

حتای مرگ

هفتاد تفسیر از
هفتاد سنگ قبر
یدالله رویایی

به سعی و انتخاب

● حسین مدیل
● محمد ولی زاده

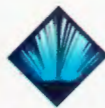
HATTAYE MARQUE

by:

Dastansara Publication

نام‌ها نمی‌خواستند بمیرند، آن‌ها مقبره و آرامگاه می‌خواستند، دادم. دیدم که سنگ نفس می‌کشد. ما همین که مقبره و آرامگاه می‌سازیم یعنی مرگ را باور نداریم، نمی‌خواهیم قبولش کنیم، به عنوان نیستی. کلمه‌ها برای همین آمده‌اند، حروفی که در کلمه‌ها جا گرفته‌اند حساب شده‌اند، مثل خود کلمه روی سنگ. و سنگ یعنی فرم، و فرم غبار نمی‌شود...

مرگ می‌خواهد که با قدرت به او بیندیشیم و تلاش من در این کتاب کسب همین قدرت بود. خواستم از روبرو به مرگ نگاه کنم اما هوش آدم فلج می‌شود. دست آخر می‌بینم که دارم به خودم نگاه می‌کنم. هر کسی مرگ خودش است. کتاب را که بستم، دیدم هنوز باز مانده‌ام، مثل گذرگاه.



۳۵۰۰ تومان

ISBN: 964-7979-03-7

حتای مرگ

هفتاد تفسیر از هفتاد سنگ قبر پیدالله رویایی

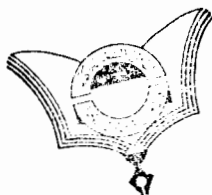


حسین مُلّیل • محمد ولی زاده
به سعی و انتخاب

۴۰۰/۱ ف ا

۲۰/۵

۱۲۰۰



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

حتای مرگ

هفتاد تفسیر از هفتاد سنگ قبر

حتّای مرگ

(هفتاد تفسیر از «هفتاد سنگ قبر» یدالله رویایی)

تدوین و انتخاب

محمد حسین مُدل - محمد ولی زاده

انتشارات داستان سرا

مدل، محمد حسین، ۱۳۳۹ -	
حتای مرگ: (هفتاد تفسیر از هفتاد سنگ قبر) / تدوین و انتخاب: محمد حسین مدل، محمد ولی زاده.	
- شیراز: داستان سرا، ۱۳۸۱.	
ISBN: 964 - 7979 - 03 - 7	۳۵۱ ص.
	فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیفا.
۱. رویایی، یدالله، ۱۳۱۱ -	
۲. شعر فارسی - - قرن ۱۴ - تاریخ و نقد.	
الف. ولی زاده، محمد، ۱۳۵۳ -	
ب. عنوان.	
PIR ۸۰۷۵ / ۹ و ۷۰۸۷ هـ	۱۳۸۱
۸۱۶۲ / ۱	
م ن / هـ ۸۶۲ ر	
۱۳۸۱	
۳۷۸۵۲ - ۸۱ م	کتابخانه ملی ایران

انتشارات داستان سرا

حتای مرگ

(هفتاد تفسیر از «هفتاد سنگ قبر» یدالله رویایی)

تدوین و انتخاب: محمد حسین مدل - محمد ولی زاده

طرح روی جلد: سیاوش برادران

حروف نگار: میترا نعمت الهی - فرحناز رحمت آبادی

چاپ اول: ۱۳۸۳، شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

لیتوگرافی و چاپ: شریعت

همه ی حقوق برای ناشر محفوظ است

انتشارات داستان سرا:

دفتر تهران: جنت آباد - خیابان ۳۵ متری لاله شرقی - کوچه ی بنفشه ی ۱۳ - پلاک ۷/۱ - واحد ۷ -

تلفن: ۰۹۱۷۷۱۱۸۹۲۰ - ۴۴۵ ۴۸۹۹

نشانی شیراز: صندوق پستی ۷۱۳۶۵/۱۶۸۷

Dastansarapublication@yahoo.com

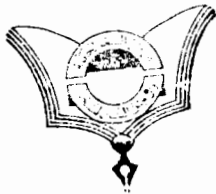
شابک: ۷ - ۰۳ - ۷۹۷۹ - ۹۶۴

ISBN: 964 - 7979 - 03 - 7

فهرست

۷	مقدمه / محمد حسین مدل
۹	به جای مثلاً مقدمه / محمد ولی زاده
۱۱	گزیده گویی ها (آفور یسم) / یدالله رویایی
۱۵	پرسه زن گذرگاه های اشتیاق / گفت و گوی کاظم امیری با یدالله رویایی
۳۷	پانورامای مرگ / کاظم امیری
۵۷	آن چه برای ما می ماند مرگ ما است / امیر حسین افراسیابی
۸۳	کتیبه های رویایی / رضا براهنی
۸۷	فرمالیزم محض نه، بلکه مرگ و هستی / منوچهر آتشی
۹۳	مرگ، ناسازه حضور و غیاب متن / پگاه احمدی

۹۹.....	کامای خوانش حجم / بیژن شبیانی
۱۰۹.....	خوانش شبلی از سنگ / محمد آزر م
۱۱۵.....	و آن آخرین سنگ / روزبهان
۱۲۱.....	از هفتاد فرسخ درد تا هفتاد سنگ قبر / بهمن صدیقی
۱۳۳.....	کتابی که دغدغه‌ی کتاب نداشته باشد کتاب نیست / بهمن صدیقی
۱۴۱.....	رویا، تسخیر جهان است / رُزا جمالی
۱۶۱.....	مبادله‌ی رویا و مرگ / فرامرز سلیمانی
۱۷۹.....	شکل دیگری از بودن / هما سیار
۱۹۱.....	درهم‌نشینی جسم و روح / محمد حسین مدل
۲۰۱.....	حیرت عظیم حجم / منصور خورشیدی
۲۱۳.....	و باز، مرگ پوست انداخت / حسین شرننگ
۲۲۳.....	درسنامه‌گی در قیاس و منطق / سهراب مازندرانی
۲۴۵.....	و ما دوباره تکرار می‌شویم / سهراب رحیمی
۲۵۱.....	پرده‌برداری از حجاب ابتذال و انتظار / کوشیار پارسی
۲۵۹.....	نگاهی به گوشه‌های «هفتاد سنگ قبر» / آرش اسلامی
۲۶۳.....	هفتاد سنگ قبر شده / رویا تفتی
۲۷۱.....	هفتاد ورق سنگ / عباس حبیبی
۲۷۹.....	قبرنویسی و زندگی مرگ‌های آقای رویایی / مهدی دادخواه تهرانی
۲۹۳.....	شدنِ مادلن / افشین شاهرودی
۳۰۵.....	نشانه‌شناسی «مرگ» و «نام» در «هفتاد سنگ قبر» / امید شمسی
۳۱۳.....	هفتاد سنگ قبر: یک موقعیت تازه‌ی زبانی / پرهام شهرجردی
۳۲۹.....	بعثت جسد و تولد لذت / رضا عامری
۳۳۹.....	«هفتاد سنگ قبر» رویایی، «خفته‌ی سنگی» ما ک دیزدار / هومن عباسپور
۳۶۳.....	کتاب برگزیده‌ی «سنجش» / محمود فلکی
۳۷۱.....	یک یادداشت / هوشنگ گلشیری
۳۷۹.....	حجم‌های مرگ در شعر «رویا» / محمدحسن نجفی
۳۹۳.....	ضد - خوانش مرگ (سه‌گانی) / روزبه صدرآرا
۴۰۱.....	۷ رویایی، شاعر دیروز و امروز / احمد شیرازی
۴۰۷.....	برکتیه‌های خیالی / رگنر استرومبرگ
۴۱۳.....	نشانه‌های عجز از امکان حضور / علی قنبری
۴۲۱.....	۴ کمی از مرگ خود... / یدالله رویایی
۴۲۹.....	۸ خوانش‌های یدالله رویایی از هفتاد سنگ قبر
۴۳۷.....	کتاب‌شناسی آثار و کارهای یدالله رویایی



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

مقدمه:

محمد حسین مدل

«هفتاد سنگ قبر» یکی از مطرح‌ترین کتاب‌های اخیر است که توجه شاعران و نویسندگان را به خود معطوف کرده است. موضوع مرگ که همیشه خود موضوع نو و زنده‌ای در سراسر تاریخ بوده است در زبان یدالله رویایی دیدنی‌تر و قابل لمس‌تر است، به طوری که می‌توان با خواندن هر سنگ قبر کل مرگ را خواند. چون شعرهای «هفتاد سنگ قبر» شعرهایی فکر شده هستند و برای خواندن این شعرها باید فکر کرد؛ مثل وقتی که قلم فکر ما می‌شود و با قلم فکر می‌کنیم. یدالله رویایی در کتاب «هفتاد سنگ قبر» علاوه بر پرداختن به مرگ، به زبانی که انتخاب شده از کل زبان سال‌های شاعری اوست و سرآمد زبان اوست، فکرهایش را می‌نویسد و با سرلوحه‌ها و یا حاشیه‌هایی که بر شعر می‌گذارد، فرم تازه‌ای از

شعر را ارائه می‌دهد؛ فرمی که در شعر می‌تواند ظرفیتی باشد برای حرف‌هایی که گفتنی نیستند و یا نمی‌توانند گفتنی شوند.

تا امروز چه در داخل و چه در خارج خیلی‌ها درباره و یا به بهانه‌ی «هفتاد سنگ قبر» مطالبی نوشته‌اند که اگر بخواهیم تمام مطالب نوشته شده را جمع‌آوری کنیم و در یک جا بیاوریم شاید ماه‌ها و یا سال‌ها طول بکشد، چون افرادی که در این باره نوشته‌اند در یک محدوده‌ی جغرافیایی نیستند و در تمام دنیا پراکنده‌اند و مطالبی را که نوشته‌اند هنوز جایی چاپ نکرده‌اند؛ لاجرم به خاطر اهمیت موضوع و شکل کتاب در تاریخ معاصر، از میان مطالبی که در جاهای مختلف چاپ شده و در دسترس همگان نیست، مطالبی را انتخاب کرده‌ایم که بیشتر هدف‌شان کلیدی بوده برای خواندن «هفتاد سنگ قبر». برداشت درست یا غلط مهم نیست، مهم نوع گونه‌گون نگاه‌ها به یک موضوع واحد و طرز نزدیکی آن‌ها به شعر یدالله رویایی که خود ابعاد مختلفی در برخورد با خواننده دارد، مورد نظر ما بوده است.

به جای مثلاً مقدمه

محمد ولی زاده

از نام‌های ماندگار در شعر دو سه دهه‌ی اخیر بی‌شک یکی یدالله رویایی است که بیشترین تأثیر را بر نسل خود و بعد از خود گذاشته، به طوری که بعضی از شاعران جوان و جنجالی امروز، با افتخار مدّعی و معترف اند که در «شعر دهه هفتاد» شان با دورزد رویایی به این مدینه‌ی فاضله‌ای که هستند، رسیده‌اند.

رویایی که چند دهه گذشته نوعی شعر را با نام «حجم» به شعر معاصر معرفی و رهبری کرد و غیر از بیانیه‌ی حجم و صحبت‌هایی مختصر در این جا و آن جا، کمتر به ماهیت این گونه شعر پرداخت و کمتر در پاسخ به چرایی «حجم» برآمد و این که اسپاسمان (Espacement) و فینالیت (Finalite) یعنی چه و فضای ذهنی کدام است، اینک بیش از دو سه دهه است که روزگار را در خارج از ایران می‌گذراند و بیش از بسیاری از شاعران ساکن در ایران، جریان‌های شعری و نوآمدگان آن را دنبال می‌کند و خوب هم می‌شناسد.

یدالله رویایی شاعری است جست‌وجوگر، شیفته‌ی ابتکار و گریزان از تکرار، که در هر دفتر شعر خود پوستی تازه می‌اندازد و امکانات تازه‌ی زبان شعری را شناسایی می‌کند و پیشنهاد می‌دهد. شعرش با حجم بیشتر شعر امروز متفاوت است و دوست‌تر دارد هر از گاهی آب در خوابگاه مورچگان بریزد؛ به قول خودش منجینی اگر پیدا کند که شعر را از روی کاغذ بکند و به بیرون پرتاب کند، می‌کند. «هفتاد سنگ قبر» نیز تجربه‌ی دیگرگونه و جدید او در فرم است که با «سرلوحه» هایش بر پیشانی یا پایین هر «سنگ قبر»، در شعر فارسی سابقه نداشته، زیر ساخت‌های زبان دهه‌های قبل از خود را تکرار نکرده و با اتفاقاتی که در شعر امروز - یکی دودهی گذشته - افتاده، همسو است. به قول «رویای»، «هفتاد سنگ قبر» - این کتاب بزرگ با صفحه‌های باز -، پیغام‌هایی است که از زبان مردگان به شاعر رسیده‌اند.

فکر اولیه‌ی کتابی در شناخت زندگی و شعر و شاعری یدالله رویایی، به «حتای مرگی» انجامید که بتواند درک بهتری از «هفتاد سنگ قبر» را به خواننده‌ی فرهیخته ارائه دهد تا در زمانی دیگر به آن مهم نیز پرداخته شود.

با دعوت از منتقدان، شاعران و نویسندگان داخل و خارج از کشور، حجمی بیش از آن چه که پیش روی شماست به دستمان رسید که تعدادی از آن نوشته‌ها به اشعار دیگر رویایی پرداخته شده بود تا «هفتاد سنگ قبر»، که به ناچار کنار گذاشته شدند. چند مقاله‌ای نیز به دلیل تأخیر در نگارش و ارسال، از حضور در مجموعه بازماندند. بعضی نوشته‌های دوستان و منتقدان بنام نیز از روزنامه‌ها و مجلات مختلف داخل و خارج از کشور گردآوری شده که از همه‌ی آن‌ها به‌خاطر همراهی با «هفتاد سنگ قبر» سپاسگزارم.

سهم دوست شاعرم محمد حسین مدل در این راه به سزا، و نقش و تلاشش به یاد ماندنی است. از یدالله رویایی و سایر کسانی که تا انتشار این مجموعه از خود حوصله نشان دادند نیز سپاسگزارم.

گزیده گویی‌ها (آفوريسم)

♦ یدالله رویایی

- ما نباید شعر را تا حد یک شعر پایین بیاوریم.
- «هفتاد سنگ قبر» چیزی جز کتاب نیست، و هیچ کتابی کامل نیست.
- مرگ لغت مرگ است، مثل زبان همیشه با ما بوده است.
- امروز هرچه از مرگ بگوییم حرف دست دومی است، حتا مرده‌ها هم حرف دست دوم می‌زنند.
- ما مرگ‌های شخصی کم داریم، چون ربن شخصی کم داریم.
- این که نباشیم شکل دیگری از بودن است.
- به عنوان شاعر دو زندگی داریم: یکی که با خودم می‌گذرد، یکی که در سر دیگران.
- مشکل من گذران این دومی است.
- هرکسی یک جوری تنها است.
- من از این کلمه‌ی «مفهوم» در تمام عمرم سوءاستفاده کرده‌ام برای حرف زدن از چیزهایی که مفهومی نداشته‌اند.
- همین که باکسی فرق می‌کنیم یعنی در چیزی با او مشترک هستیم.

- سنگ حرف سر بسته‌ای است.
- مادر که می‌میرد دیگر نمی‌میرد.
- برای ما همیشه مرگ مرگ دیگری است.
- سنگ قبرها گاهی «لبر یخته» شده‌اند، اثر من نیستند، اثر چیزهایی بر من‌اند.
- آن‌که نمی‌بیند منتظر نمی‌ماند.
- آن‌کس که درست حرف می‌زند، لزوماً حرف درستی نمی‌زند.
- تمام حرف بر سر حرفی است که از گفتن آن عاجزیم.
- پُست مدرن نوعی بدفهمی از مدرن است.
- ما در تن زندگی می‌کنیم و تن مسکن لغت‌های عجیب است.
- دوستان ما به ما حق نمی‌دهند که مخالفشان باشیم.
- من حق دارم مخالف کسی باشم که مخالف من است، و دشمن من را همین حق زیبا می‌کند.
- غیر انسانی‌ترین سرگذشت‌ها سرگذشت انسان است.
- ما برای جنون به اندازه‌ی کافی هوش نداریم.
- بر لب آب جز لب خاک نیست.
- آن‌که حرف می‌زند به حرف می‌رسد.
- زمان شکل سپیده‌دم دارد.
- آن‌چه برای ما می‌ماند مرگ ما است.
- شاعر را شعر می‌سازد، و نه برعکس.
- و غیر، کسی جز خود ما نیست.
- برای شاعران چیزی خطرناک‌تر از کلمه‌ها و رابطه‌هاشان نیست.

پرسه زن گذرگاه‌های اشتیاق

♦ گفت‌وگوی کاظم امیری با یدالله رویایی

(برلن/پاریس، ۱۹۹۸)

آنچه در زیر می‌خوانید قسمتی از یک مصاحبه‌ی طولانی با یدالله رویایی است. این مصاحبه اگر به زندگی این شاعر هم توجه می‌کند ولی قصدش بیشتر این است که دریچه‌ای برای شناخت، نقد و ارزیابی در خور آثار این شاعر بگشاید. از شروع این مصاحبه حدود یک سال می‌گذرد، در این مدت مکاتبه‌های فراوان (از طریق فاکس) و مبادله‌های زیاد تلفنی با رویایی داشته‌ام که به نوبه‌ی خود به حجم حرف‌ها افزوده‌اند بی‌آن‌که فرم نهایی آن را تعیین کنند. از انبوه حرف‌ها، قسمت زیر برای کتاب «حتای مرگ» انتخاب شده است. بخش اول که به این کتاب لزوماً مربوط نمی‌شود مثل «درآمدی» بخش مربوطه را همراهی می‌کند، تا کمی از حال شاعر و احوال شعر حجم را، که احوال کتاب «هفتاد سنگ قبر» را هم می‌سازند، به گوش خوانندگان برساند. کل مصاحبه در فرصتی دیگر در اختیار خوانندگان علاقه‌مند قرار خواهد گرفت. ک.ا

● آقای رویایی، در بسیاری از مصاحبه‌هایی که با شما صورت گرفته، اغلب پرسیده شده که «حال شعر چطور است»، مایلیم این بار با این سؤال آغاز کنم که «حال شاعر چطور است؟»

●● سعی می‌کنم با حرف‌های شما به حرف بیایم، یعنی همان طور که

نوشته‌اید به حال بیایم، و این درست است، چرا که حرف آدم چیزی جز حال آدم نیست. اشاره‌ای هم که به مصاحبه‌های گذشته‌ی من می‌کنید اشاره‌ای است در واقع به حال شعر و حالای شعر. حالای شعر را هم گذشته‌های شعر می‌سازند. ولی خوب، اگر منظور از «حال شاعر» حال من است، حال من هم ادامه‌ای از حال شعر است و ادامه‌ای از حال‌های من، احوال من، که در ادامه‌ی او و در اداره‌ی اویند. و او، شعر، همه چیز را حال می‌کند، حتا گذشته‌ها را.

بنابراین آن‌چه را هم که از گذشته من می‌خوانید همان «حال شعر» است که پرسیده می‌شد چطور است. حال «شاعر» هم جدا از حال «شعر» نیست. حال شعر که سریع‌تر از زمان حال می‌گذرد حال مرا هم حالای من می‌کند، تازه می‌کند، تازه‌اش می‌کند و حال‌های مرا می‌سازد. احوال من چه در این‌جا، چه در اکنون، در آن‌جا می‌گذرد، در او. حالای ما چیزی جز گذشته‌ی ما نیست، ما شاعران هیچ وقت حال نداریم.

در این‌جا هم که هستیم، در نورمندی، فکر نمی‌کنم که «این‌جا و اکنون» من این‌جا است، و یا این‌که هنوز قانع نشده‌ام. با این‌که سال‌ها و سال‌ها است دلبسته‌ی این همه سبز مانده‌ام، این وسعت سبز، سرزمین گاو و علف، سیب و سیم خاردار. هنوز هم این بی‌کرانگی سبز را گاهی باور نمی‌کنم. اوّل‌ها خیال می‌کردم به کودکی من اجحاف شده است، تجاوز شده است. ولی حالا، زمان که می‌گذرد همان کودکی کویری، افق‌های بی‌ته، خشکی‌های بی‌درخت، برای من نوستالژی می‌شود، دلتنگ همان چیزهایی می‌شوم که از آن‌ها گریخته‌ام. به‌طوری که در این‌جا، در این طبیعت بارور، مثل در کویر زندگی می‌کنم. زندگی من این‌جا خیالی درباره‌ی زندگی شده است. واقعاً خیالی شده‌ام، و یا خیالی

شده‌ام، یک خیال.

به عنوان یک شاعر، یک مشهور، گمان می‌کنم دو تا زندگی دارم، یکی مثل همه وقتی که با خودم می‌گذرد. یکی دیگر که در سر دیگران و با آن‌ها می‌گذرد. مشکل من گذران این دومی است: واقعی - خیالی. با این‌که آن‌چه در گذران دوم می‌گذرد اولی را سبک می‌کند. از ملال، از ملال شب و روز، و از کسالت تبعید.

با همین کهکشان کوچکی که برای خودم ساختم از زبان، از سخن و از آن‌چه که فاصله‌ی نگاه و ذهن مرا پُر می‌کند: نوشتن، که وقت من است، که تمام وقت من است، همین، مشکل من هم همیشه همین بوده است: گذراندن وقت، و یا گذراندن خودم از وقت. پس من این‌جا با وقت خودم می‌مانم.

آن‌که با وقت خودش می‌ماند تنها می‌ماند، این سرنوشت نوشتن است و هر کسی یک جوری تنها است. مال منش جوری است که وقت‌هایی که می‌نویسم خودم را چندان هم تنها نمی‌بینم، نام من روبه‌روی من است و همین برایم کافی است. همین که می‌توانم خودم را از فاصله صدا بزنم. و این همان چیزی است که باید به آن گیر کنم و پیدا نمی‌کنم. و گاهی که برایم بحرانی می‌شود، دستگیره و گیره را رها می‌کنم و می‌روم توی باغ پایین و به حیوان‌هایم نگاه می‌کنم و گاهی هم به زندگی آن‌ها رشک می‌برم و رشک به خیلی چیزهای دیگر هم پیش می‌آید، که می‌برم. تنها در نگاه به بیرون نیست. لابد وقتی به چیزی رشک می‌ورزم برای این است که در همان لحظه چیزی از من، از آن من مرموز، در آن می‌بینم، در آن‌چه می‌خوانم. من به

نوشته هم، مثل به آینه، نگاه می‌کنم. اگر کسی را در آن نبینم نمی‌خوانم. متن را هم رغبت من مرغوب می‌کند وقتی که چیزی از من و یا چیزی از تن من در آن هست. شاید «تن» و «من» در نوشته به هم رسیده‌اند و متن شده‌اند. حرف «ت» ضمیر متصل «تو» است و بقیه‌اش «من»-ام. این طور هست که وقت‌هایی هم که می‌خوانم چندان تنها نمی‌مانم (مثل وقت‌هایی که می‌نویسم). نام تو روبه‌روی من است و همین برای من کافی است. همین که می‌توانم تو را از فاصله صدا بزنم، مگر وقتی که آن «من مرموز» در متن باشد که تنهایی مرا بحرانی می‌کند.

چون اگر کتابی را می‌خوانم برای من دیگر خود من شده است و با آن یکی شده‌ام (یکی با یای نسبت). خواندن به قصد خوانش (lecture) و نه توزّق و گذران وقت و یا مطالعه و قرائت و از این حرف‌ها و معادل‌هایی که می‌توانیم برای کتابخوانی بگذاریم.

چون پرسیده‌اید «حال شاعر چطور است؟» بیشتر دارم از این منظر از زندگی‌ام حرف می‌زنم، یعنی از همان زندگی دوم، که گفتم در سر دیگران و با دیگران می‌گذرد. یعنی زندگی «خواندن» و «نوشتن». این دو دنیایی که دنیای تنهایی‌های مرا پر می‌کنند. بهتر بگویم دنیای خوانش و نویسش.

«خوانش» را بیشتر دوست دارم به جای مطالعه یا قرائت به کار ببرم چون این دو کلمه هیچ کدام دقیقاً معنای lecture را نمی‌دهند. در «مطالعه» مفهومی از سکوت و تحقیق و مدّت و کشف و توداری هست و در «قرائت» برعکس، مفهومی از صدا، تظاهر، موقت، حرکت...

در حالی که ما برای lecture به معنای خواندن احتیاج به کلمه‌ای داریم

که در عین حال که معنای عمل خواندن باشد، مثل اسم مصدر (دانش، بینش) و یا مصدر مرخّم (گفت، شنید)، ضمناً مفهومی هم از طرز خواندن، برداشت از متن، کار جاری خواندن (مطالعه‌ی روزمره)، روش شخصی خواندن، نتیجه‌ی خواندن، بازخوانی متن، تعبیر متن، تطبیق و... را هم بتواند بدهد.

من خیال می‌کنم که خوانش به عنوان اسم مصدر فعل خواندن بتواند بار همه‌ی این مفاهیم را که کلمه‌ی lecture دارد ببرد و معادلی باشد برای آن. برای «نویش» هم همین‌طور به جای ecriture اگر لغت‌نویس‌های ما بپذیرند بهتر است، چون در «نوشتار» مفهوم «شیوه‌ی شخصی نوشتن» نمی‌گنجد و همین‌طور مفهوم «مجموعه سبک‌های نوشتن یک عصر».

● گفتید که زندگی دوم شما، زندگی با متن است، یعنی همان خواندن و نوشتن. از اشاره‌های شما این‌طور می‌فهمم که این هر دو زندگی به هر حال در تنهایی می‌گذرد، و با من خودتان می‌گذرد.

●● بله، این را می‌گفتم که این زندگی من است و در این زندگی همه چیز بر صفحه می‌گذرد، چه بخوانم و چه بنویسم. بر صفحه می‌گذرم، مثل سفید در سیاه می‌گذرم وقتی که می‌خوانم، و مثل سیاه بر سفید می‌گذرم وقتی که می‌نویسم. و به هر حال در برابر خود می‌گذرم، و بر خود می‌گذرم و با خود می‌گذرم. این همه خود!

تنهایی‌های مرا همین خودها پر می‌کنند. فاصله‌های مرا هم. همین‌طور. با نگاه به خود، با همین تکنیک ساده. این کار یعنی حذف فاصله، حذف دوری. دوری را هم همین‌طور، با به خود نگاه کردن، با در خود سفرکردن، چه در آیین، چه در متن. اگر حذف نکنیم لااقل تلطیف می‌کنیم. چیزی که در همه‌ی

ما مشترک است: دوری، بُعد، تبعید، هجران، هرچه که اسمش را بگذارید، بعضی‌ها دوست دارند بگویند غربت، باشد، ولی عیش این است که گستره‌ی معنا را محدود می‌کند، محدود می‌کند به دوری ما از ایران. چون دوری از معشوق و یا دوری از مادر هم هست که غربت نیست. ولی البته خطّ مشترک همه‌ی ما هم نیست. در حالی که دوری از وطن خطّ مشترک همه‌ی ما است، و همین وجه مشترک، یعنی فاصله از ایران، ما را از هم بی‌فاصله می‌کند. این تکنیک را باید بیاموزیم.

باید بتوانیم خودمان را کشف کنیم و بیاموزیم که به خود نگاه کنیم چه در دیگری چه در کتاب. من این طور به تنهایی‌هایم تعادل می‌دهم و دور را نزدیک می‌کنم، همه‌ی فاصله‌ها در همان لحظه‌ی به خود رسیدن، خراب می‌شوند، در آستانه‌ی آینه خراب می‌شوند. در آستانه‌ی لحظه. یعنی هر جا و هر وقت که به خودم برسم در واقع به دیار خودم می‌رسم:

«در گذار از شیشه

شسته می‌شوم

و در آن سوی شستگی

می‌نشینم شکسته‌تر از آینه‌ی دیروز

امروز!» (از «لبريخته‌ها»)

این تعادل را من از آینه آموخته‌ام، ربطی به خودخواهی ندارد. گرچه در آینه هم جز خود آدم نیست. منظورم تعادل بیرون و درون است، حیوان‌ها مرا بیشتر به این تعادل می‌رسانند، آن‌ها هم نقش آینه را بازی می‌کنند، چون همین که انسان دیگری در برابر من نیست و یا من در برابر انسان دیگری

نیستم، تنهایی من محتوای مرا دارد، محتوای یک آدم تنها را، یعنی طوری شده‌ام که وقتی هم که با یک نفر دیگر هستم، خیال می‌کنم تنهایی‌ام دو برابر شده است. این را به معنی دوری و پرهیز از دیگران نمی‌گیرم. برعکس این یعنی با دیگری قاطی شدن، چون دیگری هم تنها است. گفتم هرکسی یک جواری تنها است و هیچ کس تا آخر عمر یک جور تنها نیست، هر دوره‌ای شکل آن عوض می‌شود و فرق می‌کند.

● تنهایی‌های شما حالا چه شکلی پیدا کرده‌اند؟ آیا محتوای تنهایی‌های شما نسبت به دوره‌ای که در ایران بودید، تغییر کرده است؟ تنهایی حالیتان را کمی تعریف کنید.

●● من این‌جا عادت کرده‌ام که چیزهایی را که هستند قبول نکنم. اعتقاد به چیزهایی دارم که نیستند، وجود ندارند و همین عادات‌های من باعث می‌شود که با هیچ کس به تفاهم نرسیم، یعنی من و آن کس با هم به جایی که اسمش تفاهم است نمی‌رسیم. مگر وقتی که برای هم نامفهوم بمانیم، و حضور من همیشه مرا مفهوم می‌کند و این همان چیزی است که از آن می‌گریزم، و علت تنها ماندن من می‌شود و تنها زیستن من می‌شود. چون وقتی اختلافی با دیگران نداریم، عبوری هم در هم و با هم نداریم، در واقع عبوری در فهم هم نداریم، یعنی تفاهم نداریم.

اتفاقاً اختلاف من با خودم ریشه‌دارتر از اختلافی است که با دیگران دارم، تا آن‌جا که گاهی حس می‌کنم اختلافی با کسی ندارم چون که ریشه‌ای در کسی ندارم. ریشه‌های من در من هستند، و در هم هستند. یعنی که ریشه در ریشه‌های خودم دارم، و این حرف شاید در این‌جا دریچه‌ای باشد که در پاسخ

به سؤال شماره‌ی هفتم^(۱) شما باز می‌کنم، آن جا که درباره‌ی «متفکران و شاعرانی که بر من تأثیر گذاشته‌اند» می‌پرسید. چون ما مسائل را نباید آن طور که هستند ببینیم، و خیال کنیم چون آن‌ها را آن طور که هستند می‌بینیم پس آن‌ها را می‌فهمیم و یا چون می‌شود آن‌ها را آن طور که هستند دید پس مسائل مفهومی هستند. من خودم از این کلمه «مفهوم» در تمام عمرم سوءاستفاده کرده‌ام برای حرف زدن از چیزهایی که مفهومی نداشته‌اند و یا مفهوم صریحی به من نداده‌اند.

این را برای این می‌گویم که به آن چه در کار من می‌بینید کفایت نکنید به‌خصوص در خطوط تطبیقی‌یی که با کار دیگران در کار من سراغ کرده‌اید. باید به آن چه در کار من نمی‌بینید، دل ببندید. ما در همان جاهایی با دیگران فرق می‌کنیم که خط مشترک داریم. همین که با کسی فرق می‌کنیم یعنی در چیزی با او مشترک هستیم، پراتز را ببندیم.

باری از «حال شاعر» می‌گفتم: که از وقتی که بیمار شده‌ام، انگار تنهایی‌های من هم بیمار و طعمه‌ی انفارکتوس (Infarctus) شده‌اند. انفارکتوس مثل صاعقه‌ای روی همه چیز آدم می‌افتد، تنها قلب تو نیست که زیر صاعقه می‌ماند، تنهایی‌های تو هم انگار صاعقه می‌گیرند، همیشه منتظر صاعقه‌ی آخر می‌مانم، آن چه بر صفحه می‌گذرد، از خوانش و از نویسش، دیگر نه آن چیزی است که بر صفحه می‌گذشت، انفارکتوس زده از صفحه می‌ترسد، از فراموش شدن می‌ترسد. پارسال بار دوم که طعمه‌ی انفارکتوس شدم، یک تکه کوچک از سطح قلبم رفت، کاردیالوگ (قلب شناس) گفت به اندازه‌ی یک دوزاری. خیلی چیزهای دیگر هم با آن دوزاری رفت، حس کردم،

از جمله صبر، اعتماد و ایمان. در حالی که در سکت‌های اولی، چند سال پیش‌تر، این‌طور نبود. از این آخری - ایمان - که قبلاً هم چیزی باقی نمانده بود. دفعه آخر که از بیمارستان بیرون می‌آمدم، انگار از قصاب‌خانه با مأموریت خاصی بیرون آمده باشم. بایست به همه چیز شک کنم، وگرنه جزیی از همه چیز می‌شوم و این خطرناک‌ترین خیانتی است که به آموزش‌های هوسرلی می‌کردم. شک را قبلاً هم آموخته بودم، به عنوان رفتاری برای رسیدن به هدف، ولی حالا خودش هدف شده بود و هدف، رفتار مرا با خودش برد. تا جایی که این طرز برداشت به‌طور متعصبانه‌ای بنیادی (رادیکال) می‌شد، دریافتم که صاعقه این بار بر چه افتاده است. از امتلاء ذهن ترسیدم، می‌ترسم. وقتی که مزرعه پر آب می‌شود، هرز و جنون و استفراغ تهدیدش می‌کند. آیا توقف مدّ ذهن، خشکاندن آن بود؟ نه، خود را به شعر سپردم ...

● کمی در مورد کتاب آخرتان «هفتاد سنگ قبر» صحبت کنیم. این کتاب نسبت به کتاب‌های قبلی‌تان پیش از هر چیز تجربه‌ی جدیدی در عرصه‌ی فرم است. تا آن‌جا که من از سرنوشت قبلی اشعار این مجموعه اطلاع دارم، «سرلوحه‌ها» بعداً به اشعار اضافه شده‌اند. چه شد که به این نوع از فرم کار رسیدید؟ لطفاً کمی از پروسه‌ی آفرینش این کتاب بر ایمان بگویید.

●● آن‌چه در صفحه‌ی ۴ جلد نوشته‌ام، پاسخی به همین سؤال است. متأسفانه به آن‌چه در پشت جلد آمده است، کمتر توجه شده است، یعنی آن‌هایی که در این کتاب دقیق شده‌اند، دقتی به آن‌چه در پشت جلد آمده است، نکرده‌اند، غیر از شما که در سئوالی از زاویه‌ی دیگری به آن نزدیک شده‌اید. در این‌جا پشت جلد ادامه‌ی جلد است، هم کتاب را توجیه می‌کند و

هم خود موضوعی برای کتاب می‌شود. حضور نام در این اشعار، همان‌طور که حس کرده‌اید، بخشی از فرم شعر را اداره می‌کند. نام‌ها ناگهان آمدند، ولی «سرلوحه‌ها» از همان آغاز وجود داشتند، در گوشه‌ای از صفحه، و متن سنگ را با خود می‌بردند. ترجیح بعضی از مجله‌ها و نشریات ادبی چنین بود که فقط متن سنگ را چاپ کنند. اشاره‌ی شما به چاپ اولیه‌ی بعضی از این اشعار، این‌جا و آن‌جا، بدون سرلوحه، به آن سبب نبود که «سرلوحه‌ها» بعداً به اشعار اضافه شدند. «سرلوحه‌ها» وجود داشتند، منتهی بدون نام، نام‌ها ناگهان آمدند، بعدها هم که در آفرینش این شعرها، هر سرلوحه با نامی می‌آمد و شکل می‌گرفت؛ باز هم بسیاری از سنگ‌ها بدون سرلوحه چاپ شدند. چراکه بعضی از مسئولان ادبی مجله‌ها، این سرلوحه را دست و پاگیر می‌دیدند، و چون با فضای صفحه‌شان سازگار نبود، آن‌ها را بدون سرلوحه چاپ می‌کردند، و بسیاری هم آن را به حساب حاشیه‌ای بر شعر می‌گذاشتند، این موارد معمولاً مواردی بود که این مجلات، شعرها را از خود من نمی‌گرفتند و از جای دیگری نقل می‌کردند. و چون با این فرم شعر آشنایی نداشتند حتا گاهی دیدم که جمله‌هایی از سرلوحه‌ها را از تمام سرلوحه جدا می‌کردند و به عنوان قصار و گزیده‌گویی‌ها چاپ می‌کردند، و یا این‌که در این کار با علم و آگاهی به ساختمان سنگ، تکه‌ای از آن را برمی‌داشتند و به خوانندگانشان می‌دادند. که البته برای من جای اعتراضی باقی نمی‌گذاشت، بر عکس برایم بسیار جالب بود ببینم که خواننده‌ها چگونه به این شعرها نزدیکی می‌کنند، هنوز هم در شب‌های شعر، خوانش این شعرها بدون مسأله نمی‌ماند، غالب اوقات.

معذالک شما در طرح این سؤالاتان حق دارید قضیه را این‌طور ببینید و

گمان کنید که سرلوحه‌ها بعداً به متن سنگ (متن لوحه‌ها) اضافه شده‌اند. در سال‌های شصت و هفتاد نام‌ها که سر رسیدند، تکوین این شعرها به تدریج جامعه‌ای از سنگ‌ها به وجود آورد، که دیگر وجود خود این جامعه در تکوین بقیه سنگ‌ها، که فرم می‌گرفتند بی‌تأثیر نبود. نام‌هایی هستند که خودشان را تحمیل می‌کنند، نام‌هایی که تاریخ دارند، نام‌هایی که بیرون از تاریخ مانده‌اند ولی در درون ما زندگی می‌کنند، فضیلتی دارند، رذیلتی دارند، نام‌هایی که حامل‌اند و نام‌هایی که محمول، نام‌هایی که مسکنت خاک می‌شوند و نام‌هایی که مسکن خاک. در اواسط کتاب دیدم که نام‌ها رابطه با هم دارند، و همدیگر را در کتاب صدا می‌زنند، و دست در دست هم و در آغوش هم می‌کنند، شهاب‌الدین سهروردی از بازار «حلب» به «نوما» می‌نویسد. و نام‌ها همه حرفی دارند و من از حرف به هر نام وامی‌داده‌ام، که خود آن نام در تولد آن حرف سهیم بوده است. گاه حتّا حروف یک نام برای نام القاء اندیشه کرده است، و گاه تمام سرلوحه را زنگ اسم و طنین و آوای آن می‌سازد و در واقع سنگ نمای نام می‌شود: «و نام به نمای خودش گفت: مرده‌ای که در تو بود زنده‌تر از تو است.»

نام‌ها نمی‌خواستند بمیرند، آن‌ها مقبره و آرامگاه می‌خواستند، دادم. دیدم که شعر نفس می‌کشد، و سنگ نفس می‌کشد. ما همین که مقبره و آرامگاه می‌سازیم یعنی مرگ را باور نداریم، نمی‌خواهیم قبولش کنیم، به عنوان نیستی، کلمه‌ها برای همین آمده‌اند، هیچ کدام از این کلمه‌ها بی‌خودی نیامده‌اند، حتّا حروفی که در کلمه‌ها جا گرفته‌اند حساب شده‌اند، مثل خود کلمه روی سنگ. و سنگ یعنی فرم، و فرم غبار نمی‌شود، رقص غبار بر سنگ

می‌شود، رقص کلام بر لوحه، کلمه‌ها بر که می‌خیزند به هم می‌ریزند، حروفی که در یک اسم به هم ریخته‌اند و یا که از اسمی افتاده‌اند (ویناس، نوما، هوسر، برضا...) و نام‌هایی که نامی نیستند ولی به نامی برمی‌گردند مثل سنگ‌های برای: (طواسین، لیالی، شاد، پا، ترس، ستوال...) واژه‌هایی که در یک شعر از متن سنگ برخاسته‌اند و در رقص لوحه به هم ریخته‌اند و دوباره بر سنگ در جای تازه‌ای می‌نشینند (یزدگرد، اسماعیل...) و سنگ‌های إذن دخول و حجرالاسود. تا آن جا که می‌بینم «سرلوحه‌ها» جایی برای زندگی زبان شده‌اند. در «لبر ریخته» ی ۱۷۶ انگار از همین زندگی می‌گفتم:

نیامده بر سنگ

جای خود از سنگ می‌شناسد

هم از بالا وقتی می‌آید

طول تمام می‌گیرد

تا تمام طولش را

به جست‌وجوی جایی در سنگ به سنگ دهد.

آمده بر سنگ

می‌غلطد، می‌غلطد در طول سنگ

در طول ناتمام خود ناگاه

- طی کرده تمام طول سنگ -

جای خود از سنگ گم می‌کند

گم می‌شود

و عمق گمی در سنگ
منتظر می‌ماند.

کم کم دیدم که سرلوحه‌ها جایی برای فرزانی شده‌اند، جایی برای حرف،
برای آن سوی حرف، حرف را به معنای کلام بگیرد، و به معنای کلمه، یعنی
منظورم از آن سوی حرف آن سوی کلمه است.

آن جا نامریی‌هایی هست که خودشان را فقط برای من، برای زائر، مری
می‌کنند. نامریی‌های کلمه، کلمه‌های مری نیستند. کلمه‌های مری معبراند،
گذرگاهی‌اند برای رسیدن به آن سوی کلمه (حرف). شکل واژه دریچه‌ای است
برای عبور از مری به آن‌چه که در شکل واژه نامریی است، یعنی برای رسیدن
به پشت دریچه، دریچه‌ای که پشت ندارد.

و دریچه بر سنگ تراشیده می‌شود، مثل خود سنگ که تراشیده می‌شود.
یک دوره‌ی بزرگ سنگ تراشی، مجسمه‌سازی، طرح و نقاشی، تئاتر،
فاصله‌گذاری و زندگی حجم بر سنگ و در سنگ. زرتشت در فرود خود از کوه
صخره‌ی سرخ را شبیه خودش می‌بیند و فریاد می‌زند: سکو، سکو! و با پژواک
صدایش مفهوم دیگری به سراغ او می‌آید. که در این جا بازش نمی‌کنم. حرف
سر بسته‌ای است سنگ. حرف سر بسته را می‌کل آنز می‌شنید، سرمست سنگ،
وقتی که تخته سنگ عظیمی را بغل می‌کرد و بر آن می‌گریست: مسیح!
مسیح!

حرف سنگ را تنها واژه‌ها و نام‌ها نمی‌سازند، در کنار آن‌ها زمان، مکان،
ذهن، نگاه، صدا و حرف دهان ما است که زندگی می‌کنند و سنگ را نوشته

می‌کنند، و یا نبشته می‌کنند. معجزه‌ی نوشت، معجزه‌ی حرف و معجزه‌ی الفبا است و در ترکیبی از همه‌ی این عوامل است که سنگ لوحه می‌شود و نام نما می‌گیرد و ما را به جایی می‌برد که جایی برای نام نیست. در سنگ قبر زهرا، لوحه یک گام است، آستانه است... «سنگی که لوح می‌شود سنگ نیست دیگر، نامی را خورده است، و حالا خود آن نام است» آن‌چه از این لوحه در نام زهرا می‌گذاریم نمایی از نام زهرا نیست، و نام زهرا اگر نمایی می‌گیرد از این سرلوحه می‌گیرد و تا وقتی به زائر خود نگوید: «این‌جا بهشت من از سنگ است»، نمی‌دانیم چرا «زهرا اندکی از درون خودش را بیرون حصار می‌گذارد»، حصار نرده‌ای اطراف گور او تمام او را در خود نگاه نداشته است. این چه مفهومی است که ما در نام زهرا تعبیه می‌کنیم؟ و این تعبیه را ما داریم می‌کنیم وگرنه به عنوان یک نام کلمه زهرا بیرون از این سرلوحه چنین مفهومی را با خود نمی‌برد. برخلاف آن‌چه «شهرزاد» در سرلوحه خود با خود می‌برد: مفهوم خلق. نمی‌دانم کدام یک از این نام‌ها به زائر خود می‌گوید: «چند تا از حروف الفبا را با خود ببر.» فقط در محیط سرلوحه است که هجا و حروف بُعد دیگری غیر از آن‌چه در الفبا دارند، پیدا می‌کنند، حرف سین در سنگ مهدی چیزی از سکوت و از سؤال جلوی حرف غین می‌گذارد. مثل طا و سین در سنگ «طواسین» چون یکی با مفهوم زمان و مکان قاطی می‌شود و دیگری با مفهوم نوشت و کتاب. و حروف اسم فاطمه در گلدان، آینده‌ی نامی را در گذشته‌ی ما می‌گذاشت، برای آن‌که مادر بود، مادر من بود:

«مادر که می‌میرد، دیگر نمی‌میرد»

و فکر می‌کند که در کلمه‌ی یدالله، حرف د، قسمتی از مفهوم خدا را با خود

می‌بَرَد. که پنبه در اندیشه‌ی حلاج شاد می‌شود و کاوه سنگ سؤال می‌تراشد. حالی که نه این و نه آن از نام خود معنایی به سنگ نداده‌اند. اما سنگ را فضایی برای تکوین شعر و تراش فرم کرده‌اند. و این شاید همان «کمی از پروسه‌ی آفرینش» باشد که از من خواسته‌اید، و واقعاً هم کمی، کمی از آن همه امکان و اختیاری که به من می‌دهد، از آن همه افق بی‌مرزی که در سنگ می‌گذارد و به سنگ می‌دهد و به شعر می‌دهد، برای فضاسازی، که کجا گفته‌ام که: «من در شعرم فضا می‌سازم، جنون مرا هم فضا می‌سازد.»

آن‌ها - این نام‌ها - واقعیت‌هاشان را در زندگی‌هاشان جا گذاشتند تا روی سنگ واقعیتی ماورایی پیدا کنند و روی سنگ آن‌چه به نام می‌دهیم معنای نام نیست.^(۲) چرا که نام، وقتی که نامی بود، بدون معنا می‌زیست، تنها با صدای خودش می‌زیست، و حالا که نیست، هستی خود را به مطالعه‌ی سکوت بی‌مرز می‌کند... «چه چیزی در یک نام هست؟» شکسپیر از خود می‌پرسید، و در پاسخ خود می‌گفت: «به گل سرخ اگر هر نام دیگری می‌دادیم باز هم بوی خوش خودش را می‌داد.» و از زبان ژولیت: «رومئو، رومئو، چرا تو رومئو هستی؟»

● «هفتاد سنگ قبر» به گونه‌ای پانورامای (Panorama) مرگ است و ایده‌های اساسی پیرامون مقوله‌ی مرگ را در خود جمع کرده است. برای آن‌که شما را در این مورد به حرف درآورم به یکی از آن‌ها چنگ می‌اندازم. در پایان کتاب آمده است: «فکر کردم که برای هر سنگ نامی بگذارم. چرا که فکر می‌کردم: مرگ، نوعی بودن است و برای این‌که باشیم، باید نامی داشته باشیم.» در واقع، بودن و صاحب نام شدن در مرگ متحقق می‌شود. این عبارت مرا به یاد سخنی از

فروید می‌اندازد که بقاء و حیات را به گونه‌ای امتناع از بازگشت به منشاء اصلی می‌دانست، گریز از سرشت حقیقی که تنها در مرگ متحقق می‌شود و به نقل از شکسپیر - البته با اندک تغییری - می‌گفت: «تو به طبیعت مرگی را مقروض هستی» با این زمینه‌چینی، لطفاً به‌طور مختصر و موجز نظراتان را در مورد مرگ بگویید.

●● برداشت شما از متن پشت جلد برای من خیلی جالب است. منتها چون در پاسخ سؤال قبلی در این زمینه بسیار حرف زدم اجازه بدهید که از این مقوله بگذریم و درباره‌ی آن چه «موجز و مختصر» از من خواسته‌اید بگویم، درباره‌ی مرگ. به‌خصوص که در این باره سراسر کتاب نوع نزدیکی‌های مرا به مرگ نشان می‌دهد، و با تمام غوطه‌هایی که در آن زده‌ام هنوز در کناره‌های ساحل پرسه می‌زنم. شما درست حدس زده‌اید، در یکی از همین سؤال‌هایتان و یا در مقاله‌ی «پانورامای مرگ» گفته‌اید، که شاید به اقتضای سن و احوال من در سال‌های اخیر، به تدریج به سراغ مرگ رفته‌ام، یعنی اندیشه‌ی مرگ هم بیشتر در پیری سراغ آدم می‌آید. جاذبه از دو سو می‌آید، حکایت من هم شاید همین است.

حقیقت این است که ما هر وقت ضعیف و مردنی می‌شویم به مرگ می‌اندیشیم، در حالی که مرگ احتیاج دارد که با قدرت به او بیندیشیم، و تلاش من در این کتاب کسب همین قدرت بود. خواستم از روبه‌رو به مرگ نگاه کنم، ولی هوش آدم فلج می‌شود. دست آخر هم می‌بینم که به خودم دارم نگاه می‌کنم. هر کسی مرگ خودش است.

کتاب را که بستم، دیدم هنوز باز مانده‌ام. هم گذر بوده‌ام هم گذرگاه، هفتاد بار مرده‌ام، مرگ هم گذرگاه است، ولی برای یک لحظه، یک دم! یک دم برای

عدم؟ نه، فکر نمی‌کنم، چرا که عدم مرگ نیست. چون مرگ وجود دارد، در حالی که عدم نیستی است. مردنِ من گذرگاهی برای همان «دم» است. از آن دم که بگذری، هم عدم و هم مرگ جدا از هم وجود دارند. جدا از همدند، چون این دو با هم فرق می‌کنند.

نستی نیستی است، تکان نمی‌خورد، ولی مرگ فکر کرده‌ام که یک رفتار است، یک جریان است. هر کسی آن را به نوعی از سر می‌گذراند. حتا وقتی که زنده هستیم مرگ خودمان را زندگی می‌کنیم، می‌گذرانیم. مثل وقتی که در مرگ زندگی می‌کنیم. و تا زندگی می‌کنیم برای ما همیشه مرگِ دیگری است. یادم نیست کدام یک از این مرده‌های من بود که در آغاز حیات خود آغاز وفات خود را دیده بود. برای خواجه روزبهان مرگ «میل مرگ» بود که می‌مرد، مرگی که هنوز «زنده از زندگی» بود. و این سخن او در سرلوحه: «نیمی از سرگذشت، نیمی از درگذشت» در واقع تعبیر دیگری است از حرف آن یکی. یعنی در واقع خواجه روزبهان هم مثل آن «کدام یک از مرده‌های من» گذران عمر را گذران مرگ دیده بود.

باری به همین جهت می‌خواستم بگویم که تعبیر مرگ به عدم تحقیر مرگ است. همیشه بر زبان ما جاری است، لفظ است، مرگ لفظِ مرگ است، لغتِ مرگ است، مثل زبان همیشه با ما بوده است. امروز هم هر چه از مرگ بگوییم حرف دست دومی است. حتا مرده‌ها هم حرف دست دوم می‌زنند با این که آن را شناخته‌اند. گو این که شناخت آن‌ها هم از مرگ در حدّ یک تجربه است، یک بار تجربه، و یک بار تجربه معرفت کامل نیست. حتا اگر مرگ دیگران را هم به حساب تجربه‌ی خودمان بگذاریم.

به علاوه اصلاً ما چطوری می‌توانیم ارزش مرگ را تا سطح ارزش یک تجربه پایین بیاوریم. تجربه‌ای که تکرار تجربه نیست و اگر به عنوان یک فنومن به قضیه نگاه کنیم، می‌بینیم که نمی‌توانیم در یک تکنیک و تحویل هوسرلی این تجربه را بار دیگر تجربه کنیم. بنابراین حرف یک مرده درباره‌ی مرگ حرفی است که محصول یک تجربه، اولین و آخرین تجربه او است. چطوری می‌شود که زندگی از تجربه‌های بی‌شمار باشد و مرگ فقط یک تجربه؟! معذالک در این میان معلوم نیست کیست که مجزب‌تر (تجربه دیده‌تر) است؟ زنده یا مرده؟ حتّا اگر مفهوم مرگ را در پارادوکس خواجه روزبهان و آن مرده‌ی دیگر بگیریم، باز من خیال می‌کنم که یک مرده به هر حال مجزب‌تر از یک زنده است و بهتر از زنده حرف از مرگ می‌زند. برای این که آخرین تجربه‌اش (و یا آخرین تجربه‌هایش) را کرده است. و من دوست دارم بگویم آخرین تجربه‌هایش (چرا که مرگ فقط یک تجربه نیست - گفتم -). چون که او (مرده) با مردن لااقل به یکی از پاسخ‌هایش رسیده است. چون زنده که بود، مدام در خود از مرگ می‌پرسید، و چه می‌دانیم که حالا، در مرگ، از چه می‌پرسد؟ و این جا انگار این حدیث من است. و این آن پاسخ «موجز و مختصر» است که می‌توانم به سؤال شما بدهم.

