

حرف ثوریک او درباره شعر، در این جا می آوریم، و ضمن بررسی آن در چارچوب همین حرف ثوریک، شیوه های عبور از آن شکل را می آوریم.

«... اگر شاعر بتواند از میان مترادف های یکایک کلمات مورد نیاز خود آن را برگزیند که صامت ها و مصوت هایش «به طرز کاملاً محسوس» با حروف سازنده باقی کلمات جمله «بر حسب نیاز» هماهنگی و همخوانی و تعادل، یا «بر حسب مورد» تضاد و ناهمخوانی داشته باشد، و تناسب و عدم تناسب این صامت ها و مصوت ها - به مثابه عناصر صوتی - بتواند چنان مجموعه آوایی پدید آورد که یا هر جزئی نماینده صوتی مفاهیم و تصاویر شعر باشد یا به برجسته و محسوس تر شدن آن ها کمک کند، در آن صورت نتیجه کار چنان از هرگونه وزن اضافی و خارجی بی نیازمان خواهد کرد که تناسب آوایی کلمات، حتا در گوش معنادان به عروض، جای وزن بیرونی را می گیرد و این جانشینی تا آن حد کارساز است که حتا اگر عبارت در یکی از این اوزان قرار گرفته باشد هم، غلبه آکوستیک کلمات بر آن وزن مانع توجه شنونده به حضور مخمل و غالباً بی تناسب آن وزن می شود. و البته اگر وزن خارجی هم بر حسب تصادف با اجماع آوایی کلمات تناسب کافی پیدا کند اثر و ارزش صوتی شعر به مراتب تشدید خواهد شد.»^{۲۱}

طبیعی است که شاملو در این حرف ثوریک، تمامی شعرهای عروضی موزون و مقفی و شعرهای نیمایی خود را، ناخواسته، مردود شناخته است. از سراسر کلمات این تبیین ثوریک چنین برمی آید که شاملو به دنبال شعر اورگانیک است؛ وقتی که قرار است از بین مترادف های یکایک کلمات، آن کلمه انتخاب شود که صامت ها و مصوت هایش هماهنگی و همخوانی و تعادل یا تضاد و ناهمخوانی داشته باشد و مراد از اینها ایجاد «مجموعه آوایی» و یا «تناسب آوایی کلمات» باشد، ما با فرم اورگانیک سر و کار داریم. ما مترادف کلمات را می فهمیم، صامت و مصوت را، حروف و جمله و هماهنگی... را می فهمیم، ولی شاملو توضیح نمی دهد که: «به طرز کاملاً محسوس»، «بر حسب نیاز» و «بر حسب مورد» که کاملاً از لحاظ ماهوی در تعارض با آن دسته اول کلمات قرار دارند، چگونه کنار آنها می نشینند. ما در این تعریف با دو دسته کلمات سر و کار داریم، کلماتی که در حوزه زبان شناسی هستند و کلماتی که به هر چیز دیگری ممکن است نسبت داده شوند؛ چونکه «محسوس»، «نیاز» و «مورد» برخلاف کلماتی مثل «صامت»، «مصوت»، «کلمه» و غیره، کلی تر از آن اند که فقط به زبان شناسی و شعر شناسی مربوط شوند. این «تناسب آوایی کلمات» توضیح داده نمی شود. مثلاً ما می دانیم که صوت ایجاد تصویر می کند، ترکیب اصوات هم ترکیب تصاویر ایجاد می کند، همانطور که از

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

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

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

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

خارجی عملی نخواهد شد. شعر «ترانه آبی» از ثابتهای و متغیرهای تشکیل شده است.

ترانه آبی

قیلولة ناگزیر
در طاق طاقی حوضخانه
تا سالها بعد
آبی را
مفهومی از وطن دهد.

امیرزاده‌ئی تنها
با تکرار چشم‌های بادام تلخش
در هزار آینه شش‌گوش کاشی.

لالای نجواروار فواره‌ئی خرد
که بر وقفه خوابالود اطلسی‌ها
می‌گذشت

تا سالها بعد
آبی را
مفهومی
ناگاه

از وطن دهد.

امیرزاده‌ئی تنها
با تکرار چشم‌های بادام تلخش
در هزار آینه شش‌گوش کاشی.

روز
بر نوک پنجه می‌گذشت
از نیزه‌های سوزان نقره

به کج ترین سایه،

تا سال‌ها بعد

تکرارِ آبی را

عاشقانه مفهومی از وطن دهد

طاق طاقی های قیلوله

و نجوای خوابالوده فواره‌ئی مردد

بر سکوت اطلسی های تشنه،

و تکرار ناباور هزاران بادام تلخ

در هزار آینه شش گوش کاشی

سال‌ها بعد

سال‌ها بعد

به نیمروزی گرم

ناگاه

خاطره دور دستِ حوضخانه

آه امیرزاده کاشی‌ها

با اشک‌های آیت! ۳۲

صورت‌های ثابت اول:

تا سال‌ها بعد / آبی را / مفهومی از وطن دهد

تا سال‌ها بعد / آبی را / مفهومی / ناگاه / از وطن دهد

تا سال‌ها بعد / تکرار آبی را / عاشقانه / مفهومی از وطن دهد

سال‌ها بعد / سال‌ها بعد / به نیمروزی گرم / ناگاه

صورت‌های ثابت دوم:

امیرزاده‌ئی تنها / با تکرار چشم‌های بادام تلخش / در هزار آینه شش گوش کاشی

امیرزاده‌ئی تنها / با تکرار چشم‌های بادام تلخش / در هزار آینه شش گوش کاشی

آه امیرزاده کاشی‌ها / با اشک‌های آیت!

صورت‌های متغیرها:

- ۱- قیلوله ناگزیر / در طاق طاقی حوضخانه
- ۲- لالای نجواوار فواره‌ئی خرد / که بر وقفه خوابالوده اطلسی‌ها / می‌گذشت
- ۳- روز / بر نوک پنجه می‌گذشت / از نیزه‌های سوزان نقره / به کج‌ترین سایه

میکس عناصری از ثابتها و عناصری از متغیرها:

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

تجزیه میکس‌های قبلی:

طاق طاقی‌های قیلوله
 خاطره‌دور دست حوضخانه

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

/ بر نوک پنجه می گذشت / از نيزه های سوزان نقره / به کج ترين سايه / . گرچه «به نيمروزی گرم» در آخرهای شعر ممکن است جانشين اين قطعه شده باشد، ولی اين چهار تکه در بقيه بخشهای شعر تکرار نمی شود. یک اصل اساسی برای ايجاد شعور در فرم اين است که بايد آن را شکست و اين چهار تکه با کوشش در جهت متزلزل کردن فرم اورگانیک شعر، «ترانه آبی» را به سوی حرکت فرمی می برند. وقتی که جغرافیای خلاقه شعر را عنصر خلاقه دیگری تهديد می کند، ما می فهميم که آن جغرافیای خلاقه وجود داشته است. و اين پروسه بیگانه گردانی فرم است.

توجه به عناصر مکرر دیگر در بافتهای جديد، غنای فرمی شعر را از دید دیگری در منظر می نشانند. «قیلولة»ی سطر اول و «طاق طاقی» سطر دوم با هم ترکیب می شوند و «طاق طاقی های قیلولة»ی سطر بیست و هشتم را می سازند. «اميرزاده»ی دور افتاده از «کاشی» در نیمه اول شعر به «آه اميرزاده کاشی ها»ی سطر ماقبل آخر شعر تبدیل می شود. «بادام تلخ» در «اشک» تغییر ماهیت می دهد و با «آبی های سه بخش اول ترکیب می شود و به صورت سطر آخر شعر، «با اشک های آیت!» درمی آید. «مفهومی از وطن»، بعد از سطر بیست و هفتم دیگر در شعر تکرار نمی شود و انگار «اميرزاده کاشی ها / با اشکهای آیت!» جانشين «مفهومی از وطن» محذوف می شود. با حذف آن، بخش آخر شعر از نظر نحوی دستخوش خدشه می شود و انگار یک «کات» فیلمی، سطرها را به صورت "catalectic" و یا نقص نحوی در می آورد، و اين نقص نحوی به حسی تر شدن شعر بسیار کمک می کند. شعر از هرگونه وزن عروضی کلاسیک و وزن عروضی نیمايي به دور مانده است. گرچه سايه نیما در پشت سر آن قرار دارد، چرا که تکرارهای آن یادآور تکرارهای مهتاب «نیما»ست که براحتی می شد آن را هم به عناصر ثابت و متغیر و ترکیب و تجزیه آنها تقسیم بندی کرد. ما اين عناصر را نه عناصر موضوعی بلکه عناصر موتیفی می دانيم. شیخ پدر، هملت را راحت نمی گذارد: «بودن / یا نبودن... / بحث در اين نیست / و سوسه اين است»^{۳۵}

دبعضی کاتب و حیند. و بعضی محل و حیند. جهد کن تا هر دو باشی.

هم محل و حی باشی و هم کاتب و حی خود باشی.^{۳۶}

۹ - چند نوع شعر را در پایین می آوريم تا بحث دقیق تری راجع به مسائل قبلی و مسائل بعدی کرده باشيم:

یک - خشک آمد کشتگاه من

در جوار کشت همایه.

گرچه می‌گویند: «می‌گیرند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران.»

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟^{۳۷}

دوم - این کیست این کسی که روی جاده‌ی ابدیت

بسوی لحظه‌ی توحید می‌رود

و ساعت همیشگی اش را

با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک میکنند^{۳۸}

سه - ولی مکالمه، یک روز، محو خواهد شد

و شاهراه هوا را

شکوه شاه‌پرک‌های انتشار حواس

سپید خواهد کرد.^{۳۹}

چهار - عشق ما دهکده‌ئی است که هرگز به خواب نمی‌رود

نه به شبان و

نه به روز

و جنبش و شور و حیات

یک دم در آن فرو نمی‌نشیند

هنگام آن است که دندان‌های ترا

در بوسه‌ئی طولانی

چون شیری گرم

بنوشم.^{۴۰}

پنج - در هیئت هوا

دائم مراقبتم می‌کند

او هست

هر جا هوا که هست
 نه می‌گریزم می‌خواهم
 نه می‌توانم بگریزم
 ناچار در هوای او همه چیز
 مثل هوا زیبا می‌گردد
 من شکل حرف خودم می‌شوم
 گل شکل عطر خودم
 و اوست و دست
 وقتی هوا مجسمه‌ای از

اوست.^{۲۱}

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

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

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

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

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

نور در کاسه مس، چه نوازش‌ها می‌ریزد!

نردبان از سر دیوار بلند، صبح را روی زمین می‌آرد.

پشت لبخندی پنهان هر چیز.

روزی دارد دیوار زمان، که از آن، چهره من پیداست.

چیزهایی هست، که نمی‌دانم

می‌دانم، سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد.^{۲۳}

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

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

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

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

یک - یک روز می که بوی شانه تو خواب می‌برد^{۲۴}

دو - اگر تو مرا نبینی اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی‌بیتم من هم نمی‌خوابانم^{۲۵}
سه - اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سراسر سکوت سرازیر ساز^{۲۶}

چهار - عاشق‌تر از همه... / مثل همین تو که در یک هما... / سُر^{۲۷}

پنج - آن چشمها: فضای سینه من - بودا - را - دید؟ / یادت هست؟^{۲۸}

شش - و بعد / بر یک گلیم کهنه، خدا را خوابم بُرد^{۲۹}

هفت - ... ای فهقه گدازه مس در تب طلا، دَفَدَفَدَفِ تنور تنم را بدف! دف خود را رها نکن!^{۵۰}

هشت - سیاله طراوتی از شیوه‌های دف، دَفَدَفَدَفْت که می‌گوید، می‌بارد^{۵۱}

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

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

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

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

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

با چیزی سراپا عادی سر و کار داشتیم، و یا باید نشان می دادیم که زبان فارسی به آن صورتی که ما عشق را می بینیم، زبان ناقصی بوده است، و یا باید نشان می دادیم، همانطور که نشان داده ایم، که زبان فارسی این ظرفیت را داشته است ولی فقط عاشقی مثل ما می توانست آن ظرفیت را کشف کند. سخن شمس تبریزی است که «بعضی کاتب و حیند، و بعضی محل و حیند، جهد کن تا هر دو باشی، هم محل و حی باشی هم کاتب و حی خود باشی.» در همان شعر گفته می شود:

نحرم کنند اگر همه می بینند که تو نگاه گلوگاه پنهان منی

شاعری که آن ضمیر اول شخص مفعولی را به آخر فعل می چسباند، به دیدن، معنای دیگر می دهد. دیگر در اینجا معشوق از ترکیب چند ابره زیبای خارجی تشکیل نشده. گلوگاهی که معشوق را می خواند و آن «میم» که به آخر فعل به آن صورت می چسبد، به درون گلوگاه هم، دیدن را نسبت می دهد. گلوگاه آن نگاه را نداشته باشد، نمی تواند بخواند. «تو» آن «نگاه گلوگاه پنهانی» شاعر است. نفس عشق در شعر شاملو، آن شعر بسیار خوب «شیر و دندان»، بیرونی است. این جا نفس درونی است. اگر نحر کنند آن نگاه پنهانی را می بینند. عشق قلمرو دیگری پیدا کرده است.

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

کردن از طریق دستور زبان و یا حتی جناسهای لفظی از طریق «سین»ها و «ز»ها و یا ترکیب آنها، قاطعیت معنی شناختی پیدا کند، قرار است قاطعیت آن قطع شود تا زبان به طرف خود برگردد. جمله فاقد فعل رسمی است و به همین دلیل «سکوت»، «سرازیر» و «ساز» تک تک یا با هم بی آنکه فعل باشند، نقش فعل را بازی کنند، ولی چون فعل نیستند، جمله بی فعل می ماند و چیزی که بی فعل بماند، فاقد زمان فعلی هم می ماند، و در نتیجه سطر تعلیق صوتی و زبانی و غیر دستوری و غیر نحوی شعری پیدا می کند. شعر در فضای اطراف کلمات، در بی وزنی و در جهانی فاقد قدرت جاذبه زمینی، در فضایی بی پایان سیر می کند. زیبایی درونی آن از بی معنایی آن بوجود آمده است. لذت هنری هرگونه حالت «هرمنوتیکی» و معنی بخشی را از آن گرفته است. مخاطب این شعر، لذت است. کلمات را جنس به جنس بکنید، از آنها سلب جنسیت بظاهر ذاتی آن جنسیت بکنید، و آنها را به سوی جنسیت های دیگر برانید، و برای آنها دستوری از جنس دیگری بنویسید که جدا از جنسیت دستور زبان، و یا «پارودی» و مسخره آن جنسیت دستوری است. آنوقت زبان از توصیف، از تقلید دست برمی دارد، از دکارتیسم دست می کشد، دستور را به عنوان یک فراروایت پشت سر می گذارد، و هر شعر، دستور جدیدی برای شعر گفتن، گفتن و نوشتن آن شعر می شود.

احتیاجی به توضیح تفصیلی تک تک آن هشت سطر نیست. سطر چهارم در خود شعر «شُرّا» از سه سطر جداگانه تشکیل شده. «همین» و «همان» پیش از رسیدن به «نون» آخر قطع شده اند. بلاغت در شعر چیز بی ارزشی است. وقتی که یکی «عاشق تر» است به کمال کلمه نمی اندیشد. «همیه» و «هما...» از کلمه به سوی نفس می روند. لازمه گفتن شعر می شوند؛ ادامه شعر و عدم امکان ادامه شعر می شوند. هم گفتن وجود دارد و هم عدم امکان گفتن. مثل بیان عاشقانه ای که با بوسه طرفین قطع شود و به صورت «همیه» و «هما» بماند و بعد صدای ناخافل، «شُرّا» شعر را به بیرون از خود پرت کند. در سطر پنج، راجع به «چشمها» قرار است سوالی شود: «آن چشمها... یادت هست؟» ولی «چشمها»، پیش از آنکه به «یادت هست؟» برسد، جابه جا می شود. یک جمله در جایی دیگر که به ظاهر هیچ ربطی به چشمها ندارد، بین «چشمها» و «یادت هست؟» حائل می شود. به ظاهر رسیدن «چشمها» به «یادت هست؟» را عقب می اندازد، ولی خود همان عقب اندازی، خیلی چیزها را در داخل همان سطر عقب می اندازد. به ظاهر معنای «چشمها»، «فضای سینه من - بودا - را - دید؟» است. ولی اگر «چشمها»، «فضای سینه من - بودا - را - دید؟» باشد، نفر مقابل نمی تواند حافظه ای از آنها داشته باشد و یا چون دیدن بودا مربوط به

فضای سینه است، امکان ندارد چشمها در یاد مخاطب مانده باشد. یک جمله استفهامی به عنوان معنای ظاهری «چشمها»، ولی در واقع جابه جاکننده «چشمها»، درون یک جمله استفهامی دیگر قرار می گیرد. سؤال در سؤال، سطر شعر را به درون زبان می راند. شعر بزرگ ترین اتفافی است که برای زبان می افتد، یعنی زبان، به عنوان زبان برای زبان مطرح می شود. وقتی که ذهن زبان از ارجاع به بیرون و از تکرار و تقلید بیرون، از ابژه قراردادن چیزهای دیگر، دست بکشد و صرفاً به بیان مکانیسمهایی پردازد که حافظه زبان انگار از آنها پاک شده است. در این جا زبان چند شکلی می شود، چند زبانی می شود. یک شعر را یک شاعر نمی گوید، بلکه شاعرها می گویند، و زبان می شود منبع و ریشه لذت. در جمله شش، «بر یک گلیم کهنه، خدا را خوابم برده»، آن «را» اهمیتی کلیدی پیدا می کند، آن «را» مثل «را»ی «خدا را» های دیگر نیست. همه معانی مستفاد شده از بخش دوم جمله، «را» را باید اصل قرار دهد تا فضاهای اطراف کلمات شروع کنند به تشعشع. شهودهای آن جمله، فقط از طریق برخوردهای کلمات بوجود آمده اند. با این توضیحات، سطرهای هفت و هشت، شگردهای جدید خود را مطرح می کنند و نیازی به توضیح اضافی نیست. این سطرها که به عنوان نمونه آورده شد، نشانه آن است که حافظه زبان اعتیادی باید مختل شود. جنونی که به زبان دست می دهد، عین سلامت آن است. شقاق، اسکیتزوفرنی، چند شخصیتی شدن زبان، فراتک جنسی کردن آن، راندن آن به سوی هر مافرو دیتیسم زبان شناختی، اساس شعری از این دست است. تنها از این طریق، از کالایی شدن زبان، از شیء شدن زبان، از کشیده شدن زبان به سوی فحشای زیبایی ظاهری آن، جلوگیری می کنیم. زبان شمس تیریزی زیبا نیست. زیبا به قوزک پای آن نمی رسد. با این برداشت شعر تازه شروع شده است. زبان شعر هرگز به دنبال آفریدن معنی نیست، توهمات معنی شناختی، در ذات شعر است، ولی ذات شعر در ترکیب مکانیسمهای بیان از طریق شکستن مکانیسمهای اعتیادی آن است.

۱۱- هر سطر شعر «از هوش می» برای من، شعری است درباره شعر، و درباره همان شعر. به این شعر اگر از دور نگاه کنید به آن نسبت های ناروا می دهید؛ دیدن تا ته.

بین! آری بین تو مرا بین تا ته بین! زیرا اگر تو مرا نبینی من هم نمی بینم
 با وسعت نگاه برگشته به درون، به درون برگشته، تا ته بین! تو شانه بزنی!
 اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی خوابانم نمی بینم اگر تو مرا حالا بیا تو شانه
 بزنی زانو!

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

ومی روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزنی زانو منی از هوش می و

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

در شعر «ه ه ه» از ترکیب سه زبان، بویژه اصوات سه زبان، زبان شعر ساخته شده است. سه شاعر، با تداخل در یکدیگر برای گفتن شعر شرکت کرده اند. هر شاعر به منزله یک راوی است. حتی بخشی از شعر از ترکی به فارسی ترجمه می شود. انگار این نگرانی وجود دارد که کلمات ترکی فهمیده نشود، ولی بعد با آوردن صداهایی که فقط صدای نفس بلند است، معلوم می شود این ترجمه، این نگرانی مربوط به غیرقابل فهم بودن شعر، فقط «پارودی» معنا و پارودی نگرانی است. چرا که بعد از آن جمله، صداها و تبدیل شدن کلمات و جملات به حروف، زبان را غرق در آناشسی معنی شناختی می کنند، و ریشه زبان را به رخ زبان می کشند. اول سطرهای آورده می شود بسیار طولانی، با ریتمی ساخته شده از بی قرار کردن وزن در جهت بی وزنی و یا ترکیب جدید اوزان مختلف، و نحوهای مختلف، و بعد چهار سطر کوتاه آورده می شود، اولی مرکب از یک سیلاب کوتاه و دو سیلاب بسیار بلند؛ دومی مرکب از یک سیلاب کوتاه و یک هجای بلند معمولی؛ سومی مرکب از دو سیلاب کوتاه و چهارمی مرکب از دو «ه ه»، اولی متحرک دومی ساکن، و جمعاً به صورت یک سیلاب بلند معمولی:

یکی به سینه فشرد عکس کهنه ای از صورت تو را ته باغ گریست و هایهای
شبییه من

هزار سال
ه ه ه
ه ه ه
ه ه ه

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

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

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

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

داده، و نوع بیان آن قولها، نشان می‌دهد که به ساختار هجایی شعر ترکی آشنایی ندارد، وگرنه همه می‌دانند که چیزی به صورت ۴ در زبان ترکی وجود ندارد. در ترکی همه سیلابها کوتاهند، و شعر دوران بینابینی حکمت - در زمان حرکت او از وزن به سوی بی‌وزنی - از این ساختار سیلابیک مستثنی نیست. پس توجه شاملو هنوز هم به معنی است؛ او، لورکا را هم در ترجمه فرانسه آن - بعدها - خوانده است. درست است که کلید زدن، تنها کلید زدن، در ذهن آدم باهوش، کافی است، ولی ممکن است در صورت تجاوز آن آدم باهوش از کلید زدن به سوی حرفه‌ای شدن، ما را با یک اعجوبه روبرو کند. شاملو با آن کلید زدن به درون خود برمی‌گردد، حرفه‌ای در کار خود می‌شود. با حال و هوای عام شعر جهان، شروع به ساختن شعری می‌کند که اصل آن آزاد کردن تصویر و معنی از قید و بند وزن نیامی است، و در همین حوزه، تأثیر عمیق می‌گذارد.

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

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

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

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

حواشی

۱ - نیما یوشیج، درباره‌ی شعر و شاعری، انتشارات دفترهای زمانه، چاپ اول، ۱۳۶۸. همه‌آرای نیما در مقاله از این کتاب نقل شده است.

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

۳ - در مورد ژاک دریدا مراجعه کنید به: مصاحبه‌ی Derek Allridge با او در

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

4 - fictionality

5 - representation

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

۷ - عنوان آن مقاله در آن زمان «دییابچه‌ای بر فصلی نو» بود.

۸ - در این مورد نگاه کنید به سخنرانی‌های آخر بخش اول کتاب اندیشیدن چه ناعیده می‌شود؟ از مارنین هایدگر:

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

9 - *The eternal recurrence of the same*

«بازگشت ابدی همان»:

«زرتشت کیست؟» «ار معلم بازگشت ابدی همان است.» هایدگر، همان کتاب، ص ۱۰۶

10 - narrativity

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

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

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

۱۲ - گفت‌و شنودی با احمد شاملو، به کوشش ناصر حریری، نشر آویشن و نشر گوهرزاد، ۱۳۷۲، صص ۳۶-۳۸

۱۳ - همان، ص ۴۰

۱۴ - همان، صص ۴۰-۴۱

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

۱۶ - فروغ فرخزاد، *گزینۀ اشعار فرخزاد*، انتشارات مروارید، چاپ اول، سال ۱۳۶۴، ص ۲۲۰.

۱۷ - همان گفت‌و شنودی با احمد شاملو، ص ۴۹.

۱۸ - همان، ص ۱۳۲

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

20 - metanarrative

- ۲۱ - همان منابع بی‌عنوان، صص ۱۶۲-۱۶۳.
- ۲۲ - همان گفت... صص ۵۶-۵۸.
- ۲۳ - همان، صص ۵۵-۵۴.
- ۲۴ - مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ دوم، ص ۵۱۷.
- ۲۵ - همان گفت...، ص ۱۵۵.
- ۲۶ - همان گفت...، ص ۱۵۸.
- ۲۷ - همان گفت...، ص ۹۱-۸۹.
- ۲۸ - احمد شاملو - محمد حقوقی، شعر زمان، ۱، زمان، سال ۱۳۶۱، ص ۲۸۳.
- ۲۹ - همان، ص ۲۸۲.
- ۳۰ - همان گفت...، ص ۱۵۹.
- ۳۱ - همان گفت...، ص ۱۶۰.
- 32 - contexture
- 33 - reference
- و از همین کلمه referentiality (ارجاع‌پذیری) و nonreferentiality (ارجاع‌ناپذیری) را داریم. اصطلاح متعلق به Jan Mukarovsky است. در این مورد نگاه کنید به:
- Jan Mukarovsky', *The Word and Verbal Art*, (Yale University press, 1977), pp. 1-143.
- ۳۴ - همان کتاب شعر زمان ۹۲-۲۹۱.
- ۳۵ - همان کتاب، ص ۲۳۳.
- ۳۶ - شمس‌الدین محمد تبریزی، مقالات شمس تبریزی، تصحیح و تعلیق محمد علی موحد، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۹، تهران، ص ۶۴۱.
- ۳۷ - مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج، ص ۵۰۴.
- ۳۸ - فروغ فرخ‌زاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، انتشارات مروارید، چاپ پنجم، ۱۳۶۰، ص ۳۹.
- ۳۹ - سهراب سپهری، منتخب اشعار، کتابخانه طهوری، چاپ چهارم، بهار ۱۳۷۰، صص ۱۴۰-۱۳۹.
- ۴۰ - احمد شاملو، از هواها و آیینه‌ها، اشرفی، تهران، ۲۵۳۶، ص ۲۱۴.
- ۴۱ - بداله رؤیائی، رؤیاهای گریخته‌ها، انتشارات انجمن فارسی، پاریس، ۱۳۶۹، ص ۱۵.
- ۴۲ - همان، ص ۱۹۵.
- ۴۳ - سهراب سپهری، منتخب اشعار، ص ۱۵۲.
- ۴۴ - از شعر هاز هوش من، در این کتاب.
- ۴۵ - از همان شعر.
- ۴۶ - از شعر هژراه در این کتاب.
- ۴۷ - از همان شعر.
- ۴۸ - از شعر هپس از دبداره در این کتاب.
- ۴۹ - از همان شعر.
- ۵۰ - از شعر ودفه در این کتاب.
- ۵۱ - از همان شعر.
- ۵۲ - بخشی از این مقاله به صورت سخنرانی در منزل آقای حسن صفدری برای شاعران و نویسندگان جوان معاصر خوانده شد. در تاریخ ۷۳/۳/۲۴.