتاب و صدای خروس است؛ بلکه زنگ ساعت شمایه‌داريست که شلیک ناگهانی و مکرر آن آغاز ضرباهنگ مارتن تکرار و روزمره‌گی را به او

## همزاد

### مشیت علایی

یادآوری می‌کند

همزاد راوی، که به خلاف همتهای رمانتیک خود، وجود فیزیکی محض است، (روی و موی و سینه و شانه و پاهای) در مرحله‌ی بعدی در هیئت انسانی تصویر می‌شود که هول و شتاب رفتن و رسیدن دارد شاهرودی درین بخش شعر بی‌رحمانه انسان معاصر را به لقمه‌ای تشبیه می‌کند که بی‌عملی و انفعال محض بر او حاکم است و عبور پردغدغه او از پیچ و خم‌های روده (کوچه‌ها و خیابان‌ها) و گذشتن از هضم رابع (چهار راه‌ها) مشخص دفع مواد زائد از مجاری هاضمه را تداعی می‌کند. لحن راوی گزارش گونه، طنزآلود، عامیانه، و گهگاه آشفته است، مثل آن‌جا که در پایان بند دوم می‌گوید «اصلن چی چیز نیست!» تاکید بر بیگانگی خود از خود و از کارش در بند سوم بیان متفاوتی می‌یابد؛ راوی شعر می‌گوید: این/ نوع تله پاتی/ وقتی که می‌رود از خط سیر جاری‌ش خود را نمی‌برد این «خود»، که



از راوی جدا افتاده، بخش بیگانه‌ی وجود انسانی است که نظام زیستی امروز، او را تا حد یک شیء فروگذاشته است. تحریف طنزآلود تلخ راوی از مصراع معروف کلاسیک «راه‌ست و چاه و دیده‌ی بیدار و آفتاب». که بعد در تصویر «فرد عینکی» ادامه می‌یابد، فضای دراماتیک شعر را، که احتمالان اشاره‌ای به خود شاعریست، شدت می‌بخشد. تصویر بعدی، که موقعیت تصویری - مضمونی شعر را تداوم می‌بخشد، از طریق ایماژ کالا بودن راوی القا می‌شود: هر روز می‌رساند/ خود را به جای جاش/ و کنار تحویل می‌دهد؛/ یعنی:/ امضاء می‌کند که رسیده است!

شعر «نوعی تله‌پاتی» اسماعیل شاهرودی از جهاتی یادآور شعر معروف «شهروند گمنام» نودن شاعر انگلیسی‌ست. هر دو شعر انتقاد تند و طنز از نظامی اجتماعی‌ست که در شبکه پیچیده، پنهان، اما به ظاهر دموکراتیک و انسان‌گرا خود را از هویت او تخلیه می‌کند. کارمند متوسط‌الحال شعر شاهرودی، مثل شهروند گمنام نودن، اسمی ندارد. هر دو آلت دست نهاده‌ها و سازمان‌هایی هستند - اطلاعاتی، آموزشی، اقتصادی - که فربه شدنشان در گرو زودن شأن انسانی آنهاست. هر دو شعر آشکارا صبغه‌ی اجتماعی و بلکه سیاسی دارند. کارمند شعر شاهرودی، به رغم رسیدن به «خانه‌های بالا در جدول مشاغل» مأمور غاب در سازمان حالت دوغاب شده است، و باید مراقب باشد اسمش در صف خاصی قرار نگیرد.

پایان شعر منعکس‌کننده پیریشانی ذهنی‌ست که در سال‌های آخر عمر شاهرودی عارض او شده بود: «اول سری به دایره لیس».

چنان‌که در بند قبلی هم «مجردیز» را به جای مجردیست می‌آورد. شعر با جمله ناتمام «اول سری به دایره لیس» تمام می‌شود. ناتمام بودن جمله القا‌کننده جریان لاینقطع و دایره‌واری‌ست که سال‌هاست راوی در آن گرفتار آمده است؛ ابهام لفظ «دایره» نیز بر قدرت القایی آن می‌افزاید. همان‌چنان که ابهامات موجود در کلمه «لیس». شاهرودی شاعر دغدغه‌ها و اضطراب‌های انسان‌های متوسط است، انسان‌هایی اسیر چنبره دیوانسالاری و شتاب پرهیاهو بی‌معنای زندگی معاصر که «با حفظ رتبه»ی اداری از مرتبت انسانی خود ساقط می‌شوند، و آن‌چه از آن‌ها به جا می‌ماند نوعی تصویر یا سایه یا نقاب است؛ همزادی بیگانه که «از اصل خود دور مانده» است.

احمد رضا احمدی



که زمین یافته دختران انسان  
دشنامم داد؟

باران بود و  
قول  
نمی خواست.

۲

«قلبی

با بارهای آگاه  
و ارثیه‌های زیرک  
پیش می‌آمد.»

حال، باید صدای هزاران قلب ملاح، دهقان و رفتگر را  
از شن‌های گرم و ژولیده تکاپوی عصر  
بیابیم و بشناسیم  
صدا را در گل ژولیدهای زندانی کنم  
و گل را شانه زنم.

«من از جاده‌ی  
شکفتن‌های درهم ریخته‌ی  
فلسفه و گل  
به سوی گفتگوها می‌رفتم.»

آینک / ۱۳۷

دفتر سوم

## در کوچه‌ها و شعرهای شبانه

احمد رضا احمدی

۱

«من از کدام نژاد بودم  
که گیسوان مردانه‌ام  
عشق را  
شخم می‌زد؟»

من هنوز ظرف‌هایم را نشسته‌ام  
هنوز رنگ علف‌ها را به گوسفندان نگفته‌ام  
آسمان آبی را به روی تخت خوابانده‌ام  
و ستاره‌های ترلویده از ملاقه‌ها را نشمرده‌ام  
که تنفس، سال، عشق گشته‌ام.

من که آسوده نبودم  
چه ابری را میان چشمانم باران کردم

پرسش پس از شناسایی می شکفت  
گیاه، در بدن آب‌های خاموش، می شکست  
جواب از من می خواست  
- جواب مرطوب و پژمرده‌ی نامت را  
جواب بهاری را که در تو تولد یافته بود.

چاره نبود  
با کف دست، شب‌نم‌های مذهب یکتواخت بعضی از  
سال‌های کودکی‌م را  
از زمین شریف برمی‌داشتم.

بگویم

که کودکی‌م

با گل‌های تخدیر شقایق

کنار شیر آب بود

شیر آب به خواب بود

و در خواب شیر آب

گل‌های شقایق

فواره می‌شد

«من

از فواره‌ی

گل‌های شقایق

متولد می‌شدم.»

به میدان‌های فراموش شهر می‌ریختم

- با زخم تخدیری بر تنم -

و بیداری بهار را می‌آورد

بر خوشه‌های سکوت زخم من می‌باشید

می‌باشید

تا تو

می‌باشید

تا تو

در بهار

متولد شوی.

قول نمی‌خواسته آسمان آبی بود

جنگل

در کنار تابستان فربه و کوتاه

از همسایگی گل‌ها می‌گریخت.

۳

«خدایان اردوگاه‌های آفتابی!

من

نمی‌توانم بیایم.»

شما که هنوز خونتان را

- در بهار -

برای رنگ آمیزی انارهای باغ نژادهای خوب

نگاه داشته‌اید!

مگر نمی‌بینید؟

ظرفهای من هنوز نشسته است

من هنوز برای گندم‌ها رنگ زرد و سبز را فاش نکردم

اتاقم رنگ می‌خواهد، جارو می‌خواهد

تازه آفتاب را خریدم که بر چراغ بیاویزم

هنوز برای یک درخت و پرند

پاییز و بهار را هجا نکردم

برای من تازه مهتاب رسیدم

تا سقف اتاقم را رنگ مهتابی کنم

رخت‌های تابستانیم بوی بهار می‌دهد

بهارهای گستاخ - تازه در این سن من - از من پرند و میوه

می‌خواهند

دو سه گلی است که باید از حافظه بیرون آرم

بیرون آرم و بر سینه بیاویزم.

من نمی‌توانم ببایم

نمی‌توانم.

۴

«در دنیا

گفتم که

من

زیاد زیرک نیستم»

گنجشک‌هایی جهت

پیش از آمدنم

به اتاق پرواز می‌کنند

من فقط می‌توانم به همسایه بگویم:

برادر عشق همسایه دوست

فقط می‌توانم

هنگامی که تاریکی را از آواز هوای آزاد مخفی شراب تابستان

می‌شنوم

روشنایی را شرحه شرحه کنم

و بنوشم

می‌توانم

در تمام عمر

در کوچه‌ها و شعرهای شبانه

ترا بشناسم

درختان سایه‌دار را به یاد داشته باشم

تا به تابستان، در سایه‌شان،

آیینک / ۱۳۹

دفتر سوم

شراب همسایه چهره کودکی مرا بنوشی.

«من»

که در خانه

درخت و گیاه ندارم.»

مادرم، چتر جوانی پدرم را

در شبهای بیدار

به باران، ارزان، فروخت

باران، در لالایی مادرم خفته است.

میان لالایی مادرم

کلیدی

شیر آبی

و بهاری زخم خورده

می‌روید

۵

«من»

خود را

در زخم‌های بهار

می‌شناسم»

می‌دانم آسمان فرو می‌ریزد  
انارهای باغ نژادهای خوب برای توست

انارها

پیش از آوار آسمان

از نگاه من رسیدند

شما انارها را

از میان تکه‌های آسمان

بردارید

## باران و پنج عصر این ستور

بهزاد خواجهات

از پس آن همه صاعقه و تگرگی که در  
شعر ما باریده احمدی فقط یک نام نیست  
پایگاهی است که فروتانه بلند خود را زیر  
پای ما گذاشته و ... راستی شما چند پرواز  
داشته اید؟ مگر نه این که سال ها پیش  
می گفتیم «احمدی نفسی است که

دیگران تنفسش خواهند کرد»؟ و حالا این نفس - که آن را  
سوءتفاهم یک نفس می خوانند - در تن ما می آید و می رود حق عبور  
دارد اما نفس های بزرگی که می خواستند سرودی جمعی باشند در  
میدان بزرگ شهر (اجرشان محفوظ) اما کو؟ در کدام شعر خوب این  
دهه جای پای هست؟

\*\*\*\*

شعر احمدی در بادی امر به نوعی دانش گریزی و حتا بیشتر دانش  
ستیزی معطوف می شود این دانش ستیزی - البته - از منظر یک

در معرفی پسر ما باید بگوییم که: سن او  
چهار است و نامش دانیال یا به قول  
خودش «فانی». دوستش دارم، گفتن ندارد  
هر وقت که به خیابان می رویم او هر چه  
می بیند می خواهد - طبیعی است - حواسش  
را که بخوایم با چیز دیگر پرت کنم، همان

چیز دیگر را هم - ولی گفتیم که دوستش دارم و از قضا این عطش او  
را برای داشتن دنیا و بیشتر داشتن دنیا بی توجه به ریسمان های ظریفی  
که اجتماعی اند و اخلاقی، اقتصادی و ... و من در رثای بزرگ شدن او  
بارها گریستم، در جشن تولدهایش بیشتر.

و حالا من در شعر امروزی که در اختیار دارم دو نفر را می شناسم  
که فزاتر از دانش کتابی در همین هیأت دوستشان دارم (و البته  
اطلاعاتم هم از منتقدان این احساس کمتر نیست!) اولی را شما خوب  
می شناسید: احمد رضا احمدی و دومی را من بیشتر شناختم؛  
احمد رضا احمدی، که حالا دیگر در اوایل دهه های هشتاد خورشیدی و



انسان بدوی نیست که از سر جهل به این نتیجه رسیده باشد، بلکه از برخوردی فعال با تاریخ و مقدرات انسانی و تجاری نشأت می‌گیرد که اینک در قواره‌ی انسان معاصر، انباشته از حسرت‌ها و تضادهای تودرتوست. پس او به ناچار با اتخاذ دیدگاهی کودکانه (که می‌خواهد از ذهنیت‌های تاریخی، تلمیحی و اجتماعی تهی شود) عاملن خود را در اختیار ناخودآگاهی ازلی قرار می‌دهد چنین متنی با فرم‌گریزی و انضباط ستیزی (بی‌اعتنایی به دستور زبان، تکرارها، بی‌توجهی به ریتم و ...) گویی بر آن است که به مابه‌ازاهایی در جهان خارج نیز اعتراض کند گرچه به ظاهر چنین ادعایی نداشته باشد. البته در این شعر به خصوص گویی شاعر بر آن است که در ابتدای هر پنج شعر پیوسته با ترجیعی به فرم‌آفرینی دست بزند که ظاهرن این اتفاق رخ نمی‌دهد.

اصولن شعرهای احمدی همیشه لحنی نوستالوژیک دارند که اغلب با نحو معطوف به افعال ماضی تأمین می‌شود این انتخاب به نوعی ترسیم‌کننده نگاه آخرالزمانی شاعر است و شادی‌های کوچکی که هم خود او و هم ما (به عنوان مخاطب) از کوچکی آن‌ها دلمان می‌گیرد اما مسأله این جاست که همین «لذت» هم انگار در این جهان سهم ما نخواهد شد و تمام حسرت احمدی همین است:

من هنوز ظرف‌هایم را نشسته‌ام / هنوز رنگ علف‌ها را به  
گوسفندان نگفته‌ام.

آسمان آبی را به روی تخت خوابانده‌ام / و ستاره‌های  
تراویده از ملاقه‌ها را نشمرده‌ام...

به عبارت دیگر غایب بزرگ این شعرها اکنون است و حرکت ذهنی میان گذشته (آن‌چه که بوده یا می‌توانسته باشد) و آینده (آن‌چه که باید یا می‌تواند باشد) سیلان دارد و شاید حرمانی که شاعر را کودک‌گی بغض‌آلود می‌کند همین فقدان «فعل» است که هیچ‌گاه از او سرزده (نخواهد زد؟)

مسأله دیگری که همیشه در شعر احمدی قابل تشخیص است نوعی بی‌وزنی (و حتا ریتم‌زدایی) عاملدانه است که بسیار پرسش‌برانگیز نشان می‌دهد به راستی چرا شاعری چون او که در خواش اشعار دیگران (درکاست‌های موجود) اشعار دیگران را بدین روانی و زیبایی می‌خواند، در شعر خود این ریتم‌گریزی و سکنه‌های متوالی آزارش نمی‌دهد؟ بخوانیم:

با کف دست، شب‌نم‌های مذهب یکنواخت بعضی از  
سال‌های کودکیم را از زمین شریف برمی‌داشتیم... و یا:

بهارهای گستاخ - تازه در این سن من - از من پرنده و  
میوه می‌خواهند...

از طرف دیگر ما هرچند نگاه فرم‌گرایانه و ساختارمند را - لااقل - برای شعر این دهه‌ی تجویز نمی‌کنیم اما در این شعر با کلماتی روبه‌رو هستیم که نبودشان - ظاهرن - بیشتر موجه است تا بودشان (گرچه می‌دانیم که گاه یک کلمه در شعر صرفن برای ترسیم فضا ضرورت پیدا می‌کند و نه پیشبرد محتوایی آن):

هنگامی که تاریکی را از آواز هوای آزاد مخفی شراب  
تابستان می‌شنوم....

در عین حال مصرع‌های هم عرض در شعر احمدی کم نیست و این نشان دهنده آن است که شاعر می‌خواهد کمبود وزن و ریتم را- گویا- با تکرار جملاتی در یک نحو یا یک فرمول زبانی جبران کند:  
**من هنوز ظرف‌هایم را نشسته‌ام/ هنوز رنگ علف‌ها را به گوسفندان نگفته‌ام...**

مسئله دیگر شعر احمدی کلمات و عباراتی است که گویی در یک تلذذی آزاد و بی‌نظارت خودآگاه او بر صفحه سفید به رقص درمی‌آیند و هیچ منطق پیشاپیش و حتا پس‌پاسی هم آن‌ها را به هم نمی‌دوزد مگر احساس عریان شاعر که با سیالیتی بی‌نظیر جهان را نه آن‌گونه که هست، بلکه آن‌چنان که دوست دارد باشد معنا می‌دهد و حتا برای این کار- گاه- دستور زبانی شخصی ابداع می‌کند:

**که تنفس، سال، عشق گشته‌ام./ من آسوده نبودم/ چه ابری را میان چشمانم باران کردم که زمین یافته دختران انسان/ دشنام داد؟**

از سوی دیگر اگر بپذیریم که یکی از ویژگی‌های ذهن سریع آشفته‌گی است، من دوست دارم که این جنبه شعر احمدی را برآیند نگاهی بدانم که بر هیچ چیز این دنیا مکث نمی‌کند مگر در آن گل و ستوری باشد پس قرار این شعر بر بی‌قراری است و چون به نگاهی کودکانه مجهز است، پس در تعریف همه چیز، هم شدیدن احساساتی است و هم زبان را دیالکتیک خود با جهان پیرامون با لکنت و همبسته‌های شخصی اجرا می‌کند این نگاه کودکانه در تکرار ضمیر

اول شخص مفرد هم قابل اشاره بوده و نظریه خود محورگرایی کودک را در آرای روان‌شناسان گوشزد می‌کند.

سویه زیباشناختی و بیانی شعرهای احمدی بیشتر به آشنائزدایی تمایل دارد و جابه‌جایی عناصر در محور همنشینی کلمات (ارثیه‌های زیرک، جواب مرطوب، خوشه‌های سکوت، تکه‌های آسمان) که گاه شدت و عدم هضم آن‌ها در تنه‌ی حرکت ذهنی، شعر را شلوغ و شدیدن تزیینی می‌کند.



اما باید اذعان کرد که هیچ کلام از اشعار احمدی را نمی‌توان به شکل متعارف و با توجه به مناظر و مزایا و روابط آن‌ها با یکدیگر و سبک و نظریات ادبی دوران مورد دقت داد چراکه این شعر با نقض تمام این آرا عملن پا به راهی می‌گذارد که به سختی می‌توان با مولفه‌هایی مشخص از آن سخن گفت و من فکر می‌کنم یک احمدرضا احمدی همیشه برای از هر فرهنگ و ادبیاتی نه لازم که لازم‌تر هم خواهد بود.

و هنوز هم پسریم به توپ‌های رنگی نگاه می‌کند و می‌خواهد، به ماهی که در آسمان و پروانه‌هایی که تمانن رنگ. و با احمدرضا احمدی چه بسیار گریسته‌ام.



«تنها تصاویر می‌توانند چرخ فعل را در  
جمله بگردانند» گاستون باشلار

## انارها را شما بردارید

هیو امسبیچ

مرگ شعر، زمانی آغاز می‌شود که  
بخواهیم آن را تفسیر کنیم. این یک فرضیه  
علمی، در نقد ادبی است. اما به خودم پاسخ

می‌دهم که چنین برخوردی با شعر، مثلاً پروین اعتصامی، باعث  
ویرانی شعر او نمی‌شود چراکه آنچه او می‌گوید تفکری و فراشدی از  
پیش معین شده و ایده‌های منثور است که به نظم درآمده است. اما شعر  
شاعری چون احمد رضا احمدی، یکسر با جهان شعر امروز و شعر  
پیش از نیمه، متفاوت است. تمایز شعر احمدی در بحث تصاویر خیالی،  
آن‌جا آشکار می‌شود که بخواهیم شعر او را در «دانش بیان» که  
وظیفه‌اش، بحث درباره‌ی تصاویر خیالی است، تفسیر کنیم. شعر  
احمدی اتفاق از همین رو، به محض تفسیر کردن به شدت ویران و  
آسیب می‌بیند چراکه اساسن شعر او، ادراک و شهودی ویژه در جهان

خاطره‌های مادی و خاطره‌های حتا اتفاق  
نیفتاده است. شعر او در زمان‌ها و  
بی‌زمانی‌های ویژه‌ای، آن هم در مرز بین  
بیان منثور و شعر شکل می‌گیرد و از آن‌جا  
که او نثرنویس قابل‌ی نیز هست، شعرش به  
جهتی پا می‌گذارد که ناگهان درمی‌یابی،

هیچ چیز بیرون از خود شعرها نخواهی یافت. هرآن‌چه هست در بیان  
ویژه‌ی او در هر شعر، چنان حضور آشکار اما پنهان دارد که چون ماهی  
گریز، هم به دست می‌آید هم از دست می‌گریزد. چنین ویژگی‌ای را  
در شعر: «در کوچه‌ها و شعرهای شبانه» از کتاب «وقت خوب  
مصائب» نیز می‌توان یافت. این شعر را در پنج اپیزود سروده است. به  
محض خواندن این شعر، باز هم مثل همیشه ویژگی‌های خاص شعر  
احمدی به خواننده هجوم می‌آورد و به محض ورود به شعر، گویی  
همه عقل و پندار و پیش‌فرض‌های خواننده را از چنگش درمی‌آورد و  
مخاطب ناگهان در جهان شعر او تنها می‌ماند و ناگهان بمباران

کلمات، تصاویر، مضامین، معناها و اشیا آغاز می‌شود. زمان درهم می‌پیچد زمان روایت با زمان خاطره‌ی فکری و این دو با زمان حال در هم ادغام می‌شود. نمی‌توان در جایی بمانی. شعر چنان سیال است که دست و پای خواندن و فهم تو را درهم می‌فشد و تو گویی هیچ اختیاری ندای.

شاعر عزیز **محمدعلی سپانلو** چه خوب می‌گوید که: شعر احمدی ذهن خواننده را سر (بی‌حس) می‌کند

پس ناگزیریم، در هر شعر احمدی، از تونلی عبور کنیم که ممکن است سراسر راه در بی‌حسی ذهنی به سر بیریم و بنابراین لذت ما از شعر او نیز به همین دلیل متفاوت از لذت خواندن شعر مثلن فروغ است. در این متن نیز نمی‌خواهم دست به تفسیر شعر احمدی بزنم، با این حال دلم نمی‌خواهد شعرهای احمدی را دست نیافتنی بدانم و این‌طور معرفی کنم. بنابراین بدون شک، کلیدها، پنجره‌ها و درهائی در این جهان پیچیده اما ساده وجود دارد که هر بار آدمی را به خواندن دوباره دعوت می‌کند، حتا اگر هم باز چیزی کاملاً آشکار و تعریف شده به دست نیآوری. اما یک راه زیبا برای درک شعرهای احمدی وجود دارد تنها کافی است گام‌های تخیل، فهم و مکاشفه خود را با شعر و شاعر همگام و هماهنگ کنیم. آن‌گاه در خواهیم یافت، جهان او به سادگی و زیبایی همان چیزهای است که از آن‌ها سخن می‌گوید: تازه آفتاب را خریدم که بر چراغ بیاورم: خاصه اگر کمی به او و زندگی‌اش نزدیک شده باشی، فهم جهان شعر او آسان‌تر می‌شود و بعد حتا دلیل ویژه‌ی بودن شعر او را نیز در خواهی یافت.

با این همه سعی می‌کنم به شعر بلند «در کوچه‌ها و شعرهای شبانه» کمی با هم نزدیک‌تر شویم. اما نه از مسیر تفسیر، بلکه از مسیر نزدیک شدن به افق شعری احمدی و افق دانایی او.

شعر در کوچه‌ها و شعرهای شبانه، یکی از اشعار اسطوره‌نگاری احمدی است. اما هنوز هم بر این باورم که اسطوره‌نگاری احمدی نیز با شعر دیگران متفاوت است. این شعر در ۵ ایزود تکمیل شده است. اما در هر ایزود یک عنصر کلیدی و اصلی وجود دارد که در ایزود پایانی همه یک جا جمع می‌شوند اما بدون شک این اسطوره‌ها ربطی به اساطیر یونان باستان و ... ندارد بلکه او از اسطوره تولد و مرگ سخن می‌گوید.

در ایزود اول: من که هستم.

در ایزود دوم: فهم هستی خویش.

در ایزود سوم: میل به هستی و دوری از مرگ.

در ایزود چهارم: خاطره‌های ازلی و خاطره‌های مادی.

در ایزود پنجم: رسیدن به یکتایی در هستی بزرگ.

در هر ایزود پنجره‌ای وجود دارد رو به جهان شعر که با حروف سیاه آمده:

پنجره اول: من از کدام نژاد بودم

که گیسوان مردانه‌ام

عشق را

شخم زد؟

پنجره دوم: قلبی با بارهای آگاه

و ارثیه‌های زیرک

پیش می‌آمد

پنجره سوم: خدایان اردوگاه‌های آفتابی!

من

نمی‌توانم بیایم

پنجره چهارم: در دنیا

گفتم که

من

زیاد زیرک نیستم

پنجره پنجم: من

خود را

در زخم‌های بهار

می‌شناسم

یکه آن چه در بخش لول جوهره‌ی اصلی شعر است، عشق است و چالش شاعر با نژاد خود و فهم بی‌تعریف‌ترین و بی‌پایان‌ترین گوهره‌ی عالم، یعنی عشق. و او در شرایطی به چنین موقعیت سوالی می‌رسد که هنوز جهان را تا انتها درک نکرده است، بلکه تازه در سراغاز زندگی است و زندگی‌اش هنوز ناتمام و در جریان است.

: من هنوز ظرف‌هایم را نشسته‌ام

هنوز نگ علف‌ها را به گوسفندان نگفته‌ام

...

و ستاره‌های تراویده از ملاقه‌ها را نشمرده‌ام

که تنفس، سال، عشق گشته‌ام.

می‌بینم، شاعر چون نخستین انسان روی زمین است و جهانی که می‌شناسد جهان آسمان بزرگ، گوسفندان و ستارگان و دشت‌ها، باورها و توتم‌هاست. اما احمدی فقط با یک کلمه تمام آن جهان را امروزی می‌کند: ملاقه‌ها. با دوباره خواندن، ایزود اول می‌توان جهان عاشقانه‌ی آغاز راه زندگی انسانی و در این جا شاعر را دید.

او در این جهان، هنوز نمی‌داند چگونه جهان عشق را تجربه می‌کند و چرا می‌تواند این جهان را تجربه کند جهانی که آدمی را فرو می‌ریزد آباد می‌کند ویران می‌کند و نمی‌داند چرا؟

دو: شاعر قلب آگاه جهان انسانی است و وارث ژن هوشمندی ازلی است و می‌آید تا در جهان: «شن‌های گرم و ژولیده تکاپوی عصر»

به فهم چون و چرا، صفتی قلب‌های انسان‌های دیگر را درک کند و درست در این مسیر می‌آید تا چون فیلسوفی به ادراک جهان پر از سوال و جواب و سوال برسد:

من از جاده‌ی

شکفتن‌های درهم ریخته‌ی

فلسفه و گل

به سوی گفت‌وگوها می‌رفتم

جالب این جاست، در این جهان پر از رازها، این «پرسش» است

که از شاعر جواب می‌خواهد. جواب چرایی هر پدیده‌ی را:

پرسش پس از شناسایی می شکفت  
گیاه: در بدن آبهای خاموش، می شکست،  
جواب از من می خواست.

و شاعر جوابها را از «شبنم مذهب یکنواخت بعضی از  
سالهای کودکی»

برمی دارد

پس، پاسخ هر چیزی در کودکی آن نهفته است.  
و شاعر روزی درمی یابد که:

من از فواره  
گل‌های شقایق  
متولد می شدم.

و او با ادراک «تو» در سطرهای بالاتر به عشق و زندگی از بهار  
نزدیک می شود. از این پس، زخم آغاز می شود و با نخستین زخم‌ها  
بیداری شاعر در فهم بهار یعنی آغازها، شروع می شود و تو به دنیا  
می آید:

و بیداری، بهار را می آورد  
بر خوشه‌های سکوت زخم من می پاشید  
می پاشید  
تا تو  
در بهار  
متولد شوی.

سه: شاعر پس از سفری از تولد تا شناخت عشق و زندگی و  
ناتمامی کارها و زخم‌ها ناگهان، از سوی خدایان تقدیری اردوگاه‌های  
آفتابی، خدایان آسمانی، با گوشزد کردن توانشان با نماد انار در  
بازآفرینی جهان، پاسخ منفی می دهد:

خدایان اردوگاه‌های آفتابی

من

نمی توانم بیایم

شما که هنوز خونتان را

در بهار

برای رنگ آمیزی انارهای باغ نژادهای خوب  
نگاه داشته اید!

مگر نمی بینید؟

ظرف‌های من هنوز نشسته است

من هنوز برای گندم‌ها رنگ زرد و سبز را فاش نکرده‌ام

و...

بهارهای گستاخ، تازه در این سن من، از من پرنده و میوه  
می خواهند.

...

من نمی توانم بیایم

نمی توانم.

چهار: در این ایزود اما ناگهان زمان روایت به هم می‌ریزد تو  
گویی شاعر هم رفته است هم رفته و بازگشته است و گویی هم با  
خدایان و هم با مخاطب حرف می‌زند:

در دنیا

گفتم که

من

زیاد زیرک نیستم.

شاعر در این بخش از شعر و زندگی انسان در شعر، به تناقضی  
بزرگ می‌رسد. او که پیش از این خود را قلبی آگاه می‌دانست با  
ارئیهای ژنی از زیرکی، که اشاره به اسطوره‌ی آفرینش انسان در تمام  
ادیان است، پس از زندگی حیات تمام در زمین، در خاطره‌ی عشق، در  
زخم، در بهار، و با صدها سؤال فلسفی و ... ناگهان درمی‌یابد که او  
آن قدر زیرک نیست که گمان می‌رفت، چرا که حتی دلیل آمدن  
گنجشک‌ها را به خانه، بی‌دلیل می‌دانند:

گنجشک‌ها بی‌جهت

پیش از آمدنم

به اتاق پرواز می‌کنند

بی‌شک این رفتار ساده پرنده رازی را در خود پنهان دارد.  
احمدی در این‌جا کمی به شیوه‌ی ادراک دوست شاعرش  
سهراب سپهری نزدیک می‌شود: کار ما نیست شناسایی راز گل  
سرخ.

او نیز می‌گوید: من فقط می‌توانم به همسایه بگویم:

برادر، عشق همسایه دوست

و...

و از این‌جا به بعد اما برخلاف سپهری، توانایی‌های دیگری را به

نمایش می‌گذارد:

می‌توانم

در تمام عصر

در کوچه‌ها و شعرهای شبانه

تو را بشناسم

درختان سایه‌دار را به یاد داشته باشم

و...

اما شاعر در چنین موقعیتی ناگهان با رویکردی به گذشته تمام

آن‌چه را که تجربه کرده در کوچه‌ها و شعرهای شبانه زندگی، در

خاطرمای از مادر به یاد بیاورد:

مادرم، چتر جوانی پدرم را

در شب‌های بیدار

به باران، ارزان فروخت

...

میان لالایی مادرم

کلیدی

شیر آبی

و بهاری زخم خورده

می‌روید.



پنج: شاعر در پایان شعر، به خویش می‌رسد به شناخت خود اما این شاعر یا این انسان در شعر، با انسان ایزود اول کاملن متفاوت است. چراکه او خود را دیگرگونه می‌شناسد:

من

خود را

در زخم‌های بهار

می‌شناسم.

حالا آگاهی او- قلب آگاه او، تجربه‌های او، گفت‌وگوهای فلسفی او همه در دانستگی جدیدی شکل می‌گیرد. این دانستگی، یکسر متفاوت و اندکی خدایگانی است:

می‌دانم آسمان فرو می‌برد

اتارهای باغ نژادهای خوب برای توست

اتارها

پیش از آواز آسمان

از نگاه من رسیدند

شما اتارها را

از میان تکه‌های آسمان

بردارید.

بنابر این شعر احمدی، از یک مسیر تولد تا مرگ باشکوه اما از مسیر اساطیر عبور می‌کند.

تا اینجا، نگاهی که بیان شد، در مسیر گفت‌وگوی ذهن من و شعر اتاق می‌افتد اما سویه دیگری در این شعر وجود دارد که فقط می‌توان

گفت این شعر، مسیر تجربه‌ای عاشقانه است که در همین شعر، با یاری ناپیدا شکل گرفته است و درونمایه‌های آن خاطره و ذهن سیال شاعر در کودکی و بزرگسالی است.

با این همه بازمی‌گردم به آغاز بحث. تفسیر و تحلیل شعر احمدی، بیهوده است. اما هیچ چیز در این متن، زیاتر از خود شعر احمدی نیست. پس شعر را دوباره می‌خوانم، حتا بدون نظرگاهی که طرح شد چراکه فاعلیت شعر، اساسن جنای از فاعلیت تفسیر و نگاه منتقد است. زیرا که جهان تصویر، سازنده آن است.

شعر «در کوچه‌ها و شعرهای شبانه» تک گفتار نسبتن درازی است در پنج بخش، که در آن رلوی معصومانه، شتابزده، و قدری پرافروخته از رویارویی با وضعیت، یا چهراتی دم می‌زند که آملگی پذیرش آن را ندارد. تحلیل واژگانی شعر به این مضمون اشاره دارد: دوازده فعل منفی «نشسته‌ام»، «گفته‌ام»، «خواندم»، «شمرده‌ام»، «بودم»، «تبود»، «می‌توانم»، «نشسته است»، «می‌بیند»، «هجا نکردم»، «نیستم» و «ندارم» حسرت رلوی را در دور ماندن از تجربه‌هایی آرمائی باز می‌تاباند «من هنوز ظرف‌هایم را نشسته‌ام/ هنوز رنگ علف‌ها را به گوسفندان نگفتم/ آسمان آبی را به روی تخت نخواندم/ و ستارهای ترلویده از ملاقه‌ها را نشمرده‌ام». تجربه‌هایی که رلوی در حسرت دست یافتن به آن‌ها مانده است اگر چه برای او آرمائی‌اند به ویژه با تکیه بر موتیف غالب طبیعت (آسمان، علف، ستاره) صداقت لحن او را تثبیت می‌کنند و آن چه به تثبیت این لحن بیش‌تر کمک می‌کند دو جمله پرسشی است در پیش و پس

چهار جمله خبری منفی او «من از کلام نژاد بودم؟» و «چه ابری را میان چشمانم باران کردم؟» که فضای حاصل از گزاره‌های منفی او را تقویت می‌کنند مضامین به این که توازنی میان ایماژ زمین در بخش اول و بلرلن در بند پایانی برقرار می‌سازند در بخش دوم شعر، سادگی تصاویر نخست- علف، آسمان، ستاره زمین، شخم- در تصاویری به همان مقدار آشنا و متعارف و ملموس ادامه می‌یابند: ملاح، دهقان، رفتگر، شن، گل. ارتباط این دو گروه تصویری صرفن به اعتبار سادگی و بلاغت آن‌ها نیست، بلکه از تناسب درونی و مضمونی آن‌ها نیز نتیجه می‌شود دغدغه راوی آن است که باید صدای هزاران قلب را از «شن‌های گرم و ژولیده‌ی تکاپوی عصر» بیابد و بشناسد و «در گل ژولیده‌ای» زنلانی کند. آیا گل ژولیده همان دستگاه ضبط صوت است، یا شاید: قلب‌لو؟ به هر تقدیر، انسجام تصویری هم‌چنان حفظ می‌شود: حال که راوی به شناخت رسیده است، پرسش‌های مرتبط برای او مطرح می‌شوند: «پرسش پس از شناسایی می‌شکفت.» تصاویر مرتبط با ژولیدگی تکرار می‌شوند گیاهی که در آب‌های خاموش شکسته است از لو جواب مرطوب، جواب بهاری و جواب تولد می‌خواهد، و او کافی از شبنم سال‌های کودکی‌اش را «از زمین شریف» برمی‌دارد- بیان شاعرانه پرتصویر و نمادین همان وضعیت پیشین، که شاید به تعبیر بلیک بتوان آن را مواجهه دو دنیای «معصومیت» یا بی‌خبری و «تجربه» نامید همان که راوی در پیشانی بخش دوم از آن با عنوان «بارهای آگاه و ارثیه‌های بزرگ» یاد می‌کند در همین بخش است که یکی از زیباترین بندهای این شعر می‌آید: «بگویم/ که کودکی‌م/ با

گل‌های تخدیر شقایق/ کنار شیر آب بود/ شیر آب به خواب بود/ و در خواب شیر آب/ گل‌های شقایق/ فواره می‌شد» در هم تنیدگی ایماژهای این بند، با استفاده از قافیه ناقص «بگویم/ کودکی‌م»، و قافیه‌های «خواب و آب» تخیل پرتوان و غنی احمدی را در بازآفرینی شاعرانه کودکی راوی نشان می‌دهد: شیر آبی که در مجاورت گل‌های شقایق به خواب رفته است، و رویای فواره شقایق‌ها را می‌بیند راوی از تولد بهار می‌گوید که ملازم با تجربه معصومیت و بی‌خبری است. و از ورود به تابستان، که برایش علائم پختگی و بلوغ است، و او آن را «فربه و کوتاه» توصیف می‌کند، تن می‌زند بخش سوم شعر تکرار مضمون بخش یکم است، با همان موتیف‌های بدوی و طبیعی، خطاب به «خدایان اردوگاه آفتابی» به تعرض می‌گوید: «آتاقم رنگ می‌خواهد. جارو می‌خواهد/ تازه آفتاب را خریده‌ام که بر چراغ بیاویزم/ هنوز برای یک درخت و پرنده/ پاییز و بهار را هجا نکرده‌ام/ برای من تازه مهتاب رسیده‌ست/ تا سقف آتاقم را رنگ مهتابی کنم.» در بخش چهارم، راوی ارتباطش را با بنویت و طبیعت و سادگی، این بار با صیغه‌ای از عرفان به سبک سپهری، و با بهره‌گیری از حسامیزی، تلاوم می‌بخشد همسایه‌اش را برادر خطاب می‌کند و به او می‌گوید عشق همسایه لوست و تاریکی را می‌شنود و روشنایی را می‌نوشد در آخرین بخش، ایماژهای طبیعت باز هم تکرار می‌شوند و راوی به مضمون عشق، که از مضامین فرعی شعرست، باز می‌گردد. ایماژ زخم در انار تلاوم می‌یابد و راوی شعر آن را با آواز شدن آسمان ربط می‌دهد و از مخاطبین خود می‌خواهد انارها

را پیش از آواز آسمان بردارند.

در کوچه‌ها و شعرهای شبانه شعر دشواریاب و دیرفهمی است. احمدی با مفهوم یا مفاهیم پیچیده کار نمی‌کند. محمل شعری او تقریباً یکسره بر تصاویر طبیعی استوار است. ذهنیتی ساده و بلکه کودکانه در پشت شعر او عمل می‌کند و تکه تکه بودن تصاویر خود ناشی از همین مکانیسم است. تداعی آزاد تصاویر جای مهمی در شعر او دارد و او با بکارگیری چنین تمهیداتی به زبانی نرم و روایی دست می‌یابد و از قبل آن تجربه شاعرانه خود از جهان را به نمایش می‌گذارد.

نیما یوشیج ذهنیت تجدد طلب و  
 نوخوله مردم زمانه‌اش بود گیرم نه همه آن‌ها.  
 آن‌چه او را ترغیب به شکستن قواعد و  
 لوزن سنگ شده شعر کلاسیک کرد نه  
 تنها ایجاد فرم و قالبی جدید از آن‌گونه که  
 در کارهای کسانی مثل دهخدا یا عشقی

یا لاهوتی، بلکه وارد کردن زندگی جدید و نوینی بود که در روند  
 جامعه شروع شده بود. آن‌چه که او آفرید قبل آن به وسیله خود زندگی  
 آفریده شده بود و یا در حال آفرینش بود شاعر به دنبال کشف آن  
 رفت. نیما را می‌توان به طور عملی سرآغاز ورود مدرنیسم در ایران  
 محسوب کرد چنان‌که هدایت راه اما اگر بخواهیم از دیدگاه کاملن  
 مدرنیستی به نیما نگاه کنیم یا حتا هدایت. آن‌ها به طور کامل و لازم  
 مدرنیست نبودند و عناصر دنیای سنت جسته و گریخته هنوز در  
 ذهنیت آن‌ها رسوخ داشت. در واقع آن‌ها کسانی بودند که از حضور  
 قواعد دنیای کهن و سنتی خسته و ملول بودند و در پی افسون‌زدایی و

## انتزاع و واقعیت

هادی محیط

دگرگونی آن از خود و هنر خود بودند اما  
 احضار مدرنیته به مفهوم کامل آن در آثار  
 شاعران و نویسندگان نسل بعدی به وجود  
 آمد مدرنیته‌ای که با نمود آن در زندگی  
 شهری با حذف کامل سنت فردگرایی،  
 خردباوری - ابرکتیویسم و دو آلیته و ...

همراه بود شاید در میان شاعران این گرایش ابتدا در کارهای  
 هوشنگ ایرانی رخ نمود و بعد در کارهای کسانی مثل احمدرضا  
 احمدی، فروغ فرخزاد، یدالله رویایی و ... به تکامل رسید  
 احمدرضا احمدی با اولین کتابش «طرح» که در سن ۱۹ سالگی و در  
 سال ۱۳۴۱ چاپ می‌کند در حقیقت نماینده و بازتابگر روح عصیانگر  
 جوانانی است که در پی دست یافتن به فضایی جدید و نوین با حذف  
 کامل سنت هستند تا از این طریق آغاز واقعی مدرنیسم را در ادبیات  
 ایران نوید دهند کتاب طرح با این بند شروع می‌شود: آنچه تازه  
 نیست لای لای ساعت دیواری کهن است بر نوزاد خود.

و این سطر خودانگار بیانیه شعر احمدی است که در پی ایجاد ساختن و بیان کردن ادیباتیست که در آن یکسره دنیای نوینی ارایه شده و دیگر خبری از زندگی سستی دیده نمی‌شود. شعر احمدی چه در این مجموعه و چه در کارهای بعدی به راستی شعری است کاملن شهری و اگر شکوفه شعری در بطن شاعر بشکفتد، حرکت قطار است نه تحرک زمان، او ستارگان را آب فلز می‌دهد و از منی حرف می‌زند که در آن یک پرنده فلزی به دنیا آمده است و شبی را وصف می‌کند که در شیشه‌ها و لیوان‌ها به خواب می‌رود. در دنیای او اینک حروف پشت جعبه سیگار در کنار حروف روزنامه دیشب خفته‌اند. شعری که احمدی ارایه می‌دهد کاملن با دیکلامسیون مرسوم شعر آن روز متفاوت است، در شعر او به حرکت آهنگین کلام، به وجه معنایی قدیم کلمه، و به دنیای واقعیت کاملن بی‌اعتنایی نشان داده می‌شود شعر سوررئالیستی احمدی با به هم ریختن «واقعیت» نوع زیباشناختی جدیدی را به روی مخاطب می‌گشاید که تا آن روز در شعر فارسی بی‌نظیر بوده است.

اما شعر «در کوچه‌ها و شعرهای شبانه» از کتاب دوم احمدی انتخاب شده است. این شعر به لحاظ فرم و ساختار پیشنهادهای جالبی برای شعر فارسی آن روز داشته است. از این نظر که با ساختاری گسسته و پاره‌پاره عملن خطی قرمز بر روایتی سر راست و مشخص در شعر می‌کشد و با طفره رفتن از معنایی یکه و روشن، به ساحت ابهام و چندپهلویی که خصوصیت شعرهای برجسته است، وارد می‌شود شعر

به پنج قطعه تقسیم شده است. نام شعر «در کوچه‌ها و شعرهای شبانه» می‌باشد. نام شعر بر قصه، شعر، دلالت نمی‌کند. نام شعر فقط سطری از کل شعر می‌باشد و اصلن ارجاعی به کل معنا و مکان- زمان شعر ندارد و تداعی کننده همیشگی این ترکیب در ذهن مخاطب نمی‌باشد سخن احمدی در این شعر و دیگر شعرها، سرد و بی‌اعتنا است. اما بی‌روح نیست. او با بی‌قیدی عمدی با مخاطب به سخن درمی‌آید. و ظاهرن هم هیچ هیچانی با او نیست، شاعر بدون این که به دام شعار و شوری کاذب بیفتد روایت خویش را بازگو می‌کند. من هنوز ظرف‌هایم را نشسته‌ام/ هنوز رنگ علف‌ها را به گوسفندان نگفته‌ام/ آسمان آبی را به روی تخت خوابانده‌ام/ و ستاره‌های تراویده از ملاقه‌ها را نشمرده‌ام/ که تنفس، سال، عشق، گشته‌ام.

در شعر احمدی به مفهوم واقعی ما با دنیای آزاد شعر روبه‌روایم. شاعر هیچ پیش ذهنی را برای شعر قبول نمی‌کند و تمامی عناصر و کلمه‌ها می‌توانند به راحتی به شعر او وارد شوند و شاعر آن‌ها را به هیئت شعر درآورد. جادوی شعر احمدی البته در زبان اوست. اگر به این گفته‌ی «ویتگشتاین» اعتقاد داشته باشیم که محدودیت‌های زبان، من، محدودیت‌های جهان من است به راستی شعر احمدی هیچ محدودیت زبانی را بر خود نمی‌پذیرد و این دقیقن ناشی از جهان آزاد و گسترده شاعر است:

من از جاده‌ی/ شکفتن‌های درهم ریخته‌ی/ فلسفه و گل/ به سوی گفتگوها می‌رفتم.

از طرفی دیگر احمدی با قبول و عمل تئوری سورتالیست‌ها مبنی بر «خودکاری» نوشتن شعر، خود را به ساحتی نزدیک می‌کند که عنوان «غاب» برایش به راستی جامه‌ای برازنده است. این شعر و بسیاری دیگر از شعرهای احمدی با آن که بر سکوی واقعیت به حرکت درمی‌آیند و اندام خود را از اجزای جهان‌های مختلف جذب می‌کنند اما به شکل عجیب و بهت‌آوری به واقعیت جدیدی تبدیل می‌شوند که جز در شعر، در هیچ کجا قابل گرد آمدن نیستند سطرها و بندها به طرز ماهرانه‌ای به هم ربط پیدا می‌کنند و در عین بی‌ربطی جهان خود را می‌سازند:

باران در لالایی مادرم خفته است / میان لالایی مادرم  
کلیدی / شیر آبی / و بهاری زخم خورده / می‌روید.

و گمانم شعرهای احمدی گاه از فرط واقعیت با زبانی معصومانه به انتزاع کشیده می‌شوند و به اوج هنر خود می‌رسد. انتزاع واقعیت جزیی از جادوی شعر احمدی است چیزی که شاید فروغ را هم مبهوت و شیفته خود کرده بود.



م. آزاد





تا بدلتی که چه‌ها می‌گذرد؛  
 من از این پنجره‌واری که سیاهست و بلند  
 به صدای تو- که جاری خواهد شد  
 که مرا تنها در کوچه رها خواهی کرد-  
 به صدای تو رها می‌شوم از شاخه‌ی خویش  
 زیر باران‌ها در کوچه‌ی سنگی  
 ویران خواهیم شد  
 زیر این پنجره‌واری که تماشاکه بادست و گیاهی تاریک  
 به جهان گذران می‌نگرم:  
 بادها در گذرند  
 یاس‌ها منتظرند!

جوی گریانی و در باران‌ها می‌گذری  
 تا تو می‌مائی و باران غریبی که زمین را  
 ویران خواهد کرد  
 آسمانی که به ما می‌نگریست  
 ماهتابی که به ما می‌تابید  
 همه در تاریکی‌ها مانند  
 همه در باران فریاد زنان می‌گفتند:  
 «یاس‌ها منتظرند!»  
 و تو گریان می‌گفتی:  
 «یاس‌ها ریخته‌اند»

## یاس‌ها منتظرند

م. آزاد

«بنشین بر لب جوی-»  
 «این سبزه که امروز تماشاکه ماست»

باد و باران و گیاهی که تویی بر لب جوی  
 همه از کوچه مرا می‌خوانند  
 من از این باران‌ها- می‌لتم- خانه ویران خواهد شد  
 ویران!

یاس‌ها ریخته‌اند  
 زیر باران‌ها در کوچه رها  
 مثل مرداب بزرگی که در آن نیمه‌ی شب‌ها تنها  
 غوک‌ها می‌خوانند  
 و تو تنها می‌مائی

باد و باران و تماشای گیاهی که مرا می بیند!

من از این پنجره‌واری که سیاهست و بلند

به تو فریاد زنان می گویم:

«یاس‌ها منتظرند!»

و تو گریانی و در باران‌ها می‌گذری.

خانه ویران خواهد شد

ویران!

و گیاهی که تویی بر لب جوی

ریشه در آب روان خواهد شست.

یاس‌ها منتظرند

من همین جا تنها خواهم ماند.

بافت فرهنگی شعر «پاس‌ها  
منتظرند» در بستر و خواستگاه شعر  
نیمایی اتفاق افتاده است. ادراکات حسی،  
تلقی بوچ‌انگارانه‌ی برآمده از شرایط اختلاق  
و استفاده از کلمات مصرف شده و  
همیشگی‌ای چون: تهایی، باران، مرداب،

شب، پنجره، جهان، باد و آسمان؛ با همان کارکردهای مصرف شده در  
شعر فارسی نشان می‌دهد که م. آزاد هرچند مربوط به دهه‌ی سی و  
چهل شعر نواست اما کارکردهای شعری او مربوط به اجتماع دوره‌ی  
جوانی نیما و پیش از نیما است.

اصولن سرنوشت شعر نیمایی پس از اثبات نسبی شعر نو، بر گردن  
شاعرانی افتاد که به نوعی هرچند هم دوره‌ی نیما نبودند اما خواستگاه  
ذهنی آن‌ها مربوط به هستی‌شناسی اوایل سده‌ی هزار و سیصد بود.  
مجادله‌ی نیما با شعر کهن به موازات مجادله‌ی حکومت پهلوی با  
تفکرات قاجاری و شکست فرهنگی قجری، به ایجاد بستر

## آن‌ها به ما دروغ گفتند

داریوش اسدی کیارس

جامعه‌شناسی جدیدی در ادبیات ایران منجر  
شد با بازگشت جوانانی که در ابتدای  
حکومت پهلوی اول، جهت تحصیل به  
فرنگ رفته بودند موج جدیدی از ادبیات،  
هنر و به طور کلی نوشتن باب شد.

تا دو دهه‌ی بعد از این قضیه، از یک سو

نیما و شاگردان خلفش هم‌چنان مشغول شکستن و روان کردن لوزان  
سنگین خلیل بن احمد سامانی بودند و از سویی دیگر جوانان از  
فرنگ برگشته به عنوان سوغات اشعاری با خود آوردند که به طور  
کلی نه تنها با وزن شعر کهن بلکه با وزن تلطیف شده‌ی شعر نیمایی  
نیز متفاوت و مخالف بود.

دکتر محمد مقدم، دکتر تندرکیا، دکتر هوشنگ ایرانی، که  
هر سه تحصیل کرده‌ی و مدرک گرفته از فرنگ بودند از یک سو با  
شعرهای سپید و بی‌وزن و قافیه خود خواهان جریان جدیدی در شعر  
نو شدند و از سویی دیگر شاعرانی چون اسماعیل شاهرودی، م.

آزاد، شیبانی، رحمانی و چند کس دیگر با طرفداری و به جانب قالب نیمایی آمدن، خواهان تشریح و تفکیک شعر نیمایی از شعر کهن، در اشعار خود بودند. یعنی در ابتدای شکل گیری شعر نو، شاعران جدید به دو دسته مجزا تقسیم شدند دسته اول پیششارانی که مقید به آموزه‌های نیما و حرف‌های او شدند و دسته دوم که شدیدن تحت تأثیر او و مسایل سمبلیستی و رماتیستی شعر نیمایی قرار داشتند

م. آزاد جزو گروه دوم شعر نو تلقی می‌شود و جزو شاعرانی است که دامنه‌ی دانشی شعری‌شان در حیطه‌ی قله‌ی شعر نیما قرار دارد. این شاعران هم‌چون نیما، از یک تجربه جمعی استفاده می‌کنند. این تجربه جمعی یا کمی تکرار متماثل به شطرنج و کارکردهای اجتماعی و آزادی‌خواهی و اشیک‌یتیم و مسایل کارگری و تودم‌ای می‌شود که ناگهانی و ناخواسته شاعر را به مطن توده و مردم می‌برد تفاوت این نوع از زیست شاعرانه با گروه اول شعر نو این است که کارکردهای توهمی و اشراقات و جنون شخصی و مطلقن خاصی، ندارد و از «وضوح» زیادی لطمه‌پذیر است!

«یاس‌ها منتظرند» یکی از مردمی‌ترین شعرهای کتاب «قصیده بلند باد و دیدارها» پس از یک فاصله طولانی در روند شاعری آزاد- حدود ده سال - در نیمه‌ی اول دهه‌ی چهل به چاپ رسید. شاعرانی چون م. آزاد حتا هنگامی که در ابتدای دهه‌ی چهل جریانات آوانگارد شعر اروپا، بستر جدید مخالف یا فرهنگ شعر کهن و نیمایی، ایجاد کرده بود، نتوانستند از وزن پرآمده از شعر کهن که در

ساختار شعر نیما نیز حضور داشت رهایی یابند<sup>۱</sup>.

**باد و باران و گیاهی که تویی بر لب جوی**

**همه از کوچه مرا می‌خوانند**

او در این شعر چشم‌داشتی به ذهنیت شاعران کهن دارد آوردن مصرعی از شعر حافظ و خیام نوعی تضمین را در کلیت شعر و ذهن لو نشان می‌دهد. مصرع «این سبزه که امروزه تماشاگاه ماست» در ادامه‌ی خود در شعر کهن می‌گوید «تا سبزه خاک ما تماشاگاه کیست»! و لو این تفکر شاعرانه‌ی شعر کهن را به نیست انگارگی جامعه جدید می‌آورد. نشستن بر لب جوی و نگرستن به آب که چون عمر می‌گذرد یک تفکر ایستا و یک جنبش حزنونی مربوط به سده‌های قبل بوده است. اما شاعران نیمایی به علت عدم تربیت صحیح جامعه‌شناسی شعر، این تفکر را از قرن‌های پیش به جهان معاصر آوردند و از دل آن به نوعی زبان پوچ‌گرا و نیست‌انگارانه دست یافتند.

پس در جهان معاصر نیز آن که از کوچه شاعر روشنفکر نیمایی را به نام می‌خواند جز توهمی پوچ انگارانه دیگر چیزی نداشت؟ او در همین شعر می‌گوید «مرا تنها رها خواهی ساخت» و تأکید می‌کند که «من همین جا تنها خواهم ماند».

این تنهایی و ذهنیت پوچ‌انگارانه‌ی میراث نیما و البته شعر شاعران

۱- البته لو کمی بعد در جنگ مدرنیستی «طرفه» با چاپ شعر «هالریت» تجربه‌ای در شعر مدرن انجام داد که بی‌شمر مقلد از هم دوره‌ی‌های او شاعرودی نیز با تطبیق جدید شعر کهنه در «هز می به دورسا» این تمایل را نشان داد.

رمانتیک و بعدها رئالیستی بعد از نیما است.

این تفکر به اضافه چاشنی شکست‌های سیاسی - اجتماعی دهه‌ی سی و مخصوصن کودتای سال سی و دو که منجر به بازگرداندن شاه وقت بود دست به دست هم در یک کارکرد اجتماعی جزو زبان معیار این نسل قرار می‌گیرد.

م. آزاد، محمد زهری، هوشنگ بادیه‌نشین، منوچهر شبیانی، اخوان ثالث و احمد شاملو جزو شاعران زبان معیار این نسل تلقی می‌شوند با این حساب شعر م. آزاد که مربوط به این نسل است شعر ادراکات حسی آن اجتماع است.

به موازات م. آزاد در شعر این نسل - که تا اواخر دهه‌ی سی حرکتی جهشی دارند - این جریان روانه است.

منوچهر آتشی که از با اهمیت‌ترین شاعران دهه‌ی سی و در اواخر این دهه در کتاب «آهنگ دیگر» می‌گوید:

مرغان باغ شعر من زاغ است، بوم است

نفرینی شعر خداوندان گفتار

فواره گل‌های من مار است و هر صبح

گلبرگ‌ها را می‌کند از زهر سرشار<sup>۲</sup>

و این همان میراث ذهنیت نیست انگارانه‌ی نیما است به اضافه «شرایط اختناق» که پیوسته بر هنر و فرهنگ این مملکت مستولی بوده است.

در شعر این شاعران معشوق لزلی، انسان و نمونه بارز انسان آرمان شهری، همان انسان پوست و استخوانی نیما است.

نیما به عنوان مهم‌ترین و تأثیرگذارترین و تنها سخنگوی این جریان برای شاعران، در «ارزش احساسات» فلسفه‌ی وجودی و تلقی اومانیستی خود را به نسبت متفکران غرب تشریح می‌کند و می‌گوید:

«هیچ وقت انسانی خارج از شرایط طبیعی ساختمان جسم خود مثل تصویری از اجنه و پریان وجود ندارد. وقتی که می‌گوییم انسان، جواس او بجا و حاصل از نتایج هرگونه تأثیرات آب و هوایی است و شامل کلیه آن چه به حسب اثر از نسلی به نسلی رسیده و مربوط به استعدادهای بدنی و اعمال داخلی بدن و چگونگی ارتباط آن با خارج می‌باشد، زیرا که تمام این‌ها شرایطی هستند که اگر وجود نداشتند انسان معنی پیدا نمی‌کرد»<sup>۳</sup>

از این «نگاه» مسلم است که شاعران طرفدار و پیرو نیما از یک معشوق گوشت و استخوانی صحبت می‌کنند اما مراد نیما از معشوق گوشت و استخوانی، خوشگلی نسبی زنانه نیست، او شدیدن طرفدار اجتماع است و توهم رهبری توده مردم را با خود دارد. این توهم هر ادامه در شاگردان او نیز به وجود می‌آید که همه می‌خواستند «دنیا را

ببند

عوض کنند» و دنیا آن‌ها را از خانه به کافه‌ها و شیره‌کش خانه‌ها و آغوش‌های روسپیان برد و «دنیا آن‌ها را عوض کرد»!

در نتیجه شعر م. آزاد هم‌چون شعر «آی آدم‌ها»ی نیما یک فریاد اجتماعی است که ظاهرین به یک تلقی نر و مادگی نسبت پیدا کرده است!

نیما می‌گوید: «یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان» اما مرادش یک نفر، یک شخص نیست. م. آزاد نیز تنه‌ای مردمی و شکست اجتماعی و بی‌خبری پس از سال ۳۲ را تشبیه به روابط نرینگی و مادینگی می‌کند یا به تعبیری دیگر معشوق حقیقی را در موقعیت خیالی کارکردهای اجتماعی قرار می‌دهد و به نفع اجتماع عشق لیریستی را در نطفه می‌کشد و گزارش می‌دهد در تیرهای خود که «خانه ویران خواهد شد ویران» و این خانه آیا کشور او نیست؟

مشکل اساسی شعر دهه‌ی چهل با شاعران دهه‌ی بیست و سی نیز همین مساله است. زیباشناسی شعر دهه‌ی چهل بر این باور استوار شده که دیگر دوره‌ی تصاویر دروغ و نشان دادن سایه پشت پرده به مردم گذشته است و انسان نمی‌تواند برای اجتماع و خلق کاری بکند پس هر کس بار خود را به سر منزل برساند و این نقطه‌ی اصلی تفکیک شعر دهه‌ی چهل از انسجام شعر نیمایی است- این ذهنیت را البته در دهه‌ی بیست جریان‌سازان حزب توده و مخصوصن احسان طبری نیز اشاعه داده بودند و حتا در یکی از شب‌های تشکیل اولین کانون نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ در سخنرانی‌ای احسان طبری این مساله را با جدیت تاکید کرده بود

جامعه‌شناسی شعر نو این مطلب را واضح می‌کند که به اتفاق همه‌ی شاعران مهم دهه‌ی سی- یعنی از ابتدای دهه‌ی سی تا اواخر آن (۱۳۳۹-۱۳۳۲)- متفق به این هستند که «تو می‌روی و خانه ویران است و همه چیز در تیرگی است و بدبختی، و تنها پناه افیون و کافه‌های روشنفکری است». این آزاردیدگی البته شاعران این نسل است و ما را بر این باور می‌آورد که در شعر نو ما همیشه در آرمان‌هامان شکست خورده‌ایم.

م. آزاد نشان بارز و یکی از مهم‌ترین شاعران آزاردیده این نسل است. این آزاردیدگی در تفکر زن عصیان‌گر جوانی به نام فروغ فرخزاد نیز دیده می‌شود. او در مجموعه شعر «اسیر» که در سال ۱۳۳۴ چاپ شد می‌گوید:

نه امیدی که بر آن خوش کنم دل

نه پیغامی نه پیک آشنایی

نه در چشمی نگاه فتنه‌سازی

نه آهنگ پر از موج صدایی<sup>۴</sup>

و این تفکر زن بیست سال‌های است که در ابتدای همین کتاب تاکید می‌کند: «تقدیم به همسر هنرشناسم پرویز به پاس گذشت‌ها و فداکاری‌های او در راه پیشرفت هنر من».

فروغ هم در تقدیمی دارد به ما دروغ می‌گوید آن‌ها به ما دروغ گفتند؟! ذهنیت شاعران این دهه‌ی این گونه است:

۴- اسیر/ چاپ لول ۱۳۳۴/ امیرکبیر/ با مقدمه‌ی شجاع‌الدین شفا

سیاوش کسرای شعر ۱۳۳۲: «چو گل‌های سپید  
صبحگاهی/ در آغوش سیاهی/ شکوفا شو!»

اخوان ثالث شعر ۱۳۳۴: «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ  
گفت/ سرها در گریبان است».

حسن هنرمندی در شعر ۱۳۳۳: «بیهوده، ای دوست/ بیهوده  
می‌کوشی نیننی دام‌ها را/ تنها نه این‌جا/ هر جا که بینی زندگی  
غیر از قفس نیست! جز پرده رنگین امید و هوس نیست»  
سهراب سپهری شعر ۱۳۳۲: «در این اطاق تهی پیکر/  
انسان مه‌آلود/ نگاهی به حلقه‌ی کدام درآویخته؟»

محمد زهری شعر ۱۳۳۹:

«هوای خاتمه سنگین است و افسرده است  
گلی بی‌آب در گلدان روی میز، پژمرده است  
صدای بوسه یا موج طنین خنده‌ای مرده است  
غبار آینه پوشیده راه جلوه‌های پاک را بر خویش  
چراغ سقف لرزان است از تشویش»

کتابی که شعر مورد نظر ما از م. آزاد در آن چاپ شده پر از تلقیات  
بوچ انگاران‌های است که جابه‌جا به ما تذکر می‌دهد که همه‌چیز از  
دست رفته است: بهار هراسان، یاس‌های کاغذی، ویرانی و خشکین  
گل‌های یاس در نگاه‌ها...

م. آزاد جزو شاعرانی است که زبان شعرشان در مقابل تفکرشان  
حرکت جدی نکرده است. احتمالاً این مساله بازتاب آموخته‌های  
نیما یوشیج باید باشد چراکه این نوع شاعران علاقه شدیدی به

«شعر-داستان» دارند و گه‌گاه در اختیار سوز و داستان به سمتی  
می‌روند که «زبان» کارکرد شعری ندارد و مهم نیست. این دوگانگی  
در شعر با یک بررسی جامع در آثار م. آزاد نشان می‌دهد که او از  
جنبه‌ی نحوی، ادامه‌ی نیما و از جنبه‌ی معنایی ادامه‌ی ذهنیت شعر  
کهن، در فیلتری جدید و جوان است. او هرچند ذاتاً به دنبال معنای  
حقیقی متن نیست اما چنان ملموس فضا سازی رمانتیکی می‌کند که  
غیر از این تصویری به وجود نمی‌آید. این تصور به ظاهر غلط امروزه  
منتقدین و شاعران دهه‌ی هشتاد را به شک در هستی‌شناسی نیما  
کشانده است.

به یک دلیل مهم م. آزاد جزو شاعران مهم شعر نو تلقی خواهد  
شد و آن این که او از جمله فرزندان خلف شعر نیمایی بود که به  
واسطه‌ی احمد شاملو و جریان شعر سپید به هموار کردن وزن چکشی  
شعر نیما به وزنی ریتمیک برخوشت. این نوع شعرها که به نظر این  
«دست» به «اشعار دهاتی» منسوب می‌شوند شعرهایی هستند که  
حتمن باید با صدای بلند خوانده شوند تا فرمان‌پذیر ذهن گردند تقریباً  
خود نیما در اکثر شعرها، م. آزاد اخوان، کسرای و نصرت رحمانی از  
این دسته‌اند

او جوانی‌اش در تاریخ ادبیات به نسلی برمی‌گردد که زمزمه‌ی  
شبانه‌روزی‌اش «مرا بیوس برای آخرین بار» بوده است هرچند که  
بعدها تلاش کرد تا آموخته‌های آن سال‌های خود را از یاد ببرد و در  
مصاحبه‌ای هم گفت: «یاد داشتن این چیزها، یک تازگی‌هایی را  
از آدم می‌گیرد»



بررسی تاریخ شفاهی ادبیات به ما می‌گوید: لو به وصیت و نصیحت احمد شاملو به چاهی افتاد که خود شاملو دچارش شده بود و زیر کانه از آن رمیده بود شاملو که در مقدمه‌ی «یار شب» کتاب اول آزاد در دهه‌ی سی نوشته بود «مسئولیت در برابر مخاطب فراموش شده است. آزاد این مسئولیت را به زودی در خواهد یافت» لو را به دنبال مخاطب و فریاد و ناله توده فرستاد.

آن‌ها بر این اعتقاد بودند که به قول پرتولت برشت «در این زمانه از درختان سخن گفتن جنایتی است؛ که نلن نیروی شگفت رسالت را از یاد برده است».

او با ریسمان احمد شاملو به چاهی رفت که منوچهر شفیانی داستان نویس جوان و خوش ذوق دهه‌ی چهل در آن به دست شاملو خفه شده بود.

آزاد هنوز در این چاه نفس می‌کشد و مقتدر ایستاده است.

سلام ای شعرهای چاهی!

تضمین دویست از حافظ و خیام - در حد اشاره - در پیشانی شعر «یاس‌ها منتظرند» فضایی عاطفی شعر را تبیین می‌کند فضایی تلخ، اندوهبار و تامل‌برانگیز؛ شعر حافظ: بنشین بر لب جوی و گذر عمر بین / وین اشارت ز جهان گذران

ما را بس، و بیت معروف خیام: این سبزه که امروز تماشاگاه ماست/ فردا ز سر خاک که بر خواهد رست. هر دو از ناپایداری جهان دم می‌زنند، اما در همان حال، و در واقع به دلیل همان ناپایداری به ما صلاهی اغتنام فرصت‌ها و دعوت به زیستن می‌دهند: باید با چشمی به گذرا بودن عمر بر لب جوی نشست و به تماشای سبزه‌زار رفت. آن‌چه شعر م. آزاد را به شعر حافظ و خیام مرتبط می‌سازد، سوای وقوف بر ناپایداری لحظات و دعوت به تجربه‌ی زیستن، اشتراک در بیان است. در دو بیت کلاسیک، عناصر طبیعی، یعنی آب و سبزه، از هرگونه بار رمانتیک خالی‌اند جوی آب و سبزه‌زار بیش از آن‌چه مایه‌ی

## میان ماندن و رفتن

## مشیتِ علایی

ورقن  
می کند هم چنان که بر درختین سیفه زوال و  
نیشی را موجود مشرق ازاد تهراتی و کر  
شهر زیبای «ایلس هتا» منتظر ندیده حریف  
هستار و دخیل بکوه است و فور عناصر حریفی را منتظر می بیند و گفت  
در انتظار ازاد به چشم می خورد یاد و تهراتی و دیگر نام و نشان و صورت و  
مرداب و مهتاب اینها حضور این عناصر سه یا هفت پیرانگی سخن  
اجساد است بلکه در جهت مثال مباحث مایه یاد و یازان و غوطه اند  
جوی مایه نقاش و تفرج راوی نیستند بلکه سیاه و زردی اند و یازان  
این شعر هوا را لطیف نمی کند خانه را ویران می سازد هم چون بتای  
که یاس ها را می ریزد یاد و یازان دست به هم داده مرطابی در کوچه  
ساخته اند که یاس ها روی آن شناورند در بند بعدی راوی خود را با  
یاس های چپا شده از شاخه هماغه می بیند و نه از پنجره بلکه «از

پنجره‌واری که سیاه‌ست و بلند»- تصویری که قوین القا کننده زندان است- به صدایی «از شاخه خویش» رها می‌شود این همانندسازی یادآور استعاره مشابهی است در شعر هایکووار و ایماژیستی «در ایستگاه مترو»<sup>۱</sup> از راپاوند، که در آن شاعر برای القای مرگ‌زدگی و شبح‌وارگی آدم‌ها از ایماژ گلبرگ‌هایی استفاده کرده است که در پی ریزش بارانی سخت (و شاید همراه باران) از گل‌ها جدا شده و به شاخه خیس چسبیده‌اند! اکنون رلوی شعر زیر پنجره‌واری ایستاده و نظاره‌گر گنر باد و جهان است. صدایی دیگر، در برابر صدای رلوی و آسمان و مهتاب که می‌گویند: «یاس‌ها منتظرند»، می‌گوید: «یاس‌ها ریخته‌اند».

در شعر م. آزاد همه چیز در گنرست: باد و باران و جوی گریان و «تو»ی گنران، و آن‌چه ملازم با این گنرست ویرانی و تنهایی‌ست که با تصویر زیبا و پرتاثیر «مرداب بزرگی که در آن نیمه‌ی شب‌ها تنها/ غوک‌ها می‌خوانند» و هم‌چنین تصویر «پنجره‌واره‌ی که سیاه‌ست و بلند» تثبیت و تقویت می‌شود نگاه حافظ‌وار و خیام‌گونه‌ی آزاد پایانی زیبا و شکوهمند برای شعر رقم می‌زند. شاعر، به رغم باد و باران‌ها و «تو»یی که در سوگ یاس‌ها گریان می‌گذرد با آسمان و مهتاب «همین جا تنها» می‌ماند چراکه اگر یاس‌هایی ریخته‌اند یاس‌های دیگر منتظرند شعر م. آزاد همان قدر که رئایه‌ی ناپایداری حیات و گذار بی‌بازگشت عمر و ویرانی ملازم با آنست

تجلیل از پایداری و زیبایی‌ست. شعر، مرثیه‌ی یاس‌های ریخته و حماسه‌ی یاس‌های منتظرست و نمایش ماندن در این جا، تنها، به انتظار رویش یاس‌های دیگر، به رغم وسوسه‌ی مرگ آلوده‌ای که سوگوار یاس‌های ریخته است. م. آزاد با به کارگیری عناصری رمانتیک و زبانی سراپا تصویری، و موسیقی تأثیرگذار حاصل از وزنی کم‌شتاب و مصوت‌های بلند و کشیده- باد باران، یاس، مرداب ویران، مهتاب، گیاه جهان، رها، تنها، گریان، فریاد- در بیان غیررمانتیک و هنرمندانه مفهومی فلسفی بسیار موفق بوده است. تامل در چنین نمایش تلخی از هستی، ما را وامی‌دارد تا هم‌چون رلوی شعر- و با تاسی به حافظ و خیام و شاعران بزرگ- میان گریان گذشتن از سویی، و ماندن و فریاد کردن از سوی دیگر یکی را انتخاب کنیم.

<sup>۱</sup> - Ezra pound. "In a station of the Metro," Collected Shorter poems (London Faber and Faber. n.d). P.119.

## هم چون زمزمه‌واری

هادی محیط

شعر «یاس‌ها منتظرند» از بخش  
«دیدارها»ی کتاب «قصیده‌ی بلند باد»  
انتخاب شده است. شعرهای این کتاب به  
گفته‌ی خود آزاد محصول تابستان ۴۲  
است. کتاب با مقدمه‌ی ناشر و یک موخره  
کوتاه از م. آزاد شروع می‌شود ناشر در آن

مقدمه می‌نویسد: «شعر امروز ما، شعر نیمایی، سرشار از خلوص  
عاطفی- شاعرانه؛ و از جانمایه‌ای اندیشه‌ورانه- اجتماعی  
بهره‌ور است. و این راز غنا و گسترش شعر امروز در میان  
مردم ما، به ویژه نسل جوان است.» خود آزاد هم در آن موخره دو  
سه نکته‌ی اساسی را یادآوری می‌کند: ۱- این که شعرهای این کتاب  
به لحاظ فرم، نوعی قصیده است. او می‌گوید: «قصیده، دادن چند  
تصویر و چند حالت است (به تشبیه و تغزل و گریز از این‌ها  
به قصد)... قصیده‌ی طبیعت، چیره است بر انجماد. اما غزل  
خداحافظی این طبیعت بازی را باید خواند.» ۲- تاکید بر وجه

اجتماعی و عدالت‌طلبانه روشنفکر و این که  
به قول برشت: در این زمان از درختان  
سخن گفتن، جنایتی است. ۳- با نقل از  
همینگوی و به تبعیت از «پیرمرد و  
دریا»ی او می‌گوید: «قصیده‌ی بلند  
باد»، نفی «به یادآور که زندگی من

بر باد است» می‌باشد. ۴- دیگر این که «قصیده بلند باد» گاهی  
به «فرزانیگی سکوت» هم اشاره می‌کند و آوردن نمادهایی از  
عرفان شرق در آن مثل نیلوفر نشانه هستی بی اعتبار است و شاعر  
شیفته این بی اعتباری است و نکات دیگر.

در واقع این چهار مورد به نوعی بیان ویژگی‌های شعری آزاد است.  
م. آزاد را می‌توان از جهت تم، گسترش دهنده‌ی آن قسمت از شعر  
نیمادانست که بهترین نمونه‌ی آن شعر «آی آدم‌ها»ست. و از لحاظ  
وزن تکامل یافته مدرن تر نیمادان شعر م. آزاد تا حد امکان، در پی  
دوری از هر گونه ابهام و پیچیدگی و بازهای فرمی و زبانی است.

کلماتی که آزاد در دنیای شاعرانه‌اش مورد استفاده قرار می‌دهد، معمول و مرسوم ذهن شاعران است. اما با آن واژه‌ها، دنیای تازه‌ای می‌آفریند که به شدت تصویری و استعاری است و دنیایی است که مختص به خود اوست. در ادبیات کلاسیک مثنوی و قصیده به لحاظ فرم، شکلی آزادتر و سیال‌تر دارند. آزادی فرمی و حرکت سیال فضاها در قصیده آن چیزی است که آزاد از آن استفاده کرده و از این طریق به شعر خود نیرو و حرکت داده است. حرکت و نیرو یکی از ویژگی‌های بزرگ شعر آزاد است. در شعر آزاد البته نیرو و حرکت چکشی و انقلابی نیست، نوعی ریتم و آهنگ آرام و انرژی‌زاست که کم‌کم موثر می‌شود:

**مرا به دریا بسیار، ای هیاهوی سبز**

**سفال خالی خاموش از تو می‌شکند «قصیده بلند» ص. ۴**

اصولن آزاد شاعری است که از لحاظ محتوا و اندیشه، کاملن امروزی و در نوع کاری که می‌کند پیشرو است اما از جهت فرم حرکتی قطره‌ای و محافظه‌کارانه دارد و تحول را به شرط و شروط می‌پذیرد. او به دنبال تلطیف و گاهی تصحیح زبان و وزن‌های سخت و دشواری نیمایی‌ست. در شعر «یاس‌ها منتظرند» وزن، کاربردی‌تر و راحت‌تر شده و دیالوگ او با شعر حافظ و خیام و فرم قصیده‌وار شعر و تصویرگرایی‌اش و دایره واژگانی به کار رفته در شعر همگی نشان از این ادعا دارد.

علاوه بر این که شعر آزاد و گروهی از هم‌دوره‌های او، بیشترین تأثیر را بر تثبیت شعر و اندیشه نیما داشته است گمانم بتوان شعر آزاد را یکی از پایه‌های شعر سیاسی-اجتماعی که بعدها منجر به بروز نوعی

شعر چریکی شده به حساب آورد تأثیرپذیری گروهی از شاعران مثل گل سرخی یا سلطان‌پور از آزاد تا حدودی مشخص است و این به دلیل همان محتوای اجتماعی و زیر با نیروی اوست. شعر آزاد تلفیق زبان و ذهنی رمانتیک و تغزلی است با اندیشه‌های اجتماعی که محور آن انسان و دردهای اوست:

**من از این پنجره‌واری که سیاهست و بلند**

**به تو فریاد زنان می‌گویم:**

**«یاس‌ها منتظرند»**

برای آزاد و دیگر شاعران انسان‌مدار و عدالت‌خواه که انسان را اصولن یک حیوان سیاسی قلمداد می‌کنند رابطه‌ای که او با جامعه و اجتماعش می‌گیرد مهم است و به همین علت ما در جهان شعری این گونه شاعران کمتر فردیت و جهان شخصی را می‌بینیم. در شعر «یاس‌ها منتظرند» این رویکرد به خوبی دیده می‌شود:

**من از این باران‌ها- می‌دانم- خانه ویران خواهد شد**

**ویران.**

این خانه‌ی شخصی شاعر یا خانه‌ای مشخص و بیرونی نیست. یک استعاره یا سمبل است که به طور کلی ممکن است اجتماع، وطن یا تاریخ باشد. یا باران نیز که وضعی این گونه دارد.

در شعر آزاد نوعی سخت‌جانی و تهور نیز دیده می‌شود. «هن همین جا تنها خواهیم ماند» آخر شعر «یاس‌ها منتظرند»، جلوه‌ای از همین سخت‌جانی است. این سخت‌جانی شاید اصرار بر راه و دیدگاه و مقاومت در برابر حمله به آن باشد. حتی اگر این دیدگاه در خود

ضعف‌ها و اشتباهاتی نیز داشته باشد شاعر مصرانه بر آن ایستاده است در حقیقت بیانِ حتماً همین اشتباه و ضعف‌هاست که تهور و شجاعت او را می‌رساند هم‌چون پیرمرد دریای همینگوی که تنها مقاومت و سخت‌جانی‌اش او را به پیروزی رساند که شاید نتیجه نهایی‌اش جز شکست نبود اما مهم اثبات آن لرزه بود که می‌توانست فریادزنان بگوید:

ما سنگ سنگ‌هاییم!

ما سنگ سنگ سنگیم

ارابه‌های سنگین

بر دشت‌های نیلوفر ران‌دیم...

از شعر «شکفتن نیلوفر» - «قصیده بلند باد» ص ۳۴

و به همین دلیل است که شعر آزاد گاهی زبانی حماسی می‌گیرد و با خود شور فریاد دارد:

ماییم ما

فاتحان بزرگ

فاتحان زمین

فاتحان غروب ص ۳۵

وجود اندیشه، نمادها و نشانه‌های عرفان شرق در کارهای آزاد - چنان که در کارهای سپهری - چندان نیست شاید بیشتر زمزمه‌ای خیالی باشد حتی بی‌اعتباری که شاعر می‌گوید شیفته آن است نیز چندان وجه غالب شعرهای آزاد نیست. بیشتر نوعی پوچ‌گرایی

زیرپوستی است که علی‌رغم تعهد سارتری آزاد در جریان شعر او حضور دارد:

باغ بیمارستان، باغچه‌ای بود که من باغش پنداشته بودم

با خود می‌گفتم:

باز کسی می‌گذرد

یا پرستاری

یا بیماری

روشنی‌های گریزانی

از پنجره‌ها می‌تابید

از شعر «چهره نه» - «قصیده بلند باد» ص ۶۷

«یاس‌ها منتظرند» حکایت رفتن و ماندن است حکایت گفتگوی دو نفر بر سر این سخن که یکی می‌گوید: یاس‌ها منتظرند و دیگری می‌گوید: یاس‌ها ریخته‌اند.

مخاطب شعر، علی‌رغم زبان و بافت شعر، بعید به نظر می‌رسد زن باشد راوی در پارهای از شعر می‌گوید:

من از این پنجره‌واری که سیاهست و بلند

به صدای تو - که جاری خواهد شد

که مرا تنها در کوچه‌ها خواهد کرد

به صدای تو رها می‌شود از شاخه خویش.

این صدا پیش از آن که عاشقانه باشد اجتماعی است منتها با لحن عاشقانه.

جایگاه یا مکان راوی خانه‌ای است که او از پنجره‌وار آن که سیاه است و بلند یا مخاطب خود که حضور زنده و ابژکتیو و تأثیرگذار در شعر دارد به گفتگو می‌نشیند و ظاهرین محور گفتگو بر سر ویرانی خانه و ریختن یاس‌ها و انتظار آن‌هاست. راوی شعر مخاطب خود یا شخصیت دوم شعر را با این خصوصیت‌ها: باد باران و گیاهی که بر لب جویست تصویر می‌کند که در حال رفتن و نه ماندنند و جالب این که این دیالوگ انگار درست در زمان حرکت و رفتن راوی است که بین آن‌ها درمی‌گیرد در پاره‌های بعدی شعر خصوصیت‌های مخاطب- باد- باران و گیاه- به نوعی استحاله می‌گیرد و فی‌المثل باران باعث ویرانی خانه می‌شود یا به «زیر این پنجره‌واری که تماشاگاه باد است و گیاه تاریک» تبدیل می‌شود و در انتها باز راوی خطاب به شخصیت مقابل می‌گوید:

و گیاهی که تویی بر لب جوی

ریشه در آب روان خواهد شست.

که باز استحاله‌ای دیگر شکل می‌گیرد.

در این شعر آزاد در حقیقت با تکرار واژه‌ها و تم‌ها و در هر بار گفتن آن‌ها به نوعی ساختار شکنی و عدم قطعیت می‌رسد باید به یاد داشته باشیم که اصولن شعر آزاد چه به لحاظ فرم و چه به لحاظ مضمون، نوعی ساختار منور و مکرر دارد که در هر تکرار، چیز جدیدی به آن افزوده می‌شود و این یکی از تکنیک‌های منحصر به فرد شعر اوست. فضای عمومی شعر، به لحاظ رنگ و خصوصیت‌های آن سرد است. باران، یاس، مرداب، کوچه‌ی سنگی، گیاه، جوی، آسمان،

ماهتاب، گریه و ... در طیف رنگ‌های سرد قرار می‌گیرد این سردی اما سکون نیست، نوعی یأس و ناامیدی است که فضا را مه‌آلود کرده و خود راوی که چه خوب می‌داند بالاخره زیر باران‌ها در کوچه سنگی ویران خواهد شد اما شخصیت دیگر شعر که شاید واقع‌بین‌تر از راوی باشد خوب می‌داند که یاس‌ها ریخته‌اند و دیگر امید نیست و این واقعیت را پذیرفته هرچند یا گریه: و تو گریان می‌گفتی: «یاس‌ها ریخته‌اند» اما راوی با سماجت و سخت‌جانی هر بار فریادزنان می‌گوید: «یاس‌ها منتظرند» و نهایتن هم جان بر سر اعتقاد می‌گذارد و می‌گوید یاس‌ها منتظرند/ من همین‌جا تنها خواهم ماند. هرچند که می‌توانست برود در این شعر آزاد با استفاده از بافت زبان تمزلی و تلفیق اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی با مفاهیم خیامی، نهایتن به فضا و بیانی استعاری- حماسی می‌رسد که این بار نه برای توصیف و تصویر پیروزی، که در راه گفتن و پذیرش شکست‌ها و آرمان‌های نسلی است تا، هم‌چون زمزمه‌واری شود و بگوید اراده مقاومت علی‌رغم همه شکست‌ها نمرده و از بین نرفته است.

هوشنگ آزادی‌ور





پلک سبز و طلاییت  
مثل آن که پر از آب شد

تکنولوژی اتمی تنها در انحصار آمریکا نیست  
و من شنیدم که پرنده  
به خوبی پارسال و چارصد سال پیش می خواند

۳

چون که عاشق نمی شویم  
بیا رؤیا ببافیم  
چون سیاست جرج بوش یاوه است  
بیا لوییا بخوریم  
چون دروغ زیاد می شنویم  
بیا مشق آواز کنیم  
چون که جنگ اتمی عقب افتاد  
بیا شعر بنویسیم.

۴

چه دیر دستگیرم شد  
نه سر پیازم  
نه ته پیاز.

## شعرهای سیاسی هوشنگ آزادی‌ور

۱

کلمات جفا جفا  
بریده بریده  
مشق پرواز می کنند  
و شاعر مشق جنگ  
پس عشق هم  
سرا  
زیر  
شد  
میان خرت و پرت‌های دیگر.

۲

درخت بلند  
مثل آن چنار بریده‌ی سرکوچه

و تو آن گاه می نشینی

آن جا بالای آن درخت بلوط

در آن جنگل معطر

و تنها قرص صورتش را می بینی

لبروهای قاب شده در چارقد سیاه

و راه رفتنش را

پر از مکاشفه شاید

اما مچاله و مختل

و نگاه می کنی چگونه آفتاب

روی خون ریخته می تابد

برای قلب رنگ لازم است

و او هیچ رنگی ندارد

و با خود عهد می کنی

هیچ وقت آن راز را

برای هیچ کس فاش نسازی.

یکی بود یکی نبود

بعد

آن یکی هم دیگر نبود

صبح کامل

تا عمق چتر طاووس

می راند

و باد هوا را

از زرف آینه می خواند

و ورد می خواند:

حباب باد هواست

علاقه باد هواست

وقتی که عشق نیست

عقیده باد هواست.

آهوی کوهی در دشت

بی یار و باز دودکنان

پا شده از خواب و اول صبحی

خط می کشد

روی سنگ روی یخ

روی شاخ های کاهلش

خط می کشد دیوانه تا

ضرب عشق بر پیشانیش کاستی نگیرد

۹

می‌رسی به جایی

که لب نگشوده گناهکاری

پیراهنت

زبان

شکل راه رفتنت

واژه هات

دلت

و بعد می‌رسی به زوال

حیران از این همه واژه‌ی لال.

۱۰

های شاعر شاعر

لحظه‌ها می‌گذرند

عطرها می‌پرند

حرف‌ها کهنه می‌شوند

عقیده‌ها نیز.

۱۱

دستت را به من بده

و پوست نازک ساعد و بازوت را

تا که از رود بگذریم

و از بند بند انگشت‌ها

لیز شویم توی دل

برسیم به جنگل پلک

و دراز شویم بر چال و چمن

دموکراسی نظری است میان هزاران

و این واژه جهان را زشت کرده است

اما من تابع عشقم - و یار

که چه زیبا خم می‌شود برای چین کاکوتی

و چه نفیس می‌شود کشاله‌ی سرخایش

در کشاکش اتمام باروتی

الله جمیل و یحب الجمال

وقتی که محو شوم در دگمه‌های پرشیر

و ذوب شوم در لب لب‌ها

رگی است افراشته از جنس خاک

که عمود می‌شود بر جنین و جنون

- پروار از عضله

پروار از خون

و برق می‌زند نی نی  
در انحنای پوره و پوست  
آه پبله‌ی عاشقانه هموست

صلح در دل است.  
و جنگ در سر  
و آدم پرگوست

هر آن که نیست زنده به عشق  
نه دیگر فتواه نه نماز  
هر آن که نیست  
نمی‌داند راز.

سال‌هاست شعر در ایران، مکان، مخاطبه گوینده و شنونده‌ی مشتاق ندارد اگر هنوز سخنی از شعر می‌رود، شعرهایی سروده و چاپ می‌شود و گاه در رسانه‌های رسمی خوانده می‌شود از آن است که شعر پاره‌ی تن فرهنگ ماست و این همه فقط

ادامه‌ی سنت است و عادت. چرخش جامعه و فضای فرهنگی ما چنان شده است که شعرها و شاعرها به زاویه‌ها و خلوت‌ها و محافل خصوصی خزیدماند و انگار دیگر نمی‌توان در مکانی آزاد شاعری آزاده و شنونده‌ای اهل سخن یافته همه در پستو، همه در گروه‌های بسته و خصوصی و همه آن‌ها که معنای شعر را می‌فهمند گویی خلع سلاح شده‌اند و سلاح، از هر جنس و جنم، در این حوصله، چیز خطرناکی است در دست آدم غیر «مسئول»

شعر، اما، فضا می‌طلبد حوصله و آسایش ذهن و عصب و عاطفه می‌طلبد ما که گرفتار روزمرگی، تورم و گرانی، تنش‌های سیاسی و

## شعر فضا می‌طلبد هوشنگ آزادی‌ور

وزارت امور خارجه‌ای هستیم؛ ما که گرفتار نیازهای روزآمد زندگی و گرفتار خطوط مرتبط رنگانگیم؛ که گرفتار خط‌کشی‌های فرهنگی و ناظم‌های چوب به هستیم، و هنوز گرفتار خفه‌شوها و محرومیت‌های عاطفی و عاشقی و ارتباطی هستیم، شعر به

چه درمان می‌خورد ما نمی‌گذاریم آدم‌ها هر روز از نو تعریف شوند؛ نمی‌گذاریم بنفشه‌ها مطابق ذات خود برویند و پروانه‌ها هر رنگی که می‌خواهند بگسترند؛ اما نمی‌گذاریم پرتقال رنگ خود را بگیرد و از ترس «عیش نهان بر صف رندان بزنیم»، و «قدح به شرط ادب گیریم»، تا «مگر رسیم به گنجی در این خراب‌آباد». ما را اجازت به سیر و سفر و نسیم باد مصلی و آب رکن‌آباد نیست. پس کدام مهندس می‌تواند این گره بگشاید. حافظ هفتصد سال پیش گفت:

ز انقلاب زمانه عجب مدار که چرخ  
از این فسانه هزاران هزار دارد یاد.

ما شعر را امروز با مطالبات روزمره یا احساس‌های آنی و زودگذر اثبات‌کنیم یا سیاسی می‌بینیم، یا احساس‌هایی که آیشخوری در اسطوره‌ها و رویاهای ما ندارند جهان شعر ما امروز بسیار کوچک شده است. کار جهان دراز است و عمر ما کوتاه. برای تاریخ آینده جواب چه داریم؟

شعر، و اساسن هنر، فضا می‌طلبد. این فضا را یک عده از مقامات نمی‌آیند بنشینند و بسازند. این فضا مثل گل شمعدانی باید خودش بروید آب و خاک و هوای تازه کافی است. شمعدانی به دستور اشخاص نمی‌روید هر وقت و هر فضا که مناسب یافت می‌روید و ما فضا برای شعر نداریم. فرهنگ ما عادت دارد که شعر بشنود با خود زمزمه کند و از این راه به جهان‌های ناشناخته راه یابد و ما داریم عادت را هم ترک می‌کنیم. ما اگر انسانیم و هر صبح با امید از بستر برمی‌خیزیم در جستجوی همین جهان‌های ناشناخته‌ایم. اگر به جهان شناخته بسنده می‌کردیم که در این بلبشوی جهانی هر صبح از خفته بیرون نمی‌آمدیم. انسان، بنده عرض می‌کنم، هر روز به امید جهانی تازه جهانی ناشناخته و جهانی که در جایی از وجودش پنهان است از خواب برمی‌خیزد. امروز انگار مثل آدم‌های مصنوعی راه می‌رویم و کار می‌کنیم و روز به شب می‌رسانیم و از عشق تنها طرحی دور، نوستالژیک و دریغ‌آمیز در سر داریم. شعر فضا می‌طلبد تا شاعری بنویسد و شعرش را بخواند و نقش خیالی در یک جمع برانگیزد تا مثل بیکر تراش واژه‌ها را بتراند «سخن در احتیاج ما و استغنائی معشوق است/ چه سود افسونگری ای دل چو در دلبر نمی‌گیرد».

حالا که از نفس افتادم، جوانان می‌بینیم، سودا زده‌ی شعر. جوانان می‌بینم که نشریات و کتاب‌های ۳۰ سال پیش را با بهای کلان می‌خرند و می‌خوانند و با چشم‌های حسرت زده می‌پرسند راستی شما در آن سال‌ها چه کیفی می‌کردید و من می‌گویم با معیار امروز آری، اما راست نمی‌گویم. در روزگار ما هم نظر تنگی و حزب بازی و مبارزات قدرت جویانه برای دست یافتن به هژمونی ادبی وجود داشت. می‌گویند ولی شعر بود و صادقانه می‌گویم آری بود بود شعر، فضا می‌طلبد حالا این فضا کجاست؟ شعر هست. شاعر هست. روزنامه و مجله‌ی لامشاعله هست. پس چرا فضا نمی‌سازد تا من بنشینم و از جهان‌های تازه‌ی آدم‌های تازه و در پس زمینه‌ی تازه بشنوم. ما شعر و موسیقی و تئاتر و هنرهای قابل عرضه در جمع زنده را نداریم. فعلان دور دور سینماست. تا در تاریکی بنشینیم و خرعبلات تاجران بی‌اهلیت را تماشا کنیم. جایی که هنرمند حضور ندارد تا بتوان بر او افو گفت. جایی که یک بسته‌بندی اصلاح و کنترل شده و مهر و موم شده را به نمایش بگذارند. آه کار من سینماست و باید از این زاویه که نشسته‌ام در پاره‌ی آن چنین بگویم. فعلان دور سینماست. حوزه‌ی نفوذ جعبه‌های استریلیزه شده است. دریغ از روزگاری که می‌گفتم دیگر شعر حافظ بس است. بیا حرف خودمان را بزنییم، دنیای زیبایی ناشناخته‌ی خودمان را بیاراییم. بیا بالاتر از حافظ و مولانا بپریم. حالا و هنوز به حافظ قدیمی نگاه می‌کنم که می‌گوید: «مکن در این چمن سرزنش به خودروی/ چنانکه پرورشم می‌دهند می‌رویم».

بهرام حیدری





بدون شک بهرام حیدری را باید یکی از معدود نویسندگان آوانگارد در زمینه ادبیات روستایی - اقلیمی ایران به حساب آورد یکی از نسل کمیاب و گم شده که همواره ناشناس و گمنام باقی ماند و به خاطر خاستگاه طبقاتی و ذهنیت خاص و

بی پروای خویش که خیلی ها را خوش نمی آمد، نتوانست در اذهان و قلوب بسیاری از روشنفکران آن زمان، راهی بیابد حتی در زمانی که کتاب «لالی» وی به همراه کتاب «هان و گل» نسیم خاکسار بعنوان بهترین مجموعه داستان های سال ۵۸ شناخته شدند او هنوز گمنام بود و شاید جامعه ی ادبی آن زمان، به خاطر نثر و فضاهای داستانی اش، نتوانست او را تاب بیاورد و به خاطر بسپارد حتی دریغ از یک مصاحبه ی کوچک، دریغ از یک ارزشیابی ولو شتابزده از نویسنده ای که بسیاری از سال های عمر خود را به عنوان سرباز سپاهی دانش و معلم در روستاهای فراموش شده ی جنوب سپری کرد و بعد از انقلاب

## نگاهی به جهان داستانی

### بهرام حیدری

داریوش احمدی

فرهنگی و پاکسازی در آموزش و پرورش و باقی قضایا برای امرار معاش، بجای وطن گردیده طوری که بعد از مدتی نزدیک به بیست و یک سال هنوز این احساس نوشتن یک مجموعه با او در میان کوه ها و تپه ها و راه های شهر یادگار هنر زنده

می کشد بهرام حیدری، به طور رسمی با کتاب «به خدا که می گشتم هر کس که گشتم» که در سال ۱۳۵۶ چاپ شده با به عرض ادبی ایران گذاشت. در سال ۵۸ «کتاب زنده پاها و مرده پاها» و در همان سال مجموعه داستان های کوتاه «لالی» را به چاپ سپرد. هر چند او پیشترها، نزدیک به بیست سال، در نشریات وزین ادبی آن زمان بسیاری از داستان هایش را چاپ کرده بود اما هرگز خیلی از آن ها در کتابی نیامد و به روایت بسیاری از نزدیکانش، او کتاب هایی دیگری به نام های: «شناسنامه ی باطل شده» و «شیر شتر، خون گفتار» داشته است که در حمله ی ساواک به خانداش، مفقود و از بین رفته

است. کتاب به خدا که می‌کشم... به غیر از خودش، دو داستان دیگر بنام «چل پلکان» و «کباب» را دربر می‌گیرد داستان‌های به خدا که می‌کشم... و چل پلکان، هر کدام داستان‌هایی پنجاه صفحه‌ای هستند با اکسیون قوی و پرسو نا‌زهایی بی‌نظیر، داستان‌ها روایت و بازآفرینی تاریخ گذشته‌ی خان‌های بختیاری و روستاییان و به خصوص آدم‌های زیر دست آن‌ها، رعیت‌ها می‌باشد بازآفرینی اعتبار و عظمت و اضمحلال و فروپاشیدگی قوم بختیاری می‌باشد که با تردستی و مهارت خاصی به رشته‌ی تحریر کشیده شده است. بازگویی داستان به خدا که می‌کشم... از زبان شخصی‌ست بنام کدخدا علی عسکر، که در آخرهای داستان برای آقای مرادی، معلم سپاهی دانش قصه را روایت می‌کند از بیت‌هایی محلی و عامیانه نضج می‌گیرد:

به خدا که من گفتم محمود به پُشتم

به خدا که می‌کُشم به هر که کُشتم

«داستان شرحی است هملت گونه از سردرگمی الله قلی در فاصله‌ی بدگمانی تا مطمئن شدن و بالاخره ندامت»<sup>۱</sup> چنان‌که در مقدمه‌ی کتاب prologue که از مکبث و اتلوی شکسپیر گرفته و تلخیص شده است خبر از واقعه‌ای فجیع و جانگزا می‌دهد.

«آه ای نفس مشکبوی که می‌توانی عدالت را به درهم شکستن شمشیر خود واداری!... آری، خواهمت کشت و آن‌گاه

۱- عابدینی، حسن، صدسال داستان‌نویسی در ایران، جلد دوم، تهران، نشر تندر، ۱۳۶۸.

دوستت خواهم داشت... و این هم بوسه آخرین!»

سال‌ها قبل، آدم‌های محمودخان و آتن بر، دایی‌الله قلی، در ییلاق با هم زد و خورد می‌کنند و محمودخان تیر می‌خورد و کشته می‌شود در آن زمان الله قلی کودکی خردسال بود بعد از مدت‌ها، هنگامی که آب‌ها از آسیاب می‌افتد و صلح و صفا برقرار می‌شود یک روز دلودخان، برادر محمودخان، آتن بر و زنش را به مهمانی دعوت می‌کند در آن مهمانی، آتن بر به دست افراد دلودخان کشته می‌شود بعدها دلودخان با زنی آتن بر ازدواج می‌کند و الله قلی را بزرگ می‌کند بعد از سال‌ها، الله قلی که حالا برای خودش جوان ورزیده و کارآزموده‌ای شده است در هنگام بازگشت از شکار، از کنار روستایی می‌گذرد او از زبان شخصی بنام آیوسف که در حال بریدن سر یک گاو می‌باشد داستانی را می‌شنود که به زندگی او و دایی‌اش ارتباط پیدا می‌کند در آن‌جا الله قلی به راز قتل دایی خود پی می‌برد و به کلی دگرگون می‌شود «به الله قلی گفت: خون دیدی چه کرد؟ خنلن گفت: این خون که از این گاو اومد می‌دونی مثل چه بود؟ مثل وقتی بود که «داودخان» سر آتن بر رو برید همین جور خون ازش می‌ومد» [به خدا که می‌کشم... ص ۱۳]

«چیزی‌های شگفتی در سر دارم که به دستم راه خواهد یافت و باید پیش از آن که بدان بیندیشند اجرایشان کنم. از این لحظه همه‌ی نوزادان دلم به نوزادان دستم بدل خواهند شد» و الله قلی با هیجان پرسید کدوم آتن بر؟ وقتی پرسیده بود چه جور و حالا که پرسید کدوم آتن بر؟ از خود تعجب کرد که

چطور حرکات عجیب نکرده. چطور فریاد و زاری نکرده. انگار خود او نبود که در خود فریاد زد: انگار اشخاصی شیون کنان در او گفته بودند. مگر نه این بود که آتن بر اسم دایی او بود و الله قلی وقتی بچه بود دیگر ندیدش و برایش تعریف کرده بودند که مهمان داودخان که بوده در شکار از کوه پرت شده مرده؟ (به خدا که می‌کشم ص ۱۴)

روز انتقام، هنگامی که الله قلی و داودخان با هم به شکار می‌روند در میان کوه‌ها، الله قلی در حالتی میان شک و تردید و سوءظن، در حالی که احساس پشیمانی به خاطر کار آن‌چام نشده تمام وجودش را دربر گرفته است. از پشت به داودخان شلیک می‌کند. داودخان، قوی هیکل و پرزور در حالت نامتعادل، او را با قمه می‌زند و هر دو جان می‌سپارند.

«اشکم روان می‌گردد، ولی اشکی است که از دل سنگم فرو می‌ریزد. اندوه من جوهر آسمانی دارد. ضربتش بر همان که بدو دل بسته است، می‌رسد.»

«داودخان گفت: هان خدای... های لقمه حرام! منو از پشت میزنی! ها! قدرت صدای خان چنان بود که الله قلی دید چیزی بزرگتر از مرگ با این صدا بر او فشار می‌آورد. از ترس و از خجالت و مخصوصاً پشیمانی و از خیلی چیزهای دیگر بود که زاری کنان گفت: من دست خودم نبود. گفتم طعنه میزنی بم.» (به خدا که می‌کشم ص ۴۲)

«ستارگان! اخگرهای خود را پنهان دارید و بر هوس‌های تیره و ژرف من پرتو می‌فکنید! چشم در برابر دست، بسته باد و

با این همه آن‌چه پس از وقوع، دیده، یارای دیدنش را ندارد مجرا باد!» [شکسپیر-اتللو]

داستان چل پلکان، جنگی است نلخواسته که بین نصرالله خان، باج‌گیری که وابسته به شیخ خزعل می‌باشد و اسدالله خان، خانی که مورد احترام و منزلت مردم می‌باشد به وجود می‌آید جدالی است بسیار مهیج و تکان‌دهنده و در کلیت خود نبردی است بین عظمت و اقتدار یک ایل که زیر بار ننگ و زور نمی‌روند و در نهایت مرگ را گردن می‌گیرند. حیدری در داستان «زنده پاهای و مرده پاهای» همواره ظلم و استبداد خوانین را سرلوحه‌ی کارش قرار می‌دهد همیشه در برابر خان‌های مستبد و مزدور کسانی قرار دارند که می‌خواهند به طریقی با آن‌ها دریفتند در همین داستان، خان مستبد عباسقلی کارگر روستایی را وادار می‌کند که حیوان‌های او را چندین ماه نگهداری کند عباسقلی که از ترس خان نمی‌تواند از این کار سرپیچی کند مجبور می‌شود به این کار تن دهد و از زور کار و فشار اقتصادی، به مرز روان‌پریشی و دیوانگی می‌رسد تا جایی که در انتهای داستان، هنگامی که رو در روی خان قرار می‌گیرد حرف‌هایی را به خان می‌زند که خان مجبور می‌شود او را شکنجه و زندانی کند و در نهایت خان، تسلیم دیوانگی او می‌شود در داستان زیبای «آزمایش»، نادعلی، که آدم مغفل و بیچاره‌ای است. به تحریک دیگران، دیگری که حتی از اسم خان وحشت دارند به منظور خراب کردن وجهه و اقتدار خان، با آن‌ها شرطی می‌بندد که توی صورت خان بایستد و با بیتهایی محلی، در حال شوخی و مزاح، او را ریشخند کند. نادعلی این کار را با تمام

مجازات‌هایی که در انتظارش است انجام می‌دهد و شرط را می‌برد  
 کتاب لالی، حکایت روز مرگی و اضمحلال آدم‌هایی است که  
 گویی در ظلمانی‌ترین قسمت دنیا زندگی می‌کنند دنیای لالی، در  
 حقیقت «آن یوکنا پا تا فا»<sup>۲</sup>ی زاده‌ی ذهن «فاکنر» نیست دنیایی  
 است زنده که هر لحظه به زوال و فراموشی می‌گراید لالی، محصول  
 فقر و درماندگی آدم‌هایی است که به مرگ و جنون می‌رسند محصول  
 حسرت و اعتبار گذشته و عرق ریزی روح و جسم انسانی است که با  
 حوصله‌ی بسیار زیاد دنیای زیست مرگی آن‌ها را به تصویر می‌کشد  
 آدم‌هایی که آرزوها و خواسته‌هایشان آن‌چنان کوچک و پیش و پا  
 افتاده است که هیچ حسی را بر نمی‌انگیزند اما وقتی خود را در به  
 دست آوردن کوچکترین حق طبیعی زندگی، ناتوان و محروم می‌بینند  
 لب به کار می‌کشایند کفر واژه‌ای است که در داستان‌های حیدری  
 جایگاه ویژه‌ای دارد او همیشه شخصیت‌هایش را به سمت کفر گویی  
 سوق می‌دهد. «اما اگر فاکنر زوال جنوب را از منظری دینی  
 می‌نگرد و بر نقض پیمان انسان با خدا دریغ می‌ورزد که  
 جنوبیان را به لعن و نفرین ابدی دچار می‌کند، حیدری از  
 منظری کاملن دین ناخواهانه به شرح زوال عشایر خود  
 می‌پردازد و فقر و تیره‌روزی آن‌ها را، نشان‌هایی از بیهودگی  
 اعتقاد به جهان برین در نظر می‌گیرد و ساده‌دلانه کفر گویی  
 عشایر و روستاییان را در مقابل مصائب و سختی‌های زندگی،  
 نشانه‌ی نوعی درک پیش علمی می‌داند که ممکن است آن‌ها  
 را به سطحی از آگاهی برساند تا بر اثر آن علیه وضع موجود

خود بشویند.»<sup>۲</sup> در داستان‌های او کفر و ییزاری جستن از خدا نشانه  
 نارضایتی و روزمرگی آن‌ها و در عین حال، تسکینی است برای  
 دردهای التیام نایافته‌اشان. کفر نشانه‌ی ناسپاسی آن‌ها از ذرات خلوند  
 نیست بلکه عادی است که گویی در هنگام قهر و غضب به آن‌ها  
 آرامش می‌دهد

آن‌ها آدم‌هایی هستند که باید میان کوه و کمر، با گاو و  
 گوسفندهایشان، یک جا زندگی کنند و با مار و عقرب‌هایی که همیشه  
 در کمین آن‌هاست دمخور باشند

آن‌ها که گرمای هذیاتی بالای پنجاه درجه از جسم و جانشان  
 می‌کاهد و ورزش یک نسیم، ولو کوتاه، برایشان موهبتی است آسمانی  
 همان قدر خان را که مظهر قدرت و شقاوت و زورگویی می‌باشد در  
 بدبختی خود دخیل می‌دانند که خدا را، اما راه به جایی نمی‌برند در  
 حقیقت کفر گویی آن‌ها، آتی و لحظه‌ای است. اگر در یک لحظه کفر  
 می‌گویند در لحظه‌ی دیگر از همان خدا و امامزاده استمداد می‌جویند  
 اگر جواترها کفر می‌گویند استغفرالله راه پیرمردها بر زبان می‌آورند و  
 آن‌هایی که از خدا استمداد می‌جویند استمدادشان ملتسمانه نیست  
 استمداد آن‌ها قهرآمیز و از روی ناچاری می‌باشد

«گل محمد با صدای مهیب و خشم و نفرت گفت: های بابا  
 زاهد! خاب! بروا تو، پیری؟ برو اونطرف اقلن که گاو، که سه

۲- بهین، شاپور، نویسندگان فراموش شده روزنامه شرق، شماره ۲۰۳، ۱۱ خرداد ۱۳۸۳

پایه، چشم خود تو در نیاره! برو... پیر! برو، خدا!...» [لالی، ص ۱۵۲]

اولین داستان کتاب لالی، «ناهار فردا کیاب است». برشی است از یک روز زندگی طبیعی و مشقت‌بار خانوادگی در سال‌های ۵۵ که به وسیله مستمری ناچیز بیمه امرار معاش می‌کنند و فشار مالی و فقر آن چنان بر آن‌ها وارد می‌شود که خوردن گوشت آن هم تا ماه‌ها برایشان رویایی می‌شود دور و دست نیافتنی که در خواب‌هایشان به صورت کابوس تحقق می‌یابد در داستان «حسین سلیمانی»، حیدری سرگذشت درفناک و رقت‌بار دوران کودکی دانش‌آموزی را از زبان خودش به تصویر می‌کشد هر چند داستان زندگی حسین، شاید برای خیلی‌ها غیرواقعی و ناملموس جلوه کند اما حیدری از آن یک تمثیل می‌سازد یک تمثیل کلی از زندگی تمام ملت که به درون دره پرتاب می‌شوند طرح داستان بسیار ساده است و حیدری با شیوه فلش‌بک داستان را به جلو می‌راند هر چند داستان، در قسمت‌های پایانی شعارگونه می‌شود اما به دل می‌نشیند راوی کتاب لالی، در بیشتر داستان‌هایی که در زمینه‌ی شغلی‌اش، معلمی و کلاس درس نوشته است به رابطه‌ی بین معلم و شاگرد اهمیت زیادی می‌دهد در داستان «غیرمنتظره» از برپا کردن بچه‌ها ناراحت می‌شود و در همین داستان است که خودش، بصورت عینی‌تر، در سیمای آقای مرادی تجلی می‌کند غیرمنتظره کشمکش درونی مرادی است با خلیات عنان گسسته‌اش، در برابر فقر عریان که قرار می‌گیرد تحملش را از دست می‌دهد و خود را محکوم شده می‌بیند و احساس

می‌کند که دارد به این بچه‌ها ظلم می‌کند. غیرمنتظره بی آن که طرح مشخص و جانبداری داشته باشد، خوب نوشته شده است و در حقیقت، دست آویزی است برای گفتن حرف‌های خصوصی‌تر راوی:

«برای پاک کردن آن تابلو روبرو، تابلو پا کن لازم بود و برای پاک کردن دل خدادادی، شوخی کردن، خدادادی، دم در برای نشستن، دست بلند کرده بود مرادی به تقلید داش‌ها، دست‌ها را به حال هجوم بالا و پایین برد و گفت: نامرد وایسا بینم. ناز می‌کنی برام‌ها...» [لالی، ص ۳۱]

«در ظهور آهوها» و «آقای منصوری» در صریح‌ترین نگاه بازگوکننده‌ی فقر فرهنگی و فساد اخلاقی در نظام منحن آموزشی و زد و بندهای پشت پرده می‌باشد داستان «مشغولیات». فرار از گرمای کشنده و هذیان‌آور لالی است. وقت کشی آدم‌هایی است که با قطع روزانه‌ی برق، راهی به جز سرگرم کردن خود پیدا نمی‌کنند آن‌ها به خاطر این که فشار گرما و بی‌برقی را تحمل کنند تصمیم می‌گیرند به کرم که شخصیت تپیک داستان «ناهار فردا کیاب است» می‌باشد سه کیلو زولبیا به صورت مجانی بدهند به شرط آن که کرم همه آن‌ها را توی گرمای پنجاه درجه بخورد شرط را کرم قبول می‌کند اما اواسط کار از خوردن باز می‌ماند و حالش به هم می‌خورد با آمدن مجدد برق، شادی به چهره‌ی کسانی که بساط شرط‌بندی را چیدماند باز می‌گردد و به طور ضمنی از گناه کرم که شرط را باخته است می‌گذرند در این میان، آقای نعمتی که تنها کارمند بانک می‌باشد و بعد از ظهرها، کارهای اضافی بانک را انجام

می‌دهد همسو با آن‌ها به این ابتئال و بیهودگی تن می‌دهد

«جانور بزرگ و ترسناک گرما، انگار مخفی شده به انتظار ایستادن پنکه‌ها، حمله‌ور شد. سوزن‌هایش به تن‌ها رفت و پنجه‌هایش گلوها را گرفت به طوری که در نیم دقیقه نفس‌ها سخت بیرون آمد، لب‌ها آویزان شد، تلخی و یاس و پژمردگی به دل‌ها چسبید» [لالی ص ۶۱].

در داستان بلند و طولانی «رادیون»، محکومیت بی حد و حصر آدم‌هایی را می‌بینیم که از تمام مواهب و حقوق طبیعی خویش دور مانده‌اند با این حال، آن‌ها، با آن که می‌دانند که زندگی‌اشان به زندگی نمی‌برد به همان زندگی که به قول خودشان، زنده ذیلی است می‌چسبند و رهایش نمی‌کنند آدم‌هایی که فکر و اندیشه‌ی نو، بر ایشان خوب و تعجب‌انگیز است. این که چرا آن‌ها از این همه نعمت‌های خدا داده که یکی از آن‌ها رادیو می‌باشد محرومند خود بر ایشان سوال برانگیز است. با آن که اندیشه‌ی نو که در قالب رادیو برای آن‌ها خوندنایی می‌کند برایشان تعجب‌آور است و آن‌ها را به شرم وامی‌دارد اما خودشان را به طور پنهان در پناه و آغوش این اندیشه می‌اندازند با این حال وقتی که در کنار همدیگر هستند ظاهرن خودشان را از آن دور می‌گیرند و به روی خود نمی‌آورند همه‌ی شخصیت‌های داستان رادیون، و کل تیپ‌های حیدری، طبیعت‌گرایی محض می‌باشند و برای تمام اجزاء طبیعت، حتی برای رادیو، که ساخته‌ی دست انسان می‌باشد احترام قائلند. آن‌ها برای گوساله، مرغ، ماه و سنگ‌ها و کپرهای‌شان، شخصیت قائل می‌شوند همه‌ی

آدم‌های داستان رادیون، نمی‌توانند شبی را دور از آبادی خود «نه دره» بگذرانند. آن‌ها حاضر نیستند شبی را در لالی، جایی که به قول خودشان مرکز چاچول بازها و اوباش و گوجه‌خورهای بی‌غیرت است به سر برند و از آن جهت وقتی که خود را حقیر شده و کوچک می‌شمارند وقتی که زیر نگاه چاچول بازها خرد و خراب می‌شوند از آن‌جا می‌گریزند و به سرزمین و کوه و آبادی خود پناه می‌برند تا در آن‌جا زیر نور ماه به حال و روز خود بیندیشند ریزش باد خنک، بعد از آن گرمای هذیانی، جسم و جانیشان را در آغوش بکشد و دور از شهر و شهری، بی‌توجه به تمام موهبت‌های شهر و حقوق پایمال شده خویش، راضی و قانع به سر برند و به هیچ چیز و هیچ کس فکر نکنند رادیون، به روایتی جعبه‌ی جادوی تازمائی است که آن‌ها بلدند که ذیل فقط لالی نیست. رادیون در عین حال بیانگر احساسات عاطفی و پرشور کسی است که تمام حرف‌ها و صحبت‌های شبانه‌ی طبیعت تاریک و سهمناک نه دره را تجربه کرده است. در این قصه حیدری مانند ضبط صوت عمل می‌کند و گاه که احتیاج به شرح و تفسیر داشته باشد آن را خاموش می‌کند و علت را شرح می‌دهد «تحمل ناپذیر» و «گل محمد» بر مبنای دیالوگ‌های بسیار قوی و زنده نوشته شده است. اصولن سنگ بنای جهان داستانی حیدری، بیشتر دیالوگ و تک گفتارهای درونی interior monologue می‌باشد. در قصه‌ی تحمل ناپذیر، گل محمد پیرمردی که آقای مرادی، معلم مدرسه به او عشق می‌ورزد جالب‌ترین و در عین حال، باوقارترین شخصیت کتاب لالی، تنها گوساله‌اش را که از پرتگاهی به پایین سقوط می‌کند از

دست می‌دهد او پیرمردی دلشکسته است که نه فرزندی دارد و نه مال و منالی. او بیشتر دلشکسته و مغموم روزگار و اعتبار از دست رفته‌ی خویش است. هرگز نفر نمی‌گوید و تنها کسی است که احساسات خالص روحانی دارد هنگامی که گوسال‌هاش در معرض خطر قرار می‌گیرد دست به دامن امامزاده‌ای می‌شود «پیر بابا زاهد» که در کنار پرتگاه قرار دارد. او و آدم‌های روستا، همگی از امامزاده استمداد می‌جویند اما در نهایت، امامزاده کاری انجام نمی‌دهد و گوساله با شدت به پایین سقوط می‌کند و گل محمد که هرگز لبش به کفر باز نشده است کفر می‌گوید

«گل محمد بلند شده بود، گیج، آن‌طور که می‌رساند به هوش خودش نیست. رفت بالاتر و باز نشست. ذهنش، فراری و خرد و خسته و نفرت‌زده بود. افتادن و سریدن گاو، مثل یک شوخی، یک بازی، به نظرش رسید. مثل چیزی نامربوط به او ناگهان به شدت، حقیقت به ذهنش داخل شد.» [لالی/ص ۱۵۳]

حیدری، مانند شمیم بهار «تکرار شخصیت‌ها در موقعیت‌های ذهنی متفاوت را نیز سرلوحه جهان داستانی‌اش قرار می‌دهد. این تکرار از نظر زمانی و جایگاه تاریخی اهمیت پیدا نمی‌کند، بلکه به واسطه‌ی تسلسل نام برده و تکمیل آدم‌ها از زاویه‌های متفاوت شکل می‌گیرد»<sup>۲</sup>

حیدری، بیشتر نویسنده‌ای است ناحیه‌گرا که به یاری دیالوگ و شرح حوادث از زبان کاراکترهایش، داستان را می‌سازد. او برخلاف بسیاری از نویسندگان هم‌نسلش، که برای نوشتن داستان مراحل را قائل می‌شوند به این گونه مراحل هیچ‌گونه بای‌بندی نشان نمی‌دهد. هم‌چنان که در داستان‌های لو عکاسی آدم‌ها و طبیعت و فضای ناتورالیسمی حرف لول را می‌زند اما گاهی وقت‌ها، نثر او، مانند فضاهای داستانی‌اش، عصبی و ناهموار و پرسنگلاخ می‌باشد اما در عوض شخصیت‌ها آن قدر ساده و بی‌غل و غش هستند که خواننده را به تهییج وادارند. شخصیت‌های لالی، نه آرزوها و عشق‌های بزرگی دارند و نه افکار و اندیشه‌های پیچیده و نه قلوب سنگ شده و بیرحم. آن‌ها ساده‌اند و بی‌ریا و حتی در عین کلاش و قاتاق بودن، زود لو می‌روند. آدم‌هایی که مثلن مردن مرغ از جسم و روحشان می‌کاهد و برایش عزا می‌گیرند. بیکاری و گپ زدن و چای خوردن‌های ملالوم و از شهرها سخن گفتن، سینه‌کش دیوار نشستن و روی خاکه با چوب کبریت خط کشیدن، و یا گوش دادن به بیت‌های شاهنامه کاری است که در تلوم و پیوستگی زندگی‌اشان ادامه می‌یابد. حیدری و ساعدی، از نخستین نویسندگانی هستند که فرم داستان‌های کوتاه بهم پیوسته را برای اولین بار در ادبیات ایران رواج دادند. غلامحسین ساعدی، با کتاب‌های عزاداران بیل و ترس و لرز، در حقیقت نوعی از رمان مدرن را که از داستان‌های کوتاه بهم پیوسته مستقل تشکیل می‌شدند بوجود آورد. آن‌ها داستان‌های مستقلی هستند که شخصیت‌هایشان در داستان‌های بعدی ظاهر می‌شوند. هرچند نمونه‌ی

۲- یزدانی خرم، مهدی، روزنامه شرق، شمیم بهار، آسمان پیدا نیست. قسمت دوم، شماره ۳۲۴.



این کارها در ادبیات غرب، بسیار گسترده و چشمگیر می‌باشد اما بنیان این نوع نوشتن به خصوص در ادبیات روستایی ایران را باید مرهون کارهای ساعدی و حیدری دانست. در ادبیات غرب، به خصوص در فرانسه، «بازلزاک»، نخستین کسی بود که شکلی از رومان‌های به هم پیوسته را تحت نام **کمدی انسانی** به وجود آورد و بعد از آن «امیل زولا»، با انتشار رومان‌هایی تحت نام **خاندان روگن ماکار**، آن را به کمال رساند. در آمریکا، **فاکتر و کالدول** و **استین بک**، از نخستین پیشگامان این نوع قصه‌پردازی محسوب می‌شوند. تمام هم و غم حیدری، در جهان داستانی‌اش بیان فقر و تجسم روح آدمی است زجر کشیده و درمندی که ذره ذره به اضمحلال می‌گراید بیان ابار و فلاکت آدمیانی است که به قول خودشان، تصادفی زنده‌اند «به تصادف زنده‌ام، اگر بخت از من روی برگرداند، از کف رفته‌ام» [پرتولت برشت/ شعر دوران تیره]

«**کپرهای جن زده**». فضای وهمی داستان‌های ساعدی را به یاد می‌آورد ساعدی در عزاداران بیل و ترس و لرز فضای وهمی غریب و مضطربی را با دیدگاه‌های فانتاستیک به معرض نمایش می‌گذارد هرچند روستاهای ساعدی انگار هیچ مکان جغرافیایی زنده‌ای را در ذهنیت خواننده به وجود نمی‌آورد و آن‌چه که آن‌ها را لعاب می‌دهد سمبولیستی است زودگذر که با اضطراب و دل‌شوریدگی خاصی عجین شده است. اما در عوض، فانتاسم حیدری بسیار کم‌رنگ و گنرا می‌باشد روستاهای او زنده و قابل لمس می‌باشد حیدری، این محیط زنده و ترسناک را به یاری نور فانوس‌ها، صدای زنگوله‌ی بزه‌ها، تاریکی

شب و ابرهای متراکم ترسناک در شب گرم تلبستانی از ورای دیالوگ‌های زنده و روشن به تصویر می‌کشد شاید او، تنها نویسنده‌ی ناحیه گرای ایران می‌باشد که به مدت بیست سال در روستاهای لالی و مسجد سلیمان زندگی کرد درس داد و خون دل خورد او تصاویر تمام شخصیت‌های داستانی‌اش را در چندین آلبوم جمع کرده بود چنان که در یک شب شعر و قصه در سال ۵۸-۵۹ [مسجد سلیمان] گفته بود: «که من روستاها را با تمام پوست و گوشت و استخوانم لمس کرده‌ام. تمام شخصیت‌های داستانی من زنده‌اند و من از همه آن‌ها توی آلبوم عکس دارم. چه کسی می‌خواهد گل محمد را ببیند؟ چه کسی می‌خواهد فرنگ را ببیند؟ هر کس را که بخواهید ببینید من حاضرم تا به شما نشان دهم. همه آن‌ها پنجاه کیلومتر با ما فاصله دارند» در کپرهای جن زده، مراد، پیرمردی که او را جن زده می‌پندارند نیمه‌شب سر به کوه و بیابان می‌گذارد. او مرتب با خود از گله و رمه‌هایی که از دست داده است حرف می‌زند در این میان ننه جعفر و دخترش «**خانم**»، جن‌زدگانی هستند که نه حرفی می‌زنند نه غذایی می‌خورند نه می‌خوابند و نه کسی را اذیت می‌کنند داستان «**مداوا**» عربانی کارهای حیدری را به همان صورت واقعی‌اش، به وضوح نشان می‌دهد مداوا دنباله‌ی داستان کپرهای جن زده است. اگر در کپرهای جن زده، ننه جعفر و دخترش خانم، نه غذایی می‌خورند و نه حرفی می‌زنند و نه می‌خوابند. و دلسوزی و شفقت دیگران را برمی‌انگیزند مداوا، در صریح‌ترین شکل ممکن، اقدامی جدی برای رسیدن به حال

و روز پیرزن و دخترش می‌باشد دوربین‌های فیلمبرداری و مدار بسته  
حیدری همه جا به صورت سیستماتیک عمل می‌کنند آن‌ها در همه  
جا نصب شده‌اند در پاتل، در نه دره، در بته گچ، در بهلداری لالی...  
هنگامی که پیرزن و دخترش را سوار بر خر و قاطر به بهلداری لالی  
می‌آورند دوربین حیدری پیشاپیش، بهلداری بدون دکتر لالی را نشان  
می‌دهد آن‌جا که فقر و بدبختی و بیماری و نبودن دکتر و بی‌مسئولیتی  
پیدا می‌کند و تنها اندیشه‌ای که به ذهن آن‌ها خطور می‌کند دعا و  
حرزی است که دعا نویس باید برای آن‌ها تجویز کند

«دعوتی‌ها» داستانی است یگانه و درخشان، داستان یک روز  
شادی و خوشگترانی بنه گچی‌ها در عروسی‌ای که به آن‌جا دعوت  
می‌شوند آن‌ها بعد از ماه‌ها گرما و عزاداری فامیل‌ها با لباس‌های نو و  
رنگارنگ به عروسی می‌روند در آن‌جا تا می‌توانند غذا می‌خورند و دلی  
سیر از عزا درمی‌آورند سیگار می‌کشند و چند سیگار هم توی جیب و  
یا لای شلوار می‌گذارند و در هنگام رقص محلی و چوب‌بازی،  
می‌خواهند به همه ثابت کنند که از دیگران سر هستند و دست آخر،  
وقتی که جعفر در چوب‌بازی یک نفر را می‌زند همه‌ی آدم‌های به  
دردبخور عروسی، آن‌ها که بالای مجلس نشسته‌اند لب به اعتراض  
می‌کشند که این دهاتی‌ها دیگر از کجا آمده‌اند کی این‌ها را به این‌جا  
دعوت کرده است و آن‌ها در تاریکی شب با دلی پر از غذا که به  
غصه تبدیل شده است باز می‌گردند

در داستان‌های «پیرمرد» و «باز هم پیرمرد» نمودار فساد  
اخلاقی و جنسی به موازات نمودار فقر، به شکل بسیار زنده‌اش به

چشم می‌خورد اما در ترسیم این نمودار که در تمام قصه‌های او سرری  
نزولی دارد فقر و گرسنگی و بی‌غذایی بارزتر است از فساد جنس و  
خودفروشی حیدری جسته گریخته رد می‌شود حیدری در خیلی از این  
داستان‌ها گریز می‌زند گریز او در نتیجه برخورد نکردن با همین مقوله  
می‌باشد که در تمام داستان‌ها اشارات کوتاه و جسته گریخته‌ای دارند  
اما هرگز به عنوان یک مسأله‌ی کلی به آن نگاه نمی‌کند فقط در  
داستان پیرمرد که داستانی است کلی‌تر در رویارویی با این مسأله  
حیدری ناچارن مجبور می‌شود آن‌چه را که هست بازگو کند آن‌هم در  
شکلی دیگر. در حقیقت افشار داستان پیرمرد را سه نفر تشکیل  
می‌دهند پیرمرد مرد جوان و فاطمه فاطمه که شوهرش چندین بار و  
گوسفند را در منطقه‌ای دور می‌چرانند و جوان‌هم که مجرد است و از  
سر احتیاج گاه گلری می‌زی به آن کپرها می‌زند با هم سروشی  
دارند پیرمرد که به عنوان نوکر می‌مزد و مواجب فقط برای یک لقمه  
نان برای آن‌ها کار می‌کند از جریان مطلع است اما به روی خود  
نمی‌آورد هنگامی که فاطمه مرد جوان را به داخل اتاق می‌کشد و به  
پیرمرد می‌گوید که برود سر وقت حیوان‌ها که یعنی بیرون را پیایند  
و جلن پیرمرد و ذهنیات او سرشار از غمی شریف و انسانی می‌شود و  
در همان ذهنیات و درگیری‌های فکری است که به حال و روز خود  
می‌اندیشد و به پسرهای خودش، به مال و گوسفندها و اعتبارات  
گذشته خودش و این که چرا آدم باید این قدر خوار و ذلیل و پیر شود  
تا بیاید این‌جا این همه خوار را به خاطر یک لقمه‌ی نان تحمل کند  
در «باز هم پیرمرد» راوی با یاری گرفتن از طبیعت نزدیک اطراف

پاتل و بنه گچ، پیرمرد را در رویارویی با طبیعت آن ناحیه و تله‌هایی که برای گنجشکی زده است می‌بیند از آن‌جا که پیرمرد، ماه‌هاست که غذای درست و حسایی نخورده است و اصولن گیرش نمی‌آید و به سر وقت تله‌ها می‌رود، گنجشکی عظیم‌الجثه به دام تله‌ای افتاده است. گنجشکی گرمسیری، پیرمرد به خاطر این گنجشک مراسم جشنی برپا می‌کند و در تنه‌ای و حواس جمعی خود آن‌را تا آخر می‌خورد در قصه «باران و آفتاب»، خشم طبیعت که آن را قهر و غضب خواند می‌دانند به صورت بارانی سیل‌آسا بر آن‌ها نازل می‌شود در داستان «بازی»، ییکاری و وقت‌گذرانی و محکومیت آدم‌ها. در داستان «ساکنان»، محکومیت آدم‌هایی را بازگو می‌کند که از بی‌جایی و نداشتن مسکن درست و حسایی با مارها و عقرب‌ها هم خان‌هاند در «مرغ بزرگه فرنگ» دلبستگی‌های کوچک زندگی را نشان می‌دهد مرگ مرغ نمادی است از بی‌اعتباری دنیا که نبود و خاطرملش تا مدت‌های طولانی بر وجودشان سنگینی می‌کند

بیشتر داستان‌های حیدری از مضمون‌های ساده و پیش و پا افتاده‌ی زندگی روستایی نشأت می‌گیرد در بعضی مواقع داستان‌های لو سطحی و بسیار خسته کننده، هیچ تلاش را برای بازگو کردن واقعیت هنری نشان نمی‌دهد از آن‌جا که او بیشتر بر عنصر دیالوگ عنایت دارد و کاراکترهایش آدم‌هایی روستایی و بی‌سواد هستند، به ابتنال می‌گیرند ابتنال و بیهودگی زیستن و عمر را در کنار دیوارها و دیرک‌های کپرها گذراندن، چای خوردن‌های ملوم و غریزی در عطش آفتابه و سیگار و کفر و ناسزا از وضعیت نابسامانی که دارند

این‌ها همه از بیهودگی زیست مرگی کاراکترهای حیدری می‌باشد آن‌ها محکوم به این نوع زنده دلیلی می‌باشند آن‌ها به غیر از این کاری ندارند. توی کوه و بیابان هم که آبی پیدا نمی‌شود برای کشت و زرع و کشاورزی، اما ارائه و شیوه بازگویی این ابتنال گاهی بسیار هنرمندانه به خواننده انتقال می‌یابد به نظر می‌رسد که بیشتر داستان‌ها بعد از یک بار خواندن، هیچ‌گونه تفکر و اندیشه‌ی عمیقی را در خواننده به وجود نمی‌آورد آن‌چه که خواننده را بیشتر مسحور و راضی نگه می‌دارد معماری کلام و شیوه‌ی ارائه و نثری هنرمندانه است که خواننده را به کشف راز و رمز داستان می‌کشاند شاخک‌های او، هر چیزی را احساس می‌کند از توصیف صدای پوشیدن شلوار دیدت خشک حاجی آقا گرفته «داستان بازی» تا پیراهن بنفش سراسر چروکی که از زیر رختخواب‌ها در آورده‌اند تا به تن ننه جعفر جن‌زده کنند «ملوا». از مرغ بزرگه فرنگ گرفته تا اقتلار و غرور خروسی که توی بنه گچ، به لقب خان، مفتخر گردیده است. او همه آن‌ها را با حوصله بسیار زیاد توصیف می‌کند

راوی کتاب لالی، مانند بسیاری از کاراکترهای خود از زندگی شهری و زندگی به اصطلاح مدرن و صنعتی امروز سخت گریزان می‌باشد او بیشتر آرمانگرایی است که به خاطر از دست رفتن اقتلار و عظمت این مردم، به خصوص این روستاییان ستم کشیده حسرت و خون دل می‌خورد او حسرت اعتبار و صفا و صمیمیت و انسانی‌تی را می‌خورد که از دست رفته است و دنیای صنعتی و مدرن امروز دارد جای آن را می‌گیرد

داستان «گل محمد و آقای مرادی»، ماجرای تبعید آقای مرادی است. او باید هرچه زودتر لالی را ترک کند او که در آخرین روزهای اقامتش در لالی، برای خلدحافظی با گل محمد آمده است بیش از هر کسی به گل محمد عشق می‌ورزد.

مرادی، این معلم انقلابی که بسیار شیفته خود می‌باشد، یک انقلابی آرمانگرا است که با گل محمد، پیرمردی که در بسیاری از داستان‌های حیدری حضور دارد، توجه و ارادت خاصی نشان می‌دهد او شبی است از خود راوی که در بسیاری از داستان‌ها از جمله غیرمنتظره در ظهور آهوها، حسین سلیمانی، آقای منصوری و ... حضور دارد مرادی و گل محمد آن چنان به هم عادت کرده‌اند که روزی نمی‌توانند همدیگر را نبینند.

فضای شاعرانه‌ی داستان با صحنه‌هایی زنده و سینمایی از طبیعت بنه گچ، غم غریبی را به خواننده انتقال می‌دهد غم و ناراحتی گل محمد تنهایی او، کپرها، صحرا و جاده‌ی خاکی، و آخرین نگاه مرادی به بنه گچ و به ذهن سپردن خاک سرزمین گل محمد سکانسی است از یک فیلم نئورئالیسم که در قالب داستان باقی می‌ماند.

داستان «گاگریو» پایانی است بر تمام داستان‌های حیدری، سوگنامه‌ای است از زندگی خاور و تمام نسل مادران بختیاری که با تمام متانت و غمخواری بر داغ از دست رفتگان، مویه می‌کنند. در این داستان که بیشتر به نقل قول و روایتی تلخ نزدیک است هیچ گره‌گشایی Falling action به وجود نمی‌آید اصولن چیزی شروع نشده است که چیزی تمام شود گاگریو «گفتن و گریستن» مرثیه‌ی

زجر و مرارت یک عمر زندگی بی‌پرده است. اثرات تراژدی‌هایی است که روزگاری به تناوب، مسیر یک زندگی را بمباران کرده‌اند آثار تراژدی‌هایی که یک مرتبه در ذهن و اندیشه‌ی خاور غلیان می‌کنند یاد و واگویه‌ای است از گذشته‌های دور و نزدیک از عشقی قدیمی، که سر به غلیان برمی‌دارد «مراد از جلو چشم رد نمی‌شد، انگار روبرویش ایستاده... همان‌جا که دست به کمر می‌ایستاد بالای سرش و چپق دسته بلند به دست دیگر و لب‌هایش که همیشه برق می‌زد و قیافه‌اش که همیشه گیج بود. طوری که انگار پیرمردش نمرده و همان مردی هم مرده که روزی روزگاری چقدر سرحال بود- اما باز لاغر- و چقدر اسم و رسم دار و مالدار. گریه مثل چیزی هجوم کرد و امان نداد صدا کرد: اهو اهو اهو...»

ای جوون! وقت نبود، کارد بخوره دات (مادرت)

کی نهاده سنگ بلند به قد و بالات؟

غم تو یه روزه نیس که من به دل نگیرم

غم صدساله‌ت کرده کور و پیرم.

(لالی، ص ۳۳۰، ۳۳۸)

اکنون خاطره‌ی گل محمد با ماست. چه کسی می‌تواند او را فراموش کند؟ چه کسی می‌تواند حسین سلیمانی را که از دهان سگ فرو افتاد از یاد ببرد؟ چه کسی می‌تواند مرغ و خروس‌های بنه گچ، آن طبیعت محروم و مغموم و آن آفتاب بی‌امان لالی را که از فرط داغی همه را به مرز دیوانگی می‌کشاند از یاد ببرد.

اکنون تمام شخصیت‌های حیدری، چه آن‌ها که زنده‌اند و چه آن‌ها که مرده‌اند، تبدیل به خاطره شده‌اند. همان‌طور که خود او نیز تبدیل به خاطره‌ای شد که برای ما مانند یک زندگی است. بهرام حیدری نوعی نگرش و زندگی بود همین.

---

#### منابع:

- ۱- حیدری، بهرام به خدا که می‌کشم هر کس که کشتم، تهران، زمان، ۱۳۵۶.
- ۲- حیدری، بهرام، زنده پاها و مرده‌پاها، تهران، زمان، ۱۳۵۸.
- ۳- حیدری، بهرام، لالی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸.

جیمز جویس



آنتونی برجس، کتاب مشهورش درباره‌ی جویس را «Re Joyce» نامیده که شاید بتوان آن را «باز-جویس» ترجمه کرد با این‌همه، بهتر آنست تا این نام را با صدای بلند بخوانیم تا بدانیم که این همان واژه‌ی انگلیسی "rejoice" (سرخوشی)

است. این، یادآور یکی از شگردهای مشهور خود جویس است در واپسین رمانش («بیداری فینگان»). گفته‌اند چنین شگردی برآمده از چشمان کم‌سوی جویس و نویسندگی‌های نیمه شبانه‌ی اوست. واژه‌ها در تاریکی، نوشتاری گم و گور می‌شوند همانند کابوس‌هایی از بی‌معنایی با املایی دگردیسی‌ده سر بر می‌آورند این کابوس‌های نوشتاری، تنها با دمیدن روشنایی و خروسخوان واژه‌ها، دوباره در جهان بخردانه‌ی معنا بیدار می‌شوند جویس، در نامه‌ای به تاریخ ۲۴ ژوئن ۱۹۲۱ (برابر با ۱۳۰۰ خورشیدی)، می‌نویسد: «کله‌ی من آکنده است از ریگ و آخال و کبریت‌های شکسته و تکه شیشه‌هایی

## جویس از پسِ آرژن

مسعود توفان

برگرفته تقریباً از هر کجا. این کارستان شگردپردازی که من به دوش گرفتم از آن جمله نوشتن کتابی از هژده دیدگاه (زاویه‌ی دید) و با چندین و چند سبک، همه هم گویا نزد همپالکی‌های من ناشناخته و

نامکشوف، همراه با سرشت این افسانه‌ای که برگزیده‌ام برای پاره سنگ برداشتن هر سری کافیسیت»

با این همه، شاید شگرد بازی با نوشتار دست کم در این سوی جهان به دلیل ویژگی‌های خط در فرهنگ‌های شرقی، چندان ناشناخته نبوده است. بگذارید این بازی‌های نوشتاری را «دیپ - افسایی» و یا "graphixorcism" بنامیم. به یاد بیاورید که واژه‌ی «دیپ» (خط) سرچشمه‌ی واژه‌های «دیستان»، «ادییات» و «دیپیر» (نویسنده) و «دیوان» (دفتر شعر) بوده است. هرگاه شما از زمهری داستان‌سرایان و سرایندگان کهن بودید آیا از چنین شگردی بهره



نمی‌گرفتید؟ هزار و پانصد سالی پیشتر، در برابر شما خطی بود پیچیده: این نوشته - واژه‌های پهلوی را گاه می‌توانستید چندین گونه بخوانید و کسی نمی‌داند چگونه این گل سرسام‌آور و رمزگونه، به سبزه‌ی «هزوارش» نیز آراسته شده است (در خط پهلوی، گاهی می‌نوشتید «باب» و می‌خواندند «در»). این‌جا، هر خوانشی، درگیر سوسه‌های رمز و رازهای نوشتار است آیا برای داستانسرایان کهن، با گذاشتن به چنین گستره‌ی افسونکاری و سوسه انگیز نبوده است؟ در جستارهایی دیگر کوشیدم ثابت کنم که پاره‌ی مهمی از داستان اردشیر بابکان را می‌توان بر آمده از همین «دیپ - افساسی» دانست؛ هم‌چنان که هرگاه نام افسانه‌ی هندی «سوک سسپاتی» (= Suka Septati = «هفتاد طوطی») را به خط پهلوی بنویسیم، آسان دگرپسیده می‌شود تا نام «هزار و یک‌شصت» پدیدار شود و نیز داستان «علی بابا و چهل دزد بغداد» سرشار از همین عناصر دیپ - افساست (نام «علی بابا» پهلوی هزولرشی ست فرو چرخیده که می‌تواند خوانده شود: «در ویشاک»، به معنای «درگشا» و آماده‌ی فراخولن واژه - افسایانه‌ی «درویش» {فقیر} «در - ویشک» {دریشه = درجنگل} تا قهرمان ما در آغاز کار، جنگل‌بان فقیری باشد). نیز، با همین گرایه‌ی دیپ افسایانه است که در خواهیم یافت چرا فقط ورد «کنجد بگشا در!» می‌تواند دروازه‌ی غار گنج را بگشاید و ... و یا این همه روشن است که نه دیپ افساسی فقط بازی‌ها بیهوده با خط است و نه واژه‌افسائی همان جناس بازی‌های آشنای واژگانی<sup>۲</sup>، چرا که در این‌جا، بازی، حتی مضمون و پیرنگ و ساختار داستان را نیز رقم خواهد زد پس به

همانگونه که جادوگران «دیو - افسا» (exorcist) در پی بر کشیدن شیاطین از تن جن‌زدگان بوده‌اند کار دیپ - افسا (graphixorcist) واژه - افسا (lexorcist) نیز بر کشیدن پریان پنهان در دل جادوی نوشتار و گفتار و به کار گذاشتن شان به سود ادبیات و نگره‌هاست.

در میان داستان نویسان نوگرا، جویس، بی‌شک بیش و پیش‌تر دیگران به همین شگردهای جادو دست یازیده جدا تر بازی‌های نوشتاری، نمونه‌ی کاملی‌تر «واژه - افساسی» را می‌توان در رمان «بینلری فنیگان» (۱۹۳۵ میلادی برابر با ۱۳۱۴ خورشیدی) باز یافت. حتی خود نام این رمان (Finnegan's wake) که ایمای دلد به یک تراشه‌ی شاد ایرلندی (Finnegan's wake) {درپاره کاری ظاهرن مرده از سقوط که با جرعه‌ای ویسکی دوباره جان می‌گیرد} در ساختار رمان به زنجیره‌ای از بازی‌های واژگانی می‌انجامد که به درونمایه‌ی داستان می‌تند نخست جویس، این عنوان را به گونه‌ی Finn - again بازسازی می‌کند تا سپس به فراخولن هر Finn (فنلاندی)، Phoenician (فنیقی) و پرندمی phoenix (قنوس) بپردازد و - سرانجام به واژه‌ی finish (پایان) برسد این مانند آنست که در توری - واژه زبان فارسی، نام «فنیگان» شما را به یاد واژه‌های «فنجان» و «پنگان» (ساعت) بینلارد و اینها بیدرنگه عناصری جلتناپذیر از پیرنگ درونمایه‌ی داستان شوند - همین نکته دشواری هرگونه ترجمه‌ای را آشکار می‌سازد از سوی دیگر، واژه - افساسی یا هر گونه بازی‌یی، انگار خود

دستمایه‌ای است برای جویس. و این ما را به یاد آن گفته‌ی برجیس می‌اندازد که کار جویس را یک «شوخی بزرگ» می‌انگارند. تو گویی، شمار نویسندگان چنین بوده: بازی! اینست رمز زیبایی! شاید از همین روست که در «بیداری فنیگان»، پس از اشاره‌ای به افسانه‌ی «مورچه و ملخ» (مورچه‌ی دانه کش و پرکار، در برابر ملخ بازی‌گوشی که برای زمستان اندوخته‌ای فراهم نمی‌آورد و در کمال چیک چیک مستندی خود لب‌ت)، جویس را وامی‌دارد تا به یاری ملخ بازی‌گوش بشتابد و نام «ملخ» (grasshopper) را به واژه‌ای باشکوه تبدیل کند (grace - hoper) (به معنای «امید به‌فر») و نام «مورچه» (ant) را به «ondt» (در هم ریخته‌ی واژه‌ی "don't" = «مکن!») آن‌چنان که انگار در فارسی، نام «ملخ» را به «ملک» تبدیل کنیم و نام «مور» را به «مول».

و اما برمان «یولیسیز» (۱۹۲۲ میلادی برابر با خورشیدی) که شاهکار جویس دانسته شده نیز آکنده از همین بازی‌های واژگانی و واژه - افسایی است و شاید بزرگترین بازی جویس در این جا بنیاد نهادن این رمان است بر پایه‌ی داستان باستانی «ولیس» یونانی (پهلوان «آدیسه»ی هومر)، و جایگزین کردن او با «لئوپولد بلوم» (Leopold Bloom) و بر همین روال، برگزیدن «مولی بلوم» (Molly Bloom) همسر او به جای «پنه لویه» (Penelope)، همسر اولیس. پس، بخش پایانی این رمان (فصل هزدهم) نام «پنه لوب» به خود می‌گیرد چرا که سراسر، دلگویی‌های «مولی بلوم» است که در بستر خود بیدار - خوابه به مرور سرگذشت خود

می‌پردازد و اگر پنه لویه‌ی هومر، خواستگاران خود را به امید بازگشت اولیس از خود رانده و شرط پذیرش ازدواج خود را به انجام رسانیدن ردایی دانسته که دارد می‌بافد (که البته شباهت آنرا از هیم می‌شکافد) این جا نیز خاتم مولی بلوم انگار، دو جریان سیال ذهن خود پسلی اندیشه‌هایی را به هم بافته، سپس رشته‌ها را پنه می‌کند تا سرانجام به یاد عشق همسر خود در جوی می‌افتد با یادآوری‌ی پاسخ مثبتش به خواستگاری‌ی او: «گفتم لوی» رمان را به پایان می‌رساند پیشانی‌ش می‌تولانگشت پیوند میان افسانه‌ی پهلوانی در یونان باستان با زندگی روزمره‌ی مردمی علای در «دولین» (در پایتخت ایرلند زادگاه جویس) به چه طعنه‌های تلخ یا مضحکی می‌انجامد در عین حال چه پرتویی به چنین زندگی‌ی می‌تاباند.

یکبار دیگر این جا شگردی پدیدار می‌گردد که هم‌چون فراخوان واژه‌ها یا تلای معانی در فرایند واژه - افسایی است. واژه‌ای یا عبارتی سربر می‌آورد تا سپس به فرای معنایی خود گسترش یابد این را خود جویس "epiphany" می‌نامد که در اصطلاح مسیحیت به یک لحظه‌ی انشراقی گفته می‌شود و شاید بتوان آن را به واژه‌ی فارسی «پیان» برگرداند که به معنای کشف و شهود است. در این صورت بایست شگرد جویس را «پیان - واژه» بنامیم، چراکه وابسته‌ی کارکردهای زبان است اما آیا می‌توان چنین «پیان واژه»‌هایی را در «یولیسیز» باز جست؟ پیش از هر پاسخی، خواننده‌ی شکیبایی فارسی‌زبان، هم‌چنان باید چشم به راه ترجمه‌ی «یولیسیز» (البته «بیداری فنیگان») باشد اما برای این وجیزه همین اندازه کافیت تا

به ترجمه‌ی سطرهای پایانی رمان «یولیسز» بنگریم که در این جا لریه شده است. در نامهای جویس درباره‌ی همین فصل زیبای پایانی می‌نویسد: «پنه‌لوپ هماتا clou (واچرخه‌ی ستاره‌ای) ی این کتاب است. نخستین جمله، دارای ۲۵۰۰ واژه است. این فرگرد، دارای هشت جمله است. آغاز و آن جام آن با واژه‌ی مادینه‌ی yes (آری) است. این واژه هم چون لنده کلوخی فرو می‌چرخد نرماترم و مطمئن و یکتواخت در چرخاچرخ، ...» (۱۶- لوت ۱۹۲۱) مفسران این هشت جمله را همانند یک ۸ واچرخیده نماد بی‌نهایت می‌انگارند زیرا این تنها فصل رمان است که ساعت رخداد آن معلوم نیست (چرا که زنان گویی فارغ از زمان‌اند). جویس آشکارا به ستایش این پنه‌لوپه‌ی خود می‌پردازد گویی او زمین - مادر است که آدمیان از پستانش شیر خورده‌اند. جویس در همین نامه از ما می‌خواهد تا واژه‌ی انگلیسی‌ی "because" (چون) را در این بخش، نماینده‌ی واژه‌ی "breast" (همان پستان شیرده) بگیریم. نکته‌ای واژه - افسایانه که در ترجمه‌ی، از میان می‌رود (پس در ترجمه پیوسته این واژه برگردانده شده به «پس تا آن»)، نیز او نیز از ما می‌خواهد تا واژه‌ی "yes" (آری) را مظهری از شرمگاه بگیریم. با این همه شاید بهتر آن باشد تا از این نماد پردازی‌ها در گنریم و به هنگام ترجمه در پی بازسازی‌ی آوایی متن برآیم. (شگردی شاعرانه که متن را به وردی جادویی و واژه - افسایانه نزدیک می‌سازد و بر پیچیدگی و نامفهومی هایش چیره می‌شود) و بار دیگر، در این جا نیز، در توری - واژزبانی انگلیسی در برابر فارسی) با هم برخورد می‌کنند.

برای نمونه، طنین واژه‌ی "yes" در انگلیس، به راستی نرمایی ظریف دارد همانند «هیس» در فارسی، اما جایگزینی این یکی به جای آن یکی، ما را از متن دور خواهد کرد. ناچار در متن ترجمه، کوشش بر آن بوده که در کنار واژه‌ی «آری»، واژه‌ای دیگر از دل متن اصلی گزیده شود که آوایی مانند "yes" داشته باشد («حس»، «پس»، «سپس» (به عکس شاید بتوان تصور کرد که اگر جویس به زبان فارسی می‌نوشت در این بخش به اصطلاح عامیانه «عروس رفته گل بچیل» دست می‌بازید و یا در میان گیاهانی که مولی بلوم یاد می‌کند شاید پای درخت «سپستان» هم به میان می‌آمد نمونه‌ای دیگر از این بازی‌های زبانی (در توری - واژه زبان فارسی) را نام «مراکش» پدید می‌آورد که در متن ترجمه با اندک انحرافی از متن اصلی، به گونه‌ی «مرا کشیدن» درآمده. سایر تغییرات، نشانگر «اشکالاتی فنی» از قماش دیگری است.

«[...] آری گفتش گل کوهساری آری  
پس ماییم همه گل‌ها یکی اندام زن آری  
سپس همین بود آن یکه حرف درستی که  
به عمری زد و امروز آفتاب برای تو می‌تابد  
و پس آری پس تا آن شد که پسندیدم او را  
چون می‌دیدم بو برده یک زن چیست حال

لر روی فهم یا حس آری و دانستم همیشه برمی‌آیم از پش و آن‌همه  
سرمستی که می‌شد به آن بکشانمش را می‌دادمش سپس تا خواست  
بگویم آری پاسخش ندادم اول و نگاهم پرید روی دریا و آسمان و  
توی فکر چیزهایی که شستش خبر نداشت [...] و دختران اسپانیایی  
خندلن باشال‌ها و شانه کاکل‌های بلندشان\* و حراجی‌های صبحگاهی  
یونانی‌ها و یهودی‌ها و عرب‌ها و هر آنکسی که بگویی از کرانه‌های

\* - شانه کاکل‌های بلند (tail toms) - نوعی شانه‌ی تزئینی‌ی مرسوم در بین سال‌های  
۱۸۷۰ تا ۱۹۲۰ میلادی که زنان بر کاکل و فرق سرمی‌زدند

## «یولیسیز» جیمز جویس:

### سطرهای پایانی

ترجمه: م. توفان

اروپا و خیابان دوک<sup>۱</sup> و ماکیان بازاری همه  
قَدْ قَدْ دَس دَم لاری شاراناس<sup>۲</sup> و  
الاغ‌های طفلکی توی چُرت و پینکی و  
آدم‌های محو توی دشداسه خواب توی  
سایه روی پلکان و قلعه‌های قدیمی  
هزاران هزار ساله و چرخ‌های گنده‌ی

گاوکش گاری‌ها آری‌ها با آن مراکشی‌های ناز همه سفیدپوش و با  
دستاری عین پادشاهانی که بخواهند توی یک ذره جای حجره‌شان  
بنشین و رُند<sup>۳</sup> با دریچه‌های کهنه‌ی سپنجی‌سراها<sup>۴</sup> نرگس چشمی

۱- Duke

۲- Larby Sharanas

۳- Ronda

۴- «سپنجی سرا» (میمنه‌خانه) به جای posadas (۱- کاروانسراهای اسپانیولی ۲-

نمایشنامه‌های بومی‌ی آمریکای لاتین درباره جستجوی حضرت مریک و یوسف به

دنبال مسکن ۳- شهری تجاری در آرژانتین)

نگران از پس ازگن برای دلدادهاش تا بوسه بر لب تیغ\*\* و  
 پیاله‌فروشی‌ها شبانه‌ی نیمه‌باز و قاشق‌ها [ی لولیان] آن شبی که در  
 آنخسپراس<sup>۵</sup> به کرجی نرسیدیم و ناطور بی‌خیال با فانوسش پرسه  
 زن و آه از آن سیلاب تهریز دلازار آه از آن دریا دریای سرخ عین آتش و  
 آفتاب زردی‌های پرشکوه و انجیرین‌ها درباغ‌های نساء<sup>۶</sup> آری و آن‌همه  
 کوچه‌های بی‌تا و خانه‌های ارغوانی و آبی و زرد و گلستان‌ها و یاسمن  
 و شمعانی‌ها و ژکاتوزها<sup>۷</sup> و جبل الطارق دختری که من بودم آن‌جا  
 گل کوهساری آری وقتی گل سوزی را زدم به گیسویم مثل دختران  
 اندولسی مبادا باید جامه‌ی سرخ آری زیر حصاری مراگشی چه  
 بوسیدم و گفتم خوب چه او چه دیگری و با چشم‌هام دوباره خواستم از  
 لو آری سپس لو و خواستگاری که حاضری آری بگویی آری گل  
 کوهی ی من و من لولش بازو هام را کردم دورش آری و مرا کشیده او  
 را بخود تا حس لیموها همه عطری آری و دلش دیوانه می‌زد سپس  
 آری گفتم آری پس آری.»

\*\* - «بوسه بر لب تیغ» - در اصل اشاره به محکومین قرون وسطا که پیش از اعدام باید

شمشیر کشیش را می‌بوسیدند - در اینجا ایهایی به بوسه عاشق بر میله‌های ازگن یا  
 پنجره‌ی مشبکی که معشوقه در پس آن است.

۵ - Algeciras (شهری در خلیجی به همین نام در اسپانیا).

۶ - «نساء» (یا ناطور و ژده عربی «نساء» (زن)؛ در فارسی به معنای «تسار» (سایه سار) اینجا  
 در برابر Alameda (واژه‌ی برگرفته از اسپانیولی: گردشگاه یا باغ طرای درختان  
 سایه‌افکن، نیز نام شهری در کالیفرنیا).

۷ - «ژکاتوز» (واژه‌ی بر ساخته‌ی فارسی برای گیاه «کاکتوس» (cactus) - نکه دکتر  
 مرتضی خوشخوی: روش‌های تکثیر گیاهان زینتی، (جلدهای ۱ و ۲) انتشارات دانشگاه  
 شیراز ۱۳۶۶ و ۱۳۶۸).

رناته ولش



**اشاره:** دانشگاه شیراز، اوایل خرداد ماه ۱۳۸۲ میزبان یکی از چهره‌های سرشناس داستان‌نویس معاصر اتریشی بود. **خانم رناته ولش**، در ۵ خرداد ماه ۱۳۸۲ در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شیراز، سخنرانی و دانشجویان رشته‌ی ادبیات

انگلیسی و سایر علاقمندان را با آثار خود و مسائل و مشکلات داستان‌نویسی، به ویژه نوشتن داستان برای کودکان و نوجوان آشنا کرد و ی در این نشست بخشی از یکی از رمان‌های تازه انتشار یافته خود با نام «دیدا» را برای حاضرین خواند که بسیار مورد توجه قرار گرفت. آن‌چه در زیر می‌آید بخش آغازین یکی از داستان‌های این نویسنده است با نام **کنستانس موتزارت: زنی بی‌اهمیت**. این کتاب به دست **پت یورکلند**، استاد آلمانی دانشگاه **ویرجینیتا**، به انگلیسی برگردانده شده است. نویسنده در گفتگوگویی خصوصی با مترجم اظهار کرد که خود بر ترجمه‌ی انگلیسی نظارت داشته و آن را

## **کنستانس موتزارت: زن بی‌اهمیت**

رناته ولش

ترجمه: رضا پرهیزگار

ترجمه‌ای مورد وثوق می‌تواند خواند

خانم ولش که در سال ۱۹۳۷ در **وین** متولد شده، از چهره‌های پیشرو داستان‌نویسی کودکان، نوجوانان و بزرگسالان به شمار می‌آید و از ۱۹۶۹ تاکنون بیش از شصت کتاب چاپ کرده‌است. **به ترکیه**،

**چین**، **آمریکا** و سراسر اروپا مسافرت و اقدام به برپایی کارگاه‌های نویسندگی برای جوانان و سمینارهایی برای اولیاء و مربیان به ویژه در ارتباط با کودکان عقب افتاده، کرده‌است. سرانجام این که از ویژگی‌های جالب خانم ولش یکی شیوه‌ی نگارش داستان‌های اوست که بر پژوهش و واقعیت مبتنی است و دیگر چیزی که خود چندان به جالب بودن آن آگاه نبود این که نام کوچک همسرش، پزشکی از پارسیان هند، شیراز است.





«زنی کنستانس وبر نام، به جرگه‌ی جاودانگان پیوسته است. بی‌تردید اگر این مسئله در دوران ازدواجش اتفاق می‌افتاد هیچ کس بیشتر از خود او، شگفت زده نمی‌شد درست است که تجربه‌ی پرآوازه شدن موتزارت را هم داشته درست است

که نژادی آمده‌ای مادی این شهرت که تا آن‌جا که در توان داشت؛ آن‌ها را افزایش داده بود هم بهره‌مند شده بود اما هرگز نبوغ همسرش را به کمال در نیافت، حتی پس از مرگ او که دیگران کم‌کم او را نسبت به درخشش شهرت او آگاه کردند.

کنستانس فون نی‌سن، بیوی موتزارت، با نام دوشیزگی وبر، از زندگی موتزارت و داستان‌هایی که پس از مرگ آن آهنگ‌ساز بزرگ سروده شده است، چهره‌ای کلیدی است. آن‌چه درباره‌ی کنستانس می‌دانیم، تقریباً از منابع دست دوم به حاصل آمده است؛ از نامه‌های پدر و خواهر موتزارت (که هیچ یک از کنستانس خوششان نمی‌آمد) و یا از

## زنی کنستانس وبر نام

### گرهارد ویس

اظهارنظرها و گزارش‌های کسانی که او را می‌شناختند و یا تنها در مورد او به حدس و گمان متوسل می‌شدند. ناصیه‌های خود کنستانس به ولفگانگ، که با توجه به این که موتزارت به کرات به دریافت‌شان اعتراف می‌کند باید زیاد بوده باشند همه از

میان رفته‌اند تنها تعداد اندکی تقاضای مستمزی بیوه‌گی، که پس از مرگ آهنگ ساز نوشته‌شده، چندتایی یادداشت شخصی و مربوط به خرید و فروش، از سال‌های آخر عمر او به جای مانده است. یکی از مثبت‌ترین چهره‌پردازی‌هایی که از کنستانس با به سن گذاشته انجام گرفته را می‌توان در یادداشت‌های روزانه‌ی وینستو مری نوولو، مربوط به سال ۱۸۲۹ یافته. دو تنی که از شیفته‌گان موتزارت بودند و با بیوه‌ی موسیقی‌دان در اقامتگاه نائبرگاش واقع در سالزبورگ مصاحبه کرده بودند تصویر کنستانس در تاریخ، که پنداری بر اساس مستندات و حکایت‌هایی نیست و بی‌پایه پرداخته شده‌اند تصویری

لرزان است. در چشم بسیاری، به ویژه موسیقی پژوهان آلمانی، او «شاید نامحبوب‌ترین زن تاریخ موسیقی» به شمار آید.

او را متهم می‌کند که زنی سطحی، احمق و شهوت برانگیز بوده است که نبوغ موسیقایی شوهرش را هیچ درک نکرد به او تهمت می‌زنند که آدمی بیماری هراس بوده که امکانات مالی اندک موتزارت را بر سر دارو و درمان‌های پرهزینه برباد داد و زندگی آهنگ‌ساز را اگر نه به هرزگی، که به پریشان‌فکری مطلق سوق داد بیوه‌ای که درآیین خاک‌سپاری شوهر حاضر نشده سنگ قبری برای‌اش سفارش نداد و آن‌گاه ... تازه هفده سال پس از مرگ‌اش به تلاشی بی‌رمق، آن‌هم یکبار و برای همیشه برای دیدار از آرامگاه ابدی موتزارت دست زد متهم شده است که در سال‌های آخر عمر با خاطرات موتزارت معامله کرده و با ریاکاری «متولی پارسای ضریح او شده است.»

نمایشنامه‌ی آمادئوس اثر پیتر شیفر، کنستانس با مقدس‌مایی چنین می‌گوید: «جهان هرگز مردی این چنین شیرین‌زبان به خود ندیده است. درده سال زندگی زناشویی فرخنده، هرگز نشنیدم سخنی درشت و یا غرورآمیز بر زبان آورد. زلالی زندگی او به قوت در موسیقی ناب او بازتاب یافته است! ... [سرخوشانه]. در فروختن دست نوشته‌های‌اش، من پول مرکب را می‌گیرم». یک عالمه یادداشت و یک عالمه پول. روایت سینمایی نمایشنامه‌ی شیفر، که موفقیتی جهانی کسب کرد به افزایش این نگاه نقادانه به کنستانس موتزارت کمک کرده است.

بی‌تردید کنستانس فرشته نبود زنی بسیار معمولی بود با زیبایی

محدود و اندکی استعداد موسیقی. وقتی موتزارت با او ازدواج کرد بیست سال داشت. وقتی موتزارت از دنیا رفت، بیست‌وهشت ساله بود در خانواده‌ای متعلق به طبقه متوسط پایین با امکانات محدود به دنیا آمده بود یکی از شش فرزند فریدولین و کاسیلیاوس. پدرش با پیشه‌ی خواننده‌ی باس، نوازنده ویولن و سوفلور تئاتر، نان بخور و نمیری در می‌آورد مادرش، از هر لحاظ - زنی فوق‌العاده بود. موتزارت در اصل عاشق آلویسیا خواننده‌ای خوش قریحه که بعدها نقش اول در چند تا از اپراهای موتزارت بازی کرد و خواهر بزرگ‌تر کنستانس، شده بود.

وقتی آلویسیا، دست رد بر سینه‌ی او گذاشته موتزارت به کنستانس اظهار عشق کرد. کنستانس انتخاب دوم موتزارت بود و این را خودش می‌دانست. با وجود این، چنین می‌نماید که صادقانه به موتزارت عشق می‌ورزید. موتزارت هم - مگر این که نامه‌های‌اش حقیقت را نگفته باشند - عاشق و در واقع دل‌باخته‌ی او بود.

اما کنستانس، با موتزارت انسان ازدواج کرده بود نه موتزارت نابغه، موتزارت در خلوت مردی لاغر و کوتاه قامت که او را از خنده روده‌بر می‌کرد آن «مرد رنگ پریده و زردان‌بو و نه شاهزاده‌ی قصه‌های پریان»، بود که کنستانس را افسون کرده بود (رناته‌ولش). ممکن است دنیا موتزارت را به عنوان بزرگترین آهنگ‌ساز زنده تحسین کند ولی کنستانس مجبور بود رخت‌های او را بشوید، هنگام بیماری تیمارداری‌اش کند در طی غیبت‌های طولانی. مکرر از بچه‌ها مواظبت کند و تقریباً همیشه با دست خالی و امکانات ناکافی خانه و

زندگی را بچرخاند از خودش هویتی نداشت - از خودش صدایی نداشت. او را به چشم زن موزارت و بعدها بیوه‌ی او نگاه می‌کردند - حتی پس از آن که دوباره ازدواج کرده و شوهر دومش در گذشته بود این نقشی بود که در زندگی به او سپرده شده بود شک نیست که از آوازه‌ی موزارت به ویژه در کهن سالی، سود می‌برد این نام، امتیارات مالی و تا اندامی شهرت به همراه داشت و اگر فقط با جورج نیکولاسی نی‌سن (شوهر دومش) ازدواج کرده بود، از یادها فراموش می‌شد. از طرفی، شهرت با پیشانی سفیدی همراه شده بود، آماجی شده بود آسان برای آنان که به دنبال یک بلاگردان می‌گشتند تا هر خطایی که در زندگی موزارت رخ داده بود را به گردن او بینانزند تاریخ کنستانس را تنها از دریچه‌ی چشم دیگران دیده‌است. او فقط نمی‌تواند خاتم موزارت باشد در پشت این نام، باید که انسانی واقعی پنهان شده باشد انسانی که تلاش می‌کند با تمامی مشکلات زندگی دست و پنجه نرم کند گمته زنی پیرامون این که این انسان به عنوان یک شخص، چگونه آدمی بوده است. وظیفه‌ای بوده که **رناته‌ولش**، در بخش‌های بعدی این کتاب عهده دگر آن شده است. بی تردید ما با یک داستان روبرویم، اما داستانی مبتنی بر پژوهش دقیق و یک درک ژرف انسانی. رناته‌ولش، شناخته و مورد احترام، در نوشتن کتاب‌های کودکان و نوجوانان، اغلب آدم‌های غریب<sup>۱</sup> را به عنوان قهرمان داستان

۱ - غریب به تعبیری که در شعر اخوان «... از وطن خویش غریب»، به کار رفته و شاید به تعبیر منوچهر آتشی می‌گوشد «یار آنان» باشد که زیر آسمان کس یارشان نیست. «م»

خویش انتخاب کرده است و در کنستانس چنین «غریبه» ای می‌بیند آدمی نشان دار شده زیرا در جوانی هشت سال همسر مردی شهره بود که حتی عظمت‌اش را درک نمی‌کرد اکنون در کهن سالی - در کتاب هفتادونه ساله ست - آهسته بر زندگانی دراز خود اندیشه می‌کند زیرا چنان که ولش می‌گوید: «وقتی کنستانس فکر کردن را آموخت دیگر دیر شده بود، همین. برای فکر کردن به کلمه نیاز داریم، البته نه کلمات روزمره‌ای که کنستانس در اختیار داشت.» اما دقیق حدت «زبان ساده‌ی» اوست که انسان بودن این آدم «بی‌اهمیت» را برجسته می‌کند کلمات شیک و خیال‌انگیز در اختیار نداشت و نه موسیقی‌یی که احساسات خود را با آن بیان کند سوگ سرود او از خاطرات از خود شدن بر ساخته است. رناته‌ولش، برجسب‌هایی که هم عصران و نسل‌های بعدی بر کنستانس موزارت زده بودند را زدود و آن چه به جا مانده است انسانی واقعی است.

**برت یورکلند** پژوهشگری که از فرهنگ و ادبیات اتریش شناختی عمیق دارد ترجمه‌ای نزدیک و حساس از اثر رناته‌ولش را ارمغان ما کرده است. زبان اتریشی کنستانس، با تصنع باز آفرینی نشده است. ولش با زبانی مدرن و به طرزی بی‌نقص مستقیم و خالی از هرگونه احساساتی‌گری می‌نویسد. یورکلند تأثیر این زبان را در ترجمه کاملان باز تابانده است. آیا «کنستانس موزارت و برنی سن واقعن زنی بی‌اهمیت» بود؟ خوانندگان خود باید این را دریابند، زیرا کتاب از این جا آغاز می‌شود.



پیرزنی داشت از پنجره به باران نگاه می‌کرد قطره‌های درشت باران بر سنگ‌فرش خیابان فرو می‌ریخت و پیش از آن که بترکد و پخش و به اطراف پشنگه زند حباب می‌ساخت و میلان بزرگ خالی بود قرار بود بنای یادبود در همین جا برپا شود وسط میلان.

اگر کارها درست پیش رفته بود حالات می‌بایست آن‌جا باشد اما کاشی‌های رومی نگاشته بودند چرا می‌باید یک‌دفعه سروکله‌شان پیدا شود آن هم درست در همین نقطه‌ای که داشتند پی بنا را می‌کنند کاشی‌های رومی لغتی این‌جا چه کار می‌کردند؟ نه این‌که انگاری توی دنیا سنگ کهنه کم بود

مجسمه برنزی در ماه مه ۱۸۱۴ ریخته شده بود در ریخته‌گری سلطنتی مونیخ. در حضور علیا حضرت دوشس سوفیا و تعدادی تماشاچی. خود کنستانس هنوز آن را ندیده بود دیگران همه دیده بودند ولی او نه. البته خروشان می‌رفت که با یکی از اعضاء خانواده‌ی

## کنستانس موزارت: زنی بی‌اهمیت

### رناته ولش

ویر این‌طور رفتار کنند وسط میلان را کنده بودند انگار که شخم‌زده باشند طوری رفتار می‌کردند که گویی تا آخر دنیا وقت طرند اما اگر نمی‌جانیفتند خیلی دیر می‌شد به هر حال برای او خیلی دیر می‌شد گاهی احساس می‌کرد سرماییه به درون

مفصل‌های اش می‌خزد در چنین وقت‌هایی، پتوهای اضافی و یا منقل زیر کرسی پر از آتش گل انداخته، هیچ کلام آفاقه نمی‌کرد روسری‌های گرم و جای داغ هم بی‌فایده بود البته در روزهایی هم چون امروز که باران می‌بارید چنین چیزی چندان عجیب نمی‌نمود اما، حتی در روزهایی که آفتاب شهر را به شلاق می‌گرفت هم، این احساس به سراغش می‌آمد سرما با خود دلوپرسی می‌آورد و تنوعی ترس خفقان آور. حتی، دعا نیز نمی‌توانست آن را بتاراند.

«سوفیا»

خواهرش لیلیم مثل این که خودش را باز به کرگوشی زده بود، با

خود فکر کرد شنوایی سوفی واقعن بدتر از شنوایی خودش نبود فقط گاهی وقتها تتبل می‌شد فرزند تباه شده‌ی خانواده در حالی که، در حقیقت دلایل زیادی داشت که ناشکر نباشد

«سوفی!»

جوابی از او شنیده نشد صدای کلش کلش کفش‌های‌اش از یکی از اتاق‌های پشتی بلند شد

اقلن می‌تواند وقت راه رفتن پاهای‌اش را کمی از زمین بلند کند حالا سوفی، با سر به سمت پنجره چرخانده در مقابل او ایستاده بود جای بحث نداشت که صورت سوفی پر از چین و چروک بود و پوست شل آویخته بر گونه‌های فرورفته.  
«سوفی به لون پایین نگاه کن. امروز دوباره دست از کار کشیده و رفته‌اند»

«لرد سیل از آسمان می‌آید»

«در هوای آفتابی هم کار نمی‌کنند»

«دیروز که کار می‌کردند»

«اگر عجله نکنند خیلی دیر می‌شود»

«دست بردار. ناهار الان آماده می‌شود»

«همیشه به تنها چیزی که فکر می‌کنی، غناست»

«بالاخره یک نفر باید به فکر غذا باشد»

«فکر می‌کنی بارلن بند بیاد؟»

«ممکنه. بارلن تند هیچ وقت زیاد طول نمی‌کشد لوییز امروز بعد از

ظهر را مرخصی می‌خواهد روز غسل تعمید مادرش ست»

«مادرش روز غسل تعمید زیاد دارد»

«دفعه‌ی قبل، مال خواهرش بود و آن هم، اگر پنج ماه نباشد

چهار ماه پیش بود.»

«کارل می‌تونه اقلن هر از گاهی نامه بنویسه.»

«یک فتنجان چای می‌خوای؟»

«ترجیح می‌دم قهوه بخورم»

«الان، قبل از ناهار؟»

«بله، الان، قبل از ناهار.»

وقتی داشت از اتاق بیرون می‌رفت «چه قیافه‌ی سرزنش کننده‌ای به خودش گرفته بود خواستن یک فتنجان قهوه واقعن خواهش زیادی نبود سوفی جوری رفتار می‌کرد که انگار پولش از جیب خودش می‌خواهد در بیاید

گنستانس به پشتی صندلی تکیه داد گنشته بود لون وقتها که مجبور بود آن همه یک شاهی صنار کند حالا آن قدر دستش به دهانش می‌رسید که به اندازه‌ی بیش‌تر از یک عمر قهوه بخورد  
به اطراف اتاق چشم گرداند و نگاهش بر خاتم‌کاری‌های یک میز آرایش ثابت ماند

حلقه‌ها چه زیبا دست هم را گرفته‌اند تکه اثاث‌های زیبا، واقعن زیبا اما لوییز باید به آن موم بمالد و آن را حسایی برق بیندازد چوب خشک می‌شود و ترک برمی‌دارد. ترک‌هایی به باریکی یک تار مو.

با خود زیر لب گفت: بله آقای معاون مدیر موسیقی، تعجب خواهید کرد که الان من چه زندگی خوبی دارم. با چشم‌اندازی به گستردگی

تمامی میلان، و نه آن‌ها محدوده‌ی تنگ خیابان گزیده.

سوفی از توی آشپزخانه صدا زد چی گفتی

«چیزی نگفتم»

«چرا یک چیزی گفتی»

«نه، نگفتم»

به سوفی ارتباطی نداشت. هرچه بود بین او بود و پدر شوهرش، **یوهان جورج موتزارت**. پدر بزرگ عزیز. پدر خیلی عزیز<sup>۱</sup>. پدری که بعد از خدا از همه بهتر بود. کنستانس هیچ‌گاه مقبول طبع او نیفتاد بلکه او زنی از خانواده ویر. ای کاش پدر بزرگ زنده بود و حالا او را می‌دید!

وقتی برای اولین دیدار به **سالزبورگ** رفته بود پدر بزرگ هیچ چیز به او نبخشیده بود نه انگشتری نه انفیه‌دانی، نه کیف پولی، نه قلاب کمری، هیچ، حتی دروغ از یک سنجاق. مجموعه‌ی هدیه‌هایی را که «**وولفی**» خودش به عنوان کودک اعجوبه دریافت کرده بود به کنستانس نشان داده بود البته آن قسمت‌اش را که برای پرداخت هزینه‌های مسافرت فروخته نشده بود عکس‌ها و مینیاتورها را هم به او نشان داده بود. «ولی هرگز نگفت بعضی از این هدیه‌ها به تو هم که زنش هستی می‌رسد» پدر موتزارت طوری رفتار می‌کرد که انگار هدیه‌ها مال او بودند درباره‌ی فداکاری‌هایی که در راه تربیت فرزندانش کرده بود حرف زده بود خود موتزارت همیشه از این حرف‌ها ناراحت می‌شد ولی این که چیزی بگوید ابدن - خدا نکند نه، به پدرش نه.

بعد وقتی در تابستان ۱۸۷۳ به خانه‌شان در وین برگشتند کلی

وقت بود ریموند کوچولو مرده و دفن شده بود

ریموند بزرگترین بچه‌هایش بود تولدش بیشتر از سایر بچه‌ها کنستانس را به زحمت انداخته بود موتزارت بارها به اتاق خوابش سر زده بود با چشمانی پر از اشک. چهره‌ی عرق‌آلود همسرش را نوازش کرد تا این که بالاخره قابله‌ای او را از اتاق بیرون انداخت. بعد وقتی بچه عاقبت به دنیا آمد موتزارت او را بغل کرد و دور اتاق رقصید. قابله او را سرزنش کرد در مقابل چنین حماقتی به خشم دست جنباند ریموند چه شکلی بود؟

اون بود که یک عالمه موی مشکی داشت؟ یا اون **یوهانس**، بچه‌ی سومی بود؟ به خاطر نمی‌آورد دو ماه، یک ماه، زندگی خیلی کوتاهی داشتند آخر چه طور توقع داریم یادش مانده باشد چون هنوز هیچ نشده دوباره آبستن بود. همیشه پاهایش آماس کرده بود و احساس سر گیجه و خستگی می‌کرد

«بفرمایید این هم قهوه»

«خودت نمی‌خوری؟»

«دستم گیر است»

«فکر می‌کنی خیلی مهمی»

کنستانس فتنان را برداشت و عطر آن را در مشام کشید از شدت باران کاسته شده بود گنجشکی بر لبه‌ی پنجره نشسته بود بلند جیک جیک می‌کرد خود را می‌تکاند

۱- این جمله در اصل فرانسه‌ای شده Tres cher pere



کنستانس هر دو دسته صندلی را گرفت، آن‌ها را محکم فشرد و رها کرد. تا آن جا که ممکن بود قدرت‌اش را به دست‌ها منتقل کرد و توانست بلند شود.

پاهایش سنگینی بدن را می‌کشیدند. این خودش یک موفقیت بود به سمت عصایی که به میز تکیه داده بود، دست دراز کرد لمس دسته‌ی عصا، احساس خوشی به او داد گرد و محکم.

در گذشتن از طول اتاق، درآینه نگاه کرد چهره‌اش ناآشنا می‌نمود این تارِ موی روی چانه از کجا آمده بود، آن تارِ بلند و سیاه؟ مادرش هم تارهای مو در صورت داشت. تار مو را با شست و انگشتِ سبابه گرفت. کشیده اما از میان انگشت‌هایش در رفت. دوباره و دوباره سعی کرد آن را بکند. ناخن «شصتشی» بچسبد توی گوشتِ انگشتِ سبابه فرو رفت و نیمه‌هالالی سرخ به جای گذاشت. سر خورده و ناشکیبا شد.

دلش نمی‌خواست از سوفی خواهش کند مو را بکند سوفی حتی اگر هم به زبان نمی‌آورد؛ باز فکر می‌کرد «درست مثل مادر پیرمان». آهان! کمی سوزش. تار مو را در دست گرفته شاید سوفی سر می‌رسید لمو را سؤال پیچ می‌کرد از این گذشته، یک تار مو چه اهمیتی داشت؟ بیرون، صلیب برخورد تیشه و سنگ می‌آمد کارگران باز گشته بودند لوبیز سوپ را آورد.

کنستانس دو دست را بر میز حایل تن کرد و به کشو گشوده خیره شد دنبال چه چیز می‌گشت؟ لابد چیزی در این کشو بود و گر نه آن را باز نمی‌کرد احمق که نبود نامه‌های ووی، در گوشه‌ی جلو سمت چپ

بود، کنار نامه‌های کارل، دو کپه‌ی کوچک. بعضی وقت‌ها فاصله‌ی بین دو نامه بیش‌تر از یک نیم سال می‌شد. موتزارت، هرچه قدر هم که گرفتار بود دست کم هفته‌ای دو بار به پدرش نامه می‌نوشت. اما بچه‌هایش؟

آه کشید. پسرهایش را خیلی کم می‌شناخت. آن مردان امروز سالار و سرپنجه‌ی دور دستی که از هم‌دیگر همان قدر فاصله داشتند که از او. البته با هم بزرگ نشده بودند. عکس، آن‌ها را که بازو دور کمر هم انداخته و هر یک دست دیگری را در دست گرفته‌بود نشان می‌داد نسخه‌ای از آن، با عنوان «تصویری از عشق برادرانه» بازسازی شده بود. واقعن کی آن را کشیده بود؟ در آن زمان ووی شش ساله بود و امروز که به او فکر می‌کرد آن عکس، به خاطرات‌اش هجوم می‌آورد در آن وقت همین طور که نقاش داشت آخرین خط‌ها را می‌کشید و کم‌وکاستی‌ها را کامل می‌کرد، تابلو کار چندان موفقی به نظرش نرسیده بود یکی دو ایراد گرفته بود اما نگاه ووی، که با آن که به جانب برادرش چرخیده بود درست توی چشم بیننده زل می‌زد خوب از کار درآمده بود همچنین گرت‌هی کم رنگ لبخند بر چهره‌اش. خود ووی، وقتی دیگران به او نگاه می‌کردند از آن حالت آگاه بود.

چه چشمان درخشانی داشت و وقتی در پراک روی میزی ایستاده بود. و «آن که کند پرنده را بال من ام، همیشه خوشحال من ام» را می‌خواند چه لب و گونه‌های سرخی داشت. همه را تحت تأثیر قرار داده بود قشنگ یادش بود که چه طور خودش دنبال دستمال گشته، و ووی لبخند زده بود وقتی هم او را سرزنش می‌کرد همین لبخند را



داشت. این لبخند، دیوانه‌اش می‌کرد انگار که پسر چیزی می‌داند که مادر نمی‌داند انگار که می‌تواند درون مادرش را ببیند. موقع شیر خوردن سر صبحانه‌ی فردای اولین شبی که با نی‌سن گذرانده بود هم، ووی همین لبخند را داشت. وقتی شیر را روی رومیزی ریخته بود کنستانس احساس درماندگی کرده بود خشمگین شده بود و سرش فریاد زده بود. و بعد با اشاره‌ی سر آرام نی‌سن به خود آمده بود. مردم شماتش کرده بودند که چرا پسرک را وای می‌دارد برای پول برنامه اجرا کند.

بگنار هرچه می‌خواهند بگویند در آن وقت با دو بچه‌ی کوچک، حقوق ناچیز بازنشستگی شوهر در گذشته‌اش و با آن همه قبض و صورت‌حاما از آسیب جدی‌ساب، چه کار دیگری می‌توانست بکند در همه‌ی دنیا، کسی نبود که بتواند به او پناه ببرد، با این که نی‌سن مستأجرش شده بود.

هیچ کس به موتزارت که با دو بچه کوچک نصف دور دنیا را گشته بود، ایرادی نگرفته بود، معلوم است که کسی به او ایراد نمی‌گرفت. فقط به کنستانس ایراد می‌گرفتند چه ایرادی بود که مردم از او نمی‌گرفتند.