حدیث من این است که خواسته‌ام به تجربه دیگران از مرگ نزدیکی کنم، می‌گویم نزدیکی. برای این که نتوانستم تجربه دیگران از مرگ را تجربه خودم کنم، و تا زمانی که نمرده‌ام برای من همیشه مرگ، ولو این که در مفهوم خواجه روزبهانی‌اش زیسته باشم، مرگ دیگری است در مفهوم هایدگری‌اش. چون، این‌طوری، خودم را به عنوان زنده، بیشتر با مرگ در ارتباط می‌گذارم، تا

مرده‌ای که ارتباطش را با مرگ از دست می‌دهد. بر عکس هوسرل که به مرگ به صورت امری ممکن و مطمئن نمی‌اندیشد. هوسرل به نبودن خودش می‌اندیشد، و به اندیشه‌ی نبودن خودش می‌اندیشد. پس دو بار هست، منتها هستن بار دوم او، هستن معمول همه نیست. برای او مرگ، هم وارد قلمرو فنومن می‌شود، یعنی مرگ هوسرل مرگ ممکن نیست. معذالک شما حق دارید در آن مقاله‌ی خودتان به حضور «دیگری» در رابطه با مرگ اشاره کنید، گو این که در تقدیم نامچه‌ی کتاب چیزی جز، خود را چهره‌ی دیگری و دیگری را چهره‌ی خود دیدن، نیست. یعنی یک عاطفه و عطوفت انسانی که حوادث سال ۶۷ و سال‌های دیگر این دهه درمن بیدار کرده بود. با این وجود من بیشتر دوست دارم عقیده‌ی شما را بپذیرم، یعنی آن «رابطه‌ی قدرت» را هم که در «مرگ دیگری» با مرگ برقرار می‌کنیم، بپذیرم. و حتا بیشتر به این احتیاج دارم تا به آن. چون برای شما پنهان نمی‌کنم که من در این نزدیک شدن به مردگان، و حشر و نشر با مرگ، به جای رابطه با قدرت، بیشتر با ترس رابطه برقرار کرده‌ام و نتوانستم چیزی از مرگ بیاموزم. و در همه حال رابطه‌ای بود که با خودم برقرار می‌کردم، آن خودِ ترسان. از ترس بودم. و ترس مرا حضور او - دیگری - بیشتر می‌کرد، با مرگ دیگری، مرگ من دو برابر می‌شد و در نتیجه ترس من هم ترس مضاعف. آن که می‌ترسد مرگ خود را تجربه‌ی مرگ نمی‌کند، پس دستاوردی ندارد، نه برای من نه برای خودش و لذا دیدم که در آزمون دیگران از مرگ، هر بار چهل من از مرگ بیشتر می‌شود و آن «دیگری» که در من است هی بیشتر از مجهول می‌ترسد چون نمی‌داند که «همدیگر» او - که من باشم - در این تجربه از مرگ، ترسیده است یا ترسانده

است و این سؤال همیشه با او می ماند، که ترسیده و ترسان کیست، ترسانده و ترساننده کی؟ درست است که من امروز بیشتر از این دیگری هایم می دانم، معذالک جهل من از مرگ چندان هم کمتر از آن ها نیست. عمر مرا هم همین جهل می گرداند و خیال می کنم که گردش زمان را هم گردش همین جهل می سازد.

۱ - این سؤال که جوابش در این بخش نیامده، چنین است: آقای رویایی، لیست متفکران و شاعرانی که بر شما تأثیر گذاشته اند، دراز است. ولی اگر قرار باشد خودتان رد پای این تأثیرات را نشان دهید، پیش از همه از کی ها نام خواهید برد؟

۲ - به استثنای مافان (آن چه نیست) و ماکان (آن چه هست) و لادری (نمی دانم) و لفظ هایی از این قبیل... که نام خانوادگی اند، و در اصل نام نبوده اند و چون معنایی دارند در «سنگ هاشان» اثری از معناشان مانده است.

پانورامای مرگ

♦ کاظم امیری

(برلن، ۱۹۹۹)

«وقتی که خوشحالی به قبرستان برو و وقتی که بدحالی به قبرستان برو. اما وقتی که معتدلی؟... لابد توی خیابان‌ها پرسه بزنی»^(۱). شاعر «هفتاد سنگ قبر» هم آدم «معتدلی» نیست. او در گورستان‌ها قدم زده و از قرائت سنگ‌نبشته‌ها کتابی درباره‌ی مرگ «نوشته» است. ولی آیا در مورد مرگ هم می‌توان چیزی نوشت؟ ایکور می‌گفت که «مرگ به ما مربوط نمی‌شود، وقتی ما هستیم، مرگ نیست و برعکس، وقتی مرگ هست ما نیستیم»^(۲) به این لحاظ، پدیدارشناسی مرگ پارادکس پیچیده‌ای با خود حمل می‌کند، از یک طرف ما فقط می‌توانیم به مثابه‌ی زندگان در مورد مرگ صحبت کنیم، از

طرف دیگر می‌دانیم که مرگ هیچ وقت جزء تجربه و آزمون ما انسان‌ها نمی‌شود. سخن معروف که «کسی از آن دنیا نیامده است»، بیانگر همین ناشناختگی‌ست. پس صحبت از مرگ، مثل مسائل بنیادین اندیشگی (خدا، بهشت،...)، صحبت از «ناگفتنی‌ها» و «نادیدنی‌ها» است. این امر البته مانع از این نشده که انسان به این موضوع نیندیشد، برعکس می‌توان گفت که این پدیده مهم‌ترین و اساسی‌ترین دغدغه‌ی انسان در تمام اعصار بوده است و در چهار زمینه، البته با چهره‌های مختلف، کی، چگونه، چرا و پس از آن چی، ذهن متفکران و هنرمندان را به خود مشغول کرده است. از نظر افلاطون، زندگی فیلسوفان با توجه دائمی به مرگ توأم است. شوپنهاور گامی فراتر نهاد و مرگ را «نبوغ الهام‌بخش» یا «الهه - بانوی الهام فلسفه» نامید. بدون مرگ فلسفیدن دشوار است. و توماس مان معتقد بود که بدون مرگ ادبیات خلق نمی‌شد. و والتر رم، شارح تاریخ ادبیات، که نصف عمرش را بر سر روشن کردن رابطه‌ی مرگ و ادبیات و مرگ در ادبیات، گذاشت، براساس اسطوره‌ی اورفوس اثبات می‌کند که بدون مرگ شعر وجود نمی‌داشت. زیرا «مرگ جزء آن نوع از پدیده‌های زندگی انسانی‌ست که بدون آن‌ها زندگی در بعضی از اشکالش قابل تصور نمی‌بود. احساس مرگ [همیشه] بر بشر حاکم است و چهره‌ی او را می‌پرورد. اما قبل از همه چیز، شخصی‌ترین چهره‌ی او را، چنان‌که انسان خود را علنی می‌کند، یعنی هنر را.»^(۳) و هنر، بشر را زمانی به تمامی به نمایش می‌گذارد که از مرگ سخن می‌گوید. در این زمینه، جمله‌ای از دیلتای به یادگار مانده است که امروز بیش از هر زمانی فعلیت خودش را نشان می‌دهد: «عمیق‌ترین و عمومی‌ترین رابطه‌ای که احساس هستی ما را تعیین

می‌کند، رابطه‌ی زندگی با مرگ است؛ زیرا محدودیت وجود ما توسط مرگ برای درک و اقتباس ما از زندگی همیشه تعیین‌کننده بوده است.»^(۴) به این جهت شگفت‌آور نیست که در ادبیات فارسی زبان نیز، از فردوسی و خیام گرفته تا عطار و حافظ و در ادبیات مدرن از هدایت تا بهرام صادقی و از نیما تا رویایی، پدیده‌ی مرگ به صورت درون‌ماندگار (immanent) حضور داشته است، البته مثل ادبیات مغرب زمین به صورت «غایب حاضر»^(۵)

شاعر «هفتاد سنگ قبر» نیز نخست خواننده را با همین گزاره مواجه می‌کند: «و زکریا در فاصله اغوا می‌دید، در سهرورد وقتی که گفت: نزدیک‌ترین فاصله‌ی ما با مفاهیم وقتی است که رهایشان می‌کنیم و شهاب گفته بود: زندگی را هم وقتی که رها کردم فهمیدم.

- و مرگ، وقتی به آن رسیدیم دیگر نیستیم تا رهایش کنیم، و همین است که در فهم آن عاجز مانده‌ایم!»^(۶)

در فهم مرگ، البته، گردش در گورستان‌ها و قرائت سنگ‌قبرها مؤثرند: «گورستان برای خواندن فاتحه نیست، برای خواندن است. گورستان می‌تواند یک کتاب باشد، کتابی بزرگ با صفحه‌های باز...» (از یک نامه، همان‌جا). اگر این تمثیل، که گورستان «کتابی باز» و زندگی «کتابی بسته» است، را بپذیریم، در آن صورت ذهن انسانی تنها در باز و بسته شدن به شناسایی خود و جهان نائل می‌آید. محسوس و نامحسوس درهم می‌آمیزند. لذا، عبارت «کتاب بزرگ با صفحه‌های باز» را فقط می‌توان کتابی با صفحات زیاد «سپید» تصور کرد. آن کس قادر است این کتاب را بخواند که چیزی بر آن بنویسد، امضاء، زیر داغی بر تن است. به این جهت جست‌وجوی معانی برخاسته از داده‌های

واقعی، مربوط به عالم محسوسات تجربی در این کتاب بیهوده است. زیرا در موضوع «مرگ» پارادکس‌ها حل نمی‌شوند، چرا که «حقیقت او در سکوتش است.»^(۷) پس وقتی شاعر می‌گوید که این حرف‌ها «پیغام‌های کوتاهی هستند» که از مرده‌ها به او رسیده‌اند، به جای آن که شگفتی برانگیزد، بیانگر این امر است که ما از مرگ تنها به صورت مرگ دیگری می‌توانیم سخن بگوییم، در غیر این صورت، آن سان که امروزه در زیست‌شناسی اتفاق افتاده، مرگ «چیزگون» (verdinglicht) می‌شود. شاید به این خاطر، ذهن شاعران با مرگ معمولاً مثل انسان‌های اولیه رفتار می‌کند: «یعنی آن که در گور است با آن که به اصطلاح ما به (زیارت اهل قبور) می‌رود حرف‌هایی دارد. حرف‌هایی که از جهان مرگ به ما می‌رسد. در حقیقت این سنگ‌ها خیال‌های منند از جهان مرگ، که ندیده‌ام، ولی به این قانعم که بینم آن که در گور است جهان مرگ را چگونه دیده است و این، برای زائری که سنگ قبر می‌خواند مجال برای تفکر و تغذیه است، و شامه‌ی شعر، و شعرخوانی...» (همان جا). این کنجکاوی برای چیست؟ چرا می‌خواهیم سنگ قبرها را بخوانیم، وقتی که می‌دانیم که «دانسته‌های ما نه به درد بودن ما می‌خورد و نه به درد مردن ما» (همان جا). در این جا همان پاسخ قدیمی را می‌شنویم، ترس از مرگ علت دانشجویی ماست؛ که اغلب نقش «فرا - من» را بازی می‌کند: «در برابر مرگ ما همه حدسیم، و انگاریم. حتّا حیات ما انگاره‌ای از اوست، حتّای اوست. و اوست که در انتهای حیات من ایستاده است. همه چیز در فاصله‌ی بین او و من می‌گذرد. نه طول، نه ادامه، نه عدد، هیچ مفهومی از این فاصله بیرون نیست» (همان جا).

می‌دانیم که رویایی در دو دهه اخیر تجربه، یا دقیق‌تر، جنگ سختی با مرگ داشته است. درگذشت مادر، درگذشت همسر، همسری که در نبرد با سرطان، سومین فرزند را به ارمغان آورد و خود رفت و نیز مرگ هزاران «بی‌نام» که در گورستان بهشت زهرا غنوده‌اند. پس برای صحبت از مرگ لازم بوده که او نخست موضع‌اش را مشخص کند: «این کتاب را به همه‌ی شهیدان رفته به، و رانده از، بهشت زهرا و به چهره‌ی دیگر آن‌ها که منم، تقدیم می‌کنم.» پس، او نه فقط برای حفظ خودش، نه به‌عنوان زنده بلکه به‌عنوان شهید به مرگ اندیشیده است. این موضع از منظر رابطه‌ی مرگ با «قدرت» (Macht) و نیز رابطه‌ی نوشتن با قدرت، مهم است. با الیاس کانتی می‌دانیم که قدرت، ترس مرگ را از خود به زور دور می‌کند، مرگ را به مرگ دیگری تقلیل می‌دهد. اعدام «دیگری» سرکوب و انتقال مرگ خویش به دیگران است. وحشت قدرتمندان از مخالفان، وحشت از مرگ خویش است. قدرت، مرگ را به حاشیه می‌راند تا خود در مرکز بماند، ولی هرچه سیطره‌اش بیشتر می‌شود، بیشتر در کسالت و ملال تنهایی، ابدیت و بی‌مرگی را از خود دور می‌کند.^(۸)

نوشتن هم وقتی که از منظر اقتدار صورت می‌گیرد، اغلب اثباتی و ایجابی (affirmative) است. در حالی که شاعر «هفتاد سنگ قبر» تنها قصد خلق نداشته است، او این‌جا کمک می‌طلبد و سرایش به او کمک کرده که زنده بماند: «این شعرها به من کمک کردند تا زنده بمانم.» «درآمد» اما تنها در این‌جا نیست که رویایی برای بقاء و زنده ماندن می‌سراید، نوشتن برای او همیشه تلاشی حیاتی بوده است. شعر او گرچه حضور را جسته، ولی از غیبت

تغذیه کرده است. او آن‌چه را که به دست نیاورده یا از دست داده، در شعر فرامی‌خواند. ولی اگر در گذشته مؤلفه‌های مار، جاده، تعقیب، تشنگی،... سیمای این ترس را ترسیم می‌کردند، امروز مرگ با او رفیق و همراه شده است.

مهم‌ترین درس این همراهی، آموزه‌ای دیرینه، ساده و نیز بسیار پیچیده‌ای است: زمان و مرگ با هم رابطه‌ی تنگاتنگی دارند ولی درک «عملی» این رابطه برای انسان غیرممکن است. هنری برگسون به این خاطر زمان را «مشکل اساسی متافیزیک» می‌داند: «اگر این مشکل حل می‌شد همه چیز قابل حل بود»^(۹) و آگوستین حاضر بود که روحش را «برای دانش درباره‌ی زمان» در آتش اندازد به شرط این که خدا «به او نشان بدهد که زمان چیست. نه به خاطر کنجکاوی خودپسندانه یا خودخواهانه، بلکه او نمی‌تواند بدون این دانش زندگی کند.»^(۱۰) از سوی دیگر، این رابطه بسیار سهل و ساده است: اگر به زمان نیندیشیم تا حضور سنگین آن را بر شانه‌هایمان احساس کنیم، مرگ را بیرون رانده‌ایم. غیبت زمان به معنای حضور ما، حضور در - زمانی ماست: «حضور من این‌جا غیبت تو در این جاست.» «ص ۲۵» به واقع، هرچه زندگی را رها می‌کنیم از مرگ رها تر می‌شویم و حضور او را به صورت «مرگ‌های کوچک» (ملال، درد ناموفقیت‌ها، شکست‌ها...) کمتر احساس می‌کنیم: «دست به فصل می‌دهم به فصل دست می‌دهم.» «ص ۲۲» آن که زندگی می‌کند کمتر گرفتار زمان است و وقتی که مرگ فرا رسد، به واقع زندگی زیسته شده به پایان می‌رسد. شمنان مکزیکی چنین کسی را «فاتح چرخ زمان» می‌نامیدند و رویایی او را «دارا» می‌نامد: «بر

خطّ بی‌کران گورستان، گور او را خالی از خط بگذارید. که بر سنگ خویش دارا مالک مرگ خویش می‌ماند...» (ص ۲۶) «دارا» اما کسی است که می‌داند که زندگی در نهایت «دکانی» است که سرمایه‌ی خرج شده را پس بر نمی‌گرداند؛ زمان سرانجام به نیستی عینیت می‌بخشد و مرگ «صورت حساب باز» زندگی است.^(۱۱) طنز، شیطننت، سبکبالی، اندوه پنهان اشعار روایی در آگاهی به این نکته نهفته است: «ارقام شکل دیگر صفرند» (ص ۲۶) زندگی معنایی ندارد ولی هیچ چیز هم به اندازه‌ی زندگی معنادار نیست. معنای آن فقط برای کسی ژرفاست که ژرف‌تر به آن می‌نگرد: «نگاهم کن زائر! زمان درازی نگاهم کن، تا برای تو جالب شوم.» (ص ۲۷)

روایی در این جا نشان می‌دهد که «لوحه‌ها» یا «سنگ قبرها» به تصادف و دل به‌خواه در بالا یا در پایین اشعار این کتاب قرار نگرفته‌اند. منطق خاصی آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد، منطقی که بین مرگ و قبر، و نیز بین قبر و زندگی موجود است. برای توضیح این رابطه، از میشل سیوران، فیلسوف رومانی‌الاصل، کمک می‌گیرم: «من اغلب به مهاجران تبتی می‌اندیشم که برای خود قبری می‌کنند تا در روز و شب اشک‌هایشان را به آن‌جا سرریز کنند. هنگامی که سؤال می‌شد دلیل این پریشانی چیست، جواب می‌دادند، دارند روحشان را خالی می‌کنند.

در برهوت کویر، قبر به منزله‌ی واحه، مکان، تکیه‌گاه است. انسان سوراخی حفر می‌کند تا نقطه‌ی ثابتی در مکان داشته باشد و انسان می‌میرد تا گم نشود.»^(۱۲)

اشک تبتی‌ها آگاهی آغازینی را نشان می‌دهد که زندگی را به صورت

نقصان و از دست دادن می‌فهمد. قبر پرده‌ای بر این فضای خالی می‌کشد یا آن را در تاریکی پنهان می‌کند. شاید به این جهت، محتوای «سنگ قبرها» (مرگ) در این کتاب از خود اشعار (زندگی) قوی‌تر است. سنگ قبرها نقصان شعر را می‌پوشانند، یا آن را تکمیل می‌کنند. گاهی هم تخته بندی آدمی را به نمایش می‌گذارند و گاهی گوشزدی، نصیحتی به زندگان هستند. برای نمونه، بر سنگ قبر زائری که «زمان درازی» به زندگی نگریسته، چنین متنی حک شده است: «سنگ گور طوری تراشیده شود که اگر دقت کنی آن را چهره‌ای می‌بینی. در اتاقک آرامگاه: یک عینک قدیمی ترک خورده، چشم کلاغ و سایه‌ی صادق که در نگاه، چیزی از انتظار می‌دید وقتی که گفت: در تو انتظار، نظربازی است.» «ص ۲۷» نظرباز دو چشم باز دارد و یک تن نیازمند، منتظر است و به زبان روزمره، «چشم چران»، یعنی می‌خواهد بیشتر ببیند، بیشتر بچشد و لمس کند. او عاشق زیبایی‌هاست و صاحب یک منش و نگاه زیباشناختی.

این نگاه شبیه به نحوه‌ی نگرش خود رویایی است. ادبیات برای او همیشه یک «موضوع زیباشناسی» بوده است. این امر به معنای این نیست که او «آن سان که در نقد ایرانی جا افتاده - کمتر به زندگی یا زندگی اجتماعی توجه کرده است. نه، او زندگی را از خارج دیده است. این موضوع را که چرا او از زندگی به بیرون پرت شده، به بیوگرافی‌نویسان وا می‌گذارم که تعدادشان هم کم نیست؛ برای من این ادبیات جزء «ادبیات کوچک» «ادبیات بی‌مکانی»^(۱۳)، یا به بیان جا افتاده، جزء ادبیات مهاجرت است. حدوداً سه دهه است که این شاعر دور از وطنش زندگی می‌کند، این که او به دلخواه این مسیر را برگزیده یا

به اجبار چنین راهی را رفته است، گزاره‌ی طرح شده را به خطر نمی‌اندازد. او زندگی را اغلب با فاصله نگریسته است. حتّا در این کتاب هم، که یکی از بن‌مایه‌هایش سوگواری است، که ذاتاً فاصله‌ها را از بین می‌برد و انسان‌ها را به هم نزدیک و در هم ادغام می‌کند، پند ادموند هوسرل را، فیلسوفی که بر رویایی به گفته خودش از لحاظ روش بسیار تأثیر گذاشته، فراموش نمی‌کند: «... و در پای سنگ، مد قطره در نگاه هوسرل [۱] که به زائرش می‌گوید: با تو آرزوی من فتح فاصله بود.» «ص ۲۸» حتّا توجه بیش از اندازه، گاه آزاردهنده، به تکنیک، به ساخت، به فرم حاصل این موقعیت بیرونی است. انسان مهاجر بحران «فرم» دارد. او جایگاهش را در میان کل (جامعه، جهان) پیدا نمی‌کند. تکلف زبانی یکی از پیامدهای آن است. حتّا در این کتاب هم، که سوژکت به حدّ نیستی رسیده است، کتابی که در ضمن ساده‌ترین اشعار رویایی را دربر دارد، واژگان نامتعارف، کثرت افعال، حروف اضافات دُرّآهنگ، توجّه بیمارگونه به جزییات... مثل هنر تزیینی - آیینی چشم را اذیت می‌کنند. این عوامل زبانی، غلط نیستند، ولی جایگاه «طبیعی» خود را ندارند یا جایگاه معمول (فراردادی)شان را از دست داده‌اند. اغلب شعر به نثر نزدیک شده است، نثری که اهمیت‌اش به خاطر چیرگی زبانی نیست، بلکه به خاطر غرابت آن است.^(۱۴) این نثر هر جا ناتوان است از تصویر، از استعاره که بیانگر «جابه‌جایی» است، بهره می‌گیرد. «سنگ قبرها» اغلب تصویری یا مواد خام برای نقّاشی هستند، خود نیز از نقّاشی بهره گرفته‌اند.

نگاه مهاجر، به هر حال نگاهی نوستالژیک است. اندوه دوری از اصل (وطن، خانه، مادر...) بر او سایه گسترده است. مهاجر - مثل اولیس - همیشه

نگاهش را به «آن - جا» دوخته است، منتهی ادیب مهاجر - تبعیدی می‌داند که او را به پنه لویه دسترسی نیست، و به همین خاطر هم در ادبیات دنبال خانه‌ای، محلّ امنی می‌گردد. به این مفهوم، ادبیات برای رویایی همواره جنبه‌ی وجودی (existentiell) داشته است. او با همه‌ی محدودیت‌هایش، به ادبیات به عنوان یک هنر، یک وظیفه، به عنوان یک کنش اصیل نگریسته است. «هفتاد سنگ قبر» به روشنی موید این امر است که او از منظر ناکامی و بقا شروع به نوشتن کرده است. بی‌زبانی، تنهایی او را از درون فرو می‌پاشد و نوشتن تلاشی است که به نیروی کلام خود را مثل شهرزاد از دست مرگ، این پادشاه جبار، برهاند: «شهرزاد به جلّادش می‌گفت: که مرگ خالق بزرگی است. وقتی مجبور باشیم، می‌سازیم. و جلّاد دانسته بود که بهترین خلق‌ها زیر هراس مرگ جان گرفتند.» (ص ۱۵۲)

به همان اندازه که مرگ با نوشتن رابطه‌ی مستقیمی دارد، با اروتیک و جنسیت رابطه‌اش معکوس است. اروتیک - به تأسی از ژرژ باتای - «مرگ کوچک» است و اگر در گذشته اروتیک نزد رویایی بستری بود که خود را می‌فراموش کند یا جولانگاهی برای میل کثرت جوی او، در این‌جا جایش را به نیروهای معنوی - روحانی داده است. با این حال، «سینه سنگ‌ها» با متنی به پایان می‌رسد که تمام وحشت آرکی‌تپیی را بسیج کرده است: در مقدونیه. شاعر آتسوشوپوف سر از کتاب برداشت و پرسید:

«کی ترسیدید؟»

«از ده سالگی. ده سالم بود یک روز یک مار زیر چشم من پوست انداخت. زیر آفتاب بر سر یک باروی کهنه. چندین ساعت طول کشید و چندین ساعت

چشم‌های من زیر آفتاب باز ماندند خیره به مار، آن قدر که نفهمیدم مار کی از پوستش بیرون آمد. پوست را دست زدم، هنوز گرم بود. از همان وقت فهمیدم چه چیزی منتظر من است، و از همان وقت ترسیدم.» «ص ۱۵۲» در این جا اسطوره‌ی هبوط آدم بازسازی شده است. براساس این اسطوره - اگر از گوناگونی روایات در مذاهب مختلف فعلاً صرف‌نظر کنیم - مار، وسوسه‌ی هوشیار وجودی زن، آدم را به خوردن میوه‌ی دانش تحریک می‌کند و پس از آن هر دو از بهشت رانده می‌شوند. «پوست گرم» (اروتیک، حوا) تن را مدام تحریک و ناآرام می‌کند و هم برای روح مایه‌ی شناخت است. این دوگانگی یکی از بن‌پایه‌های اندیشه‌ی این شاعر است. بی‌مرزی «ما فان» هم نتیجه این دوگانگی است. او در سکسوالیته، در تن، در دیگری، خود را منحل می‌کند، در «مای» خود می‌میرد و باز زنده در «شباهت خود» می‌شود و «زنده در شباهت» بودن را، چیزی شبیه مردن در «ما» می‌بیند. «ص ۹۰»

شاید در این چارچوب، رویایی در این کتاب به آموزه‌ی قدیمی مذهبی باز گشته است: «انسان مرگ، کودک مرده‌ست و مرده‌ها کودکنند.» «ص ۳۴» مطابق اقوال دینی جسم برای انسان، زندان است در حالی که روح خواهان بازگشت به سوی نور (خدا) است و این مهم زمانی قابل تحقق است که انسان کودکی خود را بازیابد. به عبارتی کودک به سوی مرگ رهسپار می‌شود تا بهشت از دست رفته را دوباره به دست آورد. کودکان، اما، مثل عاشقان مسلح به این آگاهی غریزی هستند که برای خوشبختی مرزهایی مقرر شده است. به این خاطر هم شاعر با شکاکیت می‌پرسد: «آیا تمام آن چه با تولدم از من گریخت، با مرگ من دوباره به من می‌رسد؟» «همان جا»

انگاره‌ی «بهشت» جبران و تسلی برای کودکی از دست رفته است. امیال و خواهش در آن جا از بین نمی‌روند، به خواب می‌روند. فیلیپ سولر، که تبارشناسی این مفهوم را دنبال کرده، درباره‌ی بهشت می‌گوید: «این جا چشم در برابر آن چیزی خاموش می‌شود که گوش آن را به یاد می‌آورد.»^(۱۵) در این راستا، تشبیه مرگ به «خواب عمیق» قابل فهم است و در این چارچوب می‌توان معادله زیر را حل کرد:

«سن = وقت

گور = جا

وقت → «جا»

مطابق آموزه‌های مذهبی، هر وقت روح بدن را ترک می‌کند، مرگ فرا می‌رسد، روح رستگار شده به خدمت خدا می‌رسد. خدا که انسان را با «دست‌های» خودش خلق کرده و به او نفس‌اش را دمیده است، از انسان مرده فقط روحش را می‌پذیرد. پاداش روح رستگار شده خواب همیشگی است. در این زمینه، نامه‌ی «شهاب» چیزی را مثل رعدی روشن می‌کند و سپس همه چیز را بلافاصله در تاریکی قرار می‌دهد: «... در نامه‌ای از (شهاب) آمده بود، به سال ششصد شمسی، وقتی هنوز زمان را مدفنی برای مکان می‌دید در بازار (حلب) به (نوما) نوشته بود: در خواب عمیق مرگ سطحی است. در مرگ عمیق اما، خواب سطح ندارد، و سطح در عمق گور گم می‌شود. این است که در عمق خواب، مرگ در پراتنز می‌ماند و در عمق مرگ، خواب از پراتنز بیرون می‌آید. پس به آن چه شک نمی‌کنیم، خواب است نه مرگ.» «ص ۹۶»

مرگ که با این سرعت «نام» را از انسان می‌گیرد، به همین سرعت هم نام

را به او باز می‌گرداند، او را صاحب نام می‌کند و این نکته یکی از نکات اساسی در این کتاب است: «و در تکان او به تکان می‌آید سنگ وقتی نمای نام می‌شود و نام به نمای خودش گفت: مرده‌ای که در تو بود زنده‌تر از توست.» «ص ۱۱۷»

بحث انگاره‌ی نام‌گیری پس از مرگ بسیار گسترده است و من در این‌جا فقط به جنبه‌هایی که مربوط به کتاب «هفتاد سنگ قبر» می‌شود، اشاره‌ای می‌کنم: انسان‌های نخستین و اسطوره‌ای معتقد بودند که «مرگ ماسکی به چهره دارد و از چهره ماسک برمی‌دارد.»^(۱۶) آن‌ها پس از مرگ هم توصیه می‌کردند که ماسک‌شان را به همراهشان در داخل تابوت یا قبرشان قرار دهند، تا خود را در مقابل خطرات ناشناخته در آن دنیا حفاظت کنند. بر عکس آن‌ها، انسان عصر جدید، به جادوزدایی و ماسک‌زدایی دست زد. او مفاهیم را ساخت تا خود را و جهان‌ش را توضیح دهد و از دست سلطه‌ی امور ناشناخته خلاصی یابد. گفتمان (دیسکورس) اجتماعی آفرید تا به‌طور دسته‌جمعی در درون یک توافق عمومی (Konsens) معین و نظام‌مند به جنگ نیروهای پنهان بیرونی برود، حقوق بشر آفرید تا از «خود» و «نام فامیلی» دفاع کند و روانشناسی خلق کرد تا «شخص» یا «او» را در درون خود تشریح کند و توضیح دهد. در این چارچوب، در حوزه‌های مختلف علوم انسانی، مثل فلسفه، ادبیات، روانشناسی... بحث و نظرات متفاوتی در زمینه‌ی رابطه‌ی ماسک و مرگ و پیوند آن با «نام» وجود دارد. برای یونگ، همانند یونانیان قدیم، پرسونا (شخص = Persona) همان ماسک است: «پرسونا یک سیستم ارتباطی پیچیده‌ای بین آگاهی فردی و اجتماع است؛ منطبق با جامعه، فرد

ماسک به چهره دارد که کارکردش از یک طرف در این نهفته است که چگونه روی دیگران تأثیر بگذارد و از طرف دیگر طبیعت واقعی فردی را بیوشاند... پشت ماسک پس به این ترتیب چیزی شکل می‌گیرد که (زندگی خصوصی) نام دارد. این انشقاق شدید آگاهی به دو چهره‌ی مسخره‌ی متفاوت یک عمل تعیین‌کننده‌ی روانی است که برای ناخودآگاه بدون پیامد نیست.»^(۱۷) طرفداران و تکامل‌دهندگان تئوری فرویدی، که مسأله‌ی سکسوالیته و جنسیت را برجسته می‌کنند، ماسک را وسیله‌ای برای حفظ و پوشاندن کودکی و خواهش سرکوب شده می‌دانند. فرد ناتوان از تحقق خود، بر بستر «اراده‌ی معطوف به مرگ» قصد بازگشت به سوی مادر را دارد. قبر نمادی از زهدان مادر است و وقتی سنگ قبر بر روی می‌افتد، «نام» روی سنگ قبر می‌افتد، «نام واقعی» جای «نام شخصی» را می‌گیرد.

در ادبیات هم مطابق با مباحث فوق به ماسک و نام برخورد دوگانه شده است. از یک طرف - همان‌طور که در نزد گوته شاهد آن هستیم - گفته شده که «هر انسان عمیقی به ماسک نیاز دارد»^(۱۸)، زیرا تنش بین آن‌چه که پشت ماسک نهفته و آن‌چه که بیرون ماسک قرار دارد، مایه رشد و ارتقاء آدمی است. از طرف دیگر، سلطه‌ی مرگ بر زندگی روزانه به صورت پیامد نیازمندی انسان به ماسک ارزیابی شده است. در داستان «لبخند زیر پله»، اثر هنری میلر، دلچکی به نام آگوست به خود می‌گوید: «این‌که خودت باشی، خود خودت، کار سختی است. اما، چگونه این کار ممکن است، چگونه می‌توان موفق شد؟ این مسأله سخت‌ترین حيله است.»^(۱۹) این دلچک سرانجام در لحظه مرگ با خود یگانه می‌شود.

کافکا موضوع ناتوانی در دستیابی به یک یگانگی فردی و پیوند آن با مرگ را به اوج می‌رساند. در داستان «خواب»، ژزف ک. در یک روز دلپذیر هوس گردش به سرش می‌زند، ولی «هنوز دو قدم برنداشته» خود را در گورستان می‌یابد. او که مفتون مناظر دوروبر شده، ناگهان در گوری می‌افتد، در آن طرف هنرمندی سنگ قبری را حکاکی می‌کند. ژزف ک. در حالی که با کنجکاوی حرکات او را می‌پاید بیشتر در گور فرو می‌رود تا بالاخره «گودال اسرارآمیز» او را فرو می‌بلعد و «در آن بالا اسم او با نقوش برجسته روی سنگ نقش می‌بندد.» (۲۰)

در «هفتاد سنگ قبر» نیز از این دوگانگی حرکت می‌شود: «باید بتوان مُرد، تا بتوان بود.» «ص ۱۳۰» بر بستر این تناقض، نام انسان در مواجهه با مرگ به هم می‌ریزد، و آدمی از هیچ کس بودن در میان «هیچکسان» «ص ۵۹» رها می‌شود: «الف‌های بی‌تألیف، برچیده‌های بی‌نامان، و همه لادری‌ها را به هم آشفت. و گفت: راحا، نام تو در مرگ به هم می‌ریزد.» «ص ۱۵۰» همین سنگ قبر نشان می‌دهد که نوشتن، برخلاف کنش لادری (آدم شفاهی) برای رویایی مهم است. از نظر او، نوشتن از سویی حرکتی به سوی ابدیت است، از سوی دیگر نوشتن همچنین به سوی مرگ رهسپار است. آن‌که خلق می‌کند، همزمان چیزی را می‌کُشد. او حتّاً، در نوشته‌ای که به تاریخ ۱۳۵۰ نوشته، در مرگ خدایان نوشتن را مقصّر دیده است:

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

...

گفت: برای این که اولین روز زندانی شدن خدا، اولین لحظه‌ی نویسنده شد.
- یعنی می‌گویی نویسنده‌ها خداها را زندانی کردند؟ گفتم.

گفت: نه اتفاقاً وقتی نویسنده پیدا شد قبلاً حبس خدا مقدر شده بود. منتها این نویسنده‌ها، وقتی که تازه اولین کلمه صفحه‌ی سفید را کمی سیاه کرده بود، آن قدر از درد خدا بر صفحه‌ی سفید شروع به نوشتن کردند که خودشان هم زندانی صفحه‌ی سفید شدند.»^(۲۱)

شاید همین آگاهی به ماهیت متضاد نوشتن، یکی از علل علاقه‌ی این شاعر به متفکران «شفاهی مسلک»، مثل فردید و سقراط «صص ۵۵ و ۱۰۳» است. یکی از نتایج این آگاهی زودرس، توجه به «نام» از منظر «ممنوعیت تصویری» (Bilderverbot) است، که ریشه در ادیان سامی دارد: از امر مطلق نباید تصویری ساخت. مطابق این حکم، همه چیز میراست، تنها آن‌چه که به نام در نمی‌آید و تحت ممنوعیت تصویر قرار دارد، جاودانه است و نوشتن زمانی خود را به امر مطلق، بیکران، غایب... نزدیک می‌کند که به ناتوانی خود معترف باشد و گرنه در درون سیستم نشانه‌ای از اسطوره‌سازی خود مجبور است.^(۲۲) به روایت رویایی گویا زرتشت به این اصل رستگاران آگاه بوده است: «که در حضور (زبان) حذف حضور دنیا بود، غیبت دنیا بود، که در دعای تنه‌ایان بود. زرتشت این بگفت و نام خودش را از کوه پس گرفت و نام خودش را نمای خودش کرد.» «ص ۱۲۸»

می‌بینیم که رویایی در این کتاب تا کجاها پیش می‌رود و شاید همین گستاخی‌ها در گردنه‌های خطرناک و پریپچ و خم، شعر را به «انحلال فرم» مجبور ساخته است. با این حال، در محتوا شعر او جلوتر رفته است. به ویژه

این مهم است که او به عنوان شاعر - اگر بپذیریم که شاعران معمولاً به «درد جاودانگی» گرفتارند - به میرایی شعر و هنر رسیده است، وقتی که در پایان از زبان «زائر بی مرز» «کوتاما»ی هندی می‌گوید: «آن‌چه برای ما می‌ماند مرگ ماست». «ص ۱۶۵»

- ۱ - بهرام صادقی: «نمایش در دو پرده»، در: سنگر و قمقمه‌های خالی، تهران، چاپ اول ۱۳۴۹، ص ۵۳.
- 2 - Zitiert nach Walter Schulz: "Wandlungen der Einstellung zum Tod", in: Der Mensch und sein Tod, Hrsg. von J. Schwartlander, Gottingen 1976, S. 94.
- 3 - Walther Rehm: "Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik", in: Der Tod Dichtung und Kunst, Hrsg. von Hans Helmut Jansen (Darmstadt 1978, S. 177 - 1780).
- 4 - Ebd., S.178.
- 5 - P. L. Landsberg, zitiert nach A. M. Haas ^ "Die Auffassung des Todes in der deutschen Literature des Mittelalters", in: Siehe Anmerkung Nr.3, S.165.
- ۶ - یدالله رویایی: هفتاد سنگ قبر، چاپ اول، کلن ۱۹۹۸، صص ۲۴-۲۵. برای جلوگیری از تکرار نقل قول‌ها از این کتاب بعد از این در داخل متن با شماره‌ی صفحه قید شده‌اند.
- 7 - Ludwig Straub, zitiert nach Hans Heimann: "Bewubtes und Unbewubtes uber Tod und Sterben", in ^ Siehe Anm. Nr. 2, S.35.
- 8 - Vgl. Ursula Ruppel: Der Tod und Canetti, Berlin 1995, S. 20-23.
- ۹ - هنری برگسون، به نقل از: بورخس: «زمان»، متن سخنرانی بورخس در دانشگاه بلگرانو، ترجمه‌ی مقصود فلاحی، نشریه‌ی «افرا»، شماره‌ی ۳، برلین ۱۹۹۶، ص ۱۷.
- ۱۰ - همان جا، ص ۱۸.
- 11 - Vgl. Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd, II, Koln 1997, S. 769.
- 12 - E. M. Cioran: Von Tranen und von Heiligen Frankfurt am Main 1988, S.80.
- 13 - Gilles Deleuze / Felix Guattari: Kafka, fur eine kleine Literatur. Darmstadt 1976, besonders S. 112-122.
- ۱۴ - در رابطه با زبان رویایی اغلب دو نظر مطرح می‌شود. بعضی به ناتوانی‌های این زبان انگشت می‌گذارند و بعضی‌ها امتیازات زبانی را برجسته می‌کنند. برای نمونه سیمین بهبهانی می‌نویسد: «زبان رویایی، اما، چنان غرابت خود را بر چهره آشنای موضوع تحمیل کرده است که دیگر به سختی می‌توان آن را تشخیص داد. شاعر با حذف عمدی بعضی از حروف ربط، مثل لفظ (که)... هنجار زبانی را به هم ریخته است. رویایی نه از سر ناتوانی، که از روی بصیرت زیباشناختی خاص خود این گونه سخن گفتن را خوش می‌دارد. زیرا او در ادبیات سنتی فارسی مطالعه کافی دارد و قواعد زبان را هم به خوبی می‌شناسد. نثر دقیق و زیبایی‌گواه چیره‌دستی او در زبان ادبی است» (س. بهبهانی: هنگام که «بیراهه برای گام آرام است»، در: از حاشیه تا متن، گردآوری و تنظیم از هما سیار، سوئد ۱۹۹۶، ص ۱۷. به‌رغم این‌که این سخن حقیقت و مشروعیت خود را دارد، من در

این‌جا ناکامی را، که عنصری مهم در خلق اثر هنری است، برجسته ساخته‌ام، ضمن آن‌که معتقدم که به زبان روایی هنوز از منظر بی‌مکانی توجه نشده است. حذف حروف ربط نیز پیش از آن‌که آگاهانه صورت گرفته باشد، گسست وجودی از منشاء اصلی را نشان می‌دهد.

15 - Philippe Sollers: "Paradis", in: Akzente, Heft 5, Munchen 1977, S. 412.

16 - H.H. Jansen und R. Jansen: Tod und Maske", in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, Hrsg. von H.H. Jansen, Darmstadt 1978, S.38.

17- Ebd., S. 45.

18- Ebd., S.38.

19- Ebd., S.39.

20- Franz Kafka: Samtliche Erzählungen, Hrsg. von Paul Raabe, Frankfurt am Main 1989, 145-147.

۲۱ - یدالله رویایی: «نوشت تن = تن نوشتن»، گاهنامه‌ی خط، شماره‌ی ششم و هفتم، آلمان ۱۳۷۷، صص ۶-۷

22 - Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main 1969, S. 29 und 30.

آن چه برای ما می ماند مرگِ ما است

♦ امیرحسین افراسیابی

(نوتردام، ۱۹۹۹)

اشاره: این نوشته قرار بود یک معرفی نامه ی یکی دو صفحه ای باشد.
اما «سنگ قبرها» کار دست ما دادند و مطلب کش آمد و هنوز هم
ناگفته های بسیاری مانده است و مگر می شود جز این باشد. پس عذر
این کوتاهی را از خود کتاب به وام می گیرم که «این جا هنوز هم /
حرف هایی بین من و دنیا هست / که بین من و دنیا می ماند.»

«هفتاد سنگ قبر» یدالله رویایی را در دست می گیرم. میان اوراق کتاب پرسه
می زنم و خود را در محاصره ی سنگ گورهایی می بینم که در من گورستانی را
می سازند. مردم برای زیارت اهل قبور به گورستان می روند. با این همه کسانی
هم ممکن است به قصد گردش وارد گورستان شوند. در مورد اوّل، گورستان
آشناست، و کسی یا کسانی آن جا مدفونند که می شناسیم. در مورد دوم
گورستان باید جاذبه ای سوای گورستان بودن داشته باشد، مثلاً جای باصفایی
باشد یا دارای ارزش تاریخی باشد؛ مثل تخت فولاد اصفهان خودمان. من اما
در این گورستان هفتاد سنگ قبری، به کسی می ماندم که پس از سی سال

- میزانِ مدّتی که در شرایط معمول، یک قبر حقّ قانونی‌اش را از دست می‌دهد و می‌توان از زمین آن دوباره استفاده کرد - دوری، اینک به شهر و دیارِ خود بازگشته است و پیش از آن که به خودِ شهر وارد شود، بر سرِ راهش، به گورستانِ - شاید هم تازه‌ی - شهر پا می‌گذارد. این کس، که حالا منم، طبعاً در این مدّت درازِ دوری خبر مرگ کسانی را شنیده و از کسانی دیگر بی‌خبر است. پس به سنگ قبرها نگاه می‌کند. به سنگ قبرها نگاه می‌کنم. از این سنگ قبر به آن یکی.

بر سنگی، نام احمد نگاهم را می‌گیرد. به یاد احمد میرعلایی می‌افتم. می‌بینم دارم می‌گویم: «حالا تو را بهتر می‌خوانم.» و باز می‌گویم: ما همیشه مرده‌ها را بهتر می‌خوانیم و از احمد - شاید فقط به دلیل حضور حروف مشترک - به یاد محمّد می‌افتم که حالا مرده‌اش مشهورتر است و دغدغه‌ی ذهنِ خاکِ احمد به صفحه‌ی سپید نشت کرده است. «مرزهای نزدیک قربانیِ دوره‌های بی‌مرز می‌شوند.» و سطرهایی از شعرِ دیگری از ذهنم می‌گذرند: «آن‌که پنجره‌ها را می‌گشود / جنازه‌اش پای پنجره‌ای تاریک / در کوچه‌ای ناشناس افتاده است» و خیال، می‌بردم به اصفهان و سفرِ نی‌پُل به آن شهر، کمی پیش از مرگ احمد و این‌که او پس از ترجمه‌ی «هند، تمدّن مجروح» می‌خواست «در میان مومنان» اش را ترجمه کند، که نمی‌شد و جسته - گریخته شنیده‌ام که نی‌پُل را در این سفر دومش به ایران، تمامِ مدّت زیر نظر داشته‌اند و در گزارش سفر نی‌پُل می‌خوانم که در اصفهان، مهمانِ آدمِ فرهیخته‌ای بوده است، یک دیپلماتِ سابق (احمد میرعلایی پیش از انقلاب مسئولِ خانه‌ی فرهنگ ایران بود، در پاکستان و بعد هند) و با هم صحبت‌های بسیار داشته‌اند

و او داستان‌های بسیاری برای نی‌پُل تعریف کرده است.^(۱)

«با من بنشین

جمجمه‌ها بر بالش مهربان‌ترند،

در زیر تلی از خواب

تنها، با تِل خواب.»^(۲)

احمد در زنده بودنش هم مهربان بود، هر چند گاهی بعضی‌ها را

برنمی‌تافت.

و سنگی دیگر، «خالی و صاف»، «بی‌هیچ نوشته‌ای.» تنها، «یک لنگه

چکمه سربازیِ کهنه» و «یک دسته خوشه‌ی درو شده‌ی گندم، زرد و آفتابی.»

این گورِ یک سربازِ گمنام است:

«یک گلوله مرا

میانِ هزار برادر انداخت

هزار و یک گور:

نه پیوندِ پایان و

و نه آغوشِ زمان

در سقوطم و، هنوز

سرسامِ چهل دارم.» «ص ۶۶»

با خود می‌گویم: قصه کی پایان می‌گیرد؟ تا کجای دنیا، چهل «پاسدار»

قدرت خواهد بود و چهل تاکی، از دو سو، قربانی خواهد گرفت؟
 بر سنگ‌های دیگر تأمل می‌کنم، بی‌آن‌که هیچ‌یک را درست بشناسم و
 انگار کم‌کم دارم به خودم نزدیک می‌شوم.

«و میم من

یگانه با خود من بود

دوگانه شد با مرگ

آرامش بزرگ من دیگر» «ص ۷۹»

از خود می‌پرسم: پس وقتی «میم من» دوگانه می‌شود که تنها نیمی از من
 با مرگ یگانه شود؟ و آن نیمه‌ی دیگر (یا «من دیگر») که به آرامش می‌رسد،
 پس کیست؟ من کدام «من» را به مرگ وامی‌گذارم تا «من» دیگر شوم؟ شاید
 در این دوگانه شدن از مرگ جدا می‌شوم و مگر تنها با مرگ نیست که می‌توان
 از مرگ جدا شد؟ انگشتم لای کتاب گورستان، که می‌بندمش، می‌ماند و در
 قفسه‌های اتاقم سرگردان می‌شوم. جایی می‌خوانم: «به یک خطوت (گام) از
 نیستی بگذر (اول نیست شو)، تا همه هستی بینی.»^(۳) و به گورستان
 بازمی‌گردم، آن جا که «میم اسم آخر است، دایره است، و دایره حق است و
 دایره ورای وراء است.» «ص ۷۹» و باز می‌روم آن جا که: «میم یعنی اسم قوس
 ثانی»^(۴) که دومین از قوسین ازل و ابد است و «هر که به قوس ثانی رسید، در
 صورت کون (وجود) نیست. قوس ثانی قرب قرب است...»^(۵) می‌بینم اگر
 این‌جا، بر سر این مزار بنشینم، دیگر نشسته‌ام. پس از جانب خود و زائران
 دیگر «رتنا اَمَنا» یی می‌گویم، تاویل متشابهاات و التباسات را به خداوند و
 «الزاسخون فی العلم» وا می‌گذارم و می‌گذرم و به پرسه‌زدنم ادامه می‌دهم. باز

هم از سنگی به سنگ دیگر. بر سر هر گوری به یاد کسی می‌افتم یا چیزهایی که ربطی به شعر ندارند یا دارند. در آن دورترها به سنگی برمی‌خورم که از همه آشناتر است. می‌خوانم:

«شرح خود را پیدا کن

اگر می‌جویی

باید که بنشین

ای دیگر ای خجل

در تَرکِ اسم

در شکستنِ نام از نام.» (ص ۱۳۸)

آن گاه «خورشید» بر صیقل سنگ می‌شکند و آینه می‌شود و من شکسته‌ی «خویش» را «در» او می‌بینم، یا شکسته‌ی «خورشید» (خ و ر ش ی د) را «در خویش» (د ر خ و ی ش) می‌خوانم، وقتی که هر دو می‌شکنیم. این گور من است. پس می‌نشینم. این جا دیگر بازگشتی نیست. در این گورستان باید ماند. چرا که حصارش را به گرد جهان من کشیده است. و ناگهان ترس از مرگ می‌گریزد و احساسی از روشنایی‌یی که «در خویش» یافته‌ام، احساسی از رهایی جای آن را می‌گیرد. زیرا با مرگ دوست و آشنا شده‌ام. زیرا دیگر می‌دانم که «باید بتوان مُرد / تا بتوان بود.» (ص ۱۳۰) که شاید همان «آرامش بزرگ من دیگر» است.

و کتاب را می‌بندم. آبی به صورت می‌زنم تا خواب که نه، رویا از چشمانم دور شود. به بیرون از خود می‌نگرم، می‌بینم که مُردنمان هم معلق مانده است. ما غریبان را می‌گوییم. گورستانی نداریم تا بمیریم. در این دوره سلیمانی

هم نیست تا ما را بر بال باد به هندوستان گسیل دارد، یا به قول آن شاعر هلندی به اصفهان و می‌بینم یکی از ویژگی‌های غربت، نداشتن گورستان است. هر چند که این روزها گورستان اشتغالِ ذهنِ روزمره‌مان شده است، گورستانی که دور از ما عزیزانمان را در آن به خاک می‌سپارند، گورستانی که دور از ما و در ماست. اما می‌خواستم بگویم وطن جایی است که پدران و مادران در خاکش خفته‌اند. انگار رویایی گورستانی به ما هدیه کرده است تا جای خالی گورستانمان را بگیرد، یا گورستانِ دورمان را به ما نزدیک کند.

* * *

دریدا در نوشته‌ای به نام «سایکه: اختراع آن دیگر (Psyche: Invention de l'autre)» شعر کوتاه «حکایت (Fable)» از فرانسیس پونژ (Francis Ponge) را به عنوان مثالی از اختراع ادبی، در ارتباط با تصور اختراع، در مفهوم گسترده‌تر فرهنگی و سیاسی آن، بررسی کرده است. به گفته‌ی او، «اختراع» در آن واحد، هم به «مقررات» و «توافق‌نامه»‌ها نیاز دارد و هم آن‌ها را بر هم می‌زند؛ هم در پی چیزی است که از پیش در «ساختار فرهنگی» موجود است تا با آن خود را مفهوم کند و هم به چیزی «کاملاً جدید» هستی می‌بخشد. موجودیت «اختراع»، مانند «امضا»، هم به «اصالت»‌اش وابسته است و هم به شناسایی و «تصدیق». پس هر شعرِ مخترعانه (یا نوآورانه) ناچار است از یک سو به گذشته و «همان» (کشف آن‌چه از پیش موجود است) و از سوی دیگر به آینده و «دیگر» (که از پیش موجود و قابل شناسایی نیست) روی آورد.^(۱)

روایایی در یادداشت‌های آغاز کتابش، گفتنی‌ها را خود گفته است. از جمله،

«ما امروز با «سنگ قبرها» به جایی می‌رسیم که دیگر شعر فرم شعر را نمی‌پذیرد و جلوتر از شکل خودش می‌رود.» این «جلوتر» باید جایی باشد و وقتی شعر، فرم را نمی‌پذیرد، چیزی دیگر را به جای آن می‌گذارد که باز همان فرم است. گیرم که با فرم‌های آشنا متفاوت است. اگر غیر از این بود، ما چیزی به نام شعر (یا هر چه) پیش رو نداشتیم. پس فرض ما بر این است که شاعر برای رها شدن از فرم (یا آن چه تا تاریخ سرودن شعر به عنوان فرم شعر می‌شناخته است)، چیزی «اختراع» کرده است تا جای آن را بگیرد. و چرا این کار را می‌کند؟ چرا شاعران در پی آفریدن فرم‌های تازه‌اند؟ آیا این، بخشی از همان تلاش بی‌فرجام برای «عبور به سوی دیگری، به آن سوی آیینه» نیست؟ آیینه‌ی زبان؟ «باز نگاه کنید به پاورقی ۶»

اما بگذارید موضوع این اختراع را در کل کتاب، «گورستان / مجموعه‌ی شعر»، و بر هر صفحه از کتاب، «سنگ قبر / شعر» بنامیم و با توجه به الزامات اختراع و دو سوی آن، یعنی «همان» و «دیگر»، از سنگ قبر که موضوع هر شعر است آغاز کنیم: سویی «همان» سنگ قبر با نوشته‌ی روی آن، کتیبه‌ی مزار.

کتیبه‌ها چنان که می‌دانیم معمولاً شناسنامه‌هایی هستند برای آن که در گور خفته است (شامل نام، تاریخ‌های تولد و مرگ، نام والدین و غیره). گاهی هم این اطلاعات در شعرهایی گنجانده می‌شوند که ستایش‌هایی هستند از کارهای نیکویی که مرحوم در زندگی انجام داده و دست آخر دعایی برای آمرزش روح او. هدف اصلی این شعر - کتیبه‌ها بیشتر، خوش‌آمد بازماندگان است و اغلب سفارش‌هایی بوده‌اند که شاعران در مقابل دریافت دستمزدی

انجام می‌داده‌اند. با فنّ ماده تاریخ‌سرایی و استفاده از حروف ابجد هم، لابد آشناییم. البته گاهی هم شاعر (به دستور کسی یا به میل خود) به جای تعریف به تکذیب مرده پرداخته است. می‌توانید برای دیدن نمونه‌هایی از هر دو نوع، به دیوان هاتف اصفهانی مراجعه کنید. گاهی هم شاعری خود کتیبه‌ی سنگ قبر خویش را سروده است. نمونه‌های معروف این مورد آخری سنگ نوشته‌های ایرج و پروین‌اند: «این که خفته است در این خاک منم / ایرجم، ایرج شیرین سخنم» یا «این که خاک سیهش بالین است / اختر چرخ ادب، پروین است» حافظ هم دارد، هر چند که شاید به قصد حک شدن بر سنگ مزارش سروده است و اصولاً با «همان»‌های دیگر که اشاره شد، هم سنگ نیست. اما هر چه هست، از آن‌جا که پیش از این بوده، «همان» است: «ای که بر تربت ما می‌گذری همّت خواه / که زیارت‌گه رندان جهان خواهد بود» از نمونه‌های فرنگیش هم می‌توانیم از کالریدج (Samuel Taylor Coleridge) و مالارمه (Stephane) نام ببریم، که اوّلی در «کتیبه‌ی مزار»ش «به جای شهرت امیدواربخشش است» و دومی در کتیبه‌هایش (tombeaux) بودن و نبودن را در هم می‌آمیزد.

به هر حال این‌ها نمونه‌هایی هستند از «همان» یا «گذشته»ی کتیبه. اما این‌جا «همان»‌های دیگری هم هستند که رویایی قانونشان را بر هم زده است. این‌ها علاوه بر کتیبه، عبارتند از سنگ قبر، مقبره، گورستان و در نهایت، خود «شعر». رویایی این همه را دوباره کشف می‌کند، در هم می‌ریزد، از هم عبور می‌دهد و در هم ادغام می‌کند تا به «دیگر» یا «آینده» روی آورد، تا کشفی دیگر کند که تمام این‌هاست و هیچ یک از این‌ها نیست. و این همان

چیزی است که ما در کل به صورت مجموعه‌ی کتاب «هفتاد سنگ قبر» و در اجزاء به صورت «سنگ قبر / شعر» بر هر صفحه از این کتاب می‌بینیم. تا آن‌جا که به «سنگ قبر / ...» مربوط می‌شود، از نظر «مقررات»، «توافق‌نامه‌ها» و «شناسایی و تصدیق»، سنگ قبرهای رویایی دارای نام، متن (کتیبه) و طرح‌هایی هستند و اضافه بر آن «در بیرون از خود» از حول و حوش گور هم تجاوز کرده‌اند. اما در مورد «... / شعر» شاید تنها مشکل مسئول ثبت اختراعات این باشد که نداند این الگو را با چه نامی ثبت کند. دست کم می‌توان اطمینان داشت که نام «نوشته» برایش پذیرفتنی است. زیرا در هر حال این‌ها نوشته‌هایی بر صفحه‌ی کاغذند. دست آخر شاید نام «شعر» را هم بپذیرد، زیرا خود از پیش تعریف مشخصی برای شعر ندارد یا اگر دارد، می‌توانیم با او وارد بحثی بی‌پایان شویم که هم از حوصله‌ی او و هم از حوصله‌ی این مقال بیرون است.

گذشته از آن، غرابت‌هایی که می‌بیند از فزونی است و نه از کاستی. در واقع نقطه‌ی آغاز و شاید اصلی اختراع در این جا شکل تازه‌ی نوشته بر روی صفحه‌ی کتاب است. مخترع می‌تواند ادعا کند که نمونه یا «همان» اش هم قبلاً وجود داشته است. بسیاری از شعرها دارای سرلوحه‌ای، تقدیم‌نامه‌ای، مناسبت سرایشی، حاشیه‌ای یا چیزهایی از این قبیل هستند. مهم این است که این جا سرلوحه (یا حاشیه)، نقشی کم و بیش هم‌تراز متن پیدا کرده است. بهره‌ای که رویایی از این کار برده این است که در این قسمت از نوشته‌اش توانسته است زبان نثر، یا زبان ارجاعی را به کار گیرد و متن حاشیه را به اشیا و حوادث بیرون از متن و حاشیه ارجاع دهد.

اما اگر حساب حافظ و مالارمه را جدا کنیم (که اولی گویی می‌خواهد به عنوان آخرین سخن یا امضاء، مفهوم رندی را با تمام ابعادی که فرصت بحث‌اش این جا نیست مورد تأکید قرار دهد و دومی چنان که گفتیم، بودن و نبودن را در هم می‌آمیزد. زیرا مرگ، نه گذرگاهی به آن سوی، که دریچه‌ای است هم مسدودکننده و هم گشاینده، چون معبر تنگ میان یک ساعت شنی؛ نقطه‌ای که حوزه‌ی نیرو بیشترین تنش را دارد؛ جایی که همه چیز معلق است.)^(۷) کتیبه‌های سستی در آن چه بیان می‌کنند، تمام می‌شوند. در خواندنشان، نگاه ذهن در سطح می‌لغزد یا به قول رویایی «افقی» می‌ماند. در حالی که کتیبه‌های رویایی که بخشی از سنگ قبرها را تشکیل می‌دهند، اصلاً چیزی را بیان نمی‌کنند. دعوت می‌کنند. یا باز به قول خودش، ذهن خواننده را «قائم» می‌خواهند؛ او را به اعماق دعوت می‌کنند تا در اعماق بیندیشد: در اعماق زبان، در اعماق ذهن و در اعماق بیرون از شعر و ذهن. می‌گویند شعر تلاشی است برای بیان ناگفتنی‌ها. این کتیبه / شعرها از خواننده می‌خواهند تا ناگفتنی‌ها را خود کشف کند و اگر نتواند، «ابداع» کند. شاعر (به گفته‌ی خودش) با استفاده از دستگاه متافیزیک هوسرل «ناگفتنی را با استفاده از روش بین‌الهلالین قرار دادن» مشاهده‌هایش احضار کرده است.^(۸) پس خواننده نیز می‌تواند هستی بیرونی یا مورد مشاهده‌ی شعر را در بین‌الهلالین قرار دهد، صرفاً به عنوان یک ابژه‌ی آگاهی، جدا از مفروضات و ارزش‌گذاری‌ها، به آن نگاه کند، یعنی حکم پرهیزی کند، داوری‌ها را به تعویق اندازد و مهم‌تر از آن از پیش‌داوری خودداری نماید و پس از جست‌وجوی هستی شعری که پیش رو دارد در آگاهی (یا ناخودآگاه) خود، ناگفتنی را کشف کند. گیرم که این ناگفتنی

(صددرصد) همانی نباشد که شاعر احضار کرده یا سعی در احضار کردنش داشته است. پس کار خواننده، هر چند مشکل، اما امکان‌پذیر است. ولی مشکل اصلی آن‌جا نیست، این‌جا است که وقتی ناگفتنی، اسیر زبان یا قلم نقد و تحلیل شود، دیگر آن ناگفتنی نیست. مگر آن‌که ناقد و تحلیل‌گر، خود، شعری دیگر بگوید و به مرگی دیگر روی آورد که همان مرگ رابطه با «دیگر» است. یا اصلاً رها کند، شرح و تفسیر ندهد و تنها به نوشتن «خواندن شعر» قانع باشد. پس نخستین شعر کتاب را بخوانیم.

* * *

نخستین شعر کتاب، نخستین کتیبه، نخستین سنگ قبر، نخستین مقبره (که این عنوان‌ها را پس از آن ملاحظه‌کاری آغازین ثبت اختراع و گرفتاری قبولاندن نام و عنوان، حالا که دیگر خرمان از پل گذشته است، می‌توانیم در هم بریزیم)، این «نخستین»، مدخل یا درآمدی است به کتاب یا به گورستان. اولین زیارت‌نامه، اذن دخول. بالای صفحه‌ای که بیشترش سپید است، می‌خوانیم:

«همیشه خواب من از بستن کتاب

حالا کتاب باز من از خواب»

شاعر فعل به کار نبرده است و این رابطه‌ی میان خواب و کتاب را به ورای تجربه می‌برد، سابق بر تجربه می‌کند، مخلد می‌کند. در سطر اول واژه‌ی «همیشه» این ماورایی، این برین بودن را تأیید می‌کند و در سطر دوم واژه‌ی «حالا» با آن در تعارض قرار می‌گیرد. جابه‌جایی «کتاب» و «خواب»، اما این تعارض را کمرنگ می‌کند و نیز، «حالا» مفهوم «از این به بعد» یا «در این

کتاب» را به خود می‌گیرد که به نوعی سابق بر تجربه است. یعنی ما باید با درنظر داشتن این «پیشین»، این *apriori* با شعرهای کتاب برخورد کنیم. اما خواننده برای خواندن شعر ناچار است فعلی برگزیند. مثلاً بخواند: «همیشه خواب من از بستن کتاب آغاز می‌شد / حالا کتاب من از خواب آغاز می‌شود» یعنی همیشه من وقتی کتاب را می‌بستم (یا می‌بندم) خوابم می‌برد و حالا از خواب است که کتاب من گشوده می‌شود. ولی ما همیشه، برعکس، وقتی خوابمان می‌گیرد کتاب را می‌بندیم. این جا چیزی عوض شده که ما را به عمق می‌کشد. (ذهنمان را «قائم» می‌کند.) خوابی که از بستن کتاب ناشی شود، بی‌خبری است و می‌تواند تا بی‌فرهنگی گسترش یابد. اما «خواب» در حرکتش به سطر دوم این معنا را نفی می‌کند، زیرا کتاب را می‌گشاید و اگر خواب را به مفهوم رویا بگیریم، می‌توانیم بگوییم: پایان کتاب یا بستن کتاب (پایانی که ما به آن می‌دهیم) آغاز رویاست و این شاید خود حرکتی است از «همان» به «دیگر»، یعنی کتابِ سطرِ اول، «همان» کتاب و کتابِ سطر دوم، «دیگر» کتاب است و حالا در این کتاب دیگر شده که پیش روی ما گشوده است با رویا طریفیم و رویا، البته زبان ناخودآگاه است و در شعر، ناخودآگاه زبان است؛ زبانِ نیروهای تخیل که توسط نظام نمادین زبان سرکوب شده‌اند و مفزّی جز خود زبان ندارند. صدای شعر، از همین دو سطر آغاز کتاب، قراردادش را با خواننده می‌بندد. (یادداشت‌های پیش از این صفحه، نه صدای شعر، که حرف‌های شاعر بودند.) خواننده می‌داند که این‌جا باید معیارهای خواب، تخیل و دیگرگونه خواندن را به کار گیرد و معیارهای از پیش آموخته‌اش را فراموش کند. زیرا «چیزها باشد که در بیداری، بر او عرضه نکنند از نازکی، و ضعف او. در

خواب بیند تا طاقت آرد!» «شمس»

و بعد از آن دو سطر، تا به نوشته‌ی پایین صفحه برسیم، نگاه ما در سپیدی کاغذ غوطه‌ور می‌شود. این‌جا را می‌توان تصویر دوبعدی عرصه‌ی سه بعدی تخیل آزاد خواننده بر صفحه‌ی کاغذ خواند (پایه‌ی درس هندسه ترسیمی)، پلی میان دو فضای داخل و خارج شعر، پلی برای عبور، با مجال توقف و حالا نگاه به نوشته‌ی پایین صفحه می‌رسد:

«بالای سنگ، در طرف راست، طرح یک زورق سرگردان را بکشند، طرح یک زورق بی‌زورق».

پایین سنگ در طرف چپ: اول سلمان از آخر خود بیرون می‌آید با پژواک صدایش که در تمام گورستان می‌پیچد: ای اهل کتاب، طایفه‌ی تخریب در بلای نوشتن!

و در تزیینات داخل مقبره: دوات، انار، سرعت سطر، و فرسخ تکان می‌خورند. سلمان به آخر خود می‌لغزد و در سکوت اطراف مقبره، دریا واژه‌ای از دریاست.»

نگاه به چه می‌رسد؟ به یک زورق؟ زورقی در کار نیست. طرح زورق را تازه باید بکشند. و چه کسی باید بکشد؟ جز من خواننده کسی که نیست. من باید طرح این زورق را بکشم، این «زورق سرگردان» را، این زورق بی‌زورق را. «زورق» را از «زورق سرگردان» که برمی‌دارم، «سرگردان» می‌ماند، سرگردانی می‌ماند. آیا این هشدار است، مکمل قرارداد؟ زائر (خواننده)، البته بعدها، بعد از توزیع «هفتاد سنگ قبر» (ص ۱۶۴) خواهد دانست که این هشدار، بشارتی نیز بوده است، «نوزایی دواپر جذبه در تولد منفی» (ص ۱۶۵)، که شاید تولد از

مرگ باشد. منتها، با این تولد، سرگردانی نیز از نو زاییده (آغاز) می‌شود و «آن‌چه برای ما می‌ماند مرگ ما است.» (ص ۱۶۵) و این‌جا «اولِ سلمان از آخرِ خود بیرون می‌آید...» که:

«پایان جایی است که از آن آغاز می‌کنیم.

...

هر عبارت و هر جمله پایانی و آغازی است،

هر شعر کتیبه‌ی گوری است. و هر عمل

گامی است به سوی سکوی اعدام، به سوی آتش، به قعر دریا

یا به سوی سنگی ناخوانا: و آن‌جاست که آغاز می‌کنیم

...

با مردگان زاده می‌شویم:

«...»

«چهار کوارتت، الیوت»

پس این، صدای شعر است که از مرگِ سلمان (که ریشه در تسلیم دارد) متولد می‌شود، پژواکش «... در تمام گورستان می‌پیچد» و مخاطبانش را، با لحنی از آیات آسمانی، برمی‌گزیند (مشخص می‌کند): «ای اهل کتاب، طایفه‌ی تخریب در بلای نوشتن!». روی سخن با فرهیختگان (اهل کتاب) است (از میان زائران و نیز اهل قبور)، اما نه با عاقلانشان (اهل منطق؟) زیرا که عاقلان اهل تخریب نیستند. و چرا نوشتن بلاست؟ چون که عشق یا دیوانگی نوشتن بلای جانِ شاعر است («آن که بلا را با خود دارد کتاب را با خود دارد.») (ص ۷۹) چون هر نوشته مستلزم مرگ و غیبت است، غیبتِ

«گیرنده» (خواننده) در یک سوی «پیام» (نوشته) و غیبت «فرستنده» (نویسنده) در سویی دیگر؟ پس نوشته لابد وصیتی است، برانگیزاننده‌ی دعوا میان میراث‌خواران که هر یک به اعتبار و با معیار و به سود خود معنایش می‌کنند و کارشان تخریب چیزی است که خود از بنیان خراب است. و شاید اصلاً «بلای نوشتن» از قید و بندهای زبان برمی‌خیزد و «تخریب»، شکستن این قیود است؟

روایایی در گفت‌وگویی با مازندرانی، در پاسخ به این‌که آیا «... دست و پاگیری زبان، رویاها را مقید می‌کند؟» می‌گوید:

«... زبان پیش از آن‌که برای شعر دست و پاگیر باشد محصول آن است، و این با آن‌چه در سؤال شماست فرق می‌کند؛ یعنی شما طوری سؤال می‌کنید که انگار زبان عارضه‌ای برای شعر است، که یعنی هرچه بیشتر حضورش را به رخ بکشد حضور رویا را کم‌رنگ (تر) می‌کند. من رابطه را این‌طور نمی‌بینم. زبان در شعر برای بیان رویا نیست، رویای بیان است، خودش خلق رویا می‌کند، اعتلایش در شعر است و از آن‌جاست که تشعشعی به قلمروهای دیگر زبانی: قصه، گزارش، نمایشنامه و... دارد. در حقیقت شعر برای زبان یک مدینه فاضله است.»^(۹)

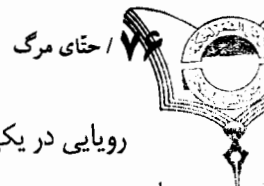
این را شاعر (بیرون از شعرش، که ما را تعهدی به آن نیست) می‌گوید. و ما (به اعتبار شعرش که در این نوشته به آن متعهدیم) می‌گوییم: شعر برای زبان مدینه‌ی فاضله نیست، بلکه نیرویی است عصیان‌گر که با نظام زبان درگیر است. درست است که شعر خلق رویا (جهانی از ناخودآگاه) می‌کند، اما این رویا شورشی است در برابر بیداری (خودآگاه) زبان، برای بر هم زدن (و نو کردن)

زبان. و البته تمامی شورش‌ها رو به مدینه‌ی فاضله دارند، هر چند که دست‌نیافتنی باشد و ما «طایفه‌ی تخریب» بودن «اهل کتاب» را «در بلای نوشتن» به اعتبار همین شورش می‌فهمیم (می‌سازیم). و اگر مازندرانی بگوید، زبان «هر چه بیشتر حضورش را به رخ بکشد حضور رویا را کمرنگ‌تر) می‌کند.» قطعاً منظورش حضور نظام رسمی زبان است (نوشته‌های منثور به کنار، نگاه کنید به اکثریت قریب به اتفاق قصیده‌ها و غزل‌های شاعران قدیم و جدید!) و نه حضور زبان رویا، یا رویای زبان یا به قول رویایی «رویای بیان» که «خودش خلق رویا می‌کند.» دقت کنید به جمله‌ی «اَوَّلِ سلمان از آخرِ خود بیرون می‌آید» از همین شعری که داریم می‌خوانیم، که در عرف زبان اگر نگوییم بی‌معنی است، غریب است. «اَوَّل» و «آخر» در نظام زبان جای و عملکرد مشخصی دارند. نیرویی که از پشت این جمله سعی دارد خودش را از زنجیر زبان آزاد کند، آن «جای» و آن «عمل‌کرد» را متزلزل می‌کند.

و بعد به تزیینات مقبره می‌رسیم. گفتیم که کتیبه‌های رویایی از سنگ قبر تجاوز می‌کنند و به اطراف گسترش می‌یابند، به بیرون شعر. اشیایی که این جا به عنوان تزیینات مقبره حضور دارند، همه در ارتباط با نوشته (یا نوشتن) اند. ارتباط انار را، که البته میوه‌ای بهشتی است، نتوانستم بفهمم. شاید اشاره به متنی یا امری دارد که من نمی‌شناسم. شاید هم اشاره به خون دل است، خون دل شعر یا شاعر. اما کاری (یا تخریبی؟) که این جا خلاف عرف یا نظام زبان انجام گرفته، این است که «سرعت سطر» و «فرسخ» تبدیل به شیء، آن هم شیئی تزیینی، شده‌اند. رویایی در همان گفت‌وگو با مازندرانی اشاره به شمس تبریزی می‌کند: «که نمی‌نوشت، سرعت فکرهايش را سرعت سطر

می‌گرفت»، زیرا به گفته‌ی شمس، «عبارت سخت تنگ است، زبان تنگ است» و این جا این «سرعت سطر» شیء شده، تزیین مقبره‌ی کسی شده است که از «بلای نوشتن» فریاد می‌زند و پژواک صدایش در گورستان می‌پیچد و «فرسخ»، به اعتبار همین «سرعت سطر» می‌تواند اشاره به «سرعت فکر» باشد و تنگی نوشته از آن‌جاست که فرسخی را در سطری نمی‌توان گنجاند. و «تکان خوردن»، جان بی‌قرارِ متن (شعر) است از برخوردها و کش‌مکش‌های عناصر و عوامل متضاد.

این جا «سلمان به آخر خود می‌لغزد و در سکوت اطرافِ مقبره، دریا واژه‌ای از دریا است.» رویا، مرگ (یا غیاب)، به خانه‌ی خود که واژه است، باز می‌گردد و دریای «سرگردانی» گورستان یا بیابانِ گورستان که همان دریاست، واژه‌ای از دریا است و مهر ختامی بر تأیید حضور متن و غیاب شیء که از «من به دریا نیندیشیده‌ام / فکرهای مرا، دریا اندیشیده است» تا «من اندیشه‌ام را نمی‌نویسم / نوشته‌ام را می‌اندیشم» در کار رویایی می‌بینیم. و طُرفه این جاست که در این فرم تازه، رویایی اشیا را به بیرون از متن (شعر)، به حاشیه، یا همان «بین‌الهالین» رانده و این «بیرون» را پیش روی ما نهاده است و این شاید (به همان گونه که بالاتر به بیانی دیگر اشاره کردیم) تلاشی است برای حضور دادن شیء در متن (متنی که این جا (به) حاشیه رفته است) و البته با شکست روبه‌روست و ظاهراً خود نیز به این شکست اعتراف دارد، چرا که می‌گوید «دریا واژه‌ای از دریا است.» و این هم بخشی از همان شکست ازلی و ابدی است که شاعران را به شعر گفتن وا می‌دارد.



روایایی در یکی از یادداشت‌های اول کتاب، با عنوان «بیرون شعر»، نوشته

است:
پس ۱۳۷۶

تخصصی ادبیات «خواننده مدام بین فضای داخل شعر، و فضایی که در خارج شعر جاری است آمد و شد دارد. و خواندن شعر را در همین آمد و شد بین این دو فضا یاد می‌گیرد. یعنی فرم شعر قرائت تازه‌ای از شعر را به خواننده تحمیل می‌کند. این شعرها فرم‌هایی گرفته‌اند که هر فرمی را پس می‌زنند.»

بالا تر به شکل شعر بر روی صفحه‌ی کتاب اشاره‌ای کوتاه کردیم و روایایی خود در همین یادداشت از «متن» و «خارج از متن» صحبت کرده است و این‌جا نیازی به تکرار آن بحث نیست. اما این فرم، که ذهن را، هم راه لغزیدن نگاه بر صفحه، به «آمد و شد» میان «دو فضا»ی درون و بیرون شعر وامی‌دارد، از رابطه‌ای «بینا متنی» (intertextuality) استفاده می‌کند. ادبیات، زبانی ثانوی یا فرعی است که زبان طبیعی را به عنوان مصالح به کار می‌گیرد و علاوه بر آن، حوزه‌ی این مصالح را گسترش می‌دهد تا نه تنها زبان طبیعی، بلکه زبان ثانوی در دسترس، یعنی ادبیات تاکنون نوشته شده را نیز دربرگیرد. این توسعه، راه را برای رابطه‌ای بینا متنی هموار می‌نماید به طوری که، مثلاً به نظر ریفاتر (Riffaterre)، هر نوشته باید از طریق راه فرعی نوشته‌های دیگر خوانده شود.^(۱۰) اما در «هفتاد سنگ قبر» رابطه‌ای میان متن شعر و متن‌های بیرون از آن، نه تنها نوشته‌های دیگر، که (با نام خاص دادن به هر سنگ قبر) اشیاء، حوادث، تاریخ، فرهنگ و زندگی و «حرف»‌های گفته و ناگفته‌ی انسان‌ها را نیز دربرمی‌گیرد. این‌ها هم، متن‌های دیگری هستند که به اعتبار متافیزیک هوسرل (مورد استفاده‌ی روایایی در مقوله‌ی

شعر، به گفته‌ی خودش) تنها در آگاهی سوژه (شاعر و بعد، خواننده) حضور دارند. (و نیز، به این اعتبار که دست کم برای ادبیات هیچ چیز بیرون از متن وجود ندارد). رویایی در واقع خود را در موقعیتی قرار داده یا در آلاچیقی بر بلندی (belvedere) نشسته است که می‌تواند مرگ را از منظرهای مختلف تماشا کند؛ از منظر یک عارف اناالحق گوی تا منظر یک سرباز گمنام. وقتی من خواننده، من زائر، با دیدن کتیبه‌ی «احمد» به یاد احمد میرعلایی و از او به یاد محمد مختاری می‌افتم، وقتی سراغ شعر الیوت و شطحیات حلاج می‌روم یا با خواندن شعر / کتیبه‌های دیگر، اندیشه‌های دیگری به ذهنم هجوم می‌آورند، از یک رابطه‌ی بینامتنی استفاده می‌کنم، بین متن شعر و متن‌های دیگر رفت و آمد می‌کنم. پس این‌جا رابطه‌ی دیگری نیز هست، میان متن شعر و متنِ ذهنِ من خواننده که خود مجموعه‌ی پیچیده‌ای است از خاطرات، آموخته‌ها، جهان‌بینی، آرزوها، شادی‌ها و دلتنگی‌های من که با تصوّر اشیاء، حوادث، تاریخ و فرهنگ درهم تنیده شده و متنِ ذهنِ مرا ساخته‌اند. در واقع همدستیِ شکل شعر (روی صفحه) و ساختار زبانی شعر، از یک طرف مرا به بیرون از شعر می‌راند و از طرف دیگر، مرا دوباره به درون شعر بازمی‌گرداند. این کار را معماری شعر که فضای مرگ را قالب گرفته است با من می‌کند. به عبارت دیگر من در عمارت (خانه‌ی) شعر می‌مانم، هر چند که تاق‌نماها و تاقچه‌ها، قرنیزها و گچ‌بری‌های این عمارت، حضوری از معماری‌های دیگرند و مرا به یاد عمارت‌های دیگر، از هر سبک و هر دوره می‌اندازند (جنبه‌ای از معماری پست مدرن) و چنان‌که گفتیم، تصویر این رفت و آمد بر صفحه‌ی کتاب، متن‌ها و خارج از متن‌ها هستند و حوزه‌ی رفت و آمد

من، فضای سپید کاغذ است. و این همان فرم اختراع شده‌ای است که جانشین فرم شعر شده، یا به قول رویایی، همان شعرِ فرم است. این‌جا، از یک سو، سنگ‌نوشته و سنگ و مقبره و گورستان و از سوی دیگر، متن و خارج از متن در هم شده‌اند و مرزهای یکدیگر را مخدوش کرده‌اند تا «فضا»ی مورد نظر شاعر را بیافرینند.

* * *

رویایی گفته است: «نمی‌نویسم من آن‌چه را که می‌اندیشم. می‌نویسم من آن‌چه را که نوشتار به اندیشه‌ام وا می‌دارد... به بیانی دیگر من با نوشتن می‌اندیشم و نه برای (نوشتن)»^(۷) اما در «هفتاد سنگ قبر» «مرگ» یک اندیشه‌ی پیش‌زبانی است که راه را برای نوشتنِ اندیشیدن گشوده و گزینش نام‌ها ترفند هوشمندانه‌ای است که چنان که اشاره شد، منظرها و افق‌های متعدّد، متفاوت و گاه متناقضی را برای نگاه شاعر فراهم کرده است. گیرم که این اندیشه (مرگ) در (و با) نوشتن نخستین شعر(ها) پیدا شده باشد و عنوان کلی سنگ قبر و نام هر کتیبه نیز. با این همه، تصوّر این که در نوشتن هفتاد (؟) شعر، با یک درون‌مایه‌ی اصلی و یک فرم، اندیشه‌ی راه برنده‌ای در کار نبوده است، غیرمنطقی می‌نماید. این جا البته، نکته‌ی ظریفی در کار است و آن تربیت ذهنی - زبانی شاعر است (شما اگر دوست دارید، بگویید تربیت حجمی)^(۸) که در حضور آن اندیشه‌ی پیش‌زبانی نیز، به راه خودش می‌رود که راه کشف امکانات و روابط غریب واژه‌ها و میدان دادن به نیروهای ناخودآگاه زبان است و همان اندیشه‌ی راهبر را هم به عنوان وسیله‌ی کارش مورد استفاده قرار می‌دهد و این سنگی است که شاعر در چاه می‌اندازد. در واقع

شاید جنگ هفتاد و دو ملت، همان دعوایی باشد بر سر این که حافظ عارف بوده است یا رند یا آته‌ئیست یا چیزهای دیگر، دعوایی که هنوز هم ادامه دارد. در حالی که حافظ شاعر است، یعنی هیچ یک از آن‌ها که می‌پندارند نیست و در عین حال همه‌ی آن‌هاست، زیرا همه را در خدمت شعر خویش گرفته است. در همین بیت «جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه / چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند» واژه‌ی «افسانه» که خود از طریق رابطه‌ی جانشینی یا «مثال‌واره‌ی» (Paradigmatic) با واژه‌های هم‌قافیه‌اش در شعر حضور یافته است، در جست‌وجوی هم‌نشینی متقابل، واژه‌ی «حقیقت» را پیدا کرده و رابطه‌ی میان این دو به «جنگ هفتاد و دو ملت» انجامیده و به این ترتیب اندیشه‌ی شعر از واژه‌ها و روابطشان روئیده است. اگر دلیل استادپسندی بر درستی این فرضیه نمی‌توان ارائه کرد، بر غلط بودن آن هم دلیلی موجود نیست.

امروز شعر رویایی هم، چون سرشار از قرینه‌ها، تناقض‌ها و حتّا ناسازه‌هاست، برای آن‌که در پی معنای مشخصی در شعر است، ایجاد اشکال می‌کند. آن‌جا که شاعر بر سنگ بیژن (که بی‌درنگ بیژن جزنی را به یاد من می‌آورد) می‌نویسد: «در وقت مرگ برای مرگ / لایق‌تر از من / هیچ‌کس نبود.» (ص ۱۳۷) ستاینده‌ی یک «شهید» است و در عین حال، در معنای برعکسش، همین شهید انگار فقط لایق مرگ است. کاری که شاعر کرده آفریدن همین تناقض است تا چشم ما را به تناقض‌هایی که پشت هر مفهوم زبانی (از خبر و شعار گرفته تا شعر و داستان) پنهانند بگشاید.

1 - V.S. Naipaul, A REPORTER AT LARGE, AFTER THE REVOLUTION, in THE YORDER, MAY 26, 1997.

۲ - یدالله رویایی، هفتاد سنگ قبر، ص ۴۸.

۳ - شیخ روزبهان بقلی شیرازی، شرح شطحیات، به تصحیح هنری کرین، انجمن ایران‌شناسی فرانسه، تهران، ۱۹۸۱، ص ۱۹۵.

۴ - همان جا، ص ۵۰۲.

۵ - همان جا، ص ۵۰۰.

6 - Jacques Derrida, from psyche, invention of the other, tms. Catherine porter, in Acts of Literature, ed. Drek Attridge, Routledge, New York. Lonndon, 1992, pp. 310 - 343.

شعر «پونژ»، این است:

FABLE

par le mot par commence donc ce texte
Dont la premiere ligne dit la verite,
Mais ce tain sous l'une it l'autre
Peut-il etre tolere?
Cher lecteur deja tu juges
La de nos difficlutes...

(APRES sept ans de malheurs
Elle brisa son miroir).

حکایت

با واژه‌ی با پس این نوشته آغاز می‌شود
که سطر اولش حقیقت را می‌گوید،
اما این جیوه‌کاری پشت یکی و دیگری را
می‌توان تاب آورد؟
از پیش داوری می‌کنی خواننده‌ی عزیز
این مشکل ما را ...

(بعد از هفت سال بد اقبالی

زن آینه را شکست.)

(ترجمه از متن انگلیسی، همان جا)

«همان» این شعر، «حکایت» است که با روایت آغاز می‌شود و با نتیجه‌ی اخلاقی پایان می‌گیرد. این جا شعر از خودش می‌گوید (همچنان که می‌گوید، اتفاق می‌افتد) و تنها دو سطر آخر روایی است (جایی که قاعدتاً نتیجه‌ی اخلاقی باید می‌آمد). دقت کنید به حرف اضافه‌ی «با» در سطر اول در دو سوی کلمه‌ی «واژه». بنا بر یک عقیده‌ی خرافی، شکستن آینه هفت سال بدبختی به دنبال خواهد داشت. این جا بر عکس است. (و بعد

از سطر هفتم آیین می‌شکند. آیا این همان «جیوه کاری (آیین سازی)» در سطرهای بالاتر است؟ و گسترش بازتاب «یا» در آیینی «واژه»؟ شعر از کدام مشکل می‌گوید؟ شاید مشکل ارتباط، ارتباط «یکی» با «دیگری». (در آیینی زبان؟) به گفته‌ی دریدا، «حکایت از تمثیل می‌گوید، از حرکت حرف برای عبور به سوی دیگری، به آن سوی آیین. از تلاش نومیدانه‌ی حرفی بدشانس برای فرارفتن از آن آیین گونگی که خود بنیان نهاده است... «حکایت»، اجرای مسأله‌ی ارجاع، آیین گونگی زبان یا ادبیات، و امکان بیان کردن دیگری یا سخن گفتن با دیگری است.»

7 - Stephane Mallarme, vertaald en ingeleid Rein Bloem, De bezige Bij, Amsterdam, 1974, P.19.

۸- یدالله رویایی، «شعر حجم: شعر حرکت»، ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، در «کلک» شماره ۷۹، مهرماه ۱۳۷۵.
۹- غلامعلی عباسعلی‌زاده (مازندرانی) دیروز، امروز و فردای شعر، گفت‌وگویی با دکتر یدالله رویایی، در «کلک»‌های شماره ۲۱، آذرماه ۱۳۷۰، صص ۱۲۳-۱۰۷ و شماره ۲۴-۲۳، بهمن و اسفند ۱۳۷۰، صص ۱۳۵-۱۳۲.

10 - Michael Riffaterre, Intertextual representation: On mimesis as interpretive discourse, in Critical Inquiry, II, 1984, PP. 141-162.

۱۱- حقیقتش این است که این نوشته با واژه‌ی «حجم» و نه با «شعر حجم»، مشکلی دارد. این مشکل هم، به نوبه‌ی خود، شاید از مشکلی سرچشمه گرفته باشد که به درس هندسه‌ی دوره‌ی مدرسه مربوط می‌شود؛ به آن قالب‌های توپر و نفوذناپذیر چوبی با شکل‌های مکعب، مکعب مستطیل، مخروط و غیره، برای شناختن حجم‌های هندسی و بعد در تقابل با این شناخت حجمی توپر و نفوذناپذیر، تربیت دانشکده‌ی معماری، که به ما یاد داد تا جوهر معماری را نه در یک حجم بیرونی که در مجموعه‌ای از فضاهای درونی مرتبط با هم ببینیم؛ فضاهایی که در آن‌ها زندگی جریان دارد. گذشته از این بعدها در مطالعات و مشاهداتمان دیدیم: پروژه‌هایی که بیشتر به نمادها و حجم‌های بیرونی بنا اهمیت می‌دادند، پروژه‌هایی متظاهر، مومنانثال و متعلق به شاهان و بزرگان بودند، و آن‌ها که به فضاهای درونی توجه داشتند، طرح‌هایی متواضع، ارگانیک و برای زندگی، کار و برخورد مردم طراحی شده بودند. از دسته‌ی اول برج‌ها و ستون‌های کوچک و بزرگ وسط چهارراه‌ها (یادبودهای انقلاب شاه و مردم) و در اوج آن‌ها بنای یادبود «شهید» را می‌توانم مثال بزنم و از دسته‌ی دوم خانه‌ها و به‌خصوص خانه‌های سنتی و روستایی را که حجم، تصویر پشت و رو شده‌ی فضاهای درون بود و به خودی خود اعتباری نداشت مگر در ادامه‌ی ارتباط فضایی با محله و شهر. با توجه به چنین پس‌زمینه‌ای، عنوان «شعر حجم» همیشه برای من قالبی خشک و انعطاف‌ناپذیر را تداعی کرده است. شاید از آن‌جا که شاعران و منتقدان دیگری که رسماً به «شعر حجم» تعلق ندارند، از واژه‌ی «فضا» بسیار استفاده کرده و می‌کنند، انتخاب واژه‌ی «حجم» برای تشخیص دادن به این نظریه(؟)، انتخابی ناگزیر بوده است. مشکل این‌جاست که واژه‌ها بارهای فرهنگی خود را دارند و شاید در زمینه‌ی خاص یا در کنار واژه‌های خاصی بتوان به این بار فرهنگی شدت و ضعف بخشید، اما وقتی واژه‌ای به‌طور مستقل نشانه یا نماینده‌ی نظریه‌ای می‌شود، ناچار، خصوصیاتش را بر آن نظریه تحمیل می‌کند. به هر حال تفاوت «فضا» و «حجم» در این است که «فضا» ضمن این که تمام خصوصیات حجم را داراست، انعطاف‌پذیر است، سیال است و حرکت را القا می‌کند و به همین دلیل من شعر رویایی را «شعر فضا» می‌نامم که فکر می‌کنم مناسب‌تر است و او خود نیز، در صحبت‌هایش از شعر، به کرات از واژه‌ی «فضا» استفاده می‌کند.

کتیبه‌های رویایی

♦ رضا براهنی

برای درست کردن فرم‌های جدید... همسایگی و کنش و واکنش با فرم‌های گذشته و آرزوی داشتن فرم‌های جدیدتر است که تعیین‌کننده‌ی اثر ادبی است. یک وقتی در شعر فارسی این مسأله مطرح شد که «ما باید با اقتصاد کلامی صحبت کنیم.» این اقتصاد کلامی بعداً تبدیل شد به نوع کلامی که «رویایی» در اثر خودش به کار می‌برد. زبان رویایی نسبت به زبان فرخزاد از اقتصاد کلامی بیشتری برخوردار است. این به آن معنا نیست که شعر رویایی از شعر فروغ بهتر است. از اقتصاد کلامی بیشتر برخوردار است. به دلیل این که یک وقتی این نیاز حس شده که شعر طولانی است و باید کوتاه شود. شعر رویایی آن کوتاه شده‌گی نهایی است، طوری که می‌رسد به «قبر و سنگ قبر»، می‌شود دو خط، می‌شود سه خط، می‌شود چهار خط.

با نیچه چیزی شروع شده که در فرهنگ گذشته‌ی ما این قضیه بوده. نیچه فلسفه، به دنبال بحث فلسفه نوشته، نیچه فلسفه را به صورت یک نوع کتیبه مانند و به صورت جمله‌ی قصار نوشته، شش سطر، ده سطر، بیست سطر. به آن صورت که یک مقاله از اوّل تا آخر شروع کند مطلبی چهارصد صفحه‌ای با تمام آن دقایق بنویسد و بررسی کند، نوشته. نیچه چنین چیزی

ندارد. فلسفه نیچه بر اساس بیان باشکوه و خردمندانه و در عین حال عصیان آن مطلبی است که در پیش روست. یعنی متحوّل کردن زبان به سود خود، زبان در جهتی که یک تفکر به صورت دینامیک متحوّل شود. بعداً موقعی که شما می‌رسید به کسی مثل «بُلانشو» یا اشخاصی مثل «لیوتار»، «دریدا»، می‌بینید که زبان به صورت قطعه قطعه شده مطرح می‌شود. تکه تکه کردن زبان است که مطرح می‌شود. تأثیری که «شمس تبریزی» بر روی «مولوی» گذاشته این است که مقالات شمس را که نگاه می‌کنید بیشتر شبیه «نیچه» است، تکه تکه گفته است، به صورت تفکر فلسفی از اوّل تا آخر بگیرد و یک چیزی را توضیح دهد گفته. چهار خط، ده خط و طولانی‌ترین مطلبی که به نام شمس است شاید از سه یا چهار صفحه تجاوز نکند. ولی اکثر متن‌هایش با تعداد کلماتی است که جمعاً ده سطر یا بیست سطر را تشکیل می‌دهد. این نوع بیان روی «مولوی» تأثیر گذاشته طوری که شما مثنوی را که نگاه می‌کنید می‌بینید که در مثنوی یک قصّه را شما می‌گویید و در وسط آن پانتر باز می‌کنید. اتفاقاً این قطعه قطعه شده‌گی اساس آن تکنیکی می‌شود که در دنیای معاصر وجود دارد و الان ما می‌نویسیم. از این نظر است که به بن بستی که برای شعر فارسی در نتیجه‌ی ادامه نیما، ادامه شاملو، ادامه شعر نیمایی و ادامه شعر شاملویی پیش آمده بود رسیدیم و فکر می‌کنم که این اشخاصی که ما بحث آن‌ها را کردیم در ادامه آن مسأله و بحران به نسبت‌های مختلف ممکن است بگنجانند؛ مثل رویایی،... و این که آن بن‌بست باید یک جایی به نفع شعر حل می‌شد. این جاست که من موضوع «چرا دیگر شاعر نیمایی نیستیم» را مطرح کردم.

فرمالیزم محض نه، بلکه مرگ و هستی

♦ منوچهر آتشی

من نقدنویس نیستم، اما هر وقت می‌خواهم درباره‌ی شاعری که درون مرا برمی‌انگیزد و اشغال می‌کند چیزی بگویم یا بنویسم، با کاویدن شعرها و نوشته‌هایش، می‌کوشم دلمشغولی‌های او را کشف کنم و بعد دریابم که او این مشغله‌ی دل را چگونه به زبان تبدیل کرده و تا چه حد موفق بوده و بر لوح زمانه‌ی خود نقش به یادگار گذاشته است. یعنی من اوّل نگاه نمی‌کنم که شعر چه شکلی یا فرمی دارد، بلکه شکل و فرم را هنگامی مدنظر قرار می‌دهم که تناسب و همخوانی و یگانگی درون و برون آن مرا مجاب کند که با شاعری توانا و خلاق سر و کار دارم، یا نیمه توانا و نیمه خلاق یا ناتوان و کم بنیه. این پیش پرداخت فکری، به گمان من، در مورد هر شاعر دیگری که در زمینه‌ای

خاص و دیگرگونه دلمشغولی دارد صدق می‌کند. فی‌المثل، در دو مقاله که درباره دو شعر محمد مختاری می‌نوشتیم، قبل از هر چیز همین نکات را یادآور شدم. مختاری هرگز از نقد درون و روان پریشیده‌ی جامعه‌ی خود فارغ نبود. او هرگز از این فاز، هر چند به گستردگی جهان، خارج نشد. این دلمشغولی او حتّا در نثر و نوشته‌های او کاملاً آشکار بود و نه شگفت اگر او جانش را خون‌بهای همین دلمشغولی متفکرانه کرد. من در مورد رویایی هم که نوشتیم از همین دیدگاه نوشتیم. بعد از «بر جاده‌های تهی» من که مدام همدم و همراه و شاهد حضور فعال و خَلّاق او بودم درمی‌یافتم که دلمشغولی رویایی بیش از هر چیز زبان شعر است. از این رو بود که وقتی «دریایی‌ها» و «دلتنگی‌ها» درآمد ما شاهد و خواننده‌ی شعرهایی شدیم که با حجم بیشتر شعر زمانه متفاوت بود و حاصل نهایی کار نیز خلق زیباشناختی دیگری بود که نگاه و اخلاق ما را جور دیگری می‌نواخت و برمی‌انگیخت. آیا این دلمشغولی به کلی فارغ از دغدغه‌های جهان‌بینانه‌ی ما در سرزمین ما بود؟ من می‌گویم نه! زیرا در تقدیر هیچ مردمی - خصوصاً در حوزه هنر نوشته نشده که فقط به مسائل مبتلا به روزمره جامعه‌اش - مثل سیاست فقط - پردازد. یعنی زیباشناختی دیگرگونه، برای جامعه‌ای در اوّل گذار از سنّت محض به عرصه‌های نوتر در ردیف نیازمندی‌های مهم آن جامعه قرار می‌گیرد. (البته رویایی در بسیاری شعرهای بعدی‌اش، نشانه‌های بارزی از فرولغزیدن به فرمالیسم ناپویایی به ما داد که تا حدود زیادی مضطرب‌مان کرد. اما در همین عرصه‌ها نیز با نوشتن مقاله‌ها و نقدها و کتاب‌ها و نظپردازی‌ها توجیهاتی معقول‌تر از دلمشغولی‌های مورد نظر عرضه کرد که بر جریان‌ها و شاعرهای نوپا تأثیرات سازنده و بر

خام‌دستان تأثیرات مخرب گذاشت.) ولی خوشبختانه در این اواخر که مقلدان یا پیروان قبلی او تا ورطه سقوط در فرمالیسم محض و زبان‌بازی ویرانگر نزدیک شده‌اند، رویایی به اصلاح بسیاری نظرات قبلی‌اش پرداخته که در شعرهایش «هفتاد سنگ قبر» و خصوصاً شعرهای بعد از آن تجلی یافته است. در این مرحله است که ما می‌توانیم کمی با احتیاط ادعا کنیم که دلمشغولی امروزین رویایی دیگر فرمالیزم محض نه، بلکه مرگ و هستی و فلسفه‌ی سایه به سایه‌ی این عرصه است.

مرگ، ناسازہ حضور و غیاب متن

◆ پگاہ احمدی

در «هفتاد سنگ قبر»، حضور متن، احضار غیاب مرگ است. مرگ در متن غیاب ندارد پس حاضر است. حاضر، مرگ نیست، متن است، ماندن در متن (چند جای سفید صفحه سهم من از حرف - گفته بود - بود، «ص ۱۳۹») - (من که زمانی بودم / حالا هستم / پس آن که بود کیست که دیگر نیست / و آن که نیست کیست که دیگر هست). «همان»

موريس بلانشو می‌گوید: «گفتن این که: هولدرلین دیوانه است یعنی: آیا او دیوانه است؟ حرف از دیوانگی را به حدی می‌رسانیم که با تأیید خودش بیگانه می‌شود و دیگر نمی‌توان زبانی را یافت که در آن دیوانگی در معرض تهدید دیوانگی نباشد. زبان این سان دیوانه می‌شود. «زبان دیوانه» در هر گفتار نه فقط دیوانگی را به حرف زدن وا می‌دارد، بلکه در مفهوم خود خاموش می‌ماند...»^(۱)

در «هفتاد سنگ قبر»، مرگ، خود را به پرسش می‌کشد، امکانات خود را به پرسش می‌گیرد، امکانات زبانی درون خود را. مرگ به این امکانات چسبیده است و این امکان‌ها در مرگ زنده می‌شود و در زندگی به مرگ می‌چسبد و این رفتار مرگی است که از متن تقلید می‌کند؛ متن فرامرگ یا فرامتن مرگ. متن آوراننده که خیلی از ایده متن‌اندیش مرگ فراتر رفته است. (در دیروز فکر رفتن / وقتی که فکر بالا می‌ماند.) «ص ۱۷»

در «هفتاد سنگ قبر»، شاهد رابطه‌ی گفتمانی متن و مرگ‌ایم. این‌جا نوشتنی درباره نوشتن اتفاق می‌افتد. نانوشته مرگ است. ناسازه‌ای که با حضور متن، دچار عدم می‌شود و ایضاً امکان وجود می‌یابد. امکان مبادله و تبادل، امکان حذف فاصله، حتا همان فاصله ذهنی که رویایی از آن به (اسپاسمان = spacing) تعبیر می‌کند و با کمی تصرف در آنچه که عین‌القضات می‌گوید می‌توان گفت: از هر حرفی که بر این کاغذ است راه به کاغذ [می] برد. (۲)

آن‌جا / تولد من از مرگ / می‌آمد

مرگ تو از تولد من

این‌جا

با تو در گذشته صرف می‌شوم / و بعد قبل می‌شود

وقتی که مرگ / تقلید مرگ می‌شود. «ص ۱۳۵»

حذف این فاصله ما را به سطح می‌رساند، به سطح‌های برآمده (البته برآمدگی‌های سطح تعبیر بهتری است). و در این سطح، بی‌زمانی اتفاق می‌افتد. یعنی متن مولد بی‌زمانی می‌شود. مولد یک اشتراک زمانی و یک

رابطه بی‌زمان: (... در خواب عمیق مرگ سطحی است. در مرگ عمیق اضا، خواب سطح ندارد و سطح در عمق گور گم می‌شود. این است که در عمق خواب، مرگ در پرانتز می‌ماند و در عمق مرگ، خواب از پرانتز بیرون می‌آید...) «ص ۹۲» (... من نمی‌میرم، بلکه با مرگ خویش می‌مانم...) «ص ۹»

در «هفتاد سنگ قبر» با مناسبت‌های متنی گشوده رو به رو هستیم. متنی که با ایجاد جهان کلمه‌ها و به رفتار درآوردن آن‌ها، تجربه‌ای ژرف به زبان بخشیده است. ساحتی که در آن، توان دیدن در کنش با ظرفیت‌های فعال متن حادث می‌شود و محصول دیالکتیک میان کارکرد بیانی - تجربی زبان و فرم است. این کارکرد در این‌جا به مرگ و به متن کیفیتی خود ارجاع بخشیده است. کیفیتی که نتیجه‌ی گسست از قراردادهای هستی‌پیشامتنی است و با به نمایش گذاشتن امکانات خود، سویه‌های جدیدی از نسبت زبان با واقعیت را آشکار می‌کند:

۱- مادر که می‌میرد / دیگر نمی‌میرد. «ص ۱۱۲»

۲- ترک سیل و حروف اسم فاطمه در گلدان که آینده نامی را در گذشته ما می‌گذاشت. «ص ۱۱۲»

۳- بر که می‌خی زد

بهم می

ری زد. «ص ۱۱۳»

۱- ر. ک: مقاله‌ی «گامی فراسوی حرف»، موريس بلانشو، ترجمه‌ی آروین آشنا، روزنامه همبستگی، شماره ۲۷۲.

۲- اصل عبارت این بوده است: «... از هر حرفی که بر این کاغذ است راه به کاتب برد.»، مکاتیب العرفاء، عین القضاة همدانی، ج ۱، ص ۲۱.

کامای خوانش حجم

♦ بیژن شیبانی

وقتی حیات
در حیاط
کلمه می پوشید
غریب به قربت هفتاد هزار
درآمد
وسی مرغ
محموله خستگی آینه شد!

شعر معاصر ما، گونه‌ی اشعار یدالله رویایی را با نام «حجم» می شناسد؛ همان گونه که احمد شاملو شاعر شعر «سپید» و سیاوش کسرای شاعر «سیاسی» خوانده می شوند. از شاگردان نیما این سه تن توانسته اند بیش از دیگران اندیشه‌ی خود را در آثارشان ثبت کنند... و از این رهگذر شعرشان - علاوه بر نقش شاعر - در حرکت زبان معاصر فارسی جداگانه مؤثر افتاده است. جدایی شعر از شاعر، سند حرکت شعر است که مبحثی در خوانش و نقد

محسوب می‌شود و جای دیگری می‌طلبد...

ولی «حجم» یک عبارت علمی است که از فیزیک و ریاضی می‌آید و شاید از همین جهت واژه‌ی حجم یک فکر نامشخص و تقریباً نامریی و گاهی هم خسته کننده و کسالت‌آور برداشت می‌شود. حتّا با شناخت هنری و ادبی از حجم، مخالفت با نظری که این شعر را «گمراه کننده» می‌خواند، ساده نیست. ولی بحث شعر معمولاً خود را از این گونه برچسب‌گیری‌ها و پذیری‌ها جدا کرده است. قضاوت درباره‌ی شعر جز با انگیزه‌ی شعر میسر نیست.

در این جا ولی حجم، بحثی است که خود را به شعر تحمیل کرده است. شاعر، از موقعیت محفلی نهانی و کلاسیک خود بیرون می‌آید. سرعت زندگی او را در مجاورت مصایب بیشتری قرار داده است. نیاز به تصمیم و تفکر گوناگون در انسان نقش‌های گوناگونی را ترسیم می‌کند. شاعر معاصر نمی‌تواند فقط در حیطه‌ی وجوه ریاضی بیاندهد؛ محور سوم (موقعیت) در شعر او وزن گرفته است. اندیشه‌ی آفریننده (شاعر) اندیشه‌ای درون‌گرا است و بینشی برون‌نگر دارد. شکوه و بیداد روزگار شعر نیست. هنرمند از رنج بزرگ‌تری که ناتوانی انسان است بهره‌مند است. او محدودیت و حصار بیشتری را احساس می‌کند و لذا مسئولیت بیشتری بر دوش دارد و همین وابستگی شعر به زمانه را بیان می‌کند و پای شاعر را در نقد شعر میان می‌کشد و از این راه به درک زبان کمک می‌کند. همین تعریف در علم، مرز بین ریاضی و فیزیک (حجم) را تعیین کرده است.

جامعه‌ی امروز ما به خاطر وجود و درک «حجم» گام‌های بلندی برداشته است. گام‌هایی که حکایت از رشد و بالندگی در پیکر اجتماع دارند. نقش معنی

در شعر و شاعر در شعر، نقش اخلاق در ادبیات و نقش خلاقیت، نقش سیاستمدار در مسئولیت و اختیار و هر مثلث دیگر در فضای زمانه تابع خوانش (قرائت‌های مختلف)، پرداخت و ارزیابی و انتخاب زمانه است. امروزه مشاهده می‌شود که این مباحث در بین جوانان و روشنفکران ما جزو ضروریات اطلاعاتی محسوب می‌شوند و کاربرد دارند. انفجارهایی که در صد ساله‌ی اخیر جامعه‌ی ما رخ داده، از توان نهفته‌ی درک و به‌کارگیری حجم در نقد و اندیشه حکایت می‌کند. این که رویایی، مستقیماً نه در دین و نه در سیاست، بلکه در شعر و نقد معاصر سهم بسزایی داشته، قابل توجه بیشتری است!

آثار یدالله رویایی در سال‌های سرایش او پیش روی ماست. از دریایی‌ها، دلتنگی‌ها، لبریکته‌ها و سنگ‌قبرها... او این‌گونه با کلمات تا کرده است. برای نظراتش دلالی هم آورده که دست هر منقد شعر به آن‌ها کماکان خواهد رسید. ولی «هفتاد سنگ قبر» کم «حجم»‌ترین شعرهای رویایی است - نه تنها به این خاطر که عبارتش آدم را یاد وصیت‌نامه می‌اندازد بلکه اندیشه‌ی فرهنگی (کلیشه‌ای) پرداختن به شاخص‌ها و مشاهیر و اساطیرش. این کتاب ولی در تکمیل این که یدالله رویایی و شعر حجم چه، چرا و چگونه می‌گویند، اهمیت دارد. «هفتاد سنگ قبر» قوسی متمایل از رنگین‌کمان شعر رویایی محسوب می‌شود.

وارد زبان شدن نوعی مقاومت با مرگ است و این احساس غیر منطقی و غیرعقلانی در طبیعت و اندیشه است. این سؤال در شعر و از جمله در منظر سنگ قبرهای رویایی مشاهده می‌شود، در آخرین شعرهای رویایی بینش حضور فعال‌تری یافته؛ این را می‌توان ضعف و یا قوت آخرین شعرهای رویایی

در مقایسه با دیگر اشعارش قلمداد کرد که این هم جای دیگر و کار دیگری است.

ولی در میان شعری که از نیما آغاز شده شعر رویایی از ابتدای کار خود به مورد «خوانش» و «قرائت گوناگون از کلمه» اولویت می‌داده است. این پافشاری در نقد شعر معاصر که امروزه به دست نسل دیگری می‌افتد، به صورت مادی تشکیل اندیشه می‌دهد. خوانش امروزه دیگر منحصر به شعر نیست. راهیابی نه تنها شاعر، بلکه هر کسی که با علم، هنر و ادبیات و دین همین‌طور سیاست* سر و کاری دارد، بعون درک و گذر از حس و تکنیک حجم ممکن نیست. در سنگ قبرهای رویایی به خاطر وزنی که بینش شاعر گرفته - «پیری رویایی»- البته برای خواننده پوشیده نمی‌ماند. ولی رویایی بر سنگ قبرها علاوه بر درگیری انسان و مرگ، جایگاه «خوانش» را نیز نگه می‌دارد.

در شعر معاصر ما، تعریف «شعر حجم» به خاطر بینش زبان‌شناسانه، روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه‌ی خود به ادبیات کلاسیک، اخلاق، دین و عرفان پهلوی می‌زده است. این نظر بر اصول از پیش اثبات شده‌ای تکیه کرده و موجودیت خود را بر یک انتزاع فردی بنا نهاده - که به عارضه‌ی «دیوانگی» نیز تکیه‌هایی دارد.

دوران تأثیر و تفسیر قرآن ناگفته می‌ماند، از این راه به تفسیرپذیری مولانا و خصوصاً حافظ می‌رسیم که هنوز با شتابی فراگیر ادامه دارد. این روش از دوره بازگشت ادبی که مصادف با اختلاف نظرها و انقلاب گوناگونی اندیشه‌ها بود عبور می‌کند و در یک دوران بحرانی و تحول زبان (از مشروطه تا به

امروز) خودش را بالا کشیده و در اندیشه شاعران و نویسندگان فارسی قبل از نسل رویایی مانند آخوندزاده، ایرج میرزا، هدایت، نیما و دیگران و همین طور شاملو، کسرای، رحمانی و دیگر معاصران پرداخته شده و در جوار شعر، هنر و ادبیات اروپا، خصوصاً نقاشان قرن هجده، داستایفسکی، نیچه، کافکا و نهضت داداییست‌ها بوده و از جمله در اشعار و گفتار یدالله رویایی هویت مستقل «حجم» را معرفی می‌کند. شعری که از قبل خواننده‌اش را در مقابل زبانی قرار می‌دهد که می‌خواهد از نشانه‌های روابط محاوره‌ای آگاهانه فاصله بگیرد، بدون این که توافقی را از پیش لازم بشمرد. به واکنش و دانسته‌های خواننده اهمیت می‌دهد، سرعت دارد و بسیاری از حلقه‌های بینایی رابطه متعارف کلمات را نادیده می‌گیرد. نوعی زبان که اگرچه از تکنیک زبان محفلی آغاز می‌کند ولی به این قصد صادر نمی‌شود، خود را بر نیات «سیاسی» استوار نمی‌کند، در جوار اخلاق جامعه حرکت دارد؛ می‌توان با این شعر مخالفت کرد ولی «خوانش فردی» آن در هر صورت برای خواننده برجسته می‌ماند که منظور شعر حجم را به تنهایی برآورده است.

با این مخالفت، شعر از گفتار به کردار دعوت می‌شود. حجم، تبلیغ رابطه نیست بلکه خود رابطه است. داستان نامه‌ای را شنیده‌ایم که به زندانبانی می‌رسد. در این مکتوب درباره زندانی مشخصی نوشته شده: «عفو لازم نیست اعدامش کنید.» با گذاشتن کامایی (ویرگول) بعد از «عفو» و یا بعد از «لازم نیست»، دو کردار کاملاً متضاد از جانب زندانبان سر خواهد زد که بستگی به خوانش زندانبان دارد که کاما را کجا بگذارد. در این داستان می‌توان به درماندگی و گمراهی زندانبان نیز تأسف خورد ولی جالب توجه، اختیاری

است که از طریق زبان به زندانبان و خواننده نامه داده می‌شود. اختیاری که وقتی خلاف عادت زندانبان واقع شود، دلهره‌آور و گمراه‌کننده و نفرت‌زا می‌تواند باشد!

خوانش‌پذیری شعر حافظ در زبان فارسی که آن را با فال و زبان غیب یگانه می‌کند، ریشه در همین کجایی کاما و علایم زبانی و صوتی آشنا و ناآشنایی دارد که به عهده و مسئولیت خواننده است:

مبادا جز حساب مطرب و می
اگر حرفی کشد کلک دبیرم
دور فلکی یکسره بر منهج عدل است
خوش باش که ظالم نبرد بار به منزل
بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین
کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس
چو ذکر خیر می‌کنی سخن این است
که در بهای سخن سیم و زر دریغ مدار
خبر بلبل این باغ پرسید که من
ناله‌ای می‌شنوم کز قفسی می‌آید
دیدیم شعر دلکش حافظ به مدح شاه
یک بیت از آن قصیده به از صد رساله بود
به ملازمان سلطان که رساند این دعا را
که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدا را

در کوی نیکنامی ما را گذر ندادند
گر تو نمی‌پسندی تغییر ده قضا را

از «هفتاد سنگ قبر» رویایی:

نه گهواره، نه گور! / حیات تو از لالایی / تا لاله است.
«نگاهم کن زائر! زمان درازی نگاهم کن / تا برای تو جالب شوم.»
«سنگ قبر طوری تراشیده شود که اگر دقت کنی آن را چهره‌ای می‌بینی.
در اطاق آرامگاه: یک عینک قدیمی ترک خورده، چشم کلاغ، و سایه‌ی
صادق که در نگاه، چیزی از انتظار می‌دید وقتی که گفت: در تو انتظار نظربازی
است.»

«در آخر زمان / کتاب باز مکان پهن است.
پرنده‌ای سر در بال، نشسته بر صفحه‌ی ساعت... و در پایین طرحی برای
منظری از آن که منتظر خویش است. با صدای مهدی که در خطاب به خود
گفت: این غین، ای سین، ای همیشه همین. آثار تزیین: شن، قطب‌نما، غیبت،
سکوت.»

توضیحات:

* بحث جدایی سیاست و دین از بحث‌های رایج در زبان ما شده است. جالب توجه این است که گاهی اشتباهاً این دو واژه را به عنوان دو ضد مقابل هم در جامعه معرفی می‌کنند. «سیاست جزئی از دین محسوب می‌شود ولی دین جزئی از سیاست نیست. دین ساختمان اخلاق است و اخلاق پنجره‌های ادبیات و ادبیات دروازه شعر است و شعر «راز خلقت».

** برای روشن‌تر شدن موضوع می‌توان روحیه اشعار «هفتاد سنگ قبر» را با اشعاری که احمد شاملو در «در آستانه» و یا «حدیث بی‌قراری ماهان» آورده مقایسه کرد! در این اشعار «بینش» حس غالب شناخت شاعر و شعر قرار می‌گیرد و «خوانش» فضای کمتری دارد ولی در اشعار رویایی تکیه معمول بر حذف شاعر و برانگیزی تخیل خود خواننده است که خوانش و به طور کلی شعر حجم را نمایندگی می‌کند.

خوانش شبلی از سنگ

♦ محمد آزر

گزینش یک شعر از کتاب «هفتاد سنگ قبر» اثر یدالله رویایی کار مشکلی است. مشکل کار این جاست که «هفتاد سنگ قبر» در شکل متنی خودش یک شعر است. یک شعر باز برای خواندن و نوشتن. یک شعر برای باز خواندن و بازنوشتن و ادامه دادن یا گرفتن. «هفتاد سنگ قبر» فکری است که به مرگ می‌شود تا به فکر، زندگی بدهد. این زندگی، شکل شعر را به خودش می‌گیرد و زندگی خودش را به شکلی از شعر می‌گیرد.

روایی در ابتدای کتاب نوشته است: «گورستان می‌تواند یک کتاب باشد، کتابی بزرگ با صفحه‌های باز.»

پس من صفحه‌ای از کتاب (گوری از گورستان) را باز می‌کنم و می‌خوانم (زیارت می‌کنم) و دریافتی از آن چه یافته‌ام می‌نویسم. اما پیش از آن دیدگاه خودم را درباره مفهوم «شکل» در شعر بیان می‌کنم تا استفاده از اصطلاح مشترک تلقی‌های متفاوت را مبهم نسازد.

«شکل» هر شعری شامل دو بخش است: الف) شکل متن که دارای نظامی ثابت و پایاست و تمهیداتی در آن به کار رفته تا صرفاً حامل معنایی بیرون از خودش نباشد. ب) شکل‌های فرامتن که همان ذهن خوانندگان و میزان دانستگی‌های آن‌هاست که در زمان و افراد متغیر و پویاست. در این دیدگاه، شکل شعر با هر بار خواندن به گونه‌ای تازه و متفاوت از گونه‌های دیگرش هستی می‌یابد و از سکونت می‌گریزد. از آن جا که فرامتن دانسته‌های خواننده است با تغییر دانستگی‌ها و تغییر شرایط زمانی و مکانی فعل خواندن و با آمیختن مداوم آن با متن، هر خوانشی از شعر، ما را رودرروی «شکل‌انی» شعر قرار می‌دهد. به این ترتیب هیچ شعری دارای «شکل نهایی» نیست، بلکه هر شعری همواره دارای شکل‌های انی است. اما «متن شعر» همان طور که گفتم دارای نظامی ثابت است حتا اگر به قصد انکار نظامی واحد در متن، بخش‌های مختلف و متفاوتی، آن را تشکیل داده باشند، چرا که از مجموع آن بخش‌ها، نظام تازه‌ای در متن پدید می‌آید. بین متن و فرامتن رابطه‌ای دوسویه برقرار است. یک ارتباط، ارتباطی که از یک سو بی‌قراری‌های فرامتن را در حدود «امکانات معنایی» متن پویا می‌کند و از سوی دیگر متن را در حوزه دانستگی‌های فرامتن، قرار می‌دهد. بیرون از این ارتباط، شعری خوانده نمی‌شود، حتا خود شاعر هم به عنوان اولین خواننده شعر خودش، این ارتباط را به نوعی تجربه می‌کند.

و اما «سنگ شبلی» را به عنوان نمونه از شعرهایی انتخاب کرده‌ام که از نظر من در عین مستقل بودن، جزیی از یک شعر بزرگ‌تر هستند. با این انتخاب قصد ویژه کردن این صفحه از بین صفحه‌های کتاب «هفتاد سنگ

قبر» را ندارم، بلکه می‌خواهم شکل متن را و نه شکل آنی شعر را بررسی کنم. پس برداشت معنایی از متن این صفحه برگزیده نمی‌کنم و داشته‌هایم را نیز به معنای آن اضافه نخواهم کرد.

نخستین چیزی که پس از خواندن این شعر مشهود است، فاصله گرفتن شکل متن نسبت به «لبریکته‌ها» است و این نشان می‌دهد که شعر رویایی به حرکت بیرونی و تلاش برای تازه شدن ادامه داده است. اما چیزی که از تمام «هفتاد سنگ قبر» یک شعر می‌سازد، علاوه بر مفهوم مرگ، یا بهتر بگویم مفهوم کردن مرگ، شگرد «فاصله‌سازی» است. در متن سنگ (با متن شعر اشتباه نشود!) با جمله‌هایی روبه رو می‌شویم که تنها در زبان می‌توانند اتفاق بیفتند، یعنی زبانی شده‌اند و این زبانی شدن باعث خودارجاعی جمله در زبان می‌شود و از نظام دال / مدلول فاصله می‌گیرد: شبلی کلمه‌ای را در دجله می‌اندازد و زیر سنگ با سنگ دیگر می‌گوید:

هیچ کس برای همیشه نمی‌میرد.

از طرفی همین جمله با جمله‌های بعد که از نظام دال / مدلول زبان پیروی می‌کنند و می‌توان آن‌ها را ثبت نوشتاری یک واقعه بیرونی دانست، فاصله گرفته است و مبدأ فاصله همان طور که در متن شعر دیده می‌شود، جمله‌هایی است که نظام دال / مدلول را رعایت نمی‌کنند.

چند «طا» و چند «سین» هم اشاره به شکل این دو حرف دارد و هم اشاره‌ای است به «طواسین» که نام کتاب حلاج است. در متن سنگ فاصله‌ها مفهومی‌اند، یعنی زبان با گریز از مفهوم‌سازی از مفهوم‌سازی فاصله می‌گیرد اما پس از بخش‌های سفید با تغییر حروف و تقطیع، بخش بیرون از سنگ

نوشته شروع می‌شود که روایتی است ذهنی یا بهتر است بگوییم روایتی از زبان ذهن نامی که سنگ را به نامش کرده‌اند و در این جا شبلی این روایت ذهنی نیز نسبت به دیگر بخش‌های شعر یک فاصله زبانی (بافتی - ساختی) گرفته که نشان دهنده حرکت زبانی شعر در متن است. از طرفی خود این روایت بین نشانه‌های زبانی زمان و مکان مثل جا، کجا و کی، فاصله‌ای کلامی ایجاد می‌کند، اما این فاصله را با فضایی که از دیدن روابط میان کلمه‌ای از زوایای متفاوت ساخته شده، می‌پوشاند و حجمی یا بهتر است بگوییم میان حجم‌هایی در میان این شعر می‌سازد که یادآور «لبریخته‌ها» نیز هست. پس از این روایت ذهنی با سطرهای سفید مواجه می‌شویم و بعد روایتی دیگر که راوی آن به نقل قول مستقیم و غیرمستقیم می‌پردازد و باز تغییر در زبان (بافت و ساخت) نسبت به بخش قبلی و تغییر حروف و تقطیع. در این بخش بیشتر، رابطه‌های مفهومی و گاهی چندمفهومی ارایه می‌شود و کمتر به روابط رابطه‌ها پرداخته می‌شود و همین امر، این بخش را از بقیه شعر متمایز می‌کند. مجموع این سه بخش به اضافه فضاهای خالی و تمهیدات و امکانات تعبیه شده در آن، از متن شعر، حجمی می‌سازد که خود را برجسته می‌کند و هنگام رویارویی با هر فرامتنی به خواننده شعر این امکان را می‌دهد تا گذشته از تمام دریافت‌ها، از همنشینی بخش‌های یاد شده، معنایی را بسازد که در جاهای سفید شعر موجود است. خواننده برای ساختن شکل آنی و در لحظه این شعر هم از متن، یاد می‌گیرد و هم از فرامتن (ذهن خودش) یادش را می‌گیرد و به متن می‌دهد تا شکل آنی شعر در هر نوبت از خوانش پدیدار شود.

و آن آخرین سنگ

♦ روزبهان

(بوخوم، ۱۹۹۹)

به: هفتاد سنگ قبر
که کلمه در دهان مردگان می‌گذارد،
همچون که، مادر

تا زبان می‌گشایی که از مرگ بگویی، و پیش از آن که از مرگ بگویی، به قلمرو
وهم وارد شده‌ای، که مرگ، تجریدی‌ترین معنایی است که ذهن را دعوت به
خویشتن می‌کند.

از خدا می‌توان تصویری به دست داد، که همیشه میان ما و خدا اشتراکاتی
هست، میان ما و شیطان هم. مرگ اما، چیزی دارد که او را هم از خدا جدا
می‌کند و هم از شیطان. خدا هم، از مرگ که می‌ترسد.

خدا را پیامبرانش می‌گویند و می‌نویسند، شیطان را هم، مرگ اما پیامبر
ندارد، او، خودش می‌آید، که هم پیام است و هم پیامبر. مثل شعر، که نشانه‌ی
هیچ چیزی نیست، و هیچ نشانه‌ای هم ندارد.

آنچه به نام مرگ می‌شناسیم غیبت است نه مرگ، و غیبت را حضور معنی می‌کند. حضور اگر خود غیبت نیست اما، جلوه‌ای از غیبت دارد، که حضور، غیبت خود را هم تجربه کرده است، در زندگی اما جلوه‌ای از مرگ نیست، که زندگی، مرگ را تجربه نکرده است.

زندگان، غیبت زندگی را می‌فهمند، حضور مرگ را اما نه. زندگی، از دهلیز تاریک می‌ترسد، می‌نشیند زیر آفتاب و می‌گوید: «آن جاست، با تاریکی‌هایش، با تاریک‌هایش» و می‌گوید: «این‌جا نیست.» مرگ غیبت زندگی نیست، مرگ حضور مرگ است، مرگ هست و این «هست» که مرگ است، در دایره‌ی دیگری وز بودن است که معنی می‌دهد و مردگانند که در این دایره می‌چرخند. پس، مردگانند که درباره‌ی مرگ باید بگویند و بنویسند.

مردگان کلمه ندارند. آنان، آخرین کلمه‌هاشان را هم به روی سنگ‌ها پاشیده‌اند و رفته‌اند؛ کلمه‌هاشان را به میراث گذاشته‌اند و سکوت را برده‌اند، با خود، به یادگار.

پس، با کلمه‌ها، گر خود زبان حالی برای مردگان می‌توان ساخت و فلسفه‌ای برای مرگ می‌توان تدوین کرد، اما نه حال مردگان را می‌توان گفت و نه مرگ را می‌توان نوشت.

مردگان با قبرهاشان می‌آیند، با سنگ‌هاشان و در سنگ، حضور ابدی مرگ است و کلمه‌های سنگ - کلمه‌های بر سنگ - نشان مردگانند، نشان مرگ اما نه.

مرگ بی‌نشان می‌ماند.

و در بی‌نشان ماندگی است که خیال می‌شود و وهم می‌شود و سؤال

می‌شود، و فلسفه می‌شود و تن می‌گزد و جان می‌کاهد، و شعر می‌شود.

و شعر شره می‌کند و شتک می‌زند بر سنگ

همچون هفتاد مرگ، بر هفتاد سنگ

و هر مرگ گذار مرگی دیگر

و هر سنگ در انتظار سنگی دیگر

و آن آخرین سنگ

چشم در راه هفتاد و یکمین سنگ.

از هفتاد فرسخ درد^(۱) تا هفتاد سنگ قبر

♦ بهمن صدیقی

(پاریس، ۱۹۹۲)

طبیعتاً کتابی که نوشته می‌شود هرگز پایان نمی‌گیرد و این پایان معلق، آسیمه دست از این کتاب به آن کتاب می‌رود. «رسیدن به کتاب رسیدن به الهام است.» صدا و شنید دقیق. الهام، آغازگر نیست.

«ای ناتمام!

آخرین قطعه‌ی «دلتنگی‌ها» با این افسوس بزّاق، با این خطاب شروع

می‌شود:

«ای ناتمام!

وقتی برای بافتن وقت نیست.»

در «دلتنگی‌ها» اما، جرقه‌هایی از «هفتاد سنگ قبر»، تنها برای خود

می‌رفتند.

«اینک کدام نام، مرا خوانده‌است؟

ای یادها، فراوانی‌ها!

آه... ای من! ای برادر پنهانم!
 زخم گران من را بنواز!
 من بازگشت، بی تو نتوانم

من با تولدم، در دوردست عمر
 تبعید می شدم»

«دلتنگی‌ها، صص ۱۵ و ۱۴»

در این چند تکه از اولین شعر دلتنگی‌ها حضور یک نام‌ناپذیر: نقطه‌ی تعلیق، را حس می‌کنیم. هر جا که «مرگ» هست، آن‌جا یاد هم هست. یاد بی‌مرگ و مرگ بی‌یاد حیوانی است چنان‌که رویایی در پیشانی «هفتاد سنگ قبر» اشاره‌ای به این مرگ می‌کند: زندگی قطع نمی‌شود، با آمدن مرگ زندگی برای انسان قطع نمی‌شود، فقط انسان می‌میرد، از حالت منتظر، به خود انتظار می‌رسد. انتظاری که در مبحث ما تبعید است و چه تبعیدی لایق‌تر از کتاب که پیش‌نویس روح مرگ است. رویایی در «هفتاد سنگ قبر» تبعیدی‌ای است میان «مرگ ساده» و مرگ ناممکن که همان رسیدن به آن است، به «آن سوی شب»، به کتاب.

از هفتاد فرسخ درد تا «هفتاد سنگ قبر» میان عبور و رسیدن به... سایه‌ای از برابری پهن می‌شود.
 «کی از مزارع نمک
 ما را عبور داده است؟

و بدین گونه «دلتنگی‌ها» جدا از طی‌های مفرد و منطقه‌ای‌اش، به مانند

گزارش چشم از کویر (شن، باد، قافله، نمک و غیره) پس از دانش آب -
شعرهای دریایی - راه را برای دو کتاب دیگر «لبريخته‌ها» و «هفتاد سنگ
قبر» هموار می‌کند.

... و دوباره، یکبار دیگر عقربه‌ی منتشرِ مرگ، مرگ و برادری‌هاش با
نوشتن، کسی را به فصل می‌رساند و به ما بازمی‌گردد. که تنها دیگر کننده‌ی
زندگی نیست، دیگری هم هست که در مسافت بین زبان و نوشتن، فکر،
تاویل نهفته‌ای می‌شود، کیست می‌گردد. اوج در مرگ نیست، اوج زندگی در
مرگ نیست، اوج شاید همان لحظه‌ای باشد، همان مرحله‌ای که نگاه خود را از
مرگ نرباید، و یا این که مرگ، در لحظه‌ی رسیدنش، نگاه را دوباره به روزهای
زندگی باز گرداند.

و آخر، نیست

که انسان تنی مردنی دارد

و روزهایی نمردنی

پس اگر انسان‌ها به هنگام مرگ «چرايند» می‌شوند، به این دلیل است که
در وقت مرگ به یکدیگر و به «روزهای نمردنی» نگاه می‌کنند نه به خود
مرگ. همان‌طور که جهان و جسم‌های جهان گرایش به افتادن دارند، می‌توان
انگار داشت، یقیناً که در هنر هم، مخصوصاً در ادبیات - دنیای نابسامان
دست‌ها - قدرتی مشابه جاذبه وجود دارد، «پیشکشی مثل خاک مثل نسیان»
(بلانشو) که آن فضای مرگ در ادبیات است. همان «همه بیابان می‌روی، و
راه عدم» شمس است، شمس: نویسنده‌ی بی‌کتاب. که گفتن و نوشتن فقط و
فقط اشاره‌ای به نیستی‌ست. خانه‌ی سخن، نیستی‌ست، جمله‌ی شمس من

است. نه از بیرون نه از دور.

غرض از این بیرون در درون این دایره، گشتی ست در «هفتاد سنگ قبر»
رویایی که طبیعتاً ما را ملزم به دوری می‌کرد در «دلتنی‌ها».

«من از تورق هفتاد سنگ قبر

می‌آیم

که در تفرّج هفتاد متن

کی به کتاب می‌رسد»

«سنگ آخر، ص ۱۶۴»

که در نسخه‌ی خطی، سنگ اوّل کتاب بود. سنگی که پیش خودش سنگ
شروع است پیش خواننده سنگ پایانی است.^(۲)

در این دو فضای باز شده، اما خطرناک با همان سؤال کی «کی به کتاب
می‌رسد»: سؤالی که پرسیده می‌شود و می‌پرسد بی‌آن‌که با علامت سؤالی در
نهایت بسته شود زیرا که پاسخ به این سؤال بی‌علامت چیزی جز فلاکت
نیست، «هفتاد سنگ قبر» آغاز می‌شود، آمدن از کتابی که هنوز نوشته نیست
ناممکن است، پرت در نامعلوم، پایان‌ناپذیر، به هر حال ناممکن است. اما
تلاش و تعقیب این سؤال ضروری و لازم است.

کی؟ سؤالی که شمس با ننوشتن و نداشتن کتاب عنوان می‌کند. سؤالی
که دیگران معدود هم با ننوشتن و نرسیدن به آن و ناممکن بودن آن مطرح
می‌کنند از مالارمه تا بلانشو...

«هموار بود راهم اما من

همواره شیب می‌جستم»

«دلتنگی‌ها، ص ۹۷»

شیب جستن رسیدن به... (به تعلیق) نیست، باز رفتن است آن‌چه در این دو کتاب برادری می‌کند و مرگ است و انزو است. انزوا که «بوی کاغذ» گرفته است، نه انزوا از بودن، نه، انزوا به معنی یک ناتوانی در بستر محو کتاب.

در «دلتنگی‌ها» رویایی مرگ را می‌خواند و می‌نویسد بی‌آن‌که نامی از آن ببرد، در «هفتاد سنگ قبر» از آن با کلمه‌ای یاد می‌کند که نوعی تحقیق و نوعی دور است: کلمه‌ی زائر، که در قسمت اول «هفتاد سنگ قبر»، افق انتظار را نشان می‌دهد، همان انتظاری که در «دلتنگی‌ها» مخفیانه گوشه می‌گرفت.

«نگاهم کن زائر!»

زمان درازی نگاهم کن

تا برای تو جالب شوم «سنگ صادق، ص ۲۷»

در این قطعه رویایی یک زنده‌ی در انتظار مرگ است و در چند صفحه دورتر تبدیل به مرده‌ای زنده می‌شود:

«خود نمی‌دانستم

که مرده‌ام»

و یک مرگ سوم دیگری نیز موجود است که همچنان زنده و بی‌نام می‌ماند:

«روزی که مرگ دیگر من آید

تو با من دیگری بیا» «ص ۳۵»

این «مرگ دیگر» و «من دیگرت» گفت‌وگویی با مسأله‌ی نوشتن و کتاب است. خطاب به کتاب و نوشتن است. آن‌ها که می‌نویسند با دو مرگ زنده‌اند و با دو مرگ می‌میرند: زندگی و نوشتن، دست کشیدن از اولی ضرورتی برای «نرسیدن» به دومی است، این را، نباید به حساب ترک زندگی بگذاریم. نه، این رابطه‌ی زندگی کردن - نوشتن می‌بایست تبدیل به نوشتن - همیشه نوشتن شود. حتّا مرده‌ها هم دست از زندگی نمی‌کشند. آن‌چه که در این قطعه سعی می‌رود گفته شود، حیاتی‌تر از زندگی و مرگ است، «زندگی» و «مرگ ساده».

قسمت دوم «هفتاد سنگ قبر» از صفحه ۴۶ شروع می‌شود:

«پس مرگ

چیز دیگری بود» «سنگ شمس، ص ۴۶»

یک نکته، قبل از رسیدن به این «پس» که ناگهان در طی شعرها خود را نشان می‌دهد، وجود دارد. این «نگفته» است که سخن می‌گوید. در این قسمت شعر وارد «ابریشم» و «عدم» «هفتاد سنگ قبر» می‌شود. دیگر از بیرون با مرگ ارتباط نمی‌گیرد. مکان جابه‌جا می‌شود:

«با هیچ کسان

هیچ کسم این جا»

اما این یک خبر است. گزارشی‌ست از آن سوی کتاب:

«مشتاق یک خبر

از جهان شما

که جهان من بود

و آن‌جا مشتاق یک خبر

از این جهان بودم.»

«مالمیر، ص ۶۰»

که از زبان یک زنده‌ی این جایی از امکان آن جایی حرف می‌زند. دقیقاً
«بازی» از قبل باخته را از این‌جا شروع می‌کند از این‌جا زبان:

«نه واقع، نه ضرور

چه خط تاریکی بر آه من»

«سنگ پژمان، ص ۶۵»

«یک دفعه مرگ

بر من که اوفتاد، دیدم

او خود، یک دفعه است

خودِ دفعه»

در این‌جا، رویایی پس از مرگ رویایی قبل از مرگ نیست.

«چقدر حالا

برعکس آن‌چه بودم

هستم!»

آیا نوعی اعتراف - آینه - خطر - است؟ جدا از علامت تعجبی که چیزی را
مخفی می‌کند، یا ته‌خندی در کنار، و یا فقط مرده‌ای.

حالا دیگر از مرگ نمی‌ترسم.

در این قسمت، میان دو ارتباط می‌مانیم: یک ارتباط زبانی و دیگری
ارتباط با دعا، نشان دعا، انگشت.

«این همه انگشت، مرگ را
بیشتر از آن چه هست
مسئله کرده است»

«سنگ کاوه، ص ۸۱»

آیا انگشتان مرده‌ی دست هستند به وقت نوشتن، یا انگشتان زنده‌ها به
وقت زیارت گورها؟

«فضای تازه‌ی من، مرگ
نه از بیرون، نه از دور
همین جا در میان من
و در درون من بود»

«خواجه بهمن، ص ۱۲۱»

کدام بیرون؟ آیا یکی از این بیرون‌ها نمی‌تواند در شعرهای هفتاد سنگ
همان سرلوحه‌ها باشد؟ سرلوحه‌ها جدا از این که فضای گورستان هر شعر، هر
دفن را پر می‌کنند، در عین حال تنها تماس رویایی با بیرون هستند.
نوعی تراش با زبان و در زبان هستند. برای هر قطعه سرلوحه‌ها منطقه‌ی
متن و روحیه‌ی متن را نشان می‌دهد. آن‌ها بیرون و بالای متن هستند. از
آن‌ها باید عبور کرد تا در متن‌ها افتاد. ناگفته نماند که مقداری از زندگی رویایی
هم، زندگی و چیزهایش در این سرلوحه‌ها افتاده‌اند. سرلوحه‌هایی که گاهی
پایین افتاده‌اند. افتادن همه جا هست. از هفتاد تا هفتاد.

«هفتاد سنگ قبر» راهی است با دو نیمه. یک نیمه گفت‌وگوی یک من
شاعر با زائر است و نیمه‌ی دیگر کردن است و تراش با زبان است. این

سرلوحه‌ها علامت‌های حک شده، حرف‌های کنده روی هر سنگ شعر هستند.

اما چه حرفی؟

نه نشانی از وقت تولد است نه گذر قطعی روز یا شب به وقت رفت. و به وقت افت. آن‌چه که از آمد و رفت صحبت می‌شود، کنده می‌شود. بر این سنگ‌ها، نشان‌های دیگری است: وحشی و ساکت مثل مار و دعا، مثل دست و مرگ، مثل کتاب، یا طرح بیکران گورستانی با کبوتری دور از افق، و بالی برای خاک، یا بادی تنها در گورستان، میان کتابی تاخورده و گلی ناشناس و خم شده با طرح یک تبر در گوشه‌ی پایین سنگ، یا عقربه‌ی کج و کوله‌ای میان زمانی از صفر تا صفر، در کنار لاله‌ی یک گوش، با دهانی باز در موج غبار، و دایره‌ای بسته میان سنگ، یا به مثل سنگ گوری در شکل کتاب، و در کنار آن سنگی دیگر با خورشیدی سیاه، و در نهایت مجموعه‌ای با لبخند، و نوری در چشم در کنار سنگی به زنجیر.

آری این‌ها جمعیت‌های سرپای گورستان «هفتاد سنگ قبر»ند.

«سبک و زود در دست چنان بودم که می‌گشتم

بگو آن «مرده» که بود تا ساعت کنم.»

۱- «هفتاد فرسخ درد» اشاره به مصرعی از «دلنگی شماره ۱۰» دارد: «و سفینه‌ی مفخم یاران / هفتاد فرسخ درد را / تا انتهای ضلع شکست / برد.» (مؤلفان)

۲- انتشار مقاله‌ای از بهمن صدیقی در شماره ۵ مجله‌ی «نگاه» (پاریس، ۱۹۹۲) درباره‌ی سنگ قبرها، مؤید آن است که نویسنده نسخه‌ی خطی کتاب را در اختیار داشته و سنگ آخر کتاب، سنگ اول نسخه‌ی خطی بوده است. (مؤلفان)

کتابی که دغدغه‌ی کتاب نداشته باشد کتاب نیست

♦ بهمن صدیقی

(مونترال، ۱۹۹۹)

رویایی عزیز!

بارها خواسته‌ام یک شبه کار را تمام بکنم. یک شبه کتاب را بنویسم، بی آن که از این دنیا وامی بگیرم. این دنیا برایم همه‌ی کتاب‌های اصیل کوچک است و ناکافی‌ست. اصلاً نیست. کتابی بدون بازی. بدون زبان. بدون زمان این جایی. در غیر این صورت می‌پندارم که کار از این حرف‌ها گذشته است. اما نوشتن درست از همین جا آغاز می‌شود. بعد از این حرف شروع می‌شود.

مسلم است که نوشتن نیروست. نیرویی که می‌تواند با عبارت‌ها و گاه با تک لغت کلید معنی را بچرخاند. کلید مرگ را بچرخاند و به سوی آن رخنه کند. وقتی به دنبال مرگ می‌رویم به سوی او می‌نویسیم مرگ نمی‌آید. آینده می‌شود. تعویق می‌شود. مرگ تحویل نمی‌شود. وقتی به مرگ می‌اندیشیم زندگی را دور می‌زنیم و هر بار خالی‌تر و خالی‌تر می‌شود و این راه عدم نیست. مثل کتاب است. مثل نوشتن است و هر بار نوشته را می‌نویسیم پاک می‌کنیم، اضافه می‌کنیم، دقت می‌کنیم، از لغت مراقبت می‌کنیم، متوقع می‌شویم و

توقع، منبع نوشتن و ننوشتن می‌شود. این توقع شمس بود شاید که هیچ‌گاه به «نبشتن» کتاب خود نپرداخت و این که در کتاب مقالات می‌توان تکه‌هایی از این کتاب «نبشته نشده» را خواند. سنگ «هفتاد سنگ قبر» سنگ شمس است. تو نیز به دنبال کتاب هستی: «کتابی بزرگ با صفحه‌های باز» روشن و شفاف هم به سوی کتاب و هم به سوی مرگ.

کتاب نه به معنی شاهکار. به معنی این‌که موضوعش، دلیلش همه چیزش خودجوش باشد. از خودش و با خودش بیاید و این محال است. باید بگویم کتاب محال‌تر از مرگ است. حتّا «مرگی زنده» که برای رسیدن به کتاب باید از «مرگ زنده» هم گذشت و دست کشید. همه‌ی ما قبل از مردن به مرگمان فکر می‌کنیم. به مرگ فکر نمی‌کنیم، خودمان را در آن می‌بینیم. او را در خود نمی‌بینیم. وقتی به مرگ می‌اندیشیم به جایی دیگر نگاه می‌کنیم، تأمل می‌کنیم و سیر می‌کنیم و وقتی به مردن می‌اندیشیم به زندگی بازمی‌گردیم. تو در «هفتاد سنگ قبر» با کتاب و مرگ ترکیب تازه‌ای در زبان و صفحه یا «اداره‌ی صفحه سفید» و خواندن و شعر و متن کشف می‌کنی. سرلوحه‌ها گاهی بالاینده و گاهی پایین. به گونه‌ای دیگر خوانده می‌شوند زیرا که به گونه‌ای دیگر نوشته شده‌اند. هسته‌ی سلولی آن‌ها همان جمله‌های کوتاه هستند و نبض تمام آن‌چه که در اطراف این جمله‌ها می‌زند برای و از خود جمله‌اند. آن‌ها نوعی آرامگاه کلامند. آرامگاه برای سخنی کوتاه. سخنی سرشار از توقع.

برخی از شعرها هنوز دغدغه‌ی «حجم» را با خود می‌برند. اما «هفتاد سنگ قبر» کتاب ترک است. ترکِ حتّا «حجم». گورستان کتابی‌ست؛

گورستانی برای «خواندن». گورستانیست که نه دیدنیست و نه خیالیست. این گورستان، این «کتاب بزرگ با صفحه‌های باز» هم رو به مرگ دارد و هم رو به زندگی، به کتابخانه‌ات، به دوستان، به آن‌هایی که رفته‌اند و به آن‌هایی که هنوزند و آن‌ها که خواهند بود.

این کتاب یک گورستان زنده است و مراسم دارد. شعر و متن و لغت «همیشه دلیل‌های بی‌پهلوی و یا پهلوهایی بی‌دلیل» نیستند و باید به تو بگویم که این «شعرها» که این «آدم‌ها» که این «متن‌ها» به تو کمک کردند تا به مرگ بیندیشی نه این‌که «زنده بمانی». تو با این‌ها و در این‌ها مرگ را می‌نویسی. میلاد می‌کنی. نوشتن را می‌نویسی. خواب را می‌نویسی. با شب مرگ آغاز می‌کنی. با خواب شروع می‌کنی. عمارت مرگ می‌کنی. در قطعه‌های مختلف گورستان قطعه‌هایی هستند که برخی از سنگ‌هایش فقط و فقط به گورستان زنده فکر نمی‌کنند. زیرا که هم از شعر بیرون‌اند و هم از متن، آن جاها که «هفتاد سنگ قبر» بر طبل جوهر نوشتن و کتاب و مرگ می‌کوبد همانا در سرلوحه‌ها و پی‌لوحه‌هاست و باز در همین سرلوحه‌ها و پی‌لوحه‌ها جمله‌هایی هستند که شعری‌اند، سابقه دارند و مثل مرگ بی‌سابقه نیستند. یا مثل کتاب بی‌سابقه نیستند. که اصل همان بی‌سابقگی است. که هیچ سابقه‌ای و با هیچ سابقه‌ای شکل بگیرد و یا نوشته بشود.

نوشته بودی که «همه چیز در فاصله او و من می‌گذرد» بین ناشناس و تو. بین تو و مرگ. گاهی «او» به جای خدا می‌آید، گاهی مرگ به جای خدا و گاهی عشق و گاهی خاطره و گاهی ترس و گاهی شوق و گاهی تگه‌هایی از «کتاب بزرگ با صفحه‌های باز».

یکی از تکه‌های نبشته‌ی کتاب نانبشته‌ی شمس این جمله است: «عادت به نبشتن نداشته‌ام، هرگز، چون نمی‌نویسم در من می‌ماند» با خط سوم. کتابی که «نه او خواندی نه غیر او» دغدغه‌ی تو نیز کتاب است. «من از تورق هفتاد سنگ قبر می‌آیم / که در تفرّج هفتاد متن / کی به کتاب می‌رسد.»

نمی‌نویسی کی به مرگ می‌رسد. زیرا که خود می‌دانی مرگ هم حالا بس نیست. اگر قرار است که به مرگ قانع باشیم پس بهتر آن‌که زندگی بکنیم بی‌آن‌که بنویسیم. اما اگر قرار است بنویسیم پس بهتر این باشد که هم از زندگی مان دست بکشیم و هم از مرگمان. نه برای مُردن. برای کار. کاری تازه. برای چندمین بار «هفتاد سنگ قبر» را خواندم. با نسخه‌ی دست‌نویس اول آن فرق دارد. این به این معنی است که نوشتن یک حرکت است و این‌که اساساً نوشتن هست. ترتیب متن‌ها و اداره‌ی صفحه سفید نازکی دیگری به شعرها و به ویژه به سرلوحه‌ها و پی‌لوحه‌ها داده است. در آن‌ها چیزی همیشه شروع و سپس ختم می‌شود. آن‌ها از شعر از خود جلوتر می‌روند. حاشیه‌اند. گذار بیشتر نازکی‌ها میان همین سرلوحه‌هاست. جمله‌های کوتاه. جمله‌هایی که از نژاد کلامند. نه تمامی جمله‌ها.

گاهی می‌پندارم که این گفتار شمس در مورد بایزید اساس طرح تو را در این هموار کرده است، یا نمی‌دانم چگونه بگویم «بایزید قدس الله روحه به هر شهری که درآمدی، به گورستان آن شهر رفتی، چون آرزوی تفرّج کردی.» وقتی این جمله را خواندم، «هفتاد سنگ قبر» آمد: «که در تفرّج هفتاد متن / کی به کتاب می‌رسد.» که البته باید گفت یکی دیگر از سنگ‌های «هفتاد سنگ قبر»، «سنگ بادیه‌نشین» است که او نیز راست و دقیق است: «تمام

حرف بر سر حرفی ست که از گفتن آن عاجزیم.» این گفته و نوشته همان چیزی ست که همیشه کم است. همان چیزی ست که به ما داده نشده است. همان چیزی ست که تو در متن‌ها و شعرهایت به دنبال آن هستی. همان عجزی ست که روشن می‌کند. لغت کار می‌شود. می‌خواهم بگویم لغت که گفته و یا نوشته می‌شود کار می‌کند. عمل می‌کند. گفتن و شدن، نوشتن و شدن یکی می‌شوند. یک خوانش ناب، خوانشی است که به نوشتن می‌رسد. اگر کتابی را که می‌خوانیم در ما نه میل به اندیشه و نه میل به نوشتن را بیدار کند، البته که آن کتاب کتاب نیست. کتابی که دغدغه‌ی کتاب و مسائل آن را نداشته باشد کتاب نیست. زیرا کتاب یعنی شیفتگی اصل، ریشه، چشمه، منبع چه بگویم آغاز است.

یا دوباره بر سنگی دیگر: «برای هوشنگ، بادیه اوّل دنیا بود، و اوّل دنیا سمت نداشت. سمتی به سوی خودش داشت که ابتدای دایره بود.» که این خود اثری از همین اشتیاق و شوق است. اشتیاق و شوقی که به دنبال اصل است. به دنبال اوّل ماجراست.

در یکی از نامه‌های به ف. سلیمانی چند نکته‌ی بسیار ظریف وجود دارد که با شالوده‌ی «هفتاد سنگ قبر» سروکار دارند. در سرلوحه‌ها جمله‌هایی هستند که سعی می‌کنند همه چیز را در نهایت ایجاز با لغت‌های کم بگویند. «کتاب بزرگ با صفحه‌های باز». همین متن‌ها هستند که پنهانی در سرلوحه‌ها و پی‌لوحه‌ها روان برای خود می‌روند. لحن برخی از آن‌ها شعر نیست. کلام است. بیشتر با افعال گفتن و خواندن می‌آیند تا نوشتن. نه به این معنی که به نوشتن نپرداخته‌اند، زیرا برخی از آن‌ها به نوشتن می‌پردازند. «نوشته‌های

بی‌بلا مبتلای کتاب نمی‌شوند و کتاب نمی‌شوند. که نویسنده‌های بی‌کتاب، هم باربر حرف‌اند و هم بار حرف. حامل کتابی‌اند که نمی‌نویسند و محمول کتابی که نوشته‌اند.» می‌خواهم در کنار این متن، بار دیگر این متن شمس را بگذارم: «... چون نمی‌نویسم در من می‌ماند.» اگر بنویسد آن «چیز عجیب» دیگر نمی‌ماند. یا شاید بهتر باشد که بگویم «چون نمی‌نویسد» شوق نوشتن و شیفتگی آن در او می‌ماند. این شیفتگی که ناشناس یکپهو سر می‌زند و در می‌رسد و همه چیز سیری دیگر به خود می‌گیرد.

اگر از طرفی در «هفتاد سنگ قبر» زبان و نوشتن را «خطر»، «تخریب» و «مرگ» و «بلا» و «جنون» می‌بینم از سویی دیگر از مرگ به عنوان «نوشته‌ی برتر» یاد می‌شود. این همان «سنگ شهرزاد» است سنگی که می‌گوید مرگ را آینده کرد و معلق فقط با نوشتن و یا خواندن: «فقط چند واژه مرا از مرگ می‌گیرد» یا «که مرگ خالق بزرگی ست. وقتی مجبور باشیم می‌سازیم. که بهترین خلق‌ها زیر هراس مرگ جان گرفته‌اند.»

روایای عزیز!

برایت بیشتر خواهم نوشت. زیرا که این کتاب، کتابی بسیار غنی است برای کار. چیزها و گوشه‌های زیاد دیگری دارد. من تمام سعی‌ام بر این بود که فعلاً آن کتاب پنهان «هفتاد سنگ قبر» را خاطرنشان سازم. همان کتابی که با جمله‌های کوتاه چون رونده‌های خاموش، خاموش می‌نویسند و خاموش می‌خوانند. همان کتاب بزرگ با صفحه‌های باز.

رویا، تسخیر جهان است

♦ رُزا جمالی

(تهران، ۱۳۸۰)

الف - رستاخیز مردگان؛ آپوکالپتیک هستی

مصریان باستان آیینی داشتند که همراه مرده وسایل امن و آسایش و رفاه او را هم دفن می کردند:

«و در تزیینات داخل مقبره: دوات، انار، سرعت سطر، و فرسخ تکان می خورند. سلمان به آخر خود می نرد و در سکوت اطراف مقبره، دریا واژه ای از دریاست.» «ص ۱۱»

«دور سنگ نرده ی فلزی بکشند و داخل نرده: یک تگه سیم خاردار، قطب نما، و یک کاسه ی شکسته بگذارند.» «ص ۱۲»

ترس از مرگ و ترس از راحت نبودن مرده در جهان بعد از مرگ دغدغه ی خاطری برای زندگان به وجود می آورد که اگر وسایل امن و آسایش مرده را در جهان بعد از مرگ فراهم نکنند، مرده بر آنها خشم می گیرد. در این تدارک حتا از آذوقه ی او هم دریغ نمی کردند. بسته به مقام مرده این مسأله متفاوت

بود. رویایی به تناسب از این آیین اندیشیده است که برای هر مرده چه چیز را می‌توان خاک کرد. در این مرحله شاعر به بدویتی تجریدی نزدیک می‌شود، زبان او همانند زبانی می‌شود که انسان پریمیتیو بر غارها می‌نوشت، گاه یادآور اولین خط انسان، هیروگلیف. او حتا از نشانه‌های بصری هم استفاده کرده است و پیوندی ایجاد کرده بین بدویت و آبستراکسیون.

«سن = وقت

گور = جا

وقت → جا» (ص ۹۶)

شاید این‌جا تداخل دو ژانر ادبی صورت می‌گیرد، تصویر و شعله به هم می‌آمیزد به نوعی که دژانره کردن مرزهای ادبی پدید می‌آید، هم‌آمیزی نقاشی با شعر یا رمان با شعر، تمهیدی است که علاوه بر تجریدی بودن خود سرشتی بدوی دارد. شاعر در راستای این بدویت انگار می‌خواهد در لحظه‌ای ازلی جهان را دوباره بنامد و تعریف کند. تمام مفاهیم قراردادی و پیش‌فرض‌ها را از ذهن خود دور می‌کند و به اصالت اولیه‌ی خود نزدیک می‌شود. در این‌جا ما به تعاریف هایدگر از باستانی بودن و نامیدن جهان نزدیک می‌شویم. یعنی بی‌واسطگی شاعر و کشف جهان برملا می‌شود. تجربه‌ی شهود که حاصل من بی‌واسطه است شکل می‌گیرد.^(۱)

در شعرهای کتاب «هفتاد سنگ قبر»، رویایی مرگ را دستمایه‌ای قرار داده است برای یادآوری آن‌چه بر انسان گذشته است که بُعد آپوکالپتیک هستی را به رخ می‌کشد. انگار شاعر می‌خواهد ارواح مردگان جهان را احضار کند. در رستاخیزی که تصویری عام از روز قیامت را تداعی می‌کند به بررسی

نامه‌ی اعمال یکایک این مردگان می‌اندیشد. به کردار، شیوه‌ی زندگی و گذشته‌ی آن‌ها. کتاب پر است از اسامی شهرها، مکان‌ها، تاریخ و جغرافیا که پاره‌ای از اسامی مذهبی هستند و پاره‌ای با تاریخ و دیگر آیین‌های دیرینه و باستانی ارتباطی توأمان دارند. شاید «هفتاد سنگ قبر» اثری دینی باشد، چیزی هم از آن گونه که حواریون عیسی مسیح از او نوشته‌اند؛ چیزی بین ادیان و ادبیات. دایرةالمعارفی از اسامی، عناوین تاریخی، اساطیری پدید آورده است که شاعر به مدد این شخصیت‌ها و مکان‌های ازلی - ابدی جهان، تاریخ را برای شهادت خود به گواه می‌خواهد. گویی هزار سال زیسته، در تمام این مکان‌ها زندگی کرده و با تمام این آدم‌ها روبه‌رو بوده است، انگار روایت‌گر این شعرها عمری به اندازه‌ی تاریخ بشر داشته و از کنه کنه هستی خبردار بوده است. می‌توانیم مشابهت‌هایی را بین این شعرها و بلندترین شعر سپهری - مسافر - پیدا کنیم.

«و بار دیگر در زیر آسمان «مزامیر»

در آن سفر که لب رودخانه‌ی «بابل»

به هوش آمدم،

نوای بربط خاموش بود

و خوب گوش که دادم، صدای گریه می‌آمد

و چند بربط بی‌تاب

به شاخه‌های تر بید تاب می‌خوردند.»

شاید تلقی هر دو شاعر نسبت به تاریخ جهان، ادیان و فلسفه باعث تبادر

این شباهت شده است. سپهری در بلندترین شعر خود تمام مکان‌های

تاریخی جهان را جلوی چشم‌هایش حی و حاضر می‌بیند و به سفر در جغرافیایی بی‌پایان می‌پردازد. حسی جهان وطنی و بعدی Universal. تاریخ مهم‌ترین استناد هر دو شاعر است. به طوری که ماهیت شاعر به ماهیت پیامبر نزدیک می‌شود. در این صورت شعر همسویی‌هایی با قسمت‌های روایی کتاب مقدس پیدا می‌کند و انگار شاعر در روایی زمان‌ها و مکان‌های تاریخی، جهان را تسخیر می‌کند.

هویت باستانی مشرق زمین، آرکی‌تایپ‌ها و اساطیر شرق در «هفتاد سنگ قبر» حضوری حی و حاضر دارد. روایی با این‌که سال‌هاست دور از وطن زندگی می‌کند، با حافظه‌ی فرهنگی شرق و خاصه ایران (و حتا تعلیقاتی که بعد از انقلاب وارد حافظه‌ی مذهبی ایران شده است) به خوبی آشناست. «هفتاد سنگ قبر» فضاسازی‌یی کاملاً ایرانی و شرقی دارد که یادآور خون عرب، عجم و منطقه بین‌النهرین قدیم است.

«در برابرم برابری است

سنگ برابر

برابری از سنگ

دانه‌ای که آسیابم از خون می‌چرخد.

و با صدای اهورا که گفت: «مرگ دیگری همیشه مرگ ماست» زرتشت از کوه پایین آمد و در بالای سرش هفتی شدید بنا کرد، و به پژواک فریاد زد: «سبأ شدادا.»

طرح آسمان و تبر بر سنگ و نیمرخ عقاب که نقطه از روی اسم برمی‌دارد. داخل مقبره: سبو و صف. و در انتها: ظهري بزرگ بگذارند با عم جزو (زرد و

کهنه. «سنگ زرتشت، ص ۹۳»

ما در این کتاب دایره‌ی کلماتی کلیدی و مشترک داریم، کلماتِ مرگ، دعا، فاتحه و بسامدِ بالای واژه‌ی خاک. درونمایه‌ی مرگ شاعر را محدود و منحصر به دایره‌ی کلماتی مشخص کرده است؛ با این همه شاعر از غایت کلمات ممکن، استفاده می‌کند. حضور زائر چه بار مفهومی را تداعی می‌کند؟ توصیفات دقیق رویایی از شیوه‌ی دعا، توجه به شکل دست‌ها، انگشتان و تصویر به خاک‌سپاری و حتّا توصیفات مقبره قابل توجه است. برای مرگ یکایک اشخاص به شیوه‌ای کاملاً دراماتیک و نمایشی در خورِ او صحنه‌آرایی می‌کند. هر صفحه‌ی کتاب عبارت است از یک خطابه و توصیف صحنه. شعر نمایشی که یکی از کهن‌ترین ژانرهای ادبی است به تناسب دیرینگی به محتوای این کتاب نزدیک است.

شاعر که می‌خواهد تمام مردگان جهان را زنده کند و رستاخیز بیافریند «من تمام مردگان جهان بودم»، در یادآوری مردگان به زندگی اشخاص و کردار آن‌ها برمی‌گردد. تصویری که رویایی از قیامت ارائه می‌دهد، تصویری شرقی و ایرانی - اسلامی‌ست. متن کتاب به نماز میت، زیارت‌نامه اهل قبور و ادعیه‌هایی که مسلمانان برای مرده می‌خوانند نزدیک است. از این رو شاید قرآن مهم‌ترین ماخذ این کتاب باشد. ناخودآگاه قومی شیعه و تبعات آن.

چرا اسامی را کنار سنگ‌قبرها ننوشته است؟ آیا این به شمار مردگان کمک می‌کند یا از تمام کتاب مرثیه‌ای بلند می‌سازد؟ «هفتاد سنگ قبر» شباهت‌هایی به متون کهن مذهبی، کتاب مقدس و بیشتر از همه مقالات ابن عربی، سهروردی، شمس و... دارد. آیا متون ماخذ چه باری از حافظه‌ی

فرهنگی و یا مذهبی ما را دوباره‌سازی می‌کند؟

ب - معماری گوتیک و زبانی امروزی

اگر زبان شعر خلاق امروز را ادامه‌ی منطقی خلاقیت‌های شاعران موج نو و شعر حجم بدانیم، تلاش‌های رویایی در نقطه‌ی شروع قرار می‌گیرد. با توجه به این‌که او سال‌ها از ایران دور بوده قاعدتاً باید انتظار داشته باشیم حداقل در پاره‌ای از لحن‌ها و ترکیبات شعر او با شعر خلاق ما غرابت داشته باشد، اما این‌طور نیست. رویایی در هر کتاب خود جلد عوض می‌کند، تجربه‌ی تازه‌ای را ارائه می‌دهد و به سمت امکانات آینده‌ی زبان شعری پیش می‌رود. زیرساخت زبان او زیرساخت زبان دهه‌ی چهل و پنجاه نیست. زبان او با اتفاقاتی که در این دو دهه به نفع ملموس‌تر شدن و راحت‌تر شدن بیان شعری انجام گرفته است، نزدیک است. زبان «هفتاد سنگ قبر» متناسب با نیازهای شعر خلاق دو دهه‌ی اخیر ماست. با این‌که رویایی همیشه شاعری آوانگارد بوده است اما عنصر غریزی و حسی شعرها در کار او عنصر مسلط است.

در «هفتاد سنگ قبر» واژگان فاخر و آرکائیک در مقابل واژگان امروزی می‌نشینند. رویایی در چفت و بست دادن این دو مهارت ویژه‌ای به کار برده است. ما با آرکائیسمی در محتوا مواجه هستیم که با زبانی امروزی بیان شده است و به عبارتی رویایی یک اثر مدرن با معماری گوتیک ساخته است.

به ساختار نحوی عبارت زیر توجه کنید:

«دریا واژه‌ای از دریاست»

این عبارت حاصل تجربه‌های رویایی در شعر حجم و لبریکته‌هاست. ماهیت خودارجاعی این عبارت از آن چیزی منحصر به زبان ساخته است. حرکت رفت و برگشت و مدور وازگان این شعر بر روی خود، تنها به حوزه‌ی محدود این چند واژه قابل برگشت است و نه چیزی ورای زبان. کشف ارتباطات هستی‌شناختی که در شعر رویایی به وفور دیده می‌شود، تنها در دایره‌ی زبان است که هویت پیدا می‌کند. یعنی این کلمه است که نماد هستی است نه ارجاعات و مصداق‌های جهان خارج.

«هفتاد سنگ قبر» کتابی‌ست که از ممارست شاعر در حیطه‌های زبانی و سنگ ساختن خبر می‌دهد. متن سنگ‌ها آن چنان قوام نحوی، وازگانی و زبانی دارند که گاه با کلمات قصار و شاه‌بیت‌های کلاسیک برابری می‌کند. رویایی تمام تجربیات فرمی خود را در محتوایی عظیم درونی می‌کند. محتوایی دیرینه را با زبانی امروزی بیان می‌کند. اجرای زبانی، محتوایی شهود چه دگردیسی را طی کرده است؟ وابستگی به تاریخ، حافظه‌ی فرهنگی، گذشته‌ی یک سرزمین و مردمانش، «هفتاد سنگ قبر» چیزی از هویت تاریخی ایران را درونی کرده است. زبان و شیوه‌ی بیانی که رویایی برگزیده، غریب است. منبع او در رسیدن به این نوع بیان چه بوده است؟ رسیدن به یک بیان پیچیده و ویژه.

شاعر بیشتر از همه از تلمیح، تمثیل و استعاره در این کتاب استفاده می‌کند. تصویر بصری کمترین بسامد را در کتاب دارد. او تا حدّ ممکن از زبان شعر ماهیتی خود ارجاع می‌سازد و استعاره مهم‌ترین منش شعری زبان است، علاوه بر این کلّ کتاب حاوی استعاره‌ای غایی است. عنوان «هفتاد سنگ

قبر»، استعاره‌ای غایی را رقم می‌زند. رویایی که تا قبل از «لبريخته‌ها» پابند همیشگی استعاره و تشبیهات پیچیده بود و شعرش شباهت‌هایی با سبک هندی، شعر صائب و بیدل داشت، در این جا برهنگی روایت تمثیلی و تلمیح به تاریخ یک سرزمین را هم پذیرفته است.

به ساخت این عبارت توجه کنید:

«پس مرگ

چیزی دیگر بود!»

حس نمی‌کنید بافت این عبارت یعنی «پس... چیزی دیگر بود!» یکی از پر کاربردترین بافت‌های روزمره‌ی زبان فارسی است؟ دارای بار موسیقایی و نحوی است که به یاد می‌ماند، و مانند کلمات قصار در ذهن حک می‌شود. شاعر به وسیله‌ی تمهید جانشین‌سازی از نحوهای به یاد ماندنی زبان روزمره و بافت آن‌ها استفاده‌ی شعری کرده است.

ماهیت مونثاژ و قطعه‌بندی یکی از مسائلی است که در ادبیات متأخر جهان مطرح است و همچنین می‌بینیم که شعرهای کتاب از روند اوج و فرود یک شعر معمولی تبعیت نمی‌کنند بلکه این قطعه‌بندی اثر و کلاژ سنگ و مرثیه در کنار هم است که برجسته شده است.

به عبارت‌های زیر توجه کنید:

«ص ۱۵۰»

«الف‌های بی‌تألیف»

«ص ۱۵»

«در آسمان پرنده حرف اضافی‌ست»

«برای چشم‌های من

«ص ۷۳»

آن همه ناخن زیاد بود»

«در اخم تو داسِ توست» «ص ۱۵۶»

تعبیر بالا تعبیری جدیدند که با گذشته‌ی شعری رویایی ارتباط ندارد. به نظر می‌رسد در پاره‌ای جاها او پیوندی زده است بین نوشتن خود به خودی در سوررئالیسم و سطح در متون عرفانی، پیچیدگی زبانی، معنایی و تصویری حاصل این پیوند است. به ماهیت اسلیمی وار و مینیاتوری بودن پاره‌ای از تعبیر کتاب توجه کنید:

«طرح روی سنگ را چشم ماری آویخته از تاک بتراشند.» «ص ۱۲»

شاعر گاه با حروف اضافه فضا سازی می‌کند، گاه یک حرف ربط سوژه‌ی (مضمون) شعری او قرار می‌گیرد، گاه قید به مفهوم بدل می‌شود:

«هنگام که با من است

هنگام هم اوست

و تو چرای من

برخاستن چیزی در ما

جوش هنگام و چرا.»

«ص ۴۳»

ج - رجوع به مأخذ

«سنگ‌هایی هستند که از شمس خوانی‌های من این‌جا آمده‌اند و سنگی برای

او شده‌اند. مثل فکرهایی از سهروردی، هوسرل، حلاج، که مرا در پاره‌ای

سنگ‌ها - پاره سنگ‌ها - بدرقه کردند.» «موخره‌ی کتاب، ص ۱۶۶»

اگر این متون را متون متقدم و «هفتاد سنگ قبر» را متن متأخر بدانیم، ما

در این جا دچار یک رابطه‌ی بینامتنی هستیم. متنی که روایی می‌نویسد متنی است که با همه‌ی توان امروزی بودن خود را اثبات می‌کند. در این جا متن متقدم و متن متأخر هر یک هویتی بسته به تاریخی دارند که در آن زمان نوشته شده‌اند. کتاب با این تقدیم نامه آغاز می‌شود:

«این کتاب را به همه‌ی شهیدان رفته به، و رانده از، بهشت‌زهرها و به چهره‌ی دیگر آن‌ها که منم تقدیم می‌کنم.»

پاره‌ای از تداعی‌ها که در کتاب دیده می‌شود، تبادری است از مفهوم مرگ در سال‌های جنگ، روحیه‌ی مذهبی شهیدان و بازماندگان آن‌ها، انقلاب منجر به برملا شدن بطن مذهبی شیعی ایران همچون ناخودآگاهی قومی شد. تخیلی وسیع و هذیانی درباره‌ی مرگ که در اذهان عامه تا مرزهای وهم و خرافات پیش می‌رفت.

با این همه ردّپایی هم از متون روایی و تاریخی در کتاب دیده می‌شود. زبانی برهنه که روایت می‌کند و خشمگین است؛ بی‌هقی و همچنین تذکرةالاولیاء. خود روایت در «هفتاد سنگ قبر» اهمیت چندانی ندارد، بلکه فلسفه‌ی آن تاریخ و چرایی آن منجر به روایت شده است.

میان متون عرفانی، نثر «هفتاد سنگ قبر» بیشتر از همه نزدیک به نثر مقالات شمس و شرح شطحیات شیخ روزبهان است، یعنی به نظر می‌رسد روایی پیچیدگی بافت زبان خود را از شمس به ارث برده است که در سهروردی و باقی متصوّفه کمتر به این سبک است و غالباً از بیانی ساده‌تر برای معانی عرفانی استفاده می‌کنند. به نظر می‌رسد بیشتر مراد روایی از بازخوانی و بازنویسی این متون، اهمیت تأویل‌پذیر بودن و دغدغه‌ی معنا و

بی‌معنایی بوده است. رویایی استفاده‌هایی از ساخت نحو این متون کرده است. به این بافت‌ها که از این دو متن انتخاب شده است و با ساخت نحوی و هستی‌شناسی زبان رویایی قرابت دارد توجه کنید.

«بعضی را گشایش بود در رفتن، بعضی را گشایش بود در آمدن.»

«مقالات شمس»

«بایزید گوید که مثل من نبینند، مثل من بحر بی‌کرانه است، که اول و آخر ندارد.»

«شرح شطحیات»

همچنین متنی که رویایی ابتدای «هفتاد سنگ قبر» نوشته است:

«در این دایره است، که درش و دهندش این است به اندرونش، تو می‌گردی گرد این دایره از برون، چون به مخلص رسیدی، بازگشتی گرد دایره، راه را بر خود دور می‌کنی، بازگشتی راه دورتر کردی، هر چه مخلص گذاشتی، همه بیابان می‌روی و راه عدم.»

«شمس تبریزی»

ما می‌دانیم که پاره‌ای از قسمت‌های این نوع از متن‌ها صرفاً روایی و نقل است و پاره‌ای نیز صرف بیان معانی تصوّف. که در این پاره‌ها زبان ساده به نظر می‌رسد. اما در قسمت‌های درخشانی که بیشتر منحصر به بیان حالات جذبه است پیچیدگی نحو، بافت و زبان در کنار معناهای بی‌شمار تأویلی و لحنی یک‌ه بروزی از هستی ناخودآگاه زبان است که در کتاب رویایی هم، از این گونه را می‌توان یافت.

بازخوانی چند سنگ

الف - نوشته‌ی برتر (بازخوانی سنگ سینه‌ها - گوری برای مادر)

در طول «هفتاد سنگ قبر» بیشترین صفحات برمی‌گردد به شعری که درباره‌ی مادر سروده شده است که سمبل تولد، زایش و آفرینش در قبال باقی کتاب است. هر چند مادر هم مرده است، اما در جای جای کتاب در کنار این مردگان حضوری زنده و حی و حاضر دارد. وقتی که رویایی می‌نویسد «گوری برای مادر»، انگار دردناک‌ترین عبارت کتاب نوشته شده است. شعر با یادآوری شعری از «لبريخته‌ها» آغاز می‌شود. به عبارتی شاعر به یاد شعری می‌افتد که در بدو مرگ مادر سروده بود. رمزگان و کلیدهای معنایی که در شعر «گوری برای مادر» وجود دارد نسبت به باقی شعرهای کتاب متفاوت و شخصی‌تر است.

«نازک‌تر از نوری در چشم

و صورتش قدح شیر

باغ فرشته، حوصله‌ی تاخیر.»

توصیف چهره‌ی مادر، یادآور اولین غذایی است که به حلق شاعر ریخته‌اند. این‌جا ما شاهد نوعی حس‌آمیزی هستیم که توصیف چشایی شیر مادر و تصویری که شاعر از چهره‌ی او در نظر دارد به هم آمیخته است. دفتر شعرهایش را با او باز بگذارید، که وقت رفتن با او بود تا گفت: مرگ، نوشته‌ی برتر، می‌آید!

در این‌جا انگار این مادر است که شاعر است. یا این مادر است که شاعر را آفریده است. مادر بزرگ‌ترین شاعر در ذهن اوست و رثایی که او برای مادر می‌نویسد نوشته‌ی برتر است. شاعر در جست‌وجوی حسرت بی‌پایانش مرگ مادر را به تأخیر می‌اندازد و درک و حس خودش را نیز از مرگ مادر به تعویق

می‌اندازد.

«می‌دیدمش اگر با خاک

شاید - دیر -

تأخیر

عبارتی می‌شد در من»

و در تداعی زنده شدن مادر، لغت‌ها از نفس می‌افتند. شعر ضربه‌ای معلق

می‌بیند، وقتی که می‌گوید:

«کفنی آیا

تنم را پوشید

و یا تنم را کفنی

به اندیشه‌ی دنیا پوشید»

این خود شاعر است که می‌خواهد به جای مادر دفن شود. یادآور به خاکسپاری دردناک مادر در ذهن شاعر است. شاعر به یاد آخرین پلک زدن او می‌افتد. آیا تعبیر «طبیعت بیجان / چقدر فوری بود!» نفرینی است به طبیعت یا مادر به طبیعت بیجان بدل شده است؟ گرگ قرمز رعب‌ناک‌ترین تعبیر شعر است. باور نمی‌کند که خشت، مجسمه و سوراخ چشم با نام او و هویتش ارتباطی داشته باشد، وقتی که می‌گوید:

«هیچ کس هیچ نگفت

و یا که هیچ کسی هیچ گفت»

در این جا سکوت تمام شعر را فرا می‌گیرد. در مرگ مادر کلمه تمام می‌شود

و کم می‌آورد. بعد از مرگ مادر کلمه‌ای در جهان باقی نمانده است. دیدن

دوباره‌ی مادر مثل میلی است که در حبس مانده است و مرثیه‌ای که رویایی برای مادر آفریده است یکی از حسی‌ترین و شخصی‌ترین مرثیه‌هاست، با رمزهایی لایبرنت‌وار و دست‌نیافتنی.

«نام او - صدایی داشت

- نام او

صدای صعود -

کی بود کو به نام صدایش کرد؟»

این سطرها خواننده را به یاد سطرهایی از شعر «دوازده گل سرخ بر موهای بلقیس الراوی» از نزار قبانی می‌اندازد: «بلقیس الراوی / بلقیس الراوی / بلقیس الراوی / آهنگ نام او را دوست داشتم / بارها زیر زبان می‌نواختمش / نام من در کنار نام او / به وحشتم می‌انداخت / چون وحشت از گل کردن دریاچه‌ای زلال / ناساز کردن سمفونی زیبا.»^(۲)

مرگ مادر، مرگ گذشته‌ی شاعر است و خاطرات بومی او. یادآور گلدانی که دیگر حالت مینیاتوری پیدا کرده است.

«مادر که می‌میرد

دیگر نمی‌میرد»

اگر فاعل جمله‌ی دوم را حذف به قرینه‌ی جمله اول تصوّر کنیم یعنی جمله‌ی دوم را در اصل مادر دیگر نمی‌میرد بدانیم، شاید این دو سطر این مفهوم ساده را تداعی می‌کند که با یک بار مرگ مادر، دوباره مرگ او اتفاق نمی‌افتد؛ یعنی توهم مرگ مادر از بین می‌رود. ترس از مرگ مادر از بین

می‌رود و او به موجودی همیشه زنده بدل می‌شود، تصویری که شاعر از مرگ مادر دارد از بین می‌رود و مرگ او به دوبار بدل نمی‌شود. به ایجازها، سکنه‌ها و سکوت‌های شاعر در این شعر توجه کنید. با این که مدّت‌هاست که از این واقعه‌ی هولناک در ذهن شاعر می‌گذرد، او با یادآوری این واقعه به لکنت افتاده است. به بافت فشرده و درهم تنیده‌ی ساخت‌های نحوی توجه کنید. چگونه هر سطر این شعر بار اطلاعاتی وسیع را در نهایت فشرده‌گی به دوش می‌کشد. شاید این مصداق روانشناختی زبان در هنگام سرکوب حقیقت می‌یابد که شخص دردمند بعد از وقوع حادثه، زبانی کمپلکس‌وار، در نهایت پیچیدگی و به شکل شبکه‌وار پیدا می‌کند.

ب- جدال با زمان

«حریص هستی، مرگ

در حیاتی دیگر با ما می‌آید.

در طرح روی سنگ دو انگشت سیابه به هم گره خورده‌اند. ساعت مستقل، ریشه‌های مربع و شورش شبح یک دم برای عدم بود.» «سنگ ساعت، ص ۱۲۹»
انسان مخلوق زمان است، به هستی می‌آید و از هستی بیرون می‌رود. این یکی از جنبه‌های تناهی و تقصیر اوست. انسان در مقابل زمان است که به عمق قاصر بودن خود می‌رسد. شاعر در تقابل با مرگ اولین مانعی که می‌بیند زمان است و انسانی که در زمان محصور است. تقابل عدم، تصوّر شبح‌وار زمان را در ذهن او پدید آورده است.

ج - زندگی زیر مجموعه‌ی مرگ است

«و زندگی

حتای مرگ بود.»

«سنگ برهن، ص ۴۲»

وسعت جهان‌بینی‌یی که شاعر از مرگ و رستاخیز ارائه داده است، زندگی را به زیرمجموعه‌ای از مرگ بدل می‌کند. تقریباً در تمام ادیان ما با همین طرز تفکر مواجه هستیم که زندگی را لحظه‌ای و بعد از مرگ را سال‌ها می‌دانند. واژه‌ی حتّا در این عبارت زندگی را به یک استثنا بدل می‌کند، در حالی که اعتقاد به رستاخیز، وسیع‌ترین جهان‌بینی بشری را به موجودات ارائه کرده است. ایجاز این عبارت از لحاظ ترکیب‌بندی نحوی یکی از منحصر به‌فردترین سطرهای کتاب است. ما در کتاب با تنوعی مواجه هستیم که هم سطرهای بسیار بلند داریم و هم سطرهای بسیار کوتاه. هم عبارت‌هایی داریم که در آن‌ها فعل و قسمت‌های زیادی از ارکان جمله حذف یا جابه‌جا شده است و هم سطرهای کامل داریم. تقابل این همه در کنار هم از زبان کتاب «هفتاد سنگ قبر» ماهیتی دینامیک و جریانمند ساخته است که در لحظات مختلف به مقتضای حال امکانات خود را بروز می‌دهد.

د - غیاب کلمه، واژه‌ی مقدّس

«این‌جا هنوز هم

حرف‌هایی بین من و دنیا است

که بین من و دنیا می ماند.» «سنگ‌های بی نام - سنگ‌های سنگ»

عبریان باستان اعتقاد داشتند، واژه‌ی مقدّسی وجود دارد که چنان‌چه هر موجود فانی تلفّظ حقیقی آن را پیدا کند کلید تمام علوم الهی و بشری را خواهد یافت. در فرهنگ ما این کلمه به اسم اعظم تغییر هویت یافته است و در بیشتر فرهنگ‌ها کلمه‌ای واحد وجود دارد که رمز همه چیز است اما ما در غیاب این کلمه به سر می‌بریم.

حرف‌های نگفته، غیاب آن چیزی است که شاعر از بیان آن قاصر است. اشاره به خود شهود است. مدیوم زبان منجر به محصور شدن شهود است و شاعر نمی‌داند چگونه از مرزهای دانش جلوتر برود تا شهود به زبان بدل شود. این حقیقتی است که در شطحیات فاصله‌ی بین زبان و شهود کم می‌شود ولی به صفر نمی‌رسد، اگر چنین می‌شد، آن وقت شهود به زبان می‌آمد و حرف نگفته‌ای نمی‌ماند.

۱- نخستین تماس انسان با فوزیس، تماس آغازین با جهان و حس «بودن» به معنای بی‌واسطه‌ی آن. پیشنهاد هایدگر این است که باستانی Primitive فکر کنیم نه دانشمندانه. در این لحظه است که جهان دوباره نامیده می‌شود.

۲- در بندر آبی چشم‌هایت، نزار قبانی، ترجمه‌ی احمد پوری، ص ۵۶.

مبادله‌ی رویا و مرگ

♦ فرامرز سلیمانی

(واشنگتن، ۱۹۹۹)

(۱)

رویایی مرگ را در پرسپکتیو می‌گذارد و گرد آن پرسه می‌زند، زینت و زیورش می‌بخشد، لعن و نفرینش می‌کند، به تیشه می‌کوبد و نقر و نقش می‌زند و می‌شکند. شکلش می‌دهد. شکلک درمی‌آورد. ضجه می‌زند. قهقهه سر می‌دهد. به او خیره می‌شود، فریاد می‌کشد و می‌خواند و پایکوبی می‌کند. کابوس و هول و هراس، او را همراه بیزاری‌اش به جنون کشانده است.

«نگاه می‌کنم و / از سنت از محافظه از آیین / نفرت می‌کنم. / از فاضل از میانه‌رو از مرده‌شور / و از عتیقه از کفن از کافور / نفرت می‌کنم از نبش قبر و از قالب از قاری / وز شکل‌های تکراری» «برداشتی از یدالله رویایی: بیانی‌های «وقتی که

زندگی را از شعر و زندگی می‌گیرند»، مجله‌ی آفتاب، شماره‌ی ۳۱، سپتامبر ۱۹۹۸»

مرگ نیز گرد یدالله رویایی شاعر طوافی از سر جنون دارد و زهرخندی به مضحکه سر می‌دهد. تلخی طنز سراسر سنگ قبرها را این سان می‌پوشاند که مرگ بی‌پناه و پنهان مانده است و شاعر درمی‌یابد در این جنگ تن به تن و رویاروی، عاقبت اگر یک تن می‌شکند اوست. و هم اوست که سرنوشت‌هایش در شکست رقم می‌خورد. سهراب را فرصتی دوباره هم در نهایت، شکل شکستگی دارد. اما سهراب، جوانی و تازگی را به یادگار می‌گذارد. حتا اگر دیگر خود نباشد. رویایی بر ضد مرگ قیام می‌کند و هم بر سیاهی و سکوت و سکون، کهنگی، کلیشه و تکرار، رجعت و ریا. و بر احتضار و انزوا و ارتجاع می‌شورد و از مردن و مرگ، حتا در بودن و نبودن...

(۲)

در «لبریکته‌ها» رویایی از منظر هستی به مرگ می‌نگرد. هستی که تا همین دم گذشته بود و شاید دیگر در گذشته است. اما آن هست و ذهن هم هنوز هست که از آن می‌گوید.

هول و هراس شاعر است که جغرافیای مرگ را می‌پیماید یا هشدار رویارویی می‌دهد و تن در گذار از خاک و تن‌های دیگر، در اوج و اختصار کام، پیام هستی را تا مرگ می‌آورد و افشا می‌کند... و بعد، امضا می‌کند تا خود افشا شود.

در «سنگ قبرها»، اما مرگ، شاعر را در پرسپکتیو می‌گذارد و شاعر، مرگ را مجرد می‌کند. شاعر از جا برمی‌خیزد، می‌کند، خود را... جذب یا خیره شدن به خود است و خیره شدن به مرگ که خیره شدن به خود است. و مرگ، خیره شدن به شاعر است و شاعر خیره شدن به خود و به مرگ است که سرشار

جذبه می‌شود و می‌گوید و می‌گردد و می‌گوید. حرف شاعر در جذبه‌ی مرگ اما سکوت است و سکوت شاعر، حرف.

حیرت برای او جادوست، و «حرف» بام کوچک الفبا است که جذبه را کفایت نمی‌کند. زیرا آن چه برای شاعر می‌ماند مرگ است. پس آداب زیارت اهل قبور را به جا می‌آورد. مرگ شاعر را می‌زید. مرگ شاعر را می‌میرد. رویایی در پنجه‌ی غذار مرگ، به چالش مرگ می‌رود. قاهر و مقهور در صحنه گره می‌خورند و جابه‌جا می‌شوند. در فراز و نشیب می‌روند. گم گشته‌اند. چهره دیگر می‌کنند. نام بر هم می‌گذارند. عدد می‌شوند.

مرگ بازیچه‌ی شاعر است. شاعر بازیچه‌ی مرگ شده است.

ناتوان و توانا و توان، اکنون، یا از دم پس از اکنون، یکی می‌شود یا خواهد شد. جایی برای کشمکش نمی‌ماند. تنها حرف است یا سکوت که اثیر می‌گردد. دایره‌ای نیست، حتا اگر بگوید هست. هزار توی بی‌انتهای هول است.

یک جذبه‌های منفی

دو جذبه‌های مثبت

سه جذبه‌های مثبت و منفی

چهار جذبه‌های مثبت و منفی، مثبت

پنج جذبه‌های مثبت و منفی، منفی

و شش که شکلِ درهمِ دوايرِ جذبه است

در هفت دایره می‌افتد

و هشت دایره می‌افتد

نه دایره از بالا است

که دایره است

ده نوزاییِ دوایرِ جذبه در تولّد منفی

«زیارت‌نامه‌ی اهل قبور»

(۳)

اقلیم زبان رویایی خاک را وا می‌گذارد و در دریا و آب می‌گذرد. دلتنگی گذار ندارد دلتنگ گذشتن و گذاشتن نیست. دلتنگی اندیشه‌ی گذر است. شرح سفر بی‌راه در اثیر حجم، پیوند: «حرکت‌های ذهنی من (...) خیال‌های مرا از همان جایی برمی‌دارند که ابتدا در دلتنگی‌ها شناختم و به همان جایی می‌برند که جاه‌طلبی‌های من از شعر حجم...»

در حیرت و راز پیش از تمام شدن است که چشم تماشا می‌کند و نقش حافظه و خاطره را دارد، در کمال سر (= ذهن) که تأمل می‌کند و قصد رویا دارد.

لب جای تصویر و تجسم است و می‌آفریند و خلق می‌کند و بیان می‌دارد. و سرریز که می‌شود، می‌ریزد. فضای خالی و محدود چشم به فضای ابدیت لب می‌رسد. ابدیتی که از ذهن می‌آید و سر. که جای اندیشیدن و اندیشه شدن است. کتابی که عذاب‌های قدیمی دارد. قناتی و سرچشمه‌ای که درد کویر و بیابان را می‌نوشد. در سرریز ذهن، سرشاری ذهن، سررفته. و این‌ها «دریایی‌ها»، «دلتنگی‌ها» و «لبریکته‌ها» را به خیال می‌آورد.

ندیده‌های چشم را چشم کشف نمی‌کند و تنها به حافظه و خاطره می‌سپرد. اما لب با دیده‌ها می‌آید (= حس)، کشف می‌کند (= عاطفه) و پیام

دارد (= بیان) و این‌ها در ذات لب‌ها ریخته بر لب‌هاست (= آفرینش) و این‌ها پاره‌ای از لب‌هاست تا نهایت و ابدیت. در محدود و لایتناهی که در لحظه‌ی ابدی گرد آمده و شکل گسترده است. در دایره‌ی کامل، در معماری بیابان و کویر که جای نصب آینه است و مار که می‌رود و جریان دارد و پوست می‌اندازد، تازگی و حرکت اوست و نه هراس او. و عقربه که می‌زند و می‌میرد و می‌کشد (می‌کشد = می‌کشد) و از خیال می‌آید و در خیال می‌شود و در خیال می‌رود و عقربه عقرب است. تکرار لحظه، تکرار ابدیت می‌شود و تکرار کویر و بیابان و بیابان‌های دیگر که مختصر شده و به ایجاز درآمده است.

با نبض آرمیده / مهمان مختصر / گذر از من کرد.

روایای هویتی را می‌جوید که در پوسته نمانده است پوست انداخته و گذشته است. هویتی که ساکن نبوده است. برای گشت زدن جهیده است یا جهاننده شده است، جهان او جهان نشانی‌ها نیست اما نشانی‌های جهان را در دست گرفته است و می‌گردد تا حرف و سکوت را درآمیزد تا راه را در گم‌گشته‌گی نقش زند و به یاد آورد که راهی نیست اما رفتن هست و گشتن، و گفتن.

«گشتن شد گفتن / گفتن گشتن شد» امضاها، آوای شاعر نیست، تماشای شاعر است که در همین تن و بی‌تنی به متن می‌پیوندد و از آن جدایی می‌گیرد. کمان واقعیتی است. تیر، فراواقعیت و هدف تنها تصویری است در ذهن تیر و کماندار که جست‌وجو می‌کند و در خیال خویش می‌یابد و از آن می‌گذرد. از آن که پاره‌ای از تن اوست. و نیست. و وهم اوست. و مظهر و نشانه‌ی شاعر است، به دور از واقعیت و فرای آن، و در منزل پایان.

«آن که از خود می‌گذرد به خود می‌رسد. مثل تیری که از کمان می‌گذرد. ما تیر و کمان با هم‌ایم. یک با هم تیر و کمانیم. از خود که جدا می‌شویم در هوای هدف می‌پریم و هدف ماییم. برای وصل به خود فاصله از خود می‌گیریم. پس برای رسیدن به هدف باید از خود فاصله بگیریم. ما هیچ وقت نمی‌توانیم از خود جدا شویم بی‌آن که با خود سازگار شویم. بی‌آن که با خود یگانه باشیم. مثل یگانگی تیر و کمان، که یک هم‌آهنگی کامل است، کمال هم‌آهنگی است.

تیر اگر با کمانش هم‌آهنگ نباشد از کمانش نمی‌گذرد، که اگر بگذرد به هدف نمی‌رسد و به خود نمی‌رسد. به جایی نمی‌نشیند، در جایی می‌افتد، پیش پای تو می‌افتد. خود را به کناری می‌کشد. مثل امضا که خود را به گوشه می‌برد، در گوشه‌ای که گوشه‌ای از متن نیست. نوعی از امضا که از ما نمی‌گذرد و چیزی را گذشته نمی‌کند و یا که در گذار از ما یگانه با ما نیست، تیری که از کمانی کج می‌گذرد وقتی یگانه با من خود نیستیم، و با تن خود نیستیم. و امضای ما، تکه‌ای از تن ما، با ما نیست» «کمان کج، امضا...، از: امضاها»

«از واقعیت تا مظاهر واقعیت، از شیئی تا آثار شیئی، فاصله‌یی است. فاصله‌هایی از واقعیت تا ماورای آن. [در حجم‌های توأم و تو در تو]. از هزار نقطه یک چیز هزار شعاع برمی‌خیزد. هر شعاع به مظهري در ماورای آن چیز می‌رسد و واقعیت با مظاهر هزارگانه‌اش با هزار بعد وصل می‌شود.

شاعر حجم‌گرا، این فاصله را با یک جست طی می‌کند، تند و فوری و بدین‌گونه از واقعیت به سود مظهر آن می‌گریزد. هر مظهري را که انتخاب کند از بعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است پلی می‌زند با یک جست

می‌پرد و از هر بعدی که می‌پرد از عرض، از طول و از عمق می‌پرد پس از حجم می‌پرد، پس حجم‌گراست. و چون پریدن می‌خواهد، به جست‌وجوی حجم است»
«از بیانی‌هی شعر حجم»

می‌گوید: مظهرها هم شاعر را انتخاب می‌کنند رویایی رابطه‌ها، طبیعت و هستی و جهان. با رابطه‌ها و عبور از آن یا آوارگی و سرگردانی در آن. جابه‌جایی چشم و نگاه با حرف و لب. درهم‌آمیزی حس‌ها که حجم‌ها را پشت سر می‌گذارند. رویایی نشانی اشیاء را می‌دهد یا می‌خواهد که حس نشانی اشیاء را منتقل کند مثل «لبریکته‌ها» که «همه‌ی آن ندیده‌هایی است که لب‌ها دیده‌اند.»

سنگ قبرها هفتاد متن ناگفته و ناخوانده، ناشنوده و نانوشته‌ی رویایی‌اند. رویایی هفتاد بار در گور جابه‌جا می‌شود. هفتاد بار قیام می‌کند که چرا قربانی‌اش کرده‌اند. هفتاد بار به طرح مرگ و مردن و تزیین آن می‌آید. او نمی‌خواهد وقت مرگ او را و جای مرگ او را دیگران تعیین کنند. فرصت زاری و شادی نمی‌دهد. فرصت آن که مرگ را تعریف کنی با کفن‌هایت و حرف‌هایت. او با دو چشم درست دنیا را می‌نگرد و می‌سازد. برای سنگ قبرها هم سنگ قبر می‌سازد و برای خودش هم و ما همه. و این‌ها همه یک جریان است. یک حجم جاری و ساری. شباهت‌ها تصادفی نیست. نشان مانایی است. سنگ گور زنده است. زنده در شباهت‌ها مثل روسری و تپانچه. جهان به صدای قمر می‌ماند. نامنتظره‌ها با هم می‌آیند. اشارات به هم گره خورده است. برهنه کردن وقت و سؤال هم ظهور نامنتظر است حجم و هندسه‌ی فضا است. حجم و هندسه‌ی هستی ناگهان دیدن است. کمی از ما را بردن.

کمی از خود را گذاردن. کمی از همه بودن. گذشتن از گوشه‌هاست. دور زدن دنیاست.

می‌گوید شمس‌خوانی است. اما رویای شمس‌خوانی است و سهروردی خوانی، هوسرل خوانی، حلاج‌خوانی و دیگر آن که رویای نیماخوانی و نیما خوانی هم هست که نمی‌گوید. یا در سکوت می‌گوید. صدای بودا و زرتشت و اهورا و رویا، یا بادیه‌نشین و بیژن و فروید و لیالی و لعیا.

«و می‌گفت: زمان زمینه درگذشتن دارد و زمین سکون زمانه است.»
چهره‌های مرگ، چهره‌های مردم است. هر نام تلنگری است برای یادآوری هستی فرای مرگ در زمان، و زمینه و زمین و زمانه که این‌ها نیز فضاهاى طرح زمان است. زمان آغازین، ازلی و پگاهی، زمان حتا پیش از آغاز. زمان هوای گرگ و میش زمان. زمان پگاهی او معهود و مقررات و فصل ندارد.

راستی سنگ استرومردخای کجاست؟ سنگ کوهکن کجاست؟ جای عشق خالی است یا این‌ها همه از عشق است و تن‌خوانی و تن‌خواهی؟ «تن من از نوشتن می‌آید و کلمه‌های من از تن» باز حرف است و سکوی سرخ و مثلث‌های اشراق. و بیهوده نیست که مرگ هم مثل عشق خالق بزرگی است. و جان گرفتن از آن هردوست. اما در اقلیم سکوت است که عشق و مرگ فرمان می‌راند. «حرف‌هایی بین من و دنیا هست... که بین من و دنیا می‌ماند» و حرف‌های مجرد هم مثل: م را و ط و س! و هجا‌های عجیبی که بادیه‌نشین به دنبالش می‌رفت و اکنون رویا را به دنبال بادیه‌نشین می‌کشاند و ما را به دنبال رویا و شما را به دنبال ما...

سنگ پشت پا و کف دست ترکیب ترک ترس را دارد و بردن و رفتن. پیش

از گذشتن در گذشته‌ی گذشتن بودن، گذاشتن برای از میان شوق گذشتن، اسف و افسوس مردگان در خواب زخم کاتبانی که متن‌ها را به کتاب نمی‌رسانند. آن‌چه برای آنان می‌ماند مرگشان است. برای مرگشان اما تنها این متن‌ها می‌مانند که به کتابت نرسیده‌اند.

ظرف‌ها و قبرهایند و سود سوراخ‌اند مثل چشم‌خانه. زورق و سبو، نیام کیسه، خنجر. از خنجری مانده در نیامی، از گندم. از کاه مار و قنات و عنکبوت و عقرب. و قفل حتا چوبی، کلون، یوغ، دلو و طناب و جغد و بادبادک و عدسی. دفترچه و قیچی و ساطور و داس. طلسم و تسبیح. این‌ها و مانند این‌ها آثار تزیینی مرگ‌اند. آدم‌ها با اشیاءشان مرده‌اند یا اشیاء مرگ آدم‌ها را آورده‌اند مثل خواب و زخم و...

کبوتری که بر خیش بسته دیگر کبوتر نیست مرده است مثل شیر میدان سیرک که تنها به تازیانه حمله می‌برد. یا فیلی که با خرطومش گل‌ها را آب می‌دهد. یا طوطی که ازابه را می‌کشد. یا زنبوران عسل که کندوهاشان را تسخیر کرده‌اند و یا دست کم شمعدانی‌های مصنوعی. مرگ بیرون تصویر خویشتن بودن است مثل قلوه‌سنگی که از دیوار برلن آمده است و صدای زنده از بیرون می‌آید «فاصله برای فراری که از بیرون شنید» فرار از فردا که جای مرگ است.

اگر همیشه مرگ‌ها در قبرها اتفاق می‌افتاد و اکنون مرگ بیرون ایستاده است سنگ قبرها و قیحانه زل می‌زنند و قصد نزول ندارند و تنها در سادگی بسیار شگفتی می‌آفرینند. نامنتظره بودن مرگ، نامنتظره می‌نماید.

«یک دفعه مرگ / بر من که اوفتاد، / دیدم، او خود، یک دفعه است، / خود

دفعه» «سنگ بایزید» می‌گوید: «در متن سنگ‌ها، عامل وحدت‌دهنده مفهومی به نام «مرگ» است یعنی متن‌ها یک نخ هدایت‌کننده دارند که در تکوینشان سهمی دارد، اما در خارج از متن‌ها مفاهیمی آمده است که ربطی با مرگ ندارند و سنگ قبر ترکیبی از این هر دو است: متن سنگ و سرلوحه‌ی سنگ که متن نیست، ولی متن را با خود به گوشه می‌برد. یعنی «متن» و «خارج» از متن به هم ریخته‌اند، و حضور درهم مفاهیم، شعر را بیرون شعر می‌برد و از بیرون شعر سهمی به شعر می‌رسد.»

این‌ها را در بیرون شعر ایستاده و از بیرون متن می‌گوید و از خواننده‌ی شعر هم می‌گوید. رویایی نمی‌خواهد با شعر، با متن، با خواننده‌ی شعر بمیرد یا او خود، متن و شعر و خواننده‌ی شعر شده است. و حرف او برای انکار هر سه آن‌هاست. شاعر خودش را هم انکار می‌کند.

می‌گوید: «خواننده مدام بین فضای داخل شعر و فضایی که در خارج شعر جاری است آمد و شد دارد و خواندن شعر را در همین آمد و شد بین این دو فضا یاد می‌گیرد. یعنی فرم شعر قرائت تازه‌ای از شعر را به خواننده تحمیل می‌کند. این شعرها به نظر من فرم‌هایی گرفته‌اند که هر فرمی را پس می‌زند.» رویایی قدرت متن را به قدرت متن می‌افزاید. تحمیل قرائت تازه شعر به خواننده، تحمیل سنگ قبر تازه‌ای است. یادآوری دیگر مرگ است.

می‌گوید: «امروز گاهی شعر، شکل شعر را آن قدر پس می‌زند که تأملات آدم مفهومی از امری نامفهوم می‌گیرند. یعنی شعر، تأملی از شکل شعر می‌شود و این طرح تازه نوشت (نوشتار) و توقع تازه نوشتن می‌شود.» می‌گوید: «یعنی ما امروز با «سنگ قبرها» و «امضاها» به جایی می‌رسیم

که دیگر شعر فرم شعر را نمی‌پذیرد و جلوتر از شکل خودش می‌رود. این، یک تربیت حجمی است یعنی شعر را فرای شعر بردن، بیرون شعر را، و شکل‌های بیرونی شعر را شناختن، نه فرم شعر بلکه شعر فرم.»

تعریف مرگ به محو، به استعاره‌ی جان و بی‌جان و نام و... «بر که می‌خیزد به هم می‌ریزد» مرگ در ابهام عام نام‌هاست. حرف و کتاب. انگور. آسمان و افق و سایه‌ای که می‌آید. قفس و دیوار و پبله و خشت و برج. دریچه یا بی‌دریچه. دریچه‌ای که تعهد و تفکر نیست اما گشوده است. مار و نیش و غضروف پنهان و آشکار که البته کودکی و کویر رویایی نیست و حرکت و راز حرکت است. دار و داربست و درخت و برگ و گل به لاله، سبزه و میوه و خار و داس (مرگ و بی‌مرگ). راه و جاده، صخره و زمین و درّه و گردنه و سنگر. مرغ و گرگ. زنبور و زغن. تن و چشم و ناخن و پوست و بال و پر و سر و دست و انگشت و صورت (چهره که می‌درخشد و در سایه واقع شده است) و خون و ناخن...

«نام‌های مرگ را همه جز مرگ دیدم، و مرگ نامی جز مرگ نداشت» نام‌ها واژه‌ها نیستند اما با واژه‌ها همراهند زیرا که مرگ واژه را باور ندارند. «این واژه‌ها که هیچ جز واژه نیستند و هیچ واژه خودش نیست - این دیگران - وقتی میان صفحه پوست مرا پهن می‌کنند، چند چین از پیشانی من پایین صفحه جا می‌گذارند (...) هر واژه‌ای که خودش نیست، و دیگری است، در واژه‌ای که فقط واژه است می‌آویزد...» «امضاها»

آتش و سوختن در خاک و شن، باد و سبکی جان، اندازه‌ی جان، جان کودکی و تازه و زلال شدن، خاک و زمین و تربت و حضور نهایی آب، آسیاب و

باران و سیلاب و سنگ که سنگر نهایی جان است. این‌ها با رویایی آمده است.

با کاروان من / - تحرک متروک - / صحرا مجال صحبت بود...

پیمانه‌های سرخ عطش را / با خواب باستانی کاریز / پر می‌کرد...

بر کهکشان / شروع شن‌ها / جاری بود...

برگردای تحرک متروک / این‌جا نه ابر، نه گذر باد...

و سرنوشت آب / در سفره‌های زیرزمینی / تقطیر آسمان را از یاد برده

است. «دلتنگی ۸»

آب، باد، آتش، تن و خاک، واژه‌های شاعر بوده است بی‌آن که خیالی آشکار ارائه دهد یا طرح و تصویر معهود و قراردادی را منتقل کند. رویایی از باسمه زدن و باسمه شدن پرهیز دارد و این نظر باسمه‌ای که برخی مثل رویایی شعر می‌گویند (و یا نمی‌گویند) هنوز کوششی در درک ارزش‌های شعر او نداشته و از درون با منظر شاعر و حاصل خلّاق آن برخورد نکرده است.

سکوت، دسته‌گلی بود / میان حنجره‌ی من / ترانه‌ی ساحل / نسیم

بوسه‌ی من بود و پلک باز تو بود...

میان حنجره‌ی من / سکوت دسته‌گلی بود. «دریایی ۳»

رویایی انتخاب خود را دارد و سهم خود را از عشق می‌خواهد. «دوست

دارم»‌ها خواهش و خواستنی است در آینده. در خواهم‌ها، در خواهم داشت،

خواهم زیست، خواهم ماند و خواهم خواندها... «از دوست دارم / از خواهم

داشت / از فکر عبور در به تنهایی / من با گذر از دل تو می‌کردم / من با سفر

سیاه چشم تو زیباست / خواهم زیست / من با به تمنای تو / خواهم ماند /

من با سخن از تو / خواهم خواند...

«از دوستت دارم»

آوانگاردیسم رویایی با شعر حجم آغاز شده است. مشکل او زبان بازی نیست که این سرگرمی آنانی است که زبان - زبان فارسی - هنوز درونی ذهنشان نشده است. مشکل او وزن یا بازی با واژه‌ها نیست، پیشگامی و پیش‌نگری است که لزوماً در او و آفرینه‌های او به اوج نمی‌رسد یا تمام نمی‌شود، بل در حرکت‌های بعدی و موج سوم (و شعر دهه‌ی شصت) و نیز در موج مهاجرت می‌گسترند. و این معنی دیگر والایی است که مرگ را پس می‌زند تا رویا جاری باشد.

رویایی شعر را اختراع نکرده است. دستمایه‌های او در حرکت‌های شعری دیگر هست، پیش و پس از او. اما نه او مثل شاعر دیگری شعر می‌گوید و نه شاعر دیگری مثل او، مگر کسی دچار سوءتفاهمی ماجراجویانه شده است؟ او اما «امضاها»ی خود را دارد و «سنگ قبرها»یش را. او در «دریایی‌ها»، «دلتنگی‌ها»، «از دوستت دارم»ها، «لبریکته‌ها» و مانند آن برای عبور از واقعیت از سه بعد می‌گذرد و به فرای واقعیت حرکت می‌کند. ایماژ یا تصویر و خیال را به کار می‌گیرد، فرم را در تمام شعر نگاه می‌کند و کلمه موضوع کار اوست. متن‌های او اما جداست و حجم‌های او نه پیش از آن همان بوده و نه پس از آن همان خواهد بود. نشانه‌شناسی رنگین‌کمان در زمینی متفاوت، در زمانی متفاوت و با نور و نوا و واژه و آوایی متفاوت، «شعر دیگر» را شکل داده که از «شعر دیگر»های دیگر جدا ایستاده است. هر شاعر امضاها‌ی خود را دارد و سنگ قبرهایش را...

«شاید که روز ادامه‌ی دیروز است؟»

۱۷۶ / حتای مرگ

و دل سئوالی،

از سنگ؟»

«قلمک، شماره‌ی ۴، سوئد»

مبادله‌ی رویا و مرگ، در این دم گذشته، شاید در گذشته، جادوی شاعر
است. جادوی شاعری.

شکل دیگری از بودن

♦ هما سیار

(پاریس، ۱۹۹۸)

آخرین دفتر رویایی، «هفتاد سنگ قبر» معاشرتی صبور و صمیمانه با اندیشه‌ی مرگ است.

مرگ، تمی است که در «لبريخته‌ها» هم، گاه در زبان استعاره، و گاه در زبان نمادین به همراه مشغله‌ی جسم حضور دارد. اما از در سنگ قبرها که از آن مرحله گذشته‌اند و اشاره‌شان به پایان زندگی و تفکر در بعدهای دیگر حیات است، آن وسوسه‌های اروتیک پیدا و پنهان که با اندیشه‌ی مرگ می‌آمیختند جای خودشان را به تأملی از نوع دیگر درباره‌ی خود مرگ داده‌اند. رویایی در درآمد «سنگ قبرها» می‌نویسد: «این شعرها به من کمک کردند تا زنده بمانم» و تأمل او روی سال‌هایی است که به گفته‌ی خودش «مرگ آن‌چنان روزمره شد که روزمره‌های من از نوشتن خالی شد.» درباره‌ی فرم این شعرها نیز به گفته‌ی خود شاعر در درآمد کتاب اشاره می‌کنم:

«این شعرها فرم‌هایی را گرفته‌اند که هر فرمی را پس می‌زند. امروز ما با «سنگ قبرها» به جایی می‌رسیم که دیگر شعر فرم شعر را نمی‌پذیرد و جلوتر از شکل خودش می‌رود. این یک تربیت حجمی است، یعنی شعر را فرای شعر بردن...»

در این تعمق‌ها رویایی اندیشه‌ی خود را با شخصیت‌های عرفانی، تاریخی، اجتماعی، فلسفی... و نیز با کسانی که به نحوی تفکری در او برانگیخته‌اند یا رشته‌ی الفتی میان آن‌ها بوده است می‌آمیزد.

بسیاری از این اشعار کوتاه نامی، و پیشنهادی برای طرح و نوشته‌ی روی سنگ قبر و تزیینات و اشیاء داخل نرده‌ی اطراف گور نیز به همراه دارند که با نام گور بی‌ارتباط نیست. این طرح و نوشته‌ها گرچه در کنار متن می‌آیند، دنباله‌ی افکار شاعر و بُعد دیگر شعرند و گاه دربردارنده‌ی هسته‌ی درونی فکر رویایی می‌شوند و از متن فراتر می‌روند. در این دفتر که سراسر کاویدن جوانب مرگ - ناشناخته‌های آن سو و حدس‌های مردّد این سو - است هویت شاعر یک بار دیگر محور تأمل می‌شود، زیرا در شعر رویایی هر واژه و هر تصویر چهره‌ای و بُعدی از خود اوست. اما این هویتی است که دیگر در آغاز راه «بر جاده‌های تهی» نیست، و گاه شبیه برآوردی از هویت گذشته از خلال نام‌های بسیار می‌شود. سنگ قبرها اندیشه‌ی دائمی شاعر است که با مرگ پایان نپذیرفته، بلکه مرگ زمان، و گور مکان تأمل بر آن‌ها شده است.

حادثه، یکی از مفاهیم و واژه‌های مورد توجه رویایی است. وقتی شاعر «عمری» را در وحشت «دعوت به ضربه‌ای» - «بریخته‌ها» - می‌گذراند، و ناگهان «حادثه‌ی خاک» سر می‌رسد و «راه به انتها می‌رسد و به چاه می‌افتد»

- «لبريخته‌ها» - آن وقت رویایی می‌گوید: «وحشت تمام شد.» «ص ۱۴۵» آن وقت زمان آسوده نشستن در آن سو است، در جایی که «جدایی‌ها / جمع می‌شوند» «ص ۱۲۷» و دیگر روزمره‌های ملال‌آور و مشغله‌های اجباری این سو - حادثه‌های فرعی - رشته‌ی فکرش را نمی‌برد و:

«دیگر نگاه

فضای بین دو پلک نیست» «ص ۱۴۵»

همان جاست که می‌گوید:

«در تربت من

قد می‌کشد پشیمانی

سنگینی چرا در سر» «ص ۵۶»

آیا این هشداری است به شاعر و برای خواننده؟ که اگر باید از چیزی پشیمان شویم و جبران خطایی بکنیم، پس حالا که پشیمانی سودی دارد چشم‌های زمینی‌مان را باز کنیم و منتظر آن سو رفتن و در پشیمانی آن سو نشستن نشویم. آیا این پند رویایی است که می‌گفت: «پندهای مرا سیل می‌برد!» «در جست‌وجوی آن لغت تنها»

این نوشته‌های کوتاه که اغلب فرمول‌وارند پیام‌های شاعر به زائر - خواننده‌ی اشعار خود؟ - هستند. پیامی گاه در عین سادگی و صداقت که خواننده‌ی آشنا با پیچیدگی‌های شعر رویایی را به تعجب فرو می‌برد. این، «سنگ صادق» است که در حاشیه‌ی آن صادق و عینک قدیمی ترک خورده... می‌گوید:

«نگاهم کن زائر / زمان درازی نگاهم کن / تا برای تو جالب شوم.» «ص ۲۷»

و این حقیقتی است که برای دست یافتن به شعر رویایی، باید به زبان مانند کوهستانی صعود کرد و رشته‌ی او را زمان درازی پیمود و اندیشه‌ی او را درنوردید تا به قسمتی از دنیای درونی او رسید.

اگر اشعار رویایی همان‌طور که براهنی می‌گوید غیر قابل ارجاع به محیط بیرونی هستند، در سنگ قبرها این ویژگی به اوج می‌رسد، زیرا ارجاع تم مرگ به هر صورت درونی است و اندیشه‌ی مرگ خواه و ناخواه در اقلیم حدس و گمان می‌گذرد: آن را که خبر شد خبری باز نیامد. در صفحه ۴۹ می‌خوانم:

«بر تنه‌ی بزرگ‌ترین درخت نام شمس حک شده است با فقط سال تولّد چرا که شمس جای مرگ را فردای مرگ می‌دانست.»

و نوشته‌ی صفحه ۴۶ را به خاطر می‌آورم:

«پس مرگ

چیزی دیگر بود»

و طرح روی سنگ این است:

«طرح لاله‌ی یک گوش، وریل، و بر دیوار مقبره دو پربزرگ، شاهپر، بیاویزند با پیراهن کرباسی از شمس که هر صبح برمی‌خاست می‌پرسید: کیست سؤال را بیدار می‌کند؟»

آیا این سؤال شمس است که در برابر شاعر بیدار می‌شود، و یا سؤال رویایی است که از دهان شمس به روی کاغذ می‌آید؟ و خواننده می‌داند که رویایی با این واژه الفتی قدیمی دارد:

«سنگینم از سؤال و از خواب / و ماریچ‌های باریک / آبکندها، علامت

استفهام را / جایی از این جا بیرون، / دور / بر جا که می‌گذارند، «این‌جا» هوای

ساده معما می‌شود / و واژه‌ای برای بیداری / پیدا نمی‌کنم»

«در جست‌وجوی آن لغت تنها»

و باز چند صفحه پیش‌تر هم نه شمس، بلکه سکینه بود «که می‌خواست: سؤال‌هایش را میان خشت و خرابه بگذارند، با طشتی از آب، برای او که ساکن سؤال شد.» «ص ۳۴»

و همان‌جاست که رویایی می‌پرسد: «آیا تمام آن‌چه با تولدم از من گریخت، با مرگ من دوباره به من می‌رسد؟» «ص ۳۴»

در سنگی دیگر به بهانه‌ی رومی می‌گوید: «حالا / دیگر از مرگ نمی‌ترسم» «ص ۷۴» و این گویی خود شاعر است که بر خلاف تصوّر قبلی‌اش چهره‌ی مرگ را نامهربان ندیده و سرانجام او را به دوستی پذیرفته است. (زیرا که رومی گویا نه از مرگ، که از مرگ شمس می‌ترسید) در پیشنهاد برای تزیین مقبره‌ی او رویایی می‌نویسد: «... و در درون مقبره: یک قلم نبین که به هنگام نوشتن خرد، یا خرافه و یا خرقة، متوقف مانده است بر پوست،...» در برابر این نکته‌ی ظریف، خواننده‌ای به یاد این مصرع می‌افتد که «پوست را بهر خران بگذاشتیم» و خواننده‌ای دیگر شاید دورتر از این‌ها نیز برود تا پوست را بشکافد، به ظلمت درون خیره بماند و همراه شاعر بگوید:

«سیاه

مثل کفر این جا

قلب کیست که بیزارم از خدا می‌گیرد» «ص ۱۵»

از خدا می‌گویم و دورتر می‌خوانم: «نگاهی که با آن خدا را شناختم همان نگاهی است که با آن خدا مرا شناخت.» «ص ۱۴۷»

می‌گویم معاشرتی صبور و صمیمانه با مرگ، زیرا فرسنگ‌های درونی و فضاهاى تکنیکی محض که در «لبريخته‌ها» بین شاعر و خواننده فاصله می‌انداختند در این‌جا کمتر شده‌اند، خواننده، البته نه هر خواننده‌ای بلکه آن که سنگ‌لاخ «لبريخته‌ها» را در پی یافتن شاعرش پیموده و هر گاه نفس زنان به پشت سنگ و صخره‌ای رسیده شبح شاعر را دیده که شتابان می‌گریزد و او را تنها در پشت صخره‌های تکنیک و بازی کلام رها می‌کند، حالا وقتی به گورستان ساخته‌ی ذهن شاعر می‌رسد و مرده و زنده، کال و رسیده، خرد و کلان، عارف و عامی، مثبت و منفی، سیاه و سفید را مهمان مرگ می‌یابد، ناگهان شاعر - انسان را هم می‌بیند که نه شبح‌وار در گوشه‌ای، بلکه در میان آن همه حرف نشسته و از زبان فردید می‌گوید:

«این‌جا

حرفی نیافتم

حرفی که با من بنشیند

مثل نشستنی تو بر گور» «ص ۵۵»

در این کتاب، گرچه ذهن و زبان همچنان از آن رویایی است، و گاه خواننده حس می‌کند که با واژه‌ای و یا با مفهومی باز ناگهان به گوشه‌ای، در چاهی، یا بر سر سنگ سختی از حرف پرت می‌شود و واژه‌ای که گویی از بالا او را می‌پاید خیره می‌ماند، اما شاعر این کتاب دیگر آن رویایی صنعتگر «لبريخته‌ها» نیست.

همان‌طور که چهره‌ی او در روی جلد کتاب، چهره‌ی سی‌سالگی و چهل سالگی او نیست اگرچه خطوط اصلی‌اش همان باشند که بوده‌اند، چهره‌ی

شعری او نیز همین تحوّل را یافته، و چند پله‌ای از برج عاج پایین آمده تا چشمی هم در چشم خواننده بیاندازد. رویایی «لبريخته‌ها»، پایی مصمّم در وسوسه‌های خودنمای کلامی دارد و در هر صفحه گویی با قصد و نیت قبلی خواننده را متحیر می‌کند. اما آن وسوسه‌ها در این‌جا حالت وسواس‌های شاعری سخت‌گیر با طبعی پیچیده‌گو را می‌گیرند که مشغله‌اش از قصد پیچیده‌گویی گذشته و در پی رساندن معنا هم هست و این البته به معنای ساده‌گویی هم نیست.

من خواننده بعضی از حیرت‌هایم را از «سنگ قبرها» در نور این نوع صاعقه‌های ذهنی دیدم: (شاید بی‌جهت نباشد که حیرت را در زبان فرانسه «اتون مان» (ETONNEMENT) یعنی صاعقه‌زدگی می‌گویند.) در «سنگ قمر» - که اتفاقاً؟ در صفحه‌ی مقابل «سنگ شمس»، در طرف چپ آن آمده است - خواندم:

«... کنار سرلوحه، میان مقبره یک «هیچ» با دو چشم به چشم می‌خورد...»
و متن روی سنگ قبر این است:

«صدایم کن

من از معاشرت دو قفس

می‌آیم»

و نیز در جای دیگر وقتی می‌خوانم:

«ابراهیم که به وقت بیداری می‌گفت: با دو پای دیگر می‌توانست خودش را

چرخ می‌کند» «ص ۲۹»

یا:

«خنده‌ی دارا که گفت: ارقام شکل دیگر صفرند» (ص ۲۶)

و یا وقتی که: «زکریا در فاصله اغوا می‌دید، در سهرورد وقتی که گفت: نزدیک‌ترین فاصله‌ی ما با مفاهیم وقتی است که رهایشان می‌کنیم و شهاب گفته بود: زندگی را هم وقتی رها کردم فهمیدم. - و مرگ، وقتی به آن رسیدیم دیگر نیستیم تا رهایش کنیم، و همین است که در فهم آن عاجز مانده‌ایم!»

«صص ۲۴-۲۵»

این نوشته‌ها دیگر شعر نیستند، و رویایی هم وقتی از سنگ قبرها گفت، گفت که این‌ها تأمل در اطراف آن لغت تنها است. در واقع، رویایی از همان آغاز سال‌های ۱۳۵۰ از همان زمانی که نوشته‌هایش را «لبریکته‌ها» نامید - و البته به صورت مجموعه‌ای به این نام به چاپ نرسیده بودند بلکه به‌طور پراکنده چاپ می‌شدند - از شعر به معنای متعارفش کناره گرفت. اما در کتاب او به نوع دیگری از شعر می‌رسد، یعنی به این نوع:

«و اهورا فریاد زد: مشتعل نبود مشّت، که بر سندان مستعمل شد» (ص ۱۲۸)

و کمی پایین‌تر در طرح - اگر اسمش را طرح بگذاریم -:

«در میان ضریح دو شانه‌ی لاغر، و چیزی از ظهر بگذارند. جایی برای نور.»

«ص ۱۲۸»

... و کی بود این حلاج، این انسان - خدا که قرن‌هاست شاعران و عارفان ما خواسته‌اند حلاجی‌اش کنند و هر که در این راه دورتر رفته به خود نزدیک‌تر شده است؟ تا آن‌جا که در کتاب پیش رویم می‌خوانم:

«و در اندیشه‌ی حلاج هنوز پنبه شاد می‌شد از ضربه. با چند تاول باز، و لبخندی مثل تاول باز. وقتی که شاد خسته از خرد شاد به رویا نوشت: زمان

شکل سپیده دم دارد» (ص ۱۳۳) و از خودم می پرسم آیا اراده‌ی حروفچین بود یا قصد شاعر، یا دست تصادف که شماره‌ی این صفحه را ۱۳۳ گذاشت؟ که به عبارت دیگر همان هفت راز آلود، همان هفت شگفت آور است؟ ($1+3+3=7$) همان «هفت شدید»ی که زرتشت بر بالای سرش بنا کرد و به پژواک فریاد زد: «سبعاً شداداً» (ص ۹۳) و کیست این خواجه بهمان که می گوید: «و مرگ / پیش از آن که بمیرم آمد»؟ (ص ۱۳۶) و مرا به یاد فروغ می اندازد که گفت: «و آن قدر مرده‌ام / که هیچ چیز مرگ مرا دیگر / ثابت نمی کند».

می گویم ما زنده‌ها انگار تمام مرگ‌هایمان در گور نیست. به گور نرسیده هم، گاه شب‌ها و روزهایی داریم که در آن صد بار می میریم و زنده می شویم، و بی تابانه مرگ را می طلبیم تا حرف آخر را بگوید و رهایمان کند، اما مرگ ریشخندمان می کند و پس مان می زند که: «نه، هنوز لایق مرگ نیستی!» و حالا این شاعر «سنگ قبرها» ست که می گوید:

«در وقت مرگ برای مرگ

لایق‌تر از من

هیچ کس

نبود» (ص ۱۳۷)

و البته هر کس شایسته‌ی هر مرگی نیست، همان طور که هر سری هم شایسته آن دار متعالی نیست. و وقتی می گوید: «خاک را در خاک کرده اند» (ص ۱۳۴) شاعر می داند که در معنا هر خاکی هم در هر خاکی نمی گنجد، گرچه به اجبار در آن بنشانندش:

«... وقتی که خاک‌ها را بر جسد کوچکی می ریختند که دنیای بزرگی را با خود

می‌برد... برای بیل‌ها و دست‌های گورکن چقدر بی‌تفاوت بود و خاک‌ها چه بی‌اعتنا به گودال فرود می‌آمدند...»

«از مقاله‌ی زبان نیما، کتاب «هلاک عقل به وقت اندیشیدن»، یدالله رویایی، ص ۳۳»

باری، در «سنگ سیاه» آستانه مساوی با تردید می‌شود: «آستانه = تردید» و می‌خوانیم:

«دو منها موازی هم که می‌شوند مساوی هم می‌شوند. و شکل پا علامتی از مرگ، جایی برای ترکی ترس و میل خاک.» (ص ۱۴۴)

قسمت آخر وامی است که شاعر از «لبریکته‌ها» یش می‌گیرد، همان‌طور که در جای دیگر از «جست‌وجوی آن لغت تنها» می‌گوید تا هول و سؤال‌های این مسیر صعب طی شده فراموشش نشود. گویی شاعر و هراس هر دو به جست‌وجوی یکدیگرند و در عین حال از همدیگر می‌گریزند. اما گاه در لحظه‌هایی با هم روبه‌رو می‌شوند و چشم در چشم هم می‌دوزند. در آن لحظات است که رویایی می‌تواند با زبان دو پهلوی دهان جلاد شهرزاد بگوید: «بهترین خلق‌ها زیر هراس مرگ جان گرفتند» (ص ۱۵۲)

اما ترس رویایی تنها از مرگ است؟ یعنی همان هراس فطری بشر؟ و یا از آن‌چه در ذهن او می‌گذرد و می‌کوشد تا به هیأت آن «واژه‌ی مرموز» که «خورده‌ست / فضای بین دو لب را» (ص ۱۴۵) ظاهر شود؟

من به عنوان خواننده باز از خودم می‌پرسم: رویایی از خلال «سنگ قبرها» به چه می‌رسد؟ و خواننده را به کجا می‌برد که می‌گوید:

«چه غم‌آور است که آدم فکرهايش را با خودش اين‌جا بياورد» (ص ۳۷)

و این «جا» که وسوسه‌ی ذهنی اوست کجاست؟ و آن فکر - حرف‌ها

کدام‌اند؟

«این‌جا هنوز هم

حرف‌هایی بین من و دنیا هست

که بین من و دنیا می‌ماند» (ص ۱۶۳)

و وقتی می‌پرسد:

«با گام‌های زائر / آی آن‌که بر من می‌آیی / آیا / حرف من از تو می‌گذرد»

«ص ۱۵۷»

از کدام گذشتن می‌پرسد؟ من اگر روزی به ایوب صبور بپیوندم که: «عقل را عور می‌دید» (ص ۳۹) و سه حرف نامم را هم بر سنگ جا بگذارم و مثل خود مرگ عریان به گور بروم، آن وقت از چه می‌گذرم و آن ته... ته گور به چه می‌رسم؟

نمی‌دانم، اما می‌دانم که آن‌جا برای من حرف‌هایی بین من و دنیایم خواهد بود که بین من و دنیایم می‌ماند... و آن حرف‌ها همان رازی خواهد بود که می‌گویند با خود به گور برد:

«من که زمانی بودم

حالا هستم

پس آن که بود کیست که دیگر نیست

و آن که نیست کیست

که دیگر هست» (ص ۱۴۳)

درهم نشینی جسم و روح

♦ محمد حسین مدل

(دبی، ۱۳۷۸)

یدالله رویایی شاعری است اندیشمند و فرزانه با تکنیک قوی و بیانی فوق‌العاده... برداشت‌های او از جهان پیرامونش، و از جهان حسی‌اش، برداشت‌هایی است که بیشتر با لباس عرفان و فلسفه، با نگاهی رندانه و گاهی جادویی، موضوع‌های روزمره‌ی حس و عقل را از حاشیه به متن می‌آورد و خواننده‌ی شعرش را وادار می‌کند تا ادامه‌ی رویاهایش را ببیند، و برداشت‌های من از شعر او به همین دلیل شاید ادامه‌ی برداشت‌های او از شعرش باشد که او خود به آن نیندیشیده است و این فرصت را آگاهانه به من داده است تا به جای نگاه او نگاه کنم و سهیم شوم در آنچه که او پیش از من دیده، یا از آن عبور کرده.

در «هفتاد سنگ قبر» یدالله رویایی قلمش را به خودِ درونی‌اش سپرده

است، با برخوردی بی‌اعتنا به واقعیت‌های ملموس جهان پیرامونش تا هرچه در عالم روحانی روح حس می‌کند و می‌بیند با ما در میان بگذارد. و در همین وادی، توانسته است که در تأملات خویش و پیش از مرگ درهم‌نشینی جسم و روح حرف‌های خودش را درباره‌ی مرگ بزند.

«فضای تازه‌ی من مرگ

نه از بیرون نه از دور

همین جا در میان من

و در درون من بود»

این شعر را با منی که مادی است و نگاهش کور است اگر بخوانیم چیزی نصیبمان نمی‌شود. ولی اگر با منی که در این شعر معرفی شده است آشنا باشیم، آن من را در خود نیز می‌بینیم. منی که بی‌دست و پا و چشم و سر آسوده‌تر می‌تواند بگوید من همان روح است که ازلی و خداگونه است، و زمان و مکان را هر طور بخواهد می‌نگرد و طی می‌کند، پس در حسرت جایی دورتر یا نزدیک‌تر نیست تا آرامش خویش را رقم زند.

در «هفتاد سنگ قبر» ما با شعرهای حتی روبه‌رو نمی‌شویم، بلکه با پرده‌ای کنار رفته روبه‌رو هستیم که اسرار دلچسبی از مرگ را به ما نشان می‌دهد. من فکر می‌کنم یدالله رویایی در مکاشفات خویش لحظه جدایی روح و جسم را از یکدیگر دیده است، و به دنبالشان رفته تا سرنوشت هر کدام را ببیند تا این‌که در بیداری محض، سرنوشت خویش را تغییر دهد.

«یک دفعه مرگ

بر من که اوقتاد دیدم

او خود یک دفعه است

خود دفعه»

و کشف‌های درونیِ یدالله رویایی وقتی که در درون خویش خودش را جا می‌گذارد و تنها می‌شود، با چشم‌هایی دیگر به مرگ نگاه می‌کند، و به هر چه که از مرگ شنیده است یا هر چه که از مرگ بر او رفته است شکلی تازه می‌بخشد و با نگاه تازه‌اش به گورستان تأملی دیگرگونه می‌کند تا به آن چه موضوع تازه‌ی ذهنش شده بیشتر رفاقت کند.

«پس مرگ

چیز دیگری بود»

وقتی که در عالم مکاشفه‌ی شاعر، روح و جسم همنشین یکدیگر می‌شوند و جسم با چشم‌های بسته‌اش که چند لحظه تمام پرده‌ها را برایش کنار زده‌اند همه چیز را می‌بیند، در بیداری شروع به گفتن اسرار می‌کند و در جذبه‌ی همین اسرار که در پس پرده‌ها دیده، خود را در پس نگاه کردن دیگران می‌رساند و نگاه کردنشان را نگاه می‌کند و جشن می‌گیرد وقتی که در گورستان همصدا می‌شود با تمامی مردگان، و حرف‌های خودش را از زبان مردگان که در او لبریزند می‌زند.

«در جهان خواب من این‌جا

زنده‌ها دیگر اشتباه

نمی‌کنند

این همه را

آه اگر می‌دانستم!»

و اسرار از زبان شاعر به طور سزی افشا می‌شوند، و ما اگر با این شعرها با هوشی غیرمادی رفاقت کنیم، در پرش‌هاشان سهیم می‌شویم و شاید از بالا وقتی که با شاعر می‌پریم چیزی بیشتر از او ببینیم.

«در جهان خواب من این‌جا»

یعنی وقتی که من مرده‌ام، و جسد من را در قبر گذاشته‌اند، و روح من از مفارقت با بدن آزاد شده و به جمع روح‌های آزاد دیگر پیوسته است، و به اصل زندگی رسیده‌ام، یعنی محو همیشگی جسد و عینیت پیدا کردن روح در فضایی که همیشه بوی زندگی در آن بیدار است.

«زنده‌ها دیگر اشتباه نمی‌کنند»

و اگر من قبل از مفارقت روح از جسمم به زندگی پس از مرگ می‌اندیشیدم و به آن ایمان می‌آوردم، و خودم را اسیر جسم نمی‌کردم، حالا پس از مرگ جزو همین زنده‌ها بودم که دیگر اشتباه نمی‌کنند.

این حرف‌ها، حرف‌های یکی از مردگان است که شاعر از آن‌ها شنیده و وسوسه‌ی ذهن او نیز شده است، و به همین دلیل برای فرار از این وسوسه در جای دیگر می‌گوید:

«جان آمد این‌جا

تا خود را

کامل کند»

وقتی که پس از مرگ جسد من را در قبر می‌گذارند، ما تمام نمی‌شویم و انگار چیز دیگری هم هست و خوب که تأمل می‌کنیم می‌پذیریم که اصلاً چیز

دیگری هست و تا حالا هر چه بوده جدی نبوده و ما غفلت کرده‌ایم و به این یقین تلخ که می‌رسیم می‌بینیم که در این تب و تاب چند روزه‌ی زندگی، فقط در حاشیه‌های تاریکش دست و پا زده‌ایم، و باید که با نگاهی تازه از این به بعد زندگی را که اصل زندگی است خوب نگاه کنیم تا دوباره مغبون نشویم؛ چون:

«تنها ماییم که بر نمی‌گردیم

ما

تنها بر نمی‌گردیم»

و برگشت ما به خود اگر که بعد از مرگ باشد ای وای! که تنها نیستیم، و شاهدان آشنای بی‌نگاه و زبان با ما می‌آیند و اشاره‌ی رفتارهامان می‌شوند با نگاه و زبانی که پیش از مرگ پنهانشان کرده بودند و ما نمی‌توانستیم که ببینیمشان و باورشان کنیم:

«این همه انگشت، مرگ را

بیشتر از آن چه هست

مسئله کرده است»

و شاعر آگاه و مدرن امروز با نگاهی هوشیار به عمر چند هزار ساله‌ی انسان نگاه می‌کند، و مدام در انتزاع و کشف شهود زوایای پنهان درون انسان، مناظری ناب و حیرت‌آور و به یادماندنی می‌آفریند. در «هفتاد سنگ قبر» یدالله رویایی با یک دید فلسفی عمیق از صغرا و کبرای عمر جهان گاهی به انتزاعی می‌رسد که شروع و پایان هستی خویش را در چند کلمه بیان می‌کند:

«صدایم کن

من از معاشرت دو قفس می‌آیم»

معاشرت چیست؟ و چه کسی باید تو را از معاشرت نجات دهد؟ معاشرت آیا جز برخورد مادی جسم ما نیست که ابزار موقت روح جاودانمان شده است؟ و آیا ما معاشر کدام قفس بوده‌ایم؟... یدالله رویایی در «هفتاد سنگ قبر» هیچ گاه نخواسته است که خود را محدود به شناسایی و یا بیان خواست اندیشه‌ی کسی مشخص کرده است، و از آن سو با او حرف زده است، بکند. و می‌توان گفت که این شعرها گفت‌وگوهایی است که شاعر آن‌جا یا این‌جا کرده یا شنیده است / با لب‌ها و گوش‌هایی که شبیه هیچ چیز نیستند، اما همه، همه چیز را اداره می‌کنند.

«میان جمجمه، پژواک

من صداست

شبیه هیچ»

و در این شعرها من مصطلح جاری بر لب‌های هر روزه‌ی ما در جایگاه اصلی خویش می‌نشیند و به ما خود نشان می‌دهد تا با چشمی که شبیه هیچ چیز نیست، نگاهش کنیم و معنایش را بفهمیم.

شاعر «هفتاد سنگ قبر» می‌خواهد با متن‌ها و سرلوحه‌ها که متن نیستند، ولی «در متن آمد و شد دارند»، ما را وادار به نوعی تربیت خواندن کند که دلخواه خود اوست، و به ما اجازه این توقع را می‌دهد که سرلوحه و متن را در فضایی که آمد و شد را در آن ایجاد کرده است یک جا شعر ببینیم، و به همین دلیل شاید بیشتر سرلوحه‌هایی که در «هفتاد سنگ قبر» آمده‌اند نیز شعر می‌شوند، و شاید گاهی هرگز نتوان از سرلوحه‌هایی که شکل حاشیه‌ای بر متن دارند برداشتی به عنوان توضیح شعر یا مقدمه‌ای که مربوط به شعر می‌شود

کرد. خاصه که یدالله رویایی در این مجموعه یک کار زبانی ناب که بیشتر خاص خود اوست ارائه داده است که در همه جا، چه در متن، و چه در سرلوحه، این زبان حکومت می‌کند و در همین ارائه‌ی زبان، وقتی به مفهوم می‌رسیم سرلوحه‌ها بیشتر از آن‌چه خود را در معنای خاصی محدود کنند سعی دارند کلی باشند و کلی‌تر بمانند، و حتا بعضی از نام‌ها در نام‌های خاصی خلاصه نمی‌شوند، و به‌عنوان شکل سنگ قبر یک انسان کلی که در سراسر تاریخ بوده است خود را به ما معرفی می‌کنند، و ما می‌توانیم به دلخواه خود هر نامی را با نامی که دلمان می‌خواهد برابر بدانیم، و به نوعی که شاعر در آن دخالت نداشته باشد شرح پنهان در سرلوحه را از خود بدانیم؛ همان‌طور که اصل متن را. وقتی که در متن مست می‌شویم، و در جذبه‌ی خواندن، هلاک خویشتن را جشن می‌گیریم.

برای دریافت بهتر «هفتاد سنگ قبر» خوب است ابتدا سرلوحه و متنی را بخوانیم که آن «آمد و شدی» که شاعر در آن اشاره کرده است در حافظه‌ی تاریخی‌مان بیشتر مأنوس باشد تا بتوانیم به این ادعا برسیم، شاید این سنگ قبرها ما را وادار کنند تا چیزهایی را که در تاریخ ندیده‌ایم ببینیم، تا پربارتر شویم.

(سنگ قبر لیلی)

«در کنار من

این گور

کناری دارد

تو»

«سقوط پرستو در دستمال، بر سنگ حک شده است. در داخل حصار: خون و شاخه‌ی توت، فاصله و گیسوی لیلی که اندیشه کرده بود: برای جنون به اندازه‌ی کافی هوش نداریم.»

«هفتاد سنگ قبر» در زبانی ورزیده، یکدست بودن خویش را همچنان حفظ می‌کند و در عرصه‌های گوناگون روح و جسم، با سرعت، به اقرار خویش، کمر، چنان می‌بندد که فرصت دیده شدن از چند زاویه را در نگاه اول و دوم از ما می‌گیرد و در نگاه سوم در «هفتاد سنگ قبر» باز، با زبان محض در اندیشه‌ی محض توأمان روبه‌رو می‌شویم و بی‌آن‌که در انتظار تصویر و یا بعدهای چندگانه‌ی کلمات او بمانیم، زیرکانه به لذتی، و یا به نوعی لذت، دعوت می‌شویم، و یا به ستایش؟

حیرت عظیم حجم

♦ منصور خورشیدی

(بہشہر، ۱۳۷۷)

هستی بخشیدن به سنگ برای حاشیه‌نویسی عمر، در حقیقت پدیدارشناسی اشیاء است. کلمه‌ها در این شعر برجسته هستند / مثل سنگ‌ها برای قبر و نوشته‌ها برای سنگ. حاشیه‌هایی که عمر انسان روی سنگ را از ابهام خارج می‌کند، چون شعر از آسیب‌های زبانی سخت دور است، ابهام موجود به موازات ادراک مخاطب قابل درک می‌شود و زیباشناسی شعر در کارکرد زبانی، برای ایجاد متنی جدید، در زمان نیامده، که بی‌گمان خواهد آمد، انتظار طبیعی را ویران می‌کند. این شعرها شعر جسارت است. شعر حادث یک تفکر طراحی شده است.

تکنیک مسلط زبان در هر مصراع، ضعف کم‌رنگ بودن تخیل و تصویر را از بین می‌برد، چون شعر به شدت تکنیکی است، اصل پذیرش برای اعتلای شعر با آن همه تاق و رواق، زیبایی و معرفت معناشناسی شعر می‌شود و

پدیدارشناسی مرگ بهترین تجربه را از زندگی برابر مخاطب قرار می‌دهد تا نگاه خود را در فضا سازی متن مستقر کند. زیرا شکل‌گیری فرم در ارائه‌ی شعر، برون زبانی (حاشیه) و درون زبانی (متن) بافت پیوسته دارند. به این صورت، اگر شعر نبود، طرح روی سنگ بستر ساز متن نبود و اگر گستره‌ی سنگ حضور نداشت حاشیه‌ها بی‌طرح می‌شدند. به همین دلیل است که در شرح حاشیه‌ها، شاعر از زبان شطح بهره می‌گیرد، بخشی که سطح زبان را می‌سازد:

«همیشه آن‌که می‌رود کمی از ما را / با خویش می‌برد. / کمی از خود را، زائر! / با من بگذار»
 «سنگ شاد، ص ۱۳۳»

آن‌جا که فرم در شرایط تابعیت تکوین پیدا می‌کند، توازی وجودی بین زبان و فکر ایجاد می‌شود (بحران ساختار + بحران زبان)، که هر کدام محوره‌ای خاص خود را دارند و کانون زاویه‌ی دید تشخیص مخاطب را در کشف رابطه‌ها آسان می‌کند. این همخوانی سبب می‌شود که فاکتور اعتلایی در رسیدن به «علت غایی» بر سه اصل استوار شود. الف: غیاب / ب: دیدار / ج: طلب / همزاد کردن آن‌ها طلیعه‌ی تازه‌ی زبانی در این کتاب است. ابعادی که طبیعت در زبان شاعر ساکن کرده است.

«یک دفعه مرگ / بر من که اوفتاد، دیدم / او خود، یک دفعه است / خود دفعه»
 «سنگ بایزید، ص ۷۰»

در این شعر (غیبت) زمینه‌ساز پرتاب به سوی (طلب) شده است. کشف خلاقیت و تفکر شاعرانه، تأویل متن را آسان و سمت مناسبات تازه را برای (دیدار) فراهم کرده است، تا در فاصله‌ی سرلوحه و متن، رویت‌های خود را از جهان مرگ بهتر دریافت کند.

کثرت گسترده‌ای از حضور فیزیکی بدل به وحدتی از حضور متافیزیک در جهان دیگر!

«مرگ نام» یا «نام مرگ» روی سنگ نوشت

تخاطب اجرایی برای شناخت شخصیت‌های غیرحقیقی که مشخص نیستند اما «نام مرگ» یا «مرگ نام» را روی سنگ نوشت به خود گرفته‌اند، حضور شعر را چند شخصیتی کرده است و این کثرتی است که به سمت وحدت می‌رود. پدیده‌های تکامل یابنده که روایت انسان می‌کنند اگر چه خود راوی‌اند، راویانی با چند صدا، نگاه و ریتم متفاوت بیان در وزن و آهنگ کلمات با حفظ هویت مستقل اشخاص، وقتی از متن به حاشیه‌ی روی سنگ می‌رویم - آن‌جا که شاعر روایت کلام می‌کند - نکته غیاب در شعر به سادگی قابل درک می‌شود. این جاست که زبان به سوی آن حقیقت غایی پیش می‌رود و شعر در موقعیت جدید خود فرم و ساختار تازه پیدا می‌کند.

زبان علیه زبان

عادت به ابداع روایت و تمهیداتی برای رفتن به سمت فرای روایت، نکته‌ی تازه‌ای است در شعر، که زبان علیه زبان تحریک می‌شود. شعری که از نظر زبان سرشار از ابهام آسان است و ایجازی که ایجاد پرسپکتیو در شعر می‌کند. و شاعر با استفاده از امکانات بیان صاحب سنگ و قدرت زبانی خود

شعر را به ژرف ساخت زیبا هدایت می‌کند تا مخاطب به متن اثر راه پیدا کند؛ بدون ارجاعات درونی یا حتا بیرونی متن که گاه محل فصاحت زبانی هستند. در این شعر اثر با ارجاع به سنگ و روخوانی سنگ‌نوشت حتا کمترین نشانه‌ای نمی‌توان یافت که چگونه شعر و شرح، بدون ارجاع پیوستگی خود را حفظ کنند. انگار با دو گونه زبان در متن روبه‌رو هستیم (گردشی در زاویه دید)، که حاکی از نگاه هوشمندانه و برخورد کلیدی با کلمه در شعر و پانویست آن است. نمونه‌ها: «اذن = دیوار / آستانه = تردید / علامت = گذشته / دعا = زبان دست»

«که در حضور «زبان» حذف حضور دنیا بود. غیبت دنیا بود، که در دعای تنهاییان بود.»

«سنگ زرتشت، ص ۱۲۸»

«فردا که نیست، مرگ با لب من می‌خندد.»

«سنگ لعیا، ص ۱۲۳»

«مرگ‌های من، این‌جا با منند.»

«سنگ خواجه بهمن، ص ۱۲۱»

«سن = وقت / گور = جا / وقت → جا»

«سنگ شهاب، ص ۹۶»

«هنوز نمی‌دانم از کجا / می‌آیم.»

«سنگ مهدی، ص ۶۷»

طرحی برای منظری از آن که منتظر خویش است، با صدای مهدی که در خطاب به خود گفت: ای غین، ای سین، ای همیشه همین. (برای امام زمان؟) و تزیین مقبره با غیبت و سکوت.

این‌ها نمونه‌هایی بود که گفتم مخاطب را در حوزه‌ی زبانی دیگر می‌اندازد. حتا خوانش این دو زبان، انگار تفاوت‌های دیگر دارند. (ظاهر متن + مطالعه‌ی متن) تعویض فضا در دو زبان، جسارت زبانی هر کدام، اجزای عناصر سازنده‌ی آن‌ها (دو عنصر متفاوت زبانی) است که حاصل تفکر جدید روایی در «هفتاد

سنگ قبر» است. فراخوان حاصل جمعی از زندگی به سوی مرگ، از توقف تا پرواز و از دوایر ظلمت تا هزار شعاع منور جهت ایجاد تلاطم تصویری، برای تجمع تصاویر، تا تکرار متن از حقیقت شخصی بدل به فراخوان جمعی شود: کثرت.

نمادها و نشانه‌ها

برای ایجاد پرسش‌های ذهنی و پیش‌زمینه برای درک و دریافت جدید، و ایجاد سرعتی در مکانیسم اثر، علامت‌ها و نشانه‌هایی وجود دارد تا یک موقعیت در موقعیت دیگر ایجاد شود و شعر در کل پیکره چشم شود تا اجزای سازنده‌ی شعر دیدن، و این هر دو تابع جنون ماندگار در تفویض و پاس شعر از حوزه‌ای به حوزه‌ی دیگر هستند.

«من که زمانی بودم / حالا هستم / پس آن که بود کیست که دیگر نیست
/ و آن که نیست کیست که دیگر هست.» «سنگ شهاب، ص ۱۴۳»
«سکوت عادت ما می‌شود / و خواب، سعادت ما / و در این هر دو، ما /
چهار می‌شویم.» «سنگ رابعه»

«هیچ کس هیچ نگفت / و یا که هیچ کسی هیچ گفت / در گوشه‌ی اتاق
عزیز / وقتی که گوشه‌ی لباسش / از آخرین واژه بالا رفت.»

«گوری برای مادر، ص ۱۱۰»

رویایی ابتدا با ساخت زمینه‌های مناسب در سرلوحه به شرح نام پرداخته،
آن‌گاه پیام خود را به شیوه‌ی هنر کلامی در شعر به مخاطب انتقال داده است.

نشانه یا دلالت‌های ویژه که در زبان پنهان شاعر نهفته است (سرشت حقیقی شاعر در نهانی‌های بود) آشکارا به چشم می‌خورد. نام‌ها و نمادهای روی سنگ خبر از جهان مرگ می‌دهد که با همین نشانه‌ها درک می‌شود و مخاطب از کشف معنای ظاهری به درک حقیقی از زندگی صاحب نام در روی سنگ آشنا می‌شود. آن‌گاه برای درک باطنی و کشف معناهای بی‌شمار به ضمیر خود نفوذ می‌کند تا با دیدن خویشتن به درک درون و درونمایه‌ی شعر برسد و به شاعر.

«شرح خود را پیدا کن / اگر می‌جویی / باید که بنشینی / ای دیگر ای خجل / در ترکِ اسم / در شکستن نام از نام» «سنگ خورشید، ص ۱۳۸»

«فضای تازه‌ی من، مرگ / نه از بیرون، نه از دور / همین جا در میان من / و در درون من بود.» «سنگ خواجه بهمن، ص ۱۲۱»

در جست‌وجوی خود نشستن و شکستن نام، فضای تازه‌ی من، مرگ، ترکیب کلیدی معتبری است که انسان توجّهی به زندگی مردگان و مردگان زنده داشته باشد. تا خود را در فاصله‌ی بسیار کوتاه میان دو دم ببیند، «نه از بیرون، نه از دور» همین جا، حضور غایب و غیبت حضور، همخوانی واقعیت به موازات طرح و تفسیر اثر، و شناخت جسارت‌های زبانی در ارائه شعر، و شناخت اجزای پدیداری در دیدار، با «قرائت متن» برای درک حضور نمادها و نشانه‌های موجود در شعر.

آمد و شد مخاطب در متن و سرلوحه

رفت و آمد مخاطب بین «متن» و آنچه «خارج» از متن است او را به

درک حقایقی از نگفته‌های شاعر نزدیک می‌کند، این نزدیکی، آن‌جا حس می‌شود که با نمونه‌های گفتاری در سرلوحه مأنوس‌تر برخورد کند. تا آن‌چه به نام شعر، به‌ویژه در سرلوحه دارد، و ذهنی و تجسمی است، آگاهانه‌تر دیدار کند.

آن‌چه خارج اثر در سرلوحه حک شده است ارتباط دقیق با روح و روحیه‌ی شخصیت‌های منتخب سنگ دارد. حرکتی زنده از کنش و منش شاعرانه به عنوان حضور زنده در زبان شعر، با دعوتی دیگر از پدیده‌های موجود، در محور دانایی فراگیر، که رمز و راز متن را آسان می‌کند. البته نه آن‌گونه آسان که بتوان به سادگی به ذهن و زبان شاعر رسید. اما پیچیده و فلسفی هم نیست که نتوان با آن ارتباط برقرار کرد. اگر اندک فاصله‌ای بین مخاطب و دیگر اثر او از جمله «لبریکته‌ها» وجود داشت، در این اثر شاعر با شرح سرلوحه بر روی سنگ حذف فاصله کرده است. فاصله‌ای اگر دیده می‌شود برمی‌گردد به تکنیک زبانی شاعر که سال‌ها با او همراه است.

کارکرد استعاره و درک نمادها

شناخت زبان شاعر، هوشمندی مخاطب، و درک نمادها و مصداق‌های جهان مرگ، عواملی هستند که به درون‌مایه‌ی «هفتاد سنگ قبر» راه پیدا کنیم و به جهان متن نزدیک‌تر شویم، به ویژه کارکرد حجمی استعاره که هسته‌ی اصلی در آفرینش و خلق فضای جدید است:

«حریف دهانم مرگ / مصاف صخره / مصاف موج - نعره - / وقتی در آب

«سنگ مراد» / گوش می‌سازد.

«کنار من این جا / حیات رشد / سبزه آيا / فرشته‌خو را / به خاک تو خواهد

نشاند؟» «سنگ عایشه، ص ۸۳»

این حرکت رویکردی تازه به واقعیت زبان داده است، و به واقعیت عیان که روبه‌روی ماست، معنای پدیداری فرا زبانی که در تمایز با نشانه‌ها حضور خود را برجسته می‌کند. و واقعیت غیرزبانی است، گوهر شعر است که ارزش‌های مستقل زبانی را در شعر مطرح می‌سازد.

«طرح زورق سرگردان»، «چشم ماری آویخته از تاک»، «پای برهنه و یک بال سیاه»، «پنج انگشت دست به شکل دعا»، «چند دندان شکسته روی خط حامل»، «یک کبوتر بسته بر خیش»، «طرح یک دیوار شکسته»، «یک دهان باز در موج غبار»، «طرح عقاب زرتشت»، «یک درخت دیوانه در پایین گور» استعارات غیر زبانی هستند که در مکانیسم پدیدارشناسی، اشیاء جایگاه خود را از دست می‌دهند. فضای تازه در نظام زبان که ارجاعی بیرون از خود ندارند. ارجاعی اگر باشد، شاعر جهت دریافت بار عاطفی زبان آن را از متن به حاشیه فرستاده است. تا جوهر پیام برجسته شود. تا وقتی زمینه اصلی شعر به گستره‌ی سنگ راه پیدا می‌کند، غیرقابل فهم نباشد، علائم و نمادهای استعاره‌ی پیام کوتاه از جهان مرگ آمیخته با تخیل شاعر برای زائر.

زیارت خوانی اهل قبور

فضای ذهنی شاعر و زائر را مرگ پر می‌کند، «بی فکر و فلسفه تا خود

مجالى برای تفکر باشد» برای فکرهای فکور که نور از جهان دور می‌گیرند تا حجم‌های کوچک ذهن را با مضمون مرگ که در انتهای حیات همه‌ی انسان‌ها نهفته است مشغول کند. نوعی ارتباط مرئی و صمیمی که عامل هدایت‌کننده‌ی آن «مرگ نام» است. و «نام، نوعی نماست»، که هر انسان حامل آن است. در عبارت‌خوانی متن سنگ یا در زیارت‌خوانی اهل قبور که حیرت خود را در گورستان جا می‌گذارد.

در این کتاب، زبان و فرم پیوند زنده و متحرک دارند، تصویری نامتعارف که راهی باز می‌کند برای درک معناهای بی‌شمار.

«میان انگشتانت، زائر! / در، از نقاب می‌افتد / و خنده از قاب.» «ص ۸۸»
 «چین از زمان نما می‌گیرد / وقتی زمانه در بستر / نمای چین و منظره‌ی انتظار می‌گردد.»

«در تربت من / قد می‌کشد پشیمانی / سنگینی چرا در سر» «ص ۵۶»
 «همیشه خواب من از بستن کتاب / حالا کتاب باز من از خواب» «ص ۱۱»
 «این‌جا در انتهای جاده جدایی‌ها / جمع می‌شوند / و جمع / دوباره در آغاز راه / به راه می‌افتد.» «ص ۱۲۷»

حاشیه و متن در سویه‌های استعارى و نمادین خود، دلالت‌های چندگانه دارند. هر مخاطب با هر بار خواندن به طرز تازه‌ای از خواندن می‌رسد و به معناهای ناشناخته در بیان شاعر. هر بار می‌تواند متن اثر را برای خود بازآفرینی کند. چرا که «هفتاد سنگ قبر» دهان بسته است تا درون باز کند بر احشای کلمه و دهان‌های بر چاه تاریک کلام. از یک نقطه مرکزی بود «نام» و شد «مرگ» در آمد و شد بین متن و سرلوحه.

«این سنّ سوخته، این گور! / وقتی که جا می‌سوزد / و وقت: / جایی برای سوختنِ جا.»
 «ص ۹۵»

«کفنی آیا / تنم را پوشید / و یا تنم را کفنی / به اندیشه‌ی دنیا پوشید / طبیعت بی‌جان / چقدر فوری بود.»
 «ص ۱۰۸»
 سرانجام قول مایاکوفسکی: «زبان شاعرانه خارج از گستره‌ی کارکرد معنایی قرار دارد.»

اما زبان شاعر را در این کتاب نمادها و نشانه‌ها شکل داده‌اند، که جنبه زیباشناسی دارد.

من می‌مانم و حیرت عظیم حجم. انسانی که تربیت حجم‌گرایی دارد، مرا از برکت این حس مشترک، محروم نمی‌کند. آن سوی جهان نشسته و نگاه به این سوی جهان می‌کند، او در این نگاه به جست‌وجوی خود برخاسته است تا حضور رابطه‌ها را شکل بدهد «مثل کوهستان‌های گویا و برکت صاعقه در ما». چشم‌هایی که مفاهیم تازه‌ای از دیدار را با خود دارند نمی‌بینند، نمی‌روند، که رفتنی اگر باشد سفر به کائنات است. اما این چشم، این نگاه، این دیدار، مرئی‌ها را از پیش رو برمی‌دارد و پیله‌ای در پشت هستی ما است. که از نامرئی، از «آن‌جا»، دم گرم دانستن را دمام در ما زنده می‌کند.

فشردگی تصویر، ایجاز و زیبایی است. و زیبایی را گاهی، فقط «جای کلمه‌ها» می‌سازد: «ای که در صف پیش، / جان پیش صف می‌گذاری! / جمال تو تا ابد / اندازه‌ی جان ما باد!» در این کتاب حسی نهفته است که بی‌حس می‌کند، حسی که هوای قیامت در سر دارد. اما «کمال در آخر نیست / و آخر نیست / که انسان تنی مردنی دارد و روزهایی نمردنی.»

و باز، مرگ پوست انداخت

(تفرّج در «هفتاد سنگ قبر»)

♦ حسین شرنگ

(مونتِ رال، ۱۹۹۹)

از دهوری که آباء حیوان کاسب، حبیب یهوه والله، بکارت مرگ - این واپسین امید - راز - بشریت را هم زائل و آن را متاع فیزیک بیع و شرا کردند، ما دُردانگان آن خدای زنجیری که می‌خواست مرگ را بشناسد و از میان برخیزد؛ تلاش جهان‌افسایی ورزیده‌ایم تا هر از چند گاهی با موت قبل موت، و نبوت علیه اوهام منتسب به آن؛ کرکس‌های چندهزار ساله را از گرد سابقه‌ی نعش - نشستگی جسم برانیم.

این کرکس‌های رویین منقار، هزاره‌هاست که در مختفای جان بشر بال می‌زنند و قیل می‌کنند و قال می‌پراکنند و حمله می‌برند و جگر می‌خایند و زهره می‌ترکانند: «رزقنا اجلک»

این کرکس‌ها نام‌های بسیار دارند. و در چننه‌ی حیات هنوز برای آن‌ها نام‌هاست. ولی مادر همه‌شان هول است: «اسطوره‌ی هول» که:

«ترس تو از مرگ / ترسناک می‌کند / مرگ را / که تغذیه از ترس /

می‌کند.» «سنگ شهرزاد»

ای شهرزاد، بگو که مرگ، قصه را دراز می‌کند. مزبور نقش نشأت با خدایان اساطیر اولین، و سیاه جادوگران، کار آسان تر بود. آن‌ها، ما آن‌ها را به جان هم می‌انداختیم. با کمک خدایی، خدای دیگری را عاطل می‌کردیم و سحر سیاه را - بی‌وحشت از انقراض - با رنگ‌های دیگرش، باطل.

هنوز از اوّل می‌جوشیدیم، از آخرت نمی‌ترسیدیم، به چُستی پروانه بر این اختراع فیل زمان موش‌ها می‌رقصیدیم. و معنی خنده‌ی جمجمه را می‌دانستیم:

«میان جمجمه پژواک / من صداست / شبیه هیچ.»

از سربند روزه‌های یهوه در آسمان‌های تورات. و وعده‌های جهنمی پسرش - همان پیغمبر پدرزده‌ی عشق - در انجیل متی؛ به ارسال بچه‌ی همسایه. «به آن‌جا که از خشم و درد دندان به هم می‌سایید.» همانا بش‌المهاد قرآن، آن‌چه را که در این دفعه - زندگی - در عالم ارباب و تحقیر و تسخیر و تسخّر، مشبع نشده بود موکول به دفعه‌ی آخرت کردند: همانان که در دفعه افتادند و دفعه در آنان افتاد. یک دفعه از گورشان نیلوفرهای آبی رویید و خاک را آن فراموشی عظیم شوم فرو گرفت:

«یک دفعه مرگ / بر من که اوفتاد، دیدم / او خود، یک دفعه است / خود

دفعه»

پس نشاید - یعنی که داوودانه نیست که زیر چنین زمموری نوشت:

«اگر می‌توانستم در دفعه بیفتم؛ و یا دفعه در من می‌افتاد.» و کار ما

مرگ‌شناسان زنده‌دل سخت سخت سخت‌تر شد. چه باک چه باک چه باک. سخن را، سخت‌اندازتر از مرگ چیست: «باید بتوان مُرد / تا بتوان بود.» «سنگ بردیا» دانا به این‌که «خواب ما در خاک / خاک را / بیدار می‌کند.» (سنگ آمنه «مادر خوانده‌ی محمّد») «مادر که می‌میرد / دیگر نمی‌میرد» «سنگ سینه‌ها»

و بر مرگ نام‌ها نهادند: قتل، شهادت. اشدّ مجازات، وصال به درک، آیین‌های سنّ چهارم، فصل پنجم، تفصیل. توّسل به جماع چهل هزار ساله، چرت شتر بر در خانه‌ی همه، خواب خرگوشی ایلعادر، رستاخیز مسیح از آن‌چه «خودش خواست و گرنه می‌توانست.» خوبی برای بچّه‌ی همسایه، هُلی کاست، انقلاب فرهنگی، فرهنگ انقلابی، هاری‌گیری، کامیکازیراسیون، خودخوشی هدایت در اتاق گاز، ماجرای حسن و حسنک بر دار و... وها. چندان که هر قدر بیخ گوش سابق میّت. میّته‌ی معروف. «اسمعیدند و افهمیدند» دیگر نه کس شنید و نه فهمید: نشنیدنی نفهمیدنی:

«نام‌های مرگ را / همه جز مرگ دیدم / و مرگ نامی / جز مرگ نداشت.» «از سنگ‌های سنگ» ابدان اعصار را. بی‌وقتی بوده است - خوف و خارش از هزار اسم مرگ و یگانه‌گانی و صاحب وقت؛ که این همه را بر تن سخن خود حس کرده‌اند و مرگ در آنان پوست انداخته و اینان بی تن اوّل، باطن دوم را بر پوست تازه نگاشته‌اند و آن‌قدر ترسیده‌اند که نترسانند:

«پس مرگ / چیزی دیگر بود.» «سنگ شمس»

یا: «و زندگی / حتّای مرگ بود.» «سنگ برهمن»

در حیرتم از آدمی که رستاخیز درخت مرده را باور دارد و آن خود را نه.

تن، عظیم چشم‌بند است. ...

حالا - دواًیفه - صاحب «هفتاد سنگ قبر» در شعر معرفت، ندرتی است و مثالی در عالم معرفت بر شعر. (حافظ هم که زان سوی عشق. یعنی مرگ - فتنه‌ها می‌دید، شعر خودش را همه بیت‌الغزل معرفت می‌خواست.) او مثل کسی، مثل او نیست. شعر در اوج، تن معرفت است. (در حضيض هم مگر شعر هست؟) مجنون هم لیلی را تن عشق می‌دید: کهنه کدوی شکسته‌ای که از آن شراب می‌نوشید. می‌گفت که: من این را به هزار جام مرصع لبریز از شراب در نمی‌تازم. و شعر حالا - یعنی از لا - ابتدا - در تن روحانی «رویا» حل شده است؛ و او یکی از آنان است: «دست می‌شویم از این ایمان.» «سنگ طواسین» «خود نمی‌دانستم / که مرده‌ام.» «سنگ خواجه فاراب»

«روزی که مرگ دیگر من آید.» «سنگ عباس» «و زندگی حتای مرگ بود.» «سنگ برهمن» آنچه مرگ‌شناسان باستان، همه دارند او؛ یک‌جا دارد. و مرگ، دوباره در او پوست انداخت. و او بر این پوست است که سخن تازه کرده است. و سخن تازه - از بر مرگ - پوست مقلدان مرگ را سیاه‌نامه می‌کند: آن‌ها که طاق‌مردن ندارند، بر گور دیگری فاتحه می‌نویسند. (بعد به این لحظه می‌رسیم) کسی که تن اوّل خودش را در نوشته باشد، بر مرگ در می‌شود:

«در وقت مرگ برای مرگ / لایق‌تر از من / هیچ کس نبود.» (سنگ بیژن) در از آب گذشته نامچه‌ی «هفتاد...» اخلاصاً - محبتاً نوشته: «به سنگی از قبیله‌ی سنگ: حسین شرنگ» و بعد بر برچسبی زرد افزوده که: «نسخه‌ی خودم را برای فرستادم، با قلم‌خوردگی‌ها و حاشیه‌هایش؛ که آن‌ها هم برای تو که اغماضشان کنی و یا پاکشان...» عارف بر این‌که من اهل غمض و پاکی (علی‌الخصوص - پاک کنی) نیست. غرض این که هر چند قلم‌خوردگی‌ها و

حاشیه‌ها نه بسیار ولی در همین حد هم برای ما دانیان قدر خود غنیمتی‌ست:

«همیشه خواب من از بستن کتاب

حالا کتاب باز من از خواب» «سنگ اول»

در حاشیه با مداد زیرش افزوده: «آن چه «بود» حالا هم «هست» اگر آن چه می‌بندیم باز بماند.» هذا خیرالماکرین، حدس، حدس موفق.

«و مرگ، مصرف تن / و تن، مصرف من بود.» «سنگ شهاب»

در حاشیه‌ی بامداد: و هر دو مصرف گفتن، یعنی هر سه، به‌خصوص سومی که اصراف بود، بیچاره شمس که به فرستاده‌های مولوی با طبق‌هاشان، هوار زد: برگردید و به مولانا بگویید: «یک لقمه لغت بفرست.» و مرگ یک لقمه لغت بود.

«در وقت مرگ فهرست کین اگرم بود انگور می‌شدم و می‌فشردم.» آدمی تا دانه‌ای در خوشه انگور است احتساب‌پذیر است، شراب را چکار به محتسب. (از تازگی این زبان همین بس، که به محض چاپ اول همین شعر در مجله «نگاه» نخست آن عزیز و نسل دوم مقلدان در تورنتو، آن قدر ضمیر متصل به رویا جویدند و نشخواریدند که کشف اشباع و متکاشف مشبع شد: گفته‌اند که نخل‌بند شعرا - خواجه‌ی کرمانی - را فرط تقلید از مضامین خودش از عین انداخت. خدا به مبتلایان عشق درد بی‌عین یا مرگ درد بی‌میم رحم کناد.

و حرف رویا اصراف نیست، بلکه عین امساک است: «ما سخن تو را با قرآن برابر نمی‌نهیم.»: «از مرگ ساده / هنوز در شگفتم.»

خوشبختانه این شعر، صوفی‌رمان است، همچنان:

«صوفی به کنج خلوت سعدی به طرف صحرا صاحب هنر نگیرد بر بی‌هنر

بهانه.

خارش کشور را مرگ شناسان نسناس بی‌هنر انباشته. در مدرن‌ترین شهرهای جهان پاتال‌ترین پیرها، کلب‌کبیرند، کور و کر و دیوانه به هر چه معرفت تازه: ما بوسیدیم و به رف گذاشتیم و تمام شد و رفت.»

«داوطلبان بسیارند و برگزیدگان اندک.» تک کتاب‌پرستان - خشک و تر خوانان مجلّدان پوستی مقدّس یا نامقدّس - بیهوده خطرناک‌ترین افرادند. کتاب «هفتاد...» بسیار بوی شمس و حلاج و شهاب و ذکریا و خلاصه‌ی اولیاء و انبیاء و شعرا و غاوون و معصومین و طاهرین می‌دهد. باغ مرگ است و گل‌ها همه لامذهب، ولی بیشتر به نظر می‌رسد که این مزامیر منظومه‌ای شمسی‌ست. الاغ غزالی و خر عیسی و جنازه‌ی شیعه فقط می‌توانند آن را تشییع کنند و بس:

بر تن خفّاش و باطن احمق / کی شود آفتاب کتاب فاش.

آن عزیز هم که تشمش می‌کند و شمسی بازی درمی‌آورد و زخم درونش هنوز از دغدغه‌ی کهن، تازه و از وسوسه‌ی نو کهنه است، هم از این کتاب طرفی برنمی‌بندد. این کتابی برای منتظران مرگ نیست، که «هیچ وقت مرگ منتظر مرگ نیست.» و نه برای مقلّدان: «وقتی که مرگ تقلید مرگ می‌کند.» «سنگ ویناس»

آن مرد (شمس) خودش را اختراع کرد یا بهتر: خلق. او تمدّن تقلید را در خودش منقرض خواست. و سخن او پیش از هزار سال به آن کسان که باید رسیده: ای سخن بی‌حرف.

خدا لا کتاب سنگین‌تر بود، «مرا چکار به رساله‌ی محمّد، من باید که

رساله‌ی خود نویسم.»

«در برابرم برابری ست / سنگ برابر / برابری از سنگ / دانه‌ای که آسیابم از خون می‌چرخد.» «سنگ زرتشت» و با بنای هفت شدیدی بر سرش، در حاشیه با مداد نوشته: «حضور دیگری!» زرتشت دیگری را قبول داشت. قبول دیگری قبول دوئیت است، و دوئیت انسانی‌ست. به همین جهت اهورا مهربان‌تر از الله است. چون «دیگری» را می‌شناسد و می‌داند که تنها نیست. الله هم می‌داند که تنها نیست. ولی خود را یگانه می‌خواهد، حتّا به قیمت خون رقیب.»

یدالله مرده و به رستاخیز خود رسیده. دقیقاً درست است که این شعرها شعر فرم‌اند. همان‌طور که تن جسد، فرم زندگی - مرگ. او رسیده افتاده به جایی که میوه از دهن نمی‌افتد. اگر در مرگ هم از من سبقت بگیرد این کتاب را باز می‌کنم تا بی‌خواب بخندد.

«هفتاد...» را در کتابخانه‌ام، کنار اودیسه می‌گذارم (آن‌جا که اولیس چاره‌گر به آن جهان می‌رود تا...) کنار ایلید (که سرهای بریده در آن، غروب قاتل خود را نذارت می‌دهند) ارداویراف نامه (جایش خالی). سیرالعباد الی‌المعاد، کمدی الهی (که اندازه‌ی پوست مرگ را در آن‌ها می‌شود گرفت و خواند) و (...) قرار می‌دهم و بی‌قرار می‌خوانم:

«سکوت عادت ما می‌شود / و خواب سعادت ما / و در این هر دو ما / چهار می‌شویم.» «سنگ رابعه» و بی‌قرارتر، زیباترین تدفین را: «درجا زدم زمان را / تا رنگ آسمان را / گودال خواب کردم.»

پس: «من نیستم/ تا آن‌چه هست باشد و آن‌چه نیست هم.» ۲۰ ژوئیه ۱۹۹۹

درسنامگی در قیاس و منطق

یا تعبیه‌ی پله‌ی دور دستی در دامنه...
و الباقي یعنی که پیشکش

◆ سهراب مازندرانی

(بابل، ۱۳۸۰)

«شاهکارها مانند حیوانات تنومندند. ظاهر آرامی دارند.»
گوستاو فلوبر

البته که دعوی طنزی در کار نیست، که اصل کار نیست، حتّا به استناد ظاهر عنوان. فقط مرا واداشته‌اند در آستان عظیم‌ترین غول، سینه جلو دهم. این غول، همان عظمای «زیبایی»ست، همان اعظم در شانه‌های ارتفاع، که در «استوای» کره‌ی هزار نقش و نگار شعر زبان فارسی قرن بیست ایستاده است. مرا، ولی‌زاده در مظلومانه‌ترین حالم، و ظالمانه‌ترین نوع زیبایی‌ش، حکم به تحریر از استوای این ارتفاع داده است، از حشمتِ این آفرینه‌ی رفیع زبان - دشوارترین آفرینش‌ها که دهان به هیأت حیوان می‌گذارد و انسانش می‌کند؛ زیبایی از «مرارت»^(۱) تافته چنان که «کوه از نخستین سنگ‌ها»^(۲)ش می‌تند، و حکم به تحریر از اُس و اساس، که خود ظلمِ اعظم است. آرزوم بود که در آستان این ستم، خاکساری می‌کردم - از سپاس؛ اما، آخر، این ستم است؛

زیباست اما ستم است محمد جان! نوشتن، اگر به دشواریِ حتّا همسایگی‌هاش هم که فکر کنیم (بگذار که نیندیشم که از حلقوم این کلمه‌ی مصنوع «اینک» از جنسِ خالص کرباس و شاید دمی بس دل‌نواز) مرا نزدیکِ «حرّیت» می‌برد، و راست که بگویم، حتّا «حرارت»؛ و در آن اندازه حرارت [است] این «تحریر» که گویی، در پست‌ترین لایه‌ی دوزخ، دارد پوستم از این همه آتش می‌مکد. من، گرمای [هزاران درجه‌ی] مرگ از نوشتن می‌فهمم - اگر که این همه هر جفتی هزار خروار در اسافلِ طبع و تحریر و جریده و جویده‌ی جانوری‌مان را، مشمول قلم نیاوریم - وقتی که از حدود قلم، قواره و حد گرفتن و حدّ خوردنِ کلمات از هم را نیز، مرزهای این اقلیم ببینیم یا که خیال کنیم. بی‌هیچ اغراق گفته‌ام و بی‌هیچ ادامه می‌دهم که راندنِ رامِ قلم بر متنِ بی‌نشان و گدار صفحه‌ی سفید برای من، سیاه‌وش‌وار و ققنوس‌گونه بال سوختن به عزم عبور و پریدن از آتش است به مرگ می‌مانست حالت قلمم: «وحشت تمام شد / دیگر نگاه / فضای بین دو پلک نیست / و واژه‌ای مرموز / خورده‌ست / فضای بین دو لب را» «هفتاد سنگ قبر، ص ۱۴۱» اما دوست مگر گذاشت‌م رده بمانم و من، اگر لایق این حلقه‌ی حزن و لذّت باشم، دیگر تنها وقتی‌ست که به این گمان رسیده باشم که این مارِ مطلقاً و مريض، فقط باید «زانو» برابر آسمان‌های صاف، کوه‌های رفیع، خورشیدهای پاک، و رودهای دونده‌ای چون «هفتاد سنگ قبر» میان مانع گرداب‌های زلال به «طاعت»^(۳) تا کند، یا که محضِ اِکمال حالشان سر به طغیان برآورد. نه قصد و شائبه‌ی متنی‌ست، نه کرشمه‌ی دعوایی، اگر به اجبار بگویم که در مظلومانه‌ترین حالِ حتّا، بر خود تکلیف کردم، که دعوت و یا دعوایت را گردن

بگذارم و در حالی که «فلج قلم»، انگشت‌های مرا از استخوان‌های فکر و تحیر و بهت، دیگر بالنسبه خالی کرده است، بار زانو پی زانو، از سر فرسنگ‌ها و فرسخ‌ها، صخره‌ها و خرسنگ‌ها بردارم حتّا اگر تحرّک زانو، در این وضع ظالم سکون، عزیمت زخم هم باشد. من اگر نتوانم خشتی بر این بنای قد راست کرده به مقصد ثریا بگذارم، دست کم شاید توانستم سنگریزه‌های مزاحم را، به همت خضوع و شیفتگی برای زیبایی، «بروبیم» (کلمه‌ی من از این دست نیست و این‌ها مال گیومه‌هاست که به مام‌شان برمی‌گردانم، تا بپذیرم که موسیقی کلماتم، آن قدرت بی‌نیازی از نیاز، نیاز به نخواست‌ها را در بعض جا‌های دویندنش نیافته است، یا که فارسی، گاه کیسه‌اش در حرص و هجوم کلک و کلامم خالی است. نعوذبالله؟!)

خدایا کلمات مرا آرام کنید! «کلمه‌ها» ش کنید این را، که گاه به دو گاه شاید به تمکین و گاه ممکن، «واژگان» می‌گویند. «آت» از پی رقص کلمه‌ام (مثل خشی که بر «دسته گل سکوت در گلوم»^(۵) بیفتد و بشکند این «نازک آرای»^(۶) ترین «ساقه»^(۷) ی موسیقی‌م را در همه بینوایی و تسلیم به ستم) باری‌ست سنگین که بر کول پروانه بار کرده باشند. آرام عصب! آرام! تن به تمدّن بده، وزن عوض کن، نرم شو؛ باید از پس قیام علیه تباهی رفته بر قلم بر موسیقی بلند این سوگند، که معصومانه در هزاران بار، به صلیب مجلدها و مطبعه‌ها، منتقد‌ها و متشاعر‌ها رفته است، کمی به سایه پناه آوریم. این‌ها را در قوم قلم نمی‌آوریم، و از قبیله‌ی بی‌قرن قلب می‌رانیم، تا ما بمانیم، من و تو و عشوه‌ی نازک آرای نرم‌ترین موسیقی‌ش از صدا و سکوت، و گاه با خود، حتّا به قوه‌ی ستم از خیال، قبول کنیم که قلب، رسته است از قریه‌ها و قصبات

قصابان، که گاه در هیأت شسته رفته‌ترین «ظریفه»ها و «شاعره»ها و «شاعر»ها به فریب خلاق می‌آیند، و گاه در آوار حنجره‌ی «منتقد»ها که این همه را از میان انسان در تله‌ی تباه، به کتف و کول ما می‌نشانند. در جز ما هم، این نر و ماده‌های شعر و عشوه‌ی بی‌نمک تشاعر در همه جور جانور دیگر هستند. پس آرام بگیرم و از میان مضحکه‌ها و مشاعره‌ها، به آب دادنِ قطره قطره‌ی شعری برسم که در هیأت کهربایی، کوتاه‌ست، که از حیات کاه‌گریخته است. همه بذر و بذل داریم این‌جا در این ساعت سکوت و خلوتی که دوستی‌مان بخشیده، و ما به یاری مردگانمان از این میان، به جشن خلق و قرارش می‌رویم. ما، آخر، نه حتّا هفتاد، که بیش از دو میزان رقم و اعداد، سنگ گوهر گرد آورده‌ایم، و آن‌چه را که پیک ما از حاصل این جست‌وجوی جمع کوچکی از میان آدمیان، نقد کرده بر وسعتِ زیبایی‌مان، باز هم قادرمان می‌سازد که هنوز هم به حیثیتی از انسان قسم بخوریم، همان طریقتی که او، عارفش گشته بود، در گردش مرگ، سیاره‌ی مرگ فروغ، پیرامون شعری که هنوز، تک و توک اما زنده و در گریز از زخم زبون، سوسو می‌زند: «فروغ [شعر و فروغ او] دوام حیثیت آدمی‌ست.»^(۸)

اگر این همه التماس آرامم کرده باشد و از حماسه آزادم کرده باشد که از حیطه‌ی «دروغ»^(۹) اش کلمات من نیز، ترکش جراحی پذیرفته باید باشند، شروع می‌کنم به شرح گونه‌هایی از گردش‌هایم حوالی سوسوی چند سنگ از بدخش «هفتاد سنگ قبر» که من، به خصوص در این آشفته بازار شعر بی‌سیرت شده، نمی‌توانم از مدار ستایش‌اش دور شوم - کاش این دومین فرصت بود تا من از پس تاراندن اعصاب گستاخ، کمی هم، تا حدّ توان کمم در

این گونه موارد و گرد این گونه سنگ‌ها، سفری بی‌سوگند و عصب، می‌کردم حوالی «هفتاد سنگ قبر»؛ و امیدوارم این فرصت سکوت پدید آید یا که «عصب بیدارم»^(۱۰) یا اعصاب آرامم - که مثل «عصب آب بر سنگ‌های خواب»^(۱۱) در فرصت آن سفرم، فعال‌تر باشند. اما...

«هفتاد سنگ قبر» راه شاعری به اسم یدالله رویایی (که در این حوالی حس، دوست ماندن یا نماندنش با من، اهمیتی ندارد؛ همچنان که کمرنگ شدن رابطه‌اش با من نسبت به زمانی که «برایش» کار می‌کردم - ضمناً «برایش» در معنی غیر قبیله‌ای و استتیک، همان «برای شعرش» است!) چیزی که متأسفانه، جامعه‌ی ما به توضیحش نیاز دارد، با طنین آن «آخر چطور؟! «های مسخره‌ای که چه بسا از «من» در من تا خود رویایی را دربر بگیرد... پایان پُرانتزِ سرو شده محض جامعه‌ی عزیز!) انگار از بالای درختی، و با وصف جامعه‌ی شعری فرهنگ ایران، از بالای درختی با صدای هول‌انگیز چک چک شکستن، برای ما در حالی انداخت که داشته‌ایم در زباله‌دانی هر دم گرسنه‌ی قربانی، بال‌بال می‌زدیم که در آییم. ما به قول آلبرکامو، که نابغه بود، اما قِر و اطوار شکستن نحو برای شکستن نحو (نه برای هنر) نمی‌آمد، در زمانی در «عالم ادبیات» گیر کرده‌ایم، که ادبیات - یعنی در حقیقت، و به جز استثنائاتی، شعر - به «عالم مضحکه» بدل شده است. او عالم ضد را فوق‌العاده قوی انتخاب کرده است؛ کامو می‌گفت: «در حالی که در زمان مارتن دوگاری، چنان وارد عالم ادبیات می‌شدند که انگار وارد عالم مذهب شده‌اند».^(۱۲) بینوا کامو! او که زمان خودش را علیرغم وجود ته مانده‌ی آخرین گروه نوابغ - در

شروع رجزخوانی هنری که هیچ کس، استعداد عظیمش برای ابتذال را نمی‌شناخت، یعنی رجز فن و هنر تصویر سینما/ تلویزیونی با آینه‌ی مکتوبشان یعنی مجلات بلواری آن هم پر عکس و «تصویر» - «عالم مضحکه» می‌دید؛ اگر ما را می‌دید، چه می‌دید؟! دست‌کم این آدم شسته رفته در چیدن کلمات و ظرافت مینیاتوری فرم را نمی‌تواند برای «عالم» دوره‌ی ما، کسی ببیند که قطعاً «تکامل» پیدا می‌کرد و پیشنهادهای میرزا قشمش‌ی را به جان دل و به چشم سر می‌پذیرفت. گرچه از این «دم بریده‌ها» با تئوری - چینی‌های غریب‌شان که خود هم مشکل بفهمند، هیچ چیز بعید نیست. جالب است که چرا نقد و تئوری این جماعت، مثل زبان شعرشان، در نحو و گرامر سر و دم بریده نیست؟ مگر نه این که عقل دکارتی، عقل دکارتی‌ست و نمی‌بایست استثنایی برای عرصه‌ای قائل شود؟! اگرچه در حقیقت، این حیرت کردن ماست که گناه است نه حیرت‌آوری مضحکه بازان، والا کدام «دیالکتیکی» (از این منطقی‌ترین ترم هم خیلی استفاده می‌کنند!) می‌پذیرد که آدم‌هایی، پست مدرنیسم را، انتقال بی‌واسطه‌ی حس - به درستی - بدانند، ولی مدّتی بعد بفهمند که لازمه‌ی این بی‌واسطه‌گی، تکیه بر زبان بی‌واسطه‌ی فارسی، زبان گفتار^(۱۳) است. و وقتی هم که فهمیدند، یعنی خود اصل را فهمیدند، در عمل ندانند - گیر کار این جاست؛ و افشاگر بدل بودن دعوی یا حداکثر بی‌بهرگی از نبوغ، به استثنای قاعده‌ی گمراهی‌ها: استعدادی گرفتار مضحکه در معرکه‌ی نظر و نه اثر - آری، در عمل ندانند که خیلی جاها، به زبان گفتار عهد رودکی دارند ناخنک می‌زنند، و دیگر - مثل آن مرحوم «شاعر توده» اما به زبان قجری درباری! - لغت‌نامه‌ها و متن‌های کلاسیک شعر / نثر را کچل کرده‌اند از

بس که از کلماتش کنده‌اند. وقتی هم که یادشان می‌دهی که شاعر گفتار یا حس بی‌واسطه و «حکمت سینه» به جای «نباش» نمی‌گوید «مباش»، بابت اختلاف سن، عارشان از این اعتراف می‌آید که خود از که شنیده‌اند، و پس، چنان که گویی، نخستین کاشفانند، با تحکم فریاد می‌زنند: «نگو مباش، بگو نباش!» (اگر در آن حضور، تنها ما دو نفر و بی ده - دوازده شاهد می‌بودیم، تا کجا می‌شد بروند؟! اما همین را هم در منطق تئوری می‌گویند) گرچه نمی‌دانم چرا در نقد، منطق زبان را باید رعایت کرد ولی در شعر باید به هم‌اش ریخت؟! که خودش غلط است. من، شرح بحث را، به شماره‌ای از «مکت» نشریه‌ی ادبی «باران» چاپ سوئد ارجاع می‌دهم. فقط گمان می‌کنم که علت تعلق به «منطق» در متن و عکس آن در شعر (تا حد دیکتاتوری «باید»، البته در لفافه‌ی نوع ناممکنی از پلی‌فونی در شعر با توجه به ضرورت حفظ وزن یا ریتم در شعر به جای نزول شعر به چندصدایی ممکن در قصه و حکایت و رمان و روایت)، آزادی کاربرد لغات در شعر باشد، و «حدود» بی‌حد تجربه‌ی زبان و بیان در شعر... فقط یک چیز ظاهراً باعث سوءتفاهم شده است: شما تجربه‌تان را بکنید، ولی ما هم اختیار داریم - بی‌حد هم - که «تجربیمتان» در متن ولی، چون بحث، معطوف «حالی کردن» و اقناع و ابلاغ و اطلاع است - از جمله در توجیه بلاغت (!) شعرشان و قناعت ما به موجه بودنشان - مجبورند زبان آدمیزاد (ای، نه همچنین مفتخر؛ مخصوصاً با این همه لالمانی و لکنت) به کار ببرند. این اجبار، در شعر نیست، چون شعر، زبان کالایی نیست؛ زبان ارائه است، زبان هر نوع تجربه - به کسی هم که آزاری نمی‌رسد؛ از کنارش می‌گذرد و می‌رود به خانه‌اش -. ولی متن هنوز متاع است، نان و آب

می‌آورد - از جمله در توضیح موضوع به واقع وضعی و نه طبیعی و سالم‌الخلقه‌ی شعرشان - و اگر به خاطر بیاوریم، از تاریخ: وقتی شعر، نان می‌آورد و آن را به نمک مدح قدرتمندان می‌آلود، کسی به سرش از این گونه فکرها نمی‌زد. خوب دقت کنید: در حالی که رویایی در زبانی فوق‌العاده دقیق - به جز تجربه‌هایش که او همیشه بیرون مدار رابطه‌ی کالایی و بیع و شرای شعری بوده و ژورنالیستش را هم به تار زدن با خودش می‌سپرده -، نگاهی همیشه متفاوت داشت، اما خیالش همیشه گامی جلوتر، و دست‌کم محض توافق، سواثر از الباقی شعرا بود. این خاصیت، در طبیعت رویایی بود، و برای همین، همیشه در او بود. او از بازار شعر تا اپورتونسیسم رابطه با قدرت در شعر و شهرت دور بود، چون رویایی همیشه شاعر بود: «ای او!» (از لبریکته‌ها). اما نگاه کنید (مخصوصاً به استعدادهای دلیری در شعر نظر دارم که در نظر و نگاه اعلام و نه اجرا شده، عجیب مرعوب منتقدین و استادان سابق خود هستند، در حالی که قدر نمک را دانستن، گروگان کسی بودن نیست، و الا خوردن و پس ندادن نمک چنین سوءاستفاده‌چی‌هایی - در صورت ارباب‌گری - حلال‌تان است!) به همه‌ی آن دیگرانی که پا جا پای رویایی گذاشته‌اند، و به قول دیروز خودشان در هنگام اتهام به رویایی، «افراطی» شده‌اند. من می‌ترسم کلی حرف در این باب مانده باشد که مرا از بحث کنکرت «سنگ قبرها» دور ببرد، گرچه این حرف‌ها خود، در توجیه استتیک عالی و اعلا‌ی این «سنگ‌ها» ست و علت‌العلل توفیق زبان و بیان و تصویر و تخیل‌شان، و به ویژه معماری و کمپوزیسیون ارکستره‌ی همه‌ی اجزا و عناصر شعر که خود را در یک نقطه، بیش از هر جای دیگر خود، به نمایش می‌گذارند: رفاقت طبیعی کلمات، وقتی

که با چیدنشان، بهترین نحو جمله عرضه می‌شود که بازتاب آن را در لحن و طنین صمیمی و گوشنواز شعر - صحبت از تئاتر و تعزیه که نیست؛ ای بابا! - می‌بینیم اگر از ترس تکرار و فراوانی زیبایی، می‌خواهیم حافظ و نیما و رویایی، از زیبایی صرف‌نظر کنند و زبانی در بی‌زبانی، معنایی در بی‌معنایی، تصویری در بی‌صورتی... (تازه همه در حدّ دعا و حدّا کثر کم‌دی‌ست فعلاً!) بیافرینند، آن وقت باید مشاعرشان را دستکاری کنیم. خوب، آن‌ها هم زرنگند و این کیمیا را دست ما دست چلاغ‌ها نمی‌دهند، والا آن‌ها که هستند، نمی‌شدند؛ و در عوض می‌آمدند در صفحه‌شان، به تأسی از گروهی از شعرای آغاز قرن اروپا مثلاً، شکل ماشین می‌کشیدند؛ جیغ می‌زدند؛ روی شکم‌شان، صدای طبل درمی‌آوردند! نمی‌شود نه، صحبت تحریر کلمه‌ست نه تکلم [بدوی] آن -؛ و حتّا مثل شاعر مدرن هلندی در یکی - باز خوب است که یکی‌ست - مدام صدای آروغ و محصولات صوتی معده را به عنوان شعر، پشت میکروفون «ادا» می‌کردند؛ البته وظایف معده و حلق‌شان را در این‌جا به ناچار، دهان انجام می‌داد. (آخر، تا چه حد می‌شود «لب» را که «شکر» حافظ می‌شود از آن «بریزد» قربانی باد و بوروت و آروغ کرد؟! حیف نیست؟)

بحثی که این‌جا خواهیم کرد - در تمیز رویا و نیما، از نام‌های پست بانالیت - بیشتر یک روانشناسی به لحاظ تقویمی - تاریخی‌ست، پس حاشیه را که کمی هم محض شوخی و تنوع و بلکه هم پلی‌فونی‌کریتیکی بود (?) می‌بندیم و برمی‌گردیم به طبیعت موضوعی و دستکاری شده‌ی «آن‌های دیگر» در مقابل طبیعت اصیل نمونه‌ی رویایی به ویژه در اوج سنگ‌ها - در ادامه‌ی نیما و درامتداد و آغاز شاملوها و رحمانی‌ها و آتشی‌ها و فروغ‌ها و نوابغ دیگر تا

گروهی میان ما جوانان و نیز در اجراها (نه نظرات) جوان‌هایی ظاهراً مخالف منطق اینان (بدشانسی از این بیشتر؟! - به‌راستی بدشانسی حتّا برای شعر ماست - نه فقط فرد شاعر سنگ قبرها - که شاعری، نان استتیک رویایی رابخورد، ولی سفره‌ی دیگران را دستمال بکشد. ای کاش، بی‌استعداد بودند تا دلمان نمی‌سوخت. کاش به منطق نوشته‌های خودشان دقّت می‌کردند - که اگر عمری بود ما خواهیم کرد - تا ببینند حرفشان با نتیجه‌گیری‌شان دنیایی توفیر دارد. آخر نمی‌شود استدلال خودت را با یک خط استنتاج مثلاً براهنی یا صالحی یا باباچاهی یا «چلچلی‌های دهه‌ی هفتاد»ی وصل کنی، و بیشتر نوشته‌ی خودت را خراب، کیف آقایان را کوک و مغز شکاف‌خورده از حیرت ما را داغان). بعد از این تفکیک روان‌های طبیعی از موسمی، نوبت بود و نبود جوهر شعری است و تفکیک تصویر از تشبیه بدوی گرفته تا تصویر مستقیم یا تصرف شخصی در شیئی یا ادغام روح خود با خاصیت و جوهر شعری / تصویری / ذهنی / خیالی شونده‌ی شیئی و ترازوی تعالی آن یعنی زبان، زبان نو، شخصی (فردیت خلّاقه) و تازه و در صورت دشوار آن: زبان فردی تکامل یافته از جوهر زبان فردی قبلی شاعر در مورد سنگ‌ها.

خوشبختانه چند روزی از تحریر تا این جای مقاله گذشته است. حالا دیگر می‌توانم خودم را از ریتم تمجید و ستایش اثری شاهکار - ضرورتی تا به این‌جا اجرا شده، به ویژه وقتی در محاصره‌ی انبوهی شاعر غلط‌انداز یا منتقدینی چه بسا خوب در نقد اما ناقد شده از پس شکست شعر هستیم - آزاد کنم. حالا می‌توانم علیرغم محصور بودنم در فضای فلج قلم یا به اصطلاح جالب سوئدی آن Skrivkramp یعنی گرفتگی و انقباض [ماهیچه‌های]

نویسش! علیرغم فضای ظالمانه‌ی این دست بی‌حوصلگی‌ها و تنها به امر پسندیده‌ی ولی‌زاده - مدیر پروژه - کمی هم به چند شعر اشاره کنم، به چند «سنگ» از میان «هفتاد سنگ قبر». مهم‌ترین چیزی که باید بگویم، حضور همان «نخ سرخ»ی است که رویایی آن را از ابتدای تحولش در کشف نبض و نفس شعر، یا اندام‌های این نبض و نفس یعنی زبان و فرم، یعنی از ابتدای «دل‌تنگی‌ها» (بعد از تجربه‌ی «برجاده‌های تهی» در نقش یک نوید) تا همین «هفتاد سنگ قبر» گذر داده است: «صخره سیل را تا می‌کند / و مانع می‌گذرد از من / شفاف می‌مانم / وقتی متراکم از خویشم.» دعا = زبان دست

(ص ۱۴۴)

از این زبان و بیان و فرم، نسجی به نام شعر مشخص یدالله رویایی در تاریخ شعر فارسی، میان بافته‌ها و بافته‌های دیگر، بافته شده است. درست همین است که چیزی به نام «اصالت» را توضیح می‌دهد، مثلاً و به ویژه برعکس مثالی مثل براهنی که هر چند سال یک بار، از اساس و استخوان، از بنیه و بنیادش می‌لرزد، انگار فرض کنید که امریکا همین امروز اعلام کند نظام سوسیالیستی شوروی را مستقر می‌کند!! (مگر چرخش و حتاً واژگونی از «ظل‌الله» ضد عشق تا تغزل بی‌تعهد «بیا کنار پنجره» و مدین‌گرایی روده درازانه‌ی دهه‌ی چهل تا نهیلیسم و پست مدرنیسم خام خام قورت داده‌ی «خطاب به پروانه‌ها» تفاوت دارد؟) این را مخصوصاً گفته‌ام تا ما را مقابل تحول و ضرورت تکامل و تحول - اما بر مبنای بنای اصلی - نگذارند، ولی تا دلشان می‌خواهد در برابر این آرزوی متأسفانه - واقعاً متأسفم از کاربرد این کلمه - بچه‌گانه‌ی ضرورت تغییر و تحولی در جنس معنای منظور شده‌ی خود

بگذارند، باکی نیست. آن‌ها نمی‌دانند یا که حواسشان نیست که حافظ طی دهه‌ها شاعری، هر بار اگر نقشی تازه بر نگار، می‌افزود بنیاد و بنا همان بود، نه آن‌که این ضرورت، سرگرمش کرده باشد که هر بار، بازی‌یی درآورد، و هر بار همان بازی خود را، آخرین بازی همگان اعلام کند. حافظ را همین استواری زیبایی نگه داشته، و نه لرزش ساق‌هایش برابر بحرانی که خود برابر زیبایی پیدا کرده باشد و آن را به همه هم تعمیم داده باشد. حافظ در کار خود، در غزل خود، به جاست، و زیباست. این منم - شاید - که با تقلید از شیوه‌ی کارش، بوزینه از وجودم عرضه می‌کنم، مگر آن‌که - بر همان بنا - به راستی چیزی به غزل اضافه کنم. همین حقیقت مگر نیست که می‌بینیم تنها چند نمونه در هر قرن، پدیده‌ی غزل، حافظ‌ی تازه تصوّر یا آرزو می‌شوند و نه انبوهی حرکات و شادبازی‌هایی که می‌خواهند ادای رند و لوطی را دریاورند؟! (حیف است که آدم ناچار به استفاده از این کلمات می‌شود، گرچه اگر به واقع آدم باشیم، آن قدر حیوان را دوست داریم که از مشابهت‌ها بر خود نلرزیم. در دنیای پیشرفته، بسیار آسان، نام‌های «آدمیزاد» را بر حیوان‌ها و سوگلی‌های رفیق‌شان می‌گذارند، و چه حیرت‌آور است که بسی از این‌ها، بسیار از آدمیزاد دوبا گریزانند؟ آخر مگر چقدر از آدمی، قدری دارد؟ و راستی نیچه بیشتر ناراحت می‌شود اگر نام گربه‌ی ملوس «چخوفی» را نیچه بگذاری یا ملأعمر، اگر نام او را با خریدن بلای شمشیر بر گردنت، بر گربه‌ی بینوا بگذاری؟! (این پرانتز ظاهراً بی‌ربط، در توضیح مدگرایی ظاهری و مدرنیسم واقعی در مورد ایرانیان، فوق‌العاده ضروری‌ست).

به راستی بچه‌گانه نیست که به تحوّل‌هایی در لحن روایی در شاهکار دو

مصرعی «مادر که می‌میرد / دیگر نمی‌میرد» قانع نباشم، که سهل است به نبوغ آدمی نبالم، با این بهانه‌ی بچه‌گانه با بوی نای «تازه به دوران رسیدگی» و «دیر بر سر گور کشف آمدن» که «تکرار، بحران است، و باید تازه شد؟» اصل قضیه را قاطی کرده‌ای، جناب! آدمی، تافته‌ی تکرار است، بافته‌ی بحران و به هر دلیلی نمی‌شود، بازی تازگی درآورد، و با تبر، همچون بیزاران از زبان فارسی به جان آن افتاد؟ آدمی همان قدر از تیره و تبار تکرار است و بازیچه‌ی بحران، که اگر بحران را حل کند، خود این «حل‌شدگی مسأله» به تکراری تازه بدل می‌شود، مثل تکرار سلامت و نبود مرض، که حاصل آن «دیگر نفهمیدن مزه‌ی سلامت» است. با لال‌بازی - از طریق شکستن معقول‌ترین و آخرین ظرفیت‌های زبان تا این عصر عقل آدمی - که نمی‌توان گفت چون لال شده‌ایم، پس از بحران بیان و روایت رسته‌ایم؟! باشد، آزاد شو، و راه آزادی را هم از سر لطف نشان ما هم بده؛ اما می‌خواهی راه رفع معضل خون مرا با قطع منبع خون، با بریدن رگ و قلب بنمایی؟! نه جانم، ما پذیرفته‌ایم که عقل کل نیستیم، و مخصوصاً هر بار که سفل ما به کار افتاد، دیگر قطعاً آخر عقلیم. من اگر قرار باشد قرائت، کارم باشد، و واضح‌تر از این: اگر قرار باشد کار مرا قرائت قرار بدهی، ولی اسباب قرائت را از من بگیری؛ وقتی قرار باشد راه کوبیده‌ی تو بر صفحه را به قوه‌ی قلم و کلمه، مدام با عصایی شکسته در گل و لای صفحه‌ی سفید بروم، دیگر چه رفتنی است این؟ قرائت، کلمه می‌خواهد و منطق استقرار کلمه؛ منطق ناگزیر. بحث‌های در اطراف آلترناتیوسازی برای نوع زبان رویایی با تمسک جستن به مقوله‌هایی عجیب و غریب آن چنان شکل قوز بالای قوز گرفته که آدم حتّاً به خود زحمت مراجعه به متن مدّعی را

نمی‌دهد، و شوقی دیگر برای آدم نمی‌ماند که هر بار با مراجعه به یادداشت‌های خود در حاشیه‌ی آن تمسک‌ها و قوزها و قر و قنبیل‌های رفقت‌انگیز و کج و کوله، جوابشان را بنویسد. حتّا گاه به بحث مختصر دوستی مثل افشین دشتی در جواب دوستی دیگر چون هوشیار انصاری فر خوشبختانه بسی منصف‌تر و روشن‌بین‌تر و تجربی‌تر از امثال استعدادهایی مثل آقاجانی شاعر ولی با تئوری‌هایی متأسفانه همچون خود مدل کنسروی و غیرتجربی [شخصی]^(۱۵) هم قناعت می‌کنی؟ آخر مگر چقدر حوصله هست که هر بار ابتدایی‌ترین مقولات و ابزارهای کار را به این دوستان گوشزد کنیم، آن هم درست وقتی که حرص عمده‌ی بزرگ‌ترها، غصب قلمروهای شهرت است، در حالی که خود این قلمرو، حتّا تره برای شعر و فکر خرد نمی‌کند؟

وگ یازدهم مثلاً «مکت»^(۱۶) چاپ سوئد که ما را «می‌شناسند» و مطالب ما را چاپ می‌کنند! نوشتیم و کافی‌ست. می‌خواهند، بروند، پیدا کنند، و نتوانند نمی‌خواهند نخواهند. من بیش از این در این بساط‌های هر برزن و بازار، دیگر حوصله‌ی ور رفتن با پوچ بازی‌ها را ندارم. همان قدر که جنس آدمی - که به حسن‌هایش! بیشتر گفته‌ایم - آرمان‌های مرا به غارت داده و نویسنده‌ی بزرگ‌های من برای عدالت و آگاهی را به حساب بی‌عقلی من گذاشته‌اند، که قویا «خیلی بیش از این‌ها می‌شد کسب مکت و شهرت کنم و فکر می‌کردم برای همین قدر بس است؛ دیگر حوصله‌ی ور رفتن با تئوری‌هایی را ندارم که جناسی «شاعران» در آغاز همین قرن، با «یادآوری‌ها»ی بی‌خود و بی‌فکری به این دهه‌ی میلادی، پی بازارهای مشابه رفتند و برگشتند و به سرانجام رسیدند و رفتند تا آن‌چه برای من می‌ماند مولانا و حافظ

باشد یا نیما و رویا، یا ییتس و ماندلشتام باشد تا ترانسترومر و جدّ فرنگی‌اش پترارکا که امروز نمونه‌ای از آن روبه‌رویم، باز مانده است، درست در این ساعت خواب و رویا (شعر و کتاب) همان که خود کتاب را هم باز کرده و آغاز او نیز شده است: «همیشه خواب من از بستن کتاب / حالا کتاب باز من از خواب» «هفتاد سنگ قبر، اولین شعر کتاب، ص ۷»

تحوّل لحن شاید عمده‌ترین صفت ممیزه‌ی این کتاب رویایی از باقی آثار او باشد، و احتمالاً هم به دلیل افتادن سایه‌ی حزن مرگ بر سر آن، یا حوصله‌ی پر آدمی در کم‌حوصله‌ترین یا کوتاه‌ترین فرصت او، فرصت تحریر وصیتنامه که هر بار دیده‌ایم: اگرچه وقت تنگ است اما حوصله به ظاهر بسیار: «پسر یا دختر آن قلم و کاغذ را بیار و آن چه [شمرده، شمرده] می‌گویم، بنویس! وصیت‌نامه است، بابا!» شاید هم این تأنی و کم‌شتابی حسرت‌انگیزش از غرق شدن در تفکّر است؛ در آخرین برگ که همه‌ی فضل را بلعیده است؛ ثانیه‌ای که تمام سال‌ها و دقیقه‌ای که همه‌ی قرن را:

«در تربت من

قد می‌کشد پشیمانی

سنگینی چرا در سر»

در این شعر، یا اغلب اگر نه، اکثر قریب به اتفاق این سنگ‌ها (جز معدودی در مایه‌ی فلسفیدن! با همان اندازه «مایه» که: حقّ حیات تو مرگ من / و یا حیات تو / حقیقت مرگ من) است که ما نه با اضافه‌ی تشبیه‌ی مواجهیم، و نه حتّاً اضافه‌ی تصویری (که سپهری از آن پر بود، نادرپور از هر دوش). تنها یک اضافه است؛ علامت کسره در سنگینی چرا که عادی زبان است، طبیعی زبان.

ما ناچار از این استفاده‌ها، در معنا و منظوری غیرشعری، و در همه‌ی عرصه‌های زبانیم محض مختصر و مفید کردن آن. به هر رو، علیرغم غیاب تصویر «ظاهر» - نه حتّا در آن معنی «تصویر صوری» مورد اشاره‌ی رویایی در مورد عمده‌ی شعر ما و به ویژه شعر شاملو - باطن شعر، همه تصویر است که در ذهن ما بیدار می‌شوند. به جز این، می‌شود مکانیسم حجمی بودن شعر را هم توضیح داد، با همان عبارت رویایی که شعر - در همین سه سطر کوتاه - پشت دارد. «صاف و سطح است؛ و این همان صفت ممیزه‌ای است که آبروی شعر پس از نیما را در معنای پیشگامی، حتّا در مقایسه‌هایی با نظریه‌های جهانی شعر، و گاه اجرای خارجی در شعر نیز، ضمانت کرده است، یعنی صفت ممیزه‌ی حجم‌گرایی. سلیقه‌ی شخصی من این نوع بیان و کاربرد زبان را بیشتر می‌پسندد. به اضافه‌ی پرهیز از کاربرد کلمات قلمبه سلمبه‌ی ادبی. دلیل را هم بارها شاید توضیح داده‌ام که قصد شعر، افزودن به منبع ادبیات فارسی‌ست و نه به عاریت گرفتن ادبیت - کلمات «ادبی» و پیشاپیش و عادتاً هنری شده از منبع، که می‌توان نمونه‌های این توضیحات را در شماره‌های مختلف «رویا» و «اثر» هر دو بالاجبار چاپ محلّ اقامتم سوئد - دید. از توضیح صفات حجمی شعرها هم می‌گذرم که با عمر سی - چهل ساله‌اش، دیگر شکل درسنامه و وهن خواهد گرفت (مشکل دارانش یا بی‌دقت‌هایش می‌توانند مجدّداً به همان نشریات، بلکه به ویژه به دو کتاب تئوریک خود رویایی با نام‌های چاپی مختلف آن «مسائل شعر حجم»، «از سکوی سرخ»، «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» و... یا شارحان دیگر کسانی که روی شعر رویایی، مطالعاتی داشته‌اند؛ چه آن‌ها که در اجرا هم حرفش را فهمیده‌اند، و

چه آن‌ها که تنها حرف را گرفته‌اند اما در اجرای زیبایی‌ها، نبوغ کافی ندارند، مثل آقای باباچاهی به عنوان یکی از بهترین مدرّسان و شارحان تئوری شعر ولی تقریباً ناکام در شعر و اخلاق سردبیری و انتخاب شعر و منابع دیگر بخوانند. البته مهم‌ترین کمک‌کننده در یادگیری این فرضیه‌ها، همراه کردن حسن نیت خود در مطالعه است.)

در اختتام بحث، دلم می‌خواست می‌توانستم نمونه‌ی برتر «سنگ‌ها» را در کتاب «هفتاد سنگ قبر» - ولی عملاً حدود دو برابر این تعداد؛ گیریم گاه سنگی در دو یا چند تعبیر - انتخاب، و طبعاً بر اساس سلیقه‌ام معرفی کنم. مشکل تنها در این جاست که این کتاب، برعکس دیگر کتاب پر حجم رویایی یعنی «لبریکته‌ها» شعر بد، مطلقاً ندارد (حتّاً در مقایسه با مجموعه‌ی «از دوستت دارم» که آن هم مثل «دلتنگی‌ها» و «دریایی‌ها» کوتاه است اما از سهولت انتخاب برتر در مورد این نوع کتاب‌های کم‌حجم کمتر بهره برده.) چنین خاصیتی، در مورد یک کتاب پر از شعر با این حجم و تعداد کار یک حرف عمده برمی‌انگیزد. تبریک! رویایی ثابت کرده است که حتّاً در این سر سن هم متوقّع، هوشیار، نابغه، و در مورد حدود زیبایی، مرزبانی بی‌گذشت است، چیزی که در مورد شادروانان (چه لفظ وحشتناک و در عین حال بغض‌سازی) شاملو و اخوان و در درجه‌ای پایین‌تر کسرائی و زهری... مصداق نداشت. نادرپور در این مورد، و در میدان و نوع کار خود، با این حد از سقوط، هرگز مواجه نشد و مشیری هم؛ و نصرت ناچار دریافت زیباترین هدیه‌ی زندگی‌اش: زیبایی مرگ که می‌پرستیدش اما نمی‌یافتش. (۵۰ سال از ۷۰ سال را بخواهی و بخواهی و بخواهی، اما نتوانی‌اش بگیری، حتّاً اگر دم دست

بیاید، پرنده‌ای که رامش می‌خواستی و در ظاهر آرامش، وحش و فرّار بود. مرگ را می‌گویم که گمان می‌کنم نصرت این عرصه را خیلی خوب می‌فهمیدم و حالا برای من جز حسادت به حلاوت حیاتش - مرگ - چیزی نمانده است.) سرنوشت رابطه‌ی سن و سلیقه و توقّع و نبوغ در نثر و شعر، رویایی را - نوعاً - با گلشیری و براهنی - مثلاً - شریک هم کرده است. «است؟» گلشیری که «مُرد»! مرگی بی‌آدرس و بی‌گدار و نشان، که عین زندگی است: نه او «دیگر [می] میرد» و با او نه لفظ «دیگر» حتّاً می‌میرد. معنی «دیگر» را حتّاً این‌ها عوض کرده‌اند، چنان‌که «چرا» و «چرا» را در «سنگینی»‌شان در «سر» چنان‌که رویایی گفته است: «دریا / هم بسته بود، هم باز بود/ در بود / یا بود/ آستانه = تردید» هفتاد سنگ قبر، ص ۱۴۰ و من در حوصله‌ی حرف، در مانده‌ام یا که از حوصله‌اش مانده‌ام. پس می‌نشینم و چندمین بار می‌خوانم یعنی که می‌جومشان، این شعرها به نرمی مکیدن، جویدنی‌اند. از این‌گونه می‌خورمشان.

۱ و ۲- هر دو گیومه، نقل به مضمون از شاملوست: «انسان با نخستین درد آغاز می‌شود / کوه با نخستین سنگ...»

۳ و ۴- هر دو از یک شعر در «دلنگی‌ها»ی رویایی‌ست، با این مضمون: زانو که طاعت و طغیان را با هم دارد؛ که شاهکاری‌ست اعجاز ایجاز در توضیح «دوئیت»ها از حالت [سطرها و ریشه‌ی معنای کلمه‌ی] مثنوی گرفته تا خود [دو] زانو و کلماتی مثل «طاعت و طغیان» با دو بار بهره‌شان از «ط» و مواردی دیگر. براهنی، به راستی این «دلنگی» (حالت عمق عزیمت: شماره ۱۴ دلنگی‌ها؟؟) را بهترین شعر کتاب نامیده است.

۵- اشاره به جمله‌ای از «دریایی ۳» رویایی.

۶ و ۷- اشاره به حرفی از شعر نیما.

۸- مقاله‌ای از رویایی به همین نام (فروغ، دوام حیثیت آدمی‌ست) که در آن سکه‌ی یکی از زیباترین نثرهای در حدود زیبایی ناممکن را ضرب کرده است.

۹- اشاره به «در درد دروغ بود / و در حماسه توهین» (عیناً یا مضموناً از رویایی).

۱۰ و ۱۱- از «لبریکته‌ها»ی رویایی.

۱۲- «روژه مارتن دوگار»، نوشته‌ی آلبرکامو، نشر نیلوفر، ۱۳۷۹.

۱۳- من وقتی درباره‌ی ضرورت زبان دل، و توازن قلب و لب در صمیمی‌ترین بیان یعنی شعر، در «آرش» بهمن ماه ۷۰ چاپ پاریس می‌نوشتم، دقیقاً از تجربه‌ی شخصی و نیازم به «لحن صمیمی» و از راه ضرورت «زبان گفتار» می‌گفتم و هرگز تصور نمی‌کردم که روزی دیگران، هنگام حس تجربه‌ی خود، علیرغم قدمت انواع آن، آن را تئوری نو معرفی خواهند کرد. همین بازی «حکمت سینه»، «زبان گفتار» و سرانجام «خاصیت شعر دهه‌ی هفتاد» باعث می‌شود که به تأسی از زرین‌پور، خود را بنیانگذار نظریه‌ی زبان گفتار بنامم. حیف که حرف ما به ایران نمی‌رسید و آن‌ها می‌دیدند که چه غصه‌ها، و کی، برای سهولت لحن و سنگینی شعر می‌خوردیم! ۱۴- با عنوان «زمان، زبان را به تأخیر می‌اندازد» که امکان اجرای توأمان «حال» و «حس» را در صفحه سفید رد می‌کردیم.

۱۵- کار آقای آقاجانی در «نقد» کتاب عظیمی مثل «سنگ قبرها» در حد یک ستون، آن هم با قوطی کنسرو مفروضات و پیش‌داوری‌های «تئوری» (به جای «برآوردن» عناصر تازه‌ی تئوری از چنین کتابی) یک توهین مسلم به شعر است، در این «بازاری» که تمام دوره‌ی مثلاً «آدینه»اش، ده شعر هم نصیب‌مان نمی‌کند؛ یا «دنیای سخن»اش که همه‌ی ارزش آن به پای یک شعر پیمان سلطانی در «بایا» (با تمی شامل کلمه‌ی آفریقا؟) نمی‌رسد؛ و حیف «بایا» که جای وهن ناقد ما به «هفتاد سنگ قبر» شد. اما هوشیار انصاری‌فر، دست‌کم تا «این» مقطع (یعنی مقطعی از مقاطع! براهنی که در هر مقطع‌اش، مسلم فرض می‌شود چه ظلمت «گل بر گستره‌ی ماه» چه «خطاب به پروانه‌ها» و آن هم با معیار اعتقاد به عدم قطعیت و قبول اصل نسبیت و تاریخگیری!) بهترین دستاورد شعر مدرن را «روایی» دانسته و گویا او را بزرگ‌ترین شاعر «تا این‌جا» این‌که باید از رویایی فراتر رفت، یک اصل حیثیتی است، اما دیگر هر چیز روده‌درازنه‌ای را نمی‌توان برای اثبات این اصل، مثال آورد. مطلب انصاری‌فر و جواب دشتی هر دو در «کارنامه» - دوره‌ی بعد از گلشیری، شماره‌های ۱۵ و ۱۸ - آمده‌اند.

و ما دوباره تکرار می شویم

◆ سهراب رحیمی

(سوند، ۱۹۹۹)

به راستی ما در «سنگ قبرها» با چه کسی طرفیم. شاعر چه هدفی را دنبال می‌کند. چه می‌خواهد و چرا می‌خواهد. «هفتاد سنگ قبر» و هفتاد سؤال بی‌جواب و هفتاد حرف ناتمام. مخاطب ما آیا مرگ است، یا شعر است که دیالوگی محتوم را با مرگ آغاز کرده است. شاعر از زندگی سؤال می‌کند و زندگی پاسخ می‌دهد مرگ. ولی از مرگ صدایی برنمی‌آید. شاید به همین دلیل است که خواندن این هفتاد سنگ خواننده را خسته می‌کند زیرا نه جوابی می‌گیرد برای چه و نه جوابی برای چرا. هدف متن در خود متن و در نام کتاب پنهان است. شاعر آمده است تا از زبان مرگ با ما سخن بگوید. یعنی هم مرگ می‌شود و هم از متن مرگ برمی‌خیزد تا پرده از پوچی‌ها بردارد. در «سنگ قبرها»، این مردگان هستند که با زندگان صحبت می‌کنند. مجتمع مردگان است که با ما حرف می‌زنند و خیام‌وار بر خالی بودن زندگی صحنه

می‌گذارند. مرگ معلّم زندگی می‌شود و راه را نشان می‌دهد بی‌آن‌که از راه سخنی بگوید که هر که مرگ را شناخته باشد زندگی را هم شناخته است و تا به مرگ نرسی آن را نخواهی شناخت و حتّا مرگ را هم نمی‌توان شناخت چرا که از زندگی می‌توان به سکوی مرگ پرید ولی از سکوی مرگ کجا می‌توان رفت و راه برگشت هم نیست. بلیتی یک طرفه است و هم از این روست که همواره بزرگ‌ترین سؤال آدمی بوده است. و به همین خاطر، رویایی به این سؤال مهم پرداخته است. سؤالی که بی‌جواب می‌ماند و حتّا سئوال‌های بزرگ‌تری را هم طرح می‌کنند: «از آن‌جا که تویی / تا این‌جا کدام قیر / تفسیر عذاب قبر می‌کند؟» «ص ۴۵» و آن‌جا که جوابی برای مرگ پیدا نمی‌کند خیلی ساده و کوتاه می‌گوید: «پس مرگ / چیز دیگری بود» «ص ۴۶»

در هر شعر و در هر سنگ قبر، سؤال‌های بسیاری مطرح می‌شود که آن‌ها را پاسخی نیست. حتّا خود سؤال‌ها هم پیچیده و چند پهلو هستند. مثل شعرها و متن‌ها که کلاً پیچیده و موجز هستند. شعرها قابل تفسیر نیستند و حتّا خیلی مواقع خالی از معنی هم هستند. اما همین غیرقابل تفسیر و غیرقابل معنی است که این کتاب را به یک معمای بزرگ کلمات و جادوی شعر و رمز و سکوت و ایما و اشاره تبدیل کرده است. یعنی سوی دیگر این «سنگ قبرها»، قبر کلمه‌ها، مرگ معنی و بی‌فایده بودن تصویرها و تصوّر‌ها است که عمق نومیدی شاعر در یافتن معنای زندگی و دلبستگی‌اش به مرگ، مرگ عزیز را نشان می‌دهد و تسلی‌مان می‌دهد که مرگ رهایی‌بخش در راه است: «سکوت عادت ما می‌شود / و خواب، سعادت ما» «ص ۱۱۸» و حتّا اطمینان می‌دهد که مرگ از زندگی آسان‌تر است: «حیات قابی بود و / مرگ دیواری / عبور از این /

آسان‌تر از / سقوط در آن بود» «ص ۸۲»

اما تفسیر شاعر، گره‌ای از راز چگونگی مرگ باز نمی‌کند. شاعر تنها می‌تواند حدس بزند که مرگ چگونه می‌تواند باشد و حتّاً مرگ و زندگی را به هم آمیخته می‌بیند: «دیگر نمی‌میرم / مرده‌ها / زنده با مرگ خویشند» «ص ۱۰۰» شاعر اصلاً خودش را گم کرده است یعنی گورش را در بین این همه سنگ گم کرده است: «در تقاطع کدام گور ایستاده‌ام / وقتی که در برابر من / ایستاده‌ای» «ص ۷۸»

زبان «سنگ قبرها»، زبانی است سخت، سنگین، خشک و خشن. کلمات روزمره کمتر به کار گرفته شده‌اند و از واژه‌های کلاسیک، عرفان و متون قدیمی استفاده بسیاری شده. شاعر عمداً از چنین زبان پیچیده‌ای استفاده می‌کند. همان طور که زندگی و مرگ سئوال‌های پیچیده‌ای هستند حرف زدن درباره‌ی این دو نیز پیچیده می‌شود. این پیچیدگی می‌تواند دو دلیل عمده داشته باشد، یا شاعر کلاً عادت به پیچیده‌نویسی دارد یا عمداً و آگاهانه به این کار دست زده. این رازی است که میان شاعر و شعر خواهد ماند. اما آنچه مسلّم است مهارت شاعر در به کار بردن ایجاز و تسلّط او بر زبان و آهنگ کلمات، سمفونی غمناک و مارش عزای بی‌نظیری ساخته که گاه گورستانی بارانی را در عصری پاییزی و گاه قبرستانی خشک و داغ را در ظهر تابستان تصویر می‌کند و از این نظر بعد از «بوف کور»، قوی‌ترین اثر سوررئالیستی و مرگ‌ناک ادبیات فارسی است.

شاعر بسیار کم از استعاره و تصویر استفاده کرده و بیشتر کلامش خشک و بدون تقیّد است. هرگاه تشبیهی یا استعاره‌ای به کار رفته بسیار کوتاه و فشرده

در یک کلام نسبتاً آهنگین، شعر را به یک زمزمه کوچک تبدیل کرده است: «امروز برج فاتحه - انگشت‌های تو - / در فتح دیر / با لکه‌های تأخیر / نام مرا / کنام آتش...» «ص ۸۶» شاعر اما با همه‌ی مهارتی که در به کار بردن واژه، تصویر و آهنگ دارد و علیرغم فیلسوفانه‌ها و عارفانه‌هایش، همچون دیگر بزرگان شعر فارسی یعنی خیام و حافظ و... جوابی برای مرگ، این سؤال ابدی ندارد. اما تسکین دارد و تسکین می‌دهد. شاید این کتاب تنها می‌تواند مرهمی باشد برای ما، برای زخم‌های ما، این زخم‌هایی که روح ما را می‌خورند. این زخم‌هایی که ما را به قبرها و سنگ‌ها نزدیک می‌کنند و ما دوباره تکرار می‌شویم: «و / مثل فردا / دوباره می‌آیم / فردایی ام / و فردایی می‌مانم»

پرده‌برداری از حجاب ابتذال و انتظار

♦ کوشیار پارسى

(آمستردام، ۱۹۹۹)

کسی که بخواهد «هفتاد سنگ قبر» را بدون آمادگی قبلی بخواند، از نخستین صفحه پیش‌تر نخواهد رفت. چشم‌اندازهای عجیب، شعبده‌بازی‌های غریبی زبانی و شکل صفحات، ترکیب نثر و شعر، خواننده را وادار می‌کند تا بپندارد که این‌ها نتیجه‌ی اختلالات مغزی است.

درست است. کسی که فرآیند شکل‌گیری اندیشه را با جریان و اتصالات ضعیف و قوی برق، در میان انبوه پیچیده و درهم پیچیده‌ی سیم‌ها و کابل‌ها مقایسه کند و خود را در همان موقعیت بگذارد، اندکی از آن فرایند را درک خواهد کرد که حاصلش کتاب «هفتاد سنگ قبر» خواهد شد.

خطر آفرینش چنین نوع کار، بسیار است. کنترلی در کار نیست. این نخستین خطر است و پس از آن می‌رسیم به هدف. برای رسیدن به هدف، ابزاری چون موسیقی، هنرهای تجسمی و یا فیلم مناسب‌تر از ابزار زبان است.

«هفتاد سنگ قبر» با استفاده از ابزار زبان، به آسانی از خطر گذشته است. این کتاب آنی عظیم و نهفته دارد؛ آنی رازواره که همه‌ی ابعاد زندگی را از ژرفای دل مرگ بیرون می‌کشد و تأثیری بر تو می‌گذارد که به شگفت آمده بگویی: این‌ها نتیجه‌ی اختلالات مغزی است.

نام «هفتاد سنگ قبر» هم بیهوده انتخاب نشده است؛ به زندانی بودن انسان در نیام خود اشاره دارد. تنها، با نام، بی‌نام، در نیام. رهایی آسان نیست. نبوده است. برای آسان‌طلبانِ آسان خواه، راه همان باور به جهان ماوراء است اما نه به واقعیت ماوراء.

کاری چون این، منظوم اثر یدالله رویایی است، از ژرفای اندیشه‌ای می‌خیزد که انسان باید جهان اندیشگی‌اش را در شکلی از کاربردی زبان و به زمان پختگی و آمادگی زمان، آن‌گاه که نیازش را احساس کند، شکل بدهد و حجاری کند و یادمانه‌ای بگذارد.

این «هفتاد سنگ قبر»، یادمانه‌ی حجاری شده به دست یدالله رویایی، شعر و ضد شعر است. این ادعا البته بستگی به درکمان از شعر دارد. یا درکمان از تعریف شعر که در دانشنامه‌ها می‌یابیم.

یدالله رویایی در «هفتاد سنگ قبر» احساساتی‌تر از همه‌ی آثار دیگرش است، اما هم‌زمان، کم‌تر از همیشه و همه‌ی آثار احساساتی می‌شود یا به احساسات می‌پردازد.

«من خاکم و خاک

جایی جز لب آب نیست

ای جاری، ای مهاجر

بر لب آب

جز لب خاک نیست.» «ص ۹۷»

«هفتاد سنگ قبر» در میان تناقض بین بودن و نبودن است. از واژه‌ی نخست تا آخرین. در استواری و پابه‌جایی این تناقض، شعر و اروتیسم (تن کام‌خواهی) را به هم نزدیک می‌کند تا به جُستن برسد که خود نقش مهمی در همین کتاب بازی کرده است.

«من تن

تو تن

من و تو تن تن

چو با تن تو می‌تنم:

تن تن تن تن» «ص ۱۴۲»

و:

«من که زمانی بودم

حالا هستم

پس آن که بود کیست که دیگر نیست

و آن که نیست کیست که دیگر هست» «ص ۱۴۳»

گفتم که کتاب غریب می‌آید. خواننده کاراکتر غیرشاعرانه‌ای را در «سرلوحه‌ها» و سنگ‌ها تجربه می‌کند تا به این برسد: «این که شعر نشد!» با همین انگاره - خودآگاه یا ناخودآگاه - اگر پیش‌تر بروی، می‌بینی که کنتراستی وجود دارد میان انتظار شاعرانه‌گی تو و حرکت به تمامی خلاف جریان یدالله رویایی.

برای نزدیک شدن به پاسخ پرسشی که در تو به وجود آمده، باید ببینی - شامه‌اش را داشته باشی - که شاعر از شعر فاصله می‌گیرد (و نه تنها از گونه‌ی خاصی از شعر) تا رها از هر گونه‌ی وابستگی، از هر امکانی برای آفرینش - بتواند - بهره‌گیرد. حاصل کار، آن‌چه در «هفتاد سنگ قبر» آمده، شعری است باشکوه که حتا نثرش نیز شاعرانه نیست؛ خود شعر است. با برداشت و شامه و شعور تازه‌ای از شعر و آفرینش شاعرانه.

ویژگی «هفتاد سنگ قبر» نخست در حالت پارالاندو (Parlando)ی غیرشاعرانه‌اش است که با سردی فاصله ترکیب می‌شود و آفریده‌ای غریب در برابرت می‌نهد که انگار کنی فریبی در کار است.

«نه گهواره، نه گور!»

حیات تو از لالایی

تا لاله است.

یک پیکان شکسته (فلش) در وسط سنگ بتراشند و اگر گور حصار نرده‌ای دارد سقفی از تاک بر آن بگذارند و داخل نرده: گوش، نقاب سیاه، مار محصور. و هر هفته شب‌های جمعه طعمه‌ی یار را یک موش در قفس می‌اندازند به سفارش جابوس که گفت: فاصله‌ی دو کتاب را فقط کتاب پر می‌کند. «ص ۹۲»

آن‌چه برای یدالله رویایی مهم است چگونگی بهره‌برداری از برداشت‌های تو از زندگی است و از نمای واقعیت. او به روشنی نشان می‌دهد که زیباشناسانه کردن واقعیت در شعر سنتی سنت شعری به مومی می‌ماند در دست آدم ناشی. او از رمانتیزه کردن زندگی و نگاه به زندگی می‌گریزد، زیرا این گونه کار، این جهان را برای دیگری و دیگران غیرقابل زندگی خواهد کرد.

«اکنون» انتظار کشیدن برای آن وعده‌ی بزرگ وصل به احساسات و پندارهاست. انتظار کشیدنی که به نظم بدل شده با داروغه‌ای به نگهبانی بر سر درش.

شاعرانه‌گی یدالله رویایی نگاه و ستایش زندگی است. ضدّ شعر بودن او جدایی‌ناپذیر از برداشت او از زندگی و واقعیت است. او واقعیت را به خودش باز می‌گرداند. فرد، مسئول زندگی و آینده‌ی خودش است. این خود شکلی از آزادی است. شاعر با دل‌مشغولی‌های روزمره درگیر است: «و مرگ آن چنان روزمره شد که روزهای من از شعر خالی شد. هجوم مرگ، مرگ را ابتذال کرده بود و زندگی را انتظار.» «درآمد»

شعر روزمره‌گی را می‌شکند و هر پرده و حجابی را از برابر چشم برمی‌دارد تا ببینی که چه پرده و حجاب‌هایی به کنار زده می‌شوند. تا آن جا که نبینی آن‌چه را که باید ببینی و آموخته‌ای که ببینی. هنر، درست مثل دانش به جست‌وجوی لحظه‌هایی است تا تو را از انتظار رها سازد. تا آغاز کنی. در اکنون بایستی و آغاز کنی.

رویایی به استواری در اکنون ایستاده است، با این تفاوت که نقطه آغاز را پشت سر نهاده و مثل بسیاری در پیش رو ندارد. جدایی او از شعر سبب شده تا هر واژه‌اش را از معنای سنتی و دانشنامه‌ای تهی کند و به هیأت شعر بسراید.

نگاهی به گوشه‌های «هفتاد سنگ قبر»

♦ آرش اسلامی

(مونتیری، ۱۹۹۹)

کسی که به اندازه‌ی همه‌ی مرده‌ها می‌میرد، مرگ هم برای او زندگی شکل او می‌شود، و زندگی مرگ، در اختیار کیست که فاصله‌ی هر دو را می‌شناسد و از شناخت این مسیر به سیر ابدی این مثلث مکث می‌کند.

کسی که از راه نور به خود می‌رسد، شمس زمانه و ماه ماست.

شاعر با هر مرگ می‌میرد، که پیغام مرده را به کتاب باز سنگ بسپارد.

«هفتاد سنگ قبر» حضور محض پایانی است که به آغاز می‌رسد، آغازی در گوشه، که سنگینی متن را تحمل می‌کند، فضایی به نفع حرکت، که در حاشیه با هستی انسان همراه است، انسانی در مسیر (فاصله) بود و نبود که به هست می‌رسد، و هستن! حاشیه‌های «هفتاد سنگ قبر» است که بیشترین تازگی کتاب است! کشش‌هایی از مفاهیم که مجذوب یکدیگرند، اما در متن! انعکاس تجربه‌های ترس مرگ است که شاعر از آن می‌گذرد و خود به

مثابه‌ی ترس! در میان می‌آید. و به شیوه‌ی هشدار و گاه پیغام و در میان نهادن جوششی که مفاهیم آغاز و پایان را در گوهر کلمه‌ها به خودپایی می‌رساند، و از شعر عبور می‌دهد، تا شعر از فرم معمول به شکل دیگری، شعر شود.

در آن جاست که اشیاء از مرکزیت خود به سرلوحه‌ی سنگ می‌رسند، یعنی شیار سنگی هستند که در گذشته در صفحه نبودند، و همین‌ها پژواک صدا هستند، صدایی از پایان، از هست، به ترس کسی که جنبش مرگ را در هیأت خود زندگی می‌بیند.

پژواک صدایی که از زیر سفت خاک حادثه‌ی حاشیه می‌شود، جایی برای درآمیختگی و عبور از هر چه هول چگونه است. و پایان چگونگی، آغاز چراهاست. به خاطر همین شاعر چراست! و از این جاست که میوه‌ی معرفت زندگی مرگ می‌شود.

هفتاد سنگِ قبر شده

♦ رویا تفتی

(تهران، ۱۳۸۰)

روایاتی در شعر ما جایگاه والا و ویژه‌ی خودش را دارد. کتاب‌های «از سکوی سرخ» و «هلاک عقل به وقت اندیشیدن»، هنوز هم در زمینه‌ی مسائل شعر حرف‌های تازه و قابل تأملی دارند. جای خوشبختی است که او علی‌رغم مطالعات و تأملات وافرش، به تولید انبوه در شعر نپرداخته و این شاید به خاطر حرمت ویژه‌ای است که برای «کلمه» قائل است. در زمانه‌ای که شعر گفتن بیرون‌ریزی احساسات و هیجانات لحظه‌ای انگاشته می‌شود و کار شاعر اغلب به صورت کمی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد تا کیفی، وجود چنین شاعری مغتنم است. نوشته‌ای که در زیر می‌خوانید نقطه‌نظراتی است که با خواندن آخرین مجموعه‌ی این شاعر محترم به ذهنم رسید که امیدوارم پر بیراه نرفته باشم.

در قسمتی از نامه‌ی او که در ابتدای کتاب آمده است می‌خوانیم: «... شاید این شعرها پیغام‌های کوتاهی هستند که از زبان مرده به من می‌رسند یعنی آن که در گور است با آن که به اصطلاح ما به «زیارت اهل قبور» می‌رود حرف‌هایی دارد. حرف‌هایی که از جهان مرگ به ما می‌رسد. در حقیقت این سنگ‌ها خیال‌های منند از جهان مرگ، که ندیده‌ام...»

شعرهای رویایی، انگار دایره‌ی بسته‌ای از کلماتند با مفاهیمی که کمتر شگفت‌زده و غافلگیرمان می‌کنند، اغلب حرف دلمان را نمی‌زنند و به سمت بی‌معنایی و یا چند معنایی لذت‌بخش نمی‌روند. در اوج به کلمات قصار می‌رسند و به شطحیات. گرچه خوشبختانه رویایی بر خلاف اکثر شاعرانی که کلمات را اسراف می‌کنند، برای کلمه حرمت قائل است، اما گاهی با حاشیه رفتن‌هاست که می‌توان حرف اصلی را زد.

در «هفتاد سنگ قبر» با آن که همه‌اش صحبت از مرگ است و تأمل در مرگ، معمولاً مرده‌ها حرف چندان تازه‌ای به ما نمی‌زنند. به ندرت ترسی از مرگ در ما ایجاد می‌کنند و یا ترسمان را از مرگ می‌ریزند و به فکرمان وا می‌دارند، هرکدام کشفی دارند که به حدس زنده‌ها راجع به مرگ می‌ماند، البته ممکن نیست که به زبان مرده حرف زد و حرف او را زد اما این را هم نمی‌توان گفت که همه‌ی مرده‌ها به یک زبان حرف می‌زنند چرا که تجربه‌ای یکسان از مرگ ندارند که تجربه‌ای یکسان از زندگی نداشته‌اند و از نوع مرگ و از زمان مرگ. اگر به چنین قبرستانی پا بگذارید و مردگان این کتاب این شعرها را بلند بخوانند شما کودک، اسکندر، حسنگ، شمس، قمر، عایشه، سقراط و... را از هم تشخیص نمی‌دهید. همه به یک زبان و با یک وزن و با مفاهیم مشابه (و

اکثراً تک محور) حرف می‌زنند و این شاید مشکل روایی در اکثر نوشته‌هایش است: زبان او در نامه‌ای که به برادرش می‌نویسد، زبانی که در توضیح شعرهایش به کار می‌برد و زبانی که شعرهایش را می‌گوید همه یکسانند، معناگونه و پیچیده، باید به عرق‌ریزی روح افتاد تا به کشفی (بیشتر مفهومی) و احیاناً به لذتی رسید، لذتی که بیشتر، فلسفی و ادراکی است تا هنری، شاید دلیلش این باشد که متفکر بودن روایی بر شاعر بودنش می‌چربد که باید حرف‌هایش را مزمره کرد و آن‌ها را با تأخیر فهمید، گویی معماها بر شعر مقدمند، انگار شأن نزول شعرها بیشتر تفکر است تا حس: «و من که زمانی بودم / حالا هستم / پس آن که بود کیست که دیگر نیست / و آن که نیست کیست که دیگر هست. «ص ۱۳۹»

«آن‌جا / همیشه چیزی دوباره بودم / این‌جا / یک باره‌ی همیشه برای همیشه‌ام» «ص ۶۴»

ولی در مثال‌های زیر، نه تنها شعر بر معماها تقدّم دارد بلکه آن‌ها را در خود مستحیل کرده و ما را به لذتی بی‌واسطه و بدون تأخیر می‌رساند:

«کفنی آیا / تنم را پوشید / و یا تنم را کفنی / به اندیشه‌ی دنیا پوشید / طبیعت بی‌جان / چقدر فوری بود!» «ص ۱۰۸»

«هیچ کس هیچ نگفت / و یا که هیچ کسی هیچ گفت / در گوشه‌ی اتاق عزیز / وقتی که گوشه‌ی لبانش / از آخرین واژه بالا رفت / به هوای او نفس خواهر / سر پله شد - / - پدید شد / [به گمانم از / سر پلکان / به سقوط هوا /

قدم خدا / جدید شد] «ص ۱۱۰»

«نگاهم کن زائر! / زمانی دراز نگاهم کن / تا برای تو جالب شوم.» «ص ۲۳»

اما متأسفانه شعرهایی از این دست کمتر به چشم می‌خورند.

باز در «بیرون شعر» می‌گوید: «... این شعرها فرم‌هایی گرفته‌اند که هر فرمی را پس می‌زنند... ما امروز با سنگ قبرها به جایی می‌رسیم که دیگر شعر، فرم شعر را نمی‌پذیرد و جلوتر از شکل خودش می‌رود. این یک تربیت حجمی است یعنی شعر را ورای شعر بردن، بیرون شعر را، و شکل‌های بیرونی شعر را شناختن. نه فرم شعر بلکه شعر فرم.»

در این مجموعه ما با انبوه سنگ قبرها مواجهیم، با طرح‌های گوناگون و عناصر متنوعشان اما اغلب از یک جنس و آن قدر زیاد که کمتر تفاوت بین آن‌ها را حس می‌کنیم، مثل این است که وارد باغی پر از درخت کاج شده باشیم. هیچ کدام از دو درخت شبیه به هم نیستند اما به چشم نمی‌آید. به علت تعداد زیاد و اختلاف کمشان، ما فقط وارد باغ کاج شده‌ایم. این کتاب هم ما را وارد قبرستانی می‌کند پر از سنگ قبر، سنگ قبرهایی که از زمان آدم تاکنون دگردیسی‌ای در آن‌ها به وجود نیامده، انگار ما به یک سنگ‌شدگی در کلمات، مفاهیم، وزن و فرم رسیده‌ایم و از این نظر باید گفت که رویایی موفق بوده است.

[شاید هم براین نکته تأکید داشته که قبرستان (نه مرگ) همه را یکسان

می‌کند.]

عبارات سنگ لوحه‌ها نیز به کلمات قصار پهلوی می‌زنند، در جاهایی

دلنشین‌تر و حسی‌ترند که به شعر نزدیک‌تر شده‌اند:

«در آسمان پرنده حرف اضافی است» «ص ۱۱»

«چرا که شمس جای مرگ را فردای مرگ می دانست» «ص ۴۵»

و در جاهایی فقط مفهومند:

«اجرای عدالت اجازه می خواهد» «ص ۵۵»

«خلاف یک حقیقت خود حقیقتی است.» «ص ۵۷»

به نظر می رسد که رویایی در این کتاب با مسأله‌ی مرگ خیلی جدی برخورد کرده است، شاید اگر زندگی را بیشتر نشان می داد و یا طنز در نگاهش بیشتر بود، مرگ بهتر خودش را به رخ می کشید. او با ایجاد مداوم تاریکی می خواهد ما را به تأمل در تاریکی وادارد، در صورتی که اگر روشنی را نشانمان می داد، هم چیزهای زیادتری می دیدیم و هم توقف و فقدان آن ما را بیشتر به فکر وامی داشت و هراسانمان می کرد. رویایی ما را آن قدر در قبرستان نگه می دارد که شامه مان به بوی کافور عادت می کند. او در این کتاب ما را کمتر از هنری ترین خاصیت مرگ، یعنی غافلگیری مواجه می کند.

گویی مشکل دیگر این کتاب این است که نگاه رویایی به مرگ نگاهی عام است، انگار او هیچ وقت عمیقاً مرگ را جلوی چشم خود ندیده تا در راه رسیدن به حس ناب و شخصی به موفقیت قابل ملاحظه‌ای برسد و بیشتر از این به چیزهایی که خودش در شعرهایش آورده، عمل کند.

«نزدیک ترین فاصله‌ی ما با مفاهیم وقتی است که رهایشان می کنیم.»

«ص ۲۰»

«و زکریا گفت، فهم ما در فاصله‌ای است که با مفهوم می‌گیریم و می‌خواست که سنگ را نتراشیده بگذارند جایی برای تراش نام، کمی دورتر از جای مرگ.» «ص ۸۱»

«و مولای طاهره می‌گفت: برای این‌که تحوّل در زندگی ایجاد کنیم اوّل باید تحرّکی در مرگ ایجاد کنیم.» «ص ۵۷»

هفتاد ورق سنگ

♦ عباس حبیبی

(تهران، ۱۳۸۰)

«هفتاد سنگ قبر» کتابی که به خاطر نام یدالله رویایی، ارزش دوباره خواندن پیدا می‌کند.

۱- کتاب قبلی رویایی، «لبریکته‌ها» با شعرهایی کوتاه و فرم‌گرا که با نوع متداول زمان خودش (شعر دهه‌ی شصت که شعرهایی انباشته از تصویر و بی‌توجه به زبان بود) تفاوت اساسی دارد. این نوع شعر تا حدّ قابل توجهی بر تغییر روند شعر در دهه‌ی بعدی (دهه هفتاد) اثرگذار و از این نظر مهم محسوب می‌شود. رویایی یکی از معدود شاعرانی است که ظرافت‌های بازی‌های زبانی را قبل از دیگران وجه غالب شعر خود کرد و در تعدادی از قطعات، به واسطه همین ظرافت‌ها و سطربندی دقیق، و دوری از دغدغه‌ی فهم ساده‌ی معنا، با ایجاد ارتباط فرمی بین کلمات موجود در سطرهای متوالی و گاهی با ساختن فرم‌های دَوْرانی برای ترکیب کلمات، زنجیره‌هایی از سطرهای زیبا را خلق کرده که در آن، فرم‌سازی غالب است و نه تصویر و نه

معنا، که برای زمان خودش دستاورد کمی نیست.

«اداره‌ی تن / اداره‌ی حرفِ تن / حرفِ اداره در تن / تن در اداره‌ی حرفِ نو / نو می‌شود / نامِ نیامده نو در جدال می‌آید / و نام / خرم در حرف می‌شود / و حرف نام تن را نو می‌کند / وقتی که تن اداره حرفی نو را / در سلطه‌ی شبکه‌ی اعصاب / آواره‌ی محابا می‌دارد.» (لبريخته‌ها، ص ۱۰۵)

۲- مشکلات «لبريخته‌ها»، چندین ده صفحه شعر با استفاده از سطربندها و اندازه‌ها و حتّا وزن‌های شبیه به هم، که با ترکیب کلماتی محدود با روش‌های مشابه تولید می‌شوند و شاعر از فرم‌های طولانی‌تر شعر، استفاده از سطربندهای متنوّع و ترکیبات وزن و بی‌وزنی و یا چند وزنی به شکل گسترده اجتناب می‌کند. پس از بیست صفحه به نظر می‌رسد، در مرتبه‌ای از تسلّط به شعر قرار می‌گیرد که دیگر نیازی به خلّاقیت، حس و تجربه در کار سرودن شعر نیست. فقط پنج، شش کلمه‌ی جدید را در ذهن انتخاب کند، فرم و وزن و طول سطربندها از قبل وجود دارند، کار آن قدر اتوماتیک که بشود چند صفحه شعر مشابه با کتاب پیش‌بینی کرد و به جای شاعر به کتاب افزود.

۳- «هفتاد سنگ قبر»، همان طور که در مقدّمه کتاب آمده براساس شکل صفحه کتاب فرم می‌گیرد، متن هر صفحه انگار توصیفی است از یک سنگ قبر، شامل دو بخش، یکی سرلوحه سنگ (با حروف توپر و سطربندهی شعری) و دوم متن سنگ (با حروف نازک‌تر و سطربندهی نثری). قسمت شعری هر صفحه از نظر فرمی شبیه کارهای کتاب «لبريخته‌ها» و متن‌های هر صفحه کتاب، تفاوت فرمی نسبت به کتاب قبلی شاعر دارند و در حقیقت

نوآوری پیشنهادی شاعرند در فرم.

۴- اشتراک اشکالات به نظر من اتوماتیزه شدن شعر که به واسطه فرم‌های یکنواخت و عدم خلاقیت در شکل و وزن به «لبریکته‌ها» نسبت دادیم، در «هفتاد سنگ قبر» نیز به چشم می‌خورد، مسأله دیگر این‌که در «لبریکته‌ها»، شاعر به واسطه‌ی اولویت دادن به فرم سازی و کاستن از اهمیت معنا و تصویر، نسبت به شعر دهه شصت در موقعیت آوانگارد قرار می‌گیرد، اما در کتاب «هفتاد سنگ قبر»، نه تنها بر این مزیت و موفقیت چیزی نمی‌افزاید، به علت درگیری ذهنی و افتادن به دام فراروایت بزرگ مرگ، یک پله هم از شعر عقب‌نشینی و در حد نگارش متن ادبی با سوژه توصیف مرگ و قبر متوقف می‌ماند. اگرچه لحظه‌های کوتاه و سطرهای درخشان شعری را نمی‌توان انکار کرد، اما پس از خواندن چند صفحه، بازی تکرارها، از نو آغاز و هر صفحه‌ی کتاب قبل از باز شدن قابل پیش‌بینی است. شاعر پرآوازه پس از یافتن یک فرم و احساس موفقیت، تحمل شکست احتمالی به واسطه‌ی تجربه‌ی سایر فرم‌های ممکن و خلاقیت‌های پی‌درپی را نداشته و هراس از تجربه‌های نو، تمامی صفحات را در حد تکرار یک فرم نگه می‌دارد: یک قطعه شعر کوتاه و یک قطعه نثر...

۵- قطعات کوتاه شعر، به‌طور متوسط با کمتر از بیست کلمه، کوتاه‌تر و تصنعی‌تر از قطعات کتاب «لبریکته‌ها» است، البته با همان تبخّر و بازی با کلمات که ویژگی شاعر است.

وقتی در صفحه‌ی ۱۲۸ می‌خوانیم: «من نیستم / تا آن‌چه هست باشد / و آن‌چه نیست هم.» و در صفحه‌ی ۱۳۳: «در وقت مرگ برای مرگ / لایق‌تر از

بیس ۷۶ / هیچ کس نبود.» و در صفحه‌ی ۱۳۹: «من که زمانی بودم / حالا هستم /
پس آن که بود کیست که دیگر نیست / و آن که نیست کیست که دیگر هست»
و در صفحه‌ی ۱۴۶: «من هستم که او هست / من بودم که او بود / بزرگ‌تر از
من کوچک‌تر او بود / یک هیچ ناب بود...»

فکر می‌کنم ساختن تعداد بیشتری از این شعرها، برای شاعر خوش فکر و
متبحر چنان ساده است که هیچ تعجبی نداشت اگر به جای «هفتاد سنگ
قبر»، هفتصد سنگ قبر نوشته بود.

۶- قطعات نثر توصیفی از مرگ و یا قبر و گاهی برداشتی از متون
دیگرند. باز آن چه مسلّم است، فراخی دست شاعر است در تولید نثرها که
براساس محتوی و به عنوان مکمل معنایی در کنار هر شعر قرار می‌گیرند.
سواى خلاقیت‌ها و زیبایی‌های کلامی که البته کم هم نیست، اما زیبایی
متن‌ها نه از نوع شعر، فاقد عناصر بوطیقایى شعرى و بیشتر در قلمرو نثرهای
ادبی و کلمات قصارند، دو تکه‌ای شدن و تقسیم‌بندی متن به دو قسمت شعر
و نثر، نوعی کار نوشتاری - بصری است که در آن مرزبندی براساس محتوا
تعیین می‌شود و به تنهایی دارای شعریت نیست.

۷- نکته‌ی دیگر متون عرفانی متافیزیکی دارند که جاودانگی، اساس و
بخشی از زیبایی این متون بر بی‌مرگی است. مرگ درى برای رسیدن است و
وصال با معشوق: «پس چه ترسم کی زمردن کم شدم؟» بازنویسی این متون
در قالب‌های یخ زده شبیه قبر و بدون افزودن جایگزین مناسب چنگی به دل
نمی‌زند. در ادبیات فارسی امروز کم نیست آثاری که در آن‌ها متافیزیک با
دنیای مرگ‌شکن، پرهیجان و انرژی‌کام جایگزین شده، اولین شاید «بوف

کور.» من این را به کتابی با ده‌ها صفحه‌ی یکنواخت با موضوع توصیف و ترس از مرگ و انتظار رسیدن مرگ ترجیح می‌دهم.

۸ - تصنع یک آدم با ذهن خلاق چه مدت می‌تواند بنشیند به فکر مرگ و دنبال کلمات قصار که مرگ را و انتظار مرگ را بنویسد. مدت زمان سرایش شعرها، تصنعی می‌نماید. در عین حال فضای رمانتیک دائمی متن، عناصر رمانتیزه و چندصدایی کننده را از بین می‌برد. عناصر متضاد چنان بی‌رمق‌اند که فاقد توان پارودی یکدیگر، زیرا مرگ محور اصلی همه چیز و توان این عناصر را برای جلوه‌نمایی هنری و به چالش کشیدن همدیگر زایل کرده. در نهایت نیز اصالت دادن به معنای بزرگ - مرگ - جای حرکت زبانی، نحوشکنی، غریب‌گردانی و خلاقیت‌های بیشتر را تنگ و صفحات کتاب پر می‌شوند از کلمات فضا‌ساز و پیشینه‌دار در تولید چند باره‌ی مفهوم مرگ. در آغاز دهه‌ی هشتاد شمسی پس از دهه‌ی درخشانی از شعر فارسی با نوآوری‌های بسیار در زمینه‌ی تولید شعرهای چندوزنی و ترکیبی، چند صدایی، فرم‌های گوناگون، ترکیب‌های شعر و نقاشی، آوردن انواع شکل‌های نگارشی و... دیگر جایی برای «هفتاد سنگ قبر» به عنوان شعر آوانگارد نمی‌ماند. به رغم دست‌مایه‌ای که باکاری جدی‌تر و پرداختی عمیق‌تر می‌توانست شاهکار رویایی باشد.

امید آن‌که رویای آینده را در تازگی و خلاقیت ببینیم و نه تکرار.

قبرنویسی و زندگی مرگ‌های آقای رویایی

♦ مهدی دادخواه تهرانی

(یزد، ۱۳۸۰)

رولان بارت، منتقد نامدار فرانسوی در کتاب «اتاق روشن» می‌نویسد: «من دنبال تاریخ «نگاه» ام. آخر، عکس، ظهور من، درست به سان دیگری است: گسست نیرنگ‌باز آگاهی از هویت.»^(۱)

درست است که دفتر شعر «هفتاد سنگ قبر» یدالله رویایی [۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰]، یک آلبوم عکس نیست و همه می‌دانند که این اثر، دفتر شعرهای ده ساله‌ی اخیر ایشان است، با این حال می‌توان گفت توهم عکس‌وارگی این دفتر، توهم فوق‌العاده جاننداری است.

بارت، در فراز دیگری از عکس‌کاوی‌هایش در کتابش می‌نویسد: «در نهایت چیزی که در عکسی که از من گرفته شده دنبالش هستم (نیتی که بر حسب آن نگاهش می‌کنم) مرگ است: مرگ، جوهره‌ی آن عکس است. به همین دلیل است، و خیلی هم عجیب که، هنگامی که عکاسی می‌شوم، تنها

چیزی که طاقتش را دارم، که دوستش دارم، که برایم آشنا است، صدای دوربین است.»^(۲)

مسأله‌ی اول همان «تاریخ نگاه» است به قبر؛ قبرهایی که در زمان‌های متفاوت نگریسته شده‌اند. هر برداشتی، هرگونه عکس‌برداری‌یی ویژگی خودش را دارد و احتمالاً صدای دوربین در هر برداشت با صدای بعدی‌اش در برداشت بعدی، متفاوت است.

مسأله‌ی بعدی، همان قصه‌ی دیرآشنای مرگ است. بارت، عکس را یاد مرگ می‌داند، یا به عبارتی دیگر مرگ جوهره‌ی عکس است. هر سنگ قبری نیز به مانند هر عکسی یاد مرگ است. مردن صدای دوربین عکاسی است.

و از این جهت سنگ قبرنویسی و مرگ‌کاوی، شبیه عکس و عکس‌برداری است. ما با دفتری روبه‌روییم که مرگ را به عنوان ابژه‌ای برای بازنمایی در نظر می‌گیرد.

گورستان یک متن وسیع‌تر است و هر سنگی متنی است که قرار است در متن دیگری - که متن‌های رویایی است - نوشته شود. حالا کمی از نظر تاریخی به عقب برمی‌گردیم:

«کدام قلّه کدام اوج؟ / مگر تمامی این راه‌های پیچاپیچ / در آن دهان سرد مکنده / به نقطه‌ی تلاقی و پایان نمی‌رسند؟»

«وهم سبز، تولدی دیگر»

در شعر امروز ما، این پاره از شعر فروغ، انگشت اشاره‌ای است به قبر و اتفاق مرگ؛ مرگی که دیگر نه قلّه‌ای برجای می‌گذارد و نه اوجی.

مرگ‌نویسی‌های شاملو هم که جای خود را دارند: در «شبانه‌ی ۹» از کتاب «آیدا: درخت و خنجر و خاطره!» می‌خوانیم:

«مرگ را دیده‌ام من / در دیداری غمناک، من مرگ را به دست / سوده‌ام /
من مرگ را زیسته‌ام با آوازی غمناک / غمناک...» که همان حکایت خود
حماسه‌سازی و کلی‌گویی شعر شاملو است. تنها چیزهایی که آن را موجه
می‌کند، یکی خود جناب شاملو است که مرگ را دیده و زیسته است و در من
مقتدر متجلی می‌شود. (هر چند که من متن لزوماً احمد شاملو نیست.)
و دیگر قصه‌ی معصومیت مرگ است و رقت قلبی که پس از شنیدن
کلمه‌ی مرگ به ما دست می‌دهد و به حساب برتری شعر می‌رود لابد.

در «هفتاد سنگ قبر»، نه ما با مسأله‌ی انگشت اشاره‌ای فروغ روبه‌رویم
و نه با مسأله‌ی کلی‌گویی و قهرمان‌سازی شعر شاملو.

رویایی در مرگ‌نویسی، خیلی جلوتر آمده است؛ اول این که رویایی به
جای اشاره‌ای گذرا، بر مرگ پا می‌فشرد. دوم این که رویایی بر خلاف شاملو،
در برابر مرگ اولاً قهرمان‌سازی را کنار گذاشته است، ثانیاً از کلی‌نگاری فاصله
گرفته و شعرش را درگیر اجزاء و عناصری کرده است که در دایره‌ی قبر و مرگ
قرار می‌گیرند؛ گاهی این اجزاء، اجزاء زبانی‌اند، مثل: «سَبَّحِ بِاسْمِ مَنْ، سَبَّحِ
بِاسْمِ إِيَّانَا» (ص ۱۴) و گاهی این اجزاء در لایه‌ی اول، غیرزبانی‌اند؛ یک تکه سیم
خاردار، قطب نما، کاسه‌ی شکسته، شمع، کلوچه، نسخه خطی حافظ، تراز و
شاقول و الخ.

حکایت «هفتاد سنگ قبر»، حکایت عکس‌هایی است که گرفته نشده‌اند؛
عکس‌هایی که خواسته‌اند نوشته شوند؛ عکس‌هایی که اشیاء و اجزاء قبرستانی

را بازنمایی می‌کنند. من بی‌اختیار به یاد عکس‌هایی می‌افتم که دوستم محسن بلوری از قبرستان ارمنی‌های جلفا گرفته است.

اما پیش از این که به سراغ شعرهای این دفتر برویم، بهتر است به شعر دیگری اشاره کنم. شعری که نقطه‌ی عزیمت کنشی نوشتار را عکس، انتخاب می‌کند. شعر «عکس خانواده‌ی توتونچیان» («از تواریخ ایام»، کیوان قدرخواه، ص ۱۵): «این عکس قهوه‌ای را از اشباح گرفته‌اند / در عمارت مجلل علی‌آبادی‌ها / خانواده‌ی توتونچیان در هشتاد سال قبل / پس زمینه پرده‌ی رنگ و رو رفته‌ای است / از باغ بهشت / همه یک شکل‌اند / بعضی پیر بعضی جوان / و قنداقی خالی در بغل مادر پیر خانواده / خانواده‌ای که پسرانش دختر بودند / و دخترانش پسر...»

این شعر، یا توصیف یک عکس است یا وانمایی توصیف یک عکس. به عبارتی دیگر یا این شعر بر اساس یک متن بصری یعنی عکس مثلاً خانواده‌ی توتونچیان نوشته شده است و کار شعر در واقع توصیف آدم‌ها و ابژه‌های عکس و به تبع، سرمستی این مکاشفه است که تقریباً ارزش شعری ندارد. یا این که این شعر از راه توصیف وانمایی می‌کند که براساس یک عکس نوشته شده است و این در حالی است که این شعر بر اساس هیچ عکسی نوشته نشده است و تنها از طریق توصیف، آدم‌ها و ابژه‌های یک عکس را در خود می‌چیند و عکس را فی‌البداهه متنی می‌کند. در این صورت هم، چیزی عوض نشده و قصه همان قصه است؛ فقط یک توصیف. «هفتاد سنگ قبر»، این گونه تجربه‌ها را پشت سر خود دارد و عجیب است که چرا شعر روایی به آسیب‌شناسی تجربه‌های پیشین خود دست نزده است؟

پس ما با «تاریخ نگاه» روبه‌رویییم. نگاهی به دو چشم‌انداز؛ چشم‌انداز اول سنگ‌های سنگ قبرستان است؛ قبرستانی به ابعاد مثلاً پرلاشز یا بهشت زهرا.

چشم‌انداز دوم، چشم‌انداز فرهنگ است: نام‌ها و متن‌ها. آن‌ها که مرده‌اند یا نمرده‌اند و در گفتمان مرگ رویایی، رویایی روح آن‌ها را احضار کرده است تا در کتابی فراهم آیند به اسم «هفتاد سنگ قبر».

رویایی در آغاز دفترش، زیر عنوان «بیرون شعر» می‌نویسد: «متن سنگ، و سرلوحه‌ی سنگ که متن نیست، ولی متن را با خود به گوشه می‌برد. یعنی متن و «خارج از متن» به هم ریخته‌اند. و حضور درهم مفاهیم، شعر را بیرون شعر می‌بَرَد، و از بیرون شعر، سهمی به شعر می‌رسد، می‌رساند.» «ص ۶»
می‌توان پرسید که چرا سرلوحه‌ی سنگ متن نیست؟ اما می‌توان پذیرفت که از بیرون شعر، سهمی به شعر می‌رساند یا بهتر بگوییم می‌رسد. این سهم، به فریاد متن می‌رسد و کمبودها و عریانی‌اش را می‌پوشاند.

در ادامه رویایی می‌نویسد: «یعنی فرم شعر، قرائت تازه‌ای از شعر را به خواننده تحمیل می‌کند.»

معلوم نیست که این به اصطلاح تحمیل قرائت تازه از شعر به خواننده، حُسن فرم شعر رویایی است یا حاصل خودرایی و استبداد فرم شعر او؟! اما می‌توان پذیرفت که خواننده میان این متن‌ها و به اصطلاح خود رویایی «خارج از متن‌ها» (که از نظر بنده به هیچ وجه خارج از متن نیستند) به سرنوشت خاصی مبتلا است؛ آمدن و رفتن. البته خواننده می‌تواند انتخاب نکند و زیر بار این ملال و تحمیل نرود؛ این است سرنوشت فرم!!!

حالا بماند که در همان مقدمه می‌خوانیم: «این یک تربیت حجمی است. یعنی شعر را فرای شعر بردن. بیرون شعر را، و شکل‌های بیرونی شعر را شناختن، نه فرم شعر، بلکه شعر فرم.»

رویایی سی سال است که این‌گونه می‌نویسد، با زبانی که خاص خودش است و البته در سال‌های آغازین ظهور او، این زبان و این ترکیبات، درباره‌ی شعر، جذابیت و جسارت خاص خودش را داشت و رویایی می‌کوشید که حرف‌هایش را در شعر اجرا کند. اما همواره، رویایی به این زبان توضیحی و ترکیبات وفادار ماند. نگاه کنید: تربیت حجمی، فرم شعر، شعر فرم و...

اما آیا گزاره‌ی شعر را فرای شعر بردن اجرا شده است؟ قبلاً اشاره کردیم، از نکته‌های قابل توجه این دفتر، جزءنگری‌ها و جزءنگاری‌های این متن‌ها است؛ مؤلف احاطه شده در میان ابژه‌هایی است که این ابژه‌ها اشاره می‌کنند به مرگ.

«همیشه خواب من از بستن کتاب

حالا کتاب باز من از خواب» «ص ۷»

که ما با یک جابه‌جایی یا به‌قولی عکس کردن ساده روبه‌رو هستیم؛ این جابه‌جایی موقعیت که وجهه‌ای زبانی دارد، مکاشفه‌ای را به دنبال دارد که در زمان حال خلاصه می‌شود: بعد کتاب باز است و ما وارد متن دیگری می‌شویم با فونت ریز:

«... پایین سنگ در طرف چپ: اوّل سلمان از آخر خود بیرون می‌آید با پژواک صدایش که در تمام گورستان می‌پیچد: ای اهل کتاب، طایفه‌ی تخریب در بلای نوشتن!»

این به قول رویایی «خارج از متن»، در همین شعر اول «ص ۷» تمهیدی دارد و آن تمهید عبارت است از «کتاب باز من از خواب».

کتاب که باز می‌شود در پایین صفحه ما متنی را می‌خوانیم با فعل‌های التزامی‌اش که به شکل قهرآمیزی یا حتّا بی‌خیال، بدون آن‌که امر کند، طرح سنگ‌ها را می‌ریزد با خطاب به اهل کتاب... اما مشکل این است که در تمام این شعرها، ما با انبوه فعل‌های التزامی روبه‌رویم؛ این فعل‌ها و اصلاً این روش اقلّاً به دلیل تکرار، ملال‌آفرین است.

به این شعر توجّه کنید:

«در وقت مرگ

فهرست کین اگرم بود

انگور می‌شدم

و می‌فشردمم.»

«ص ۸»

در این شعر - که از شعرهای قابل توجّه این دفتر است - ضمن این‌که یکی از آن فرم‌گزیزی‌های فعلی به اجرا درمی‌آید، بازی‌های دیگری هم آغاز می‌شود: اگرم، به نوعی صورت به هم ریخته‌ی مرگ است و کلمه‌ی گور نهفته در انگور و فعل می‌فشردمم در تقابل با گور انگور و خود انگور.

در شعر بعدی:

«و مرگ، مصرفِ تن

و تن، مصرفِ من

بود.»

«ص ۹»

شما با شعری مواجه می‌شوید که فرم تازه‌ای ندارد. به نوعی تکرار همان

فرم‌های پیشین رویایی است و همان ترکیب‌های کهنه؛ مصرف تن و تن مصرف. چنین ترکیباتی را که انگار - حداقل از زاویه‌ی دید خود شاعر - نوعی تشخص زبانی برای شعر به ارمغان می‌آورند، در شعر صفحه‌ی ۲۵ هم می‌توان دید:

«من ربط راه‌ها را

در می‌نویسم

گم می‌شوم

در ربط راه»

«ربط راه» یا مرگ مطمئن در شعر زیر:

«... تا به خاکم می‌گذشتی

مرگ مطمئناً

«ص ۲۷»

و مرگ مطمئن می‌پرسید:

و همچنین شعر صفحه‌ی ۷۶. این امر نشان می‌دهد که رویایی هنوز برای دستیابی به برجسته‌سازی‌های زبانی، دست به دامان همان تجربه‌های نخ نمای ترکیب‌سازی می‌زند که جایی در گفتمان شعری این سال‌ها ندارد.

در کمتر شعرهای این دفتر می‌توان چرخش‌ها یا موقعیت‌های متفاوت زبان را دید؛ به این شعر نگاه کنید:

«ویرانه از نگاه تو برمی‌خیزد

تا

انگشت تو برمی‌خیزد از جا

راز می‌شوم و

به انگشت تو می‌پیچم

وقتی اشاره به ویرانی

دارد

انگشت تو که با نگاه تو برمی‌خیزد

و در صدای خزنده

صورت من را می‌پیچاند.»

در این شعر، حرف ربط «تا» از کارکرد معمولی خودش تهی می‌شود و به
المانی ساختمانی در شعر بدل می‌شود. این جا هم مسأله‌ی نگاه است و هم
مسأله‌ی برخاستن ویرانه.

ضمن این که جدا نوشتن فعل «دارد» در سطربندی شعر، در آفریدن
موقعیت‌های تازه‌ی زبانی دخیل است. همچنین نگاه کنید به شعر صفحه‌ی
۵۰.

بهترین شعرهای این دفتر، شعرهایی هستند که زبان آن‌ها دچار ریسک
می‌شود؛ شعرهایی از قبیل:

«از ترس بودم آن جا

این جا مرا

ترس من از تهی از ترس

می‌کند.»

این جا با کاربرد حرف اضافه‌ی «از» ترس به تعویق می‌افتد.

همین طور به شعرهای صفحه‌ی ۱۳۴ و صفحه‌ی ۱۳۵ توجه کنید.

در شعر:

«من تن

تو تن

من و تو تن تن

چو با تن تو می‌تنم

تن تن تن تن»

«ص ۱۳۸»

رویایی من نوشتار را تبدیل به تن می‌کند و تن و تو. دوباره تو به تن استحاله می‌یابد و تن در فعل می‌تنم می‌نشیند و استحاله تا تن تن تن. این‌جا تنیت اجتماع تن‌های قبرستانی در شعر به رخ کشیده می‌شود. این شعر از جمله شعرهایی است که رویایی سال‌های دهه‌ی چهل را به رویایی دهه‌ی هفتاد پیوند می‌زند.

شعر زیر از جمله بازی‌های زبانی رویایی است که زیباست:

«دریا

هم بسته بود، هم باز بود

در بود

یا بود.»

«ص ۱۴۰»

شعرهای «هفتاد سنگ قبر»، خداحافظی‌های کوچکی هستند؛ دست تکان دادن‌های صمیمانه‌ای هنگام ترک بندر زندگی. و بعضاً بیانیه‌هایی که سوژه‌ی مبین آن، از شأن و منزلت والایی برخوردار است.

کسی از با مرگ سخن می‌گوید. از حماسه‌اش با مرگ یا مرگ حماسی‌اش.

پس سنگ قبر خود مرگ کجاست؟ عکس‌های سنگ قبر مرگ کجاست؟

ای کاش رویایی هرگز مقدمه‌ای بر شعرهایش نمی‌نوشت. رویایی با

نوشتن این مقدمه، توقع خوانندگانش را خیلی بالاتر می‌برد. اما خواننده درمی‌یابد که مقدمه نوشتن آقای رویایی سنت است. سنت خود رویایی. البته ما آزادیم که این مقدمه را نخوانیم و ادعاهای رویایی را ندیده بگیریم. ولی مگر می‌شود نخواند؟ کجای این شعرها فرای شعر برده شده‌اند و الخ؟ رویایی فقط آن‌جا دوست داشتنی است که همیشه «نگاه»‌هایش را دارد. «تاریخ نگاه»‌هایش را.

شدنِ مادلن

♦ افشین شاهرودی

(تهران، ۱۳۸۱)

پس از سال‌ها، رو در روی او نشسته بودم؛ پس از حدود چهارده سال - کمی بیشتر یا کمتر -. شنیده بودم روی مجموعه شعر تازه‌ای با عنوان «هفتاد سنگ قبر» کار می‌کند. نمی‌دانم چرا ولی این پیشداوری را داشتم که فکر این مجموعه باید از مرگ «مادلن» آمده باشد. هنوز چهره‌ی مادلن را در روزی که آخرین بار او را همراه با رویایی در فرودگاه تهران بدرقه کرده بودیم به روشنی در خاطرم بود. از چهره‌ی او خوشحالی زائدالوصفی در خاطرم مانده بود. او با روحیه‌ی اروپایی‌اش نمی‌توانست در ایران زندگی کند. آن روز، حال پرنده‌ای را داشت که از قفس رها شده بود. پس از آن دیگر مادلن را ندیدم و رویایی را هم که همراه پرنده‌اش کوچ کرد.

چند سال بعد شنیدم که مادلن، رویایی را برای همیشه تنها گذاشت. تنهایی با روحیه‌ای که از رویایی می‌شناختم برایش حکم مرگ داشت. برای

همین بود که فکر کردم «هفتاد سنگ قبر» چیزی نیست جز وسعت بخشیدن به احساس رویایی از «شدن مادلن». سال‌های زیادی که مثل خط فاصله‌ای طولانی بین ما افتاده بود نمی‌گذاشت که درک روشن‌تری از قضیه داشته باشیم.

آثار رویایی همواره مولود مقاطع خاص احساسی او بوده است. بنابراین طبیعی بود که مرگ مادلن آن چنان او را از نظر احساسی منقلب کند که اتفاق شعری تازه‌ای را سبب شود. با چنین ذهنیتی پیش / طرح عکس‌هایی از او را در ذهنم پرورانده بودم اما وقتی که رو در رو چهره‌اش را از پس غبار آن همه سال پیدا کردم آن پیش / طرح‌ها از ذهنم پاک شد. حالا در مقابل من مردی نشسته بود که انگار با مرگ زندگی می‌کرد و در عین حال آن چنان آن را انکار کرده بود که در هیچ جای مجموعه‌ی تازه‌اش، مرگ حس بدی را به تو منتقل نمی‌کرد.

«بالای سنگ (گوشه‌ی راست): / طرح پای برهنه و مار / گوشه چپ: فقط تاریخ تولد

اشیاء داخل مقبره: عصا و عقربه‌ی کج، چند بوته خار بیابانی و مشتی پر. / پایین سنگ، باد سری به تنهایی شمس می‌زند و میلاد او در خرابه چرخ می‌خورد...»
و یا:

«... و در سمت چپ سنگ، ابراهیم داخل یک دایره در خواب است...»
به اعتقاد من «هفتاد سنگ قبر» انکار شاعرانه‌ی ناخوش‌ترین ترس بشر یعنی مرگ است کما این که در سرتاسر مجموعه از دنیای ماورایی مرگ که

همواره برای انسان مبهم، ترسناک و ناخوشایند بوده است تصویری ملموس و زیبا ساخته می‌شود که هر لحظه در زیر سیطره‌ی خواست انسانی تغییر شکل می‌دهد. و این همان چیزی است که انسان همیشه در آرزوی آن بوده است. تحت اراده و به کنترل درآوردن مرگ.

خود رویایی در این مورد می‌گوید: «این شعرها به من کمک کردند تا زنده بمانم.»

سرلوحه‌های «هفتاد سنگ قبر» به صدایی شبیه است که از سوی حقیقتی دیگر می‌آید. از نظر خود شاعر این سرلوحه‌ها فرصت بزرگی است برای مطرح کردن حرف‌هایی که شعر با مفاهیم شناخته شده‌اش - چه سنتی و چه غیر سنتی - اجازه بروزش را نمی‌دهد و یا محدود می‌کند. در این سرلوحه‌ها امکان مطرح کردن فکر، حرف، شکل و فرم هست و شعر از شعر فاصله می‌گیرد و نوعی سمپاتی میان اسامی و مخاطب ایجاد می‌شود. به همین دلیل می‌توان گفت که مخاطب شعر در شعر حضور می‌یابد و شعر از مرزهای کلام فراتر می‌رود.

این فکر که «هفتاد سنگ قبر» می‌تواند دستمایه‌ی خوبی برای یک کار خلاقه عکاسی باشد به سرعت ذهن مرا گرفت. اما چگونه می‌شد که در فرصت یک سفر چند روزه که به برنامه‌های دیگری هم باید می‌رسیدم این کار را به نتیجه برسانم؟ طبیعی بود که بتوانم فقط به ثبت تک عکس‌هایی از آنچه که از این مجموعه برداشت می‌کردم اکتفا کنم و در کنار آن یادداشت‌هایی تصویری نیز از روزمرگی‌های او بردارم. این کار برای من فرصت مناسبی بود برای یک تجربه‌ی تازه که بارها به آن فکر کرده بودم. نزدیک شدن به

شاعرانگی یک اثر. جست‌وجوی رابطه‌ای میان شعر و عکس و نه مصوّر کردن آن، که کار تازه‌ای نیست.

رویایی از محدود چهره‌های فرهنگی ماست که می‌داند با دوربین می‌توان لحظه‌ها را تعبیر و تفسیر کرد. از این رو وقتی این فکر را با خود او در میان گذاشتم از آن استقبال کرد. برای این کار قرار گذاشتیم که پوشه‌ی قطور شعرها را در گورستان بزرگ «پرلاشز» در پاریس که آرامگاه بسیاری از چهره‌های بزرگ فرهنگ و هنر جهان است با هم مرور کنیم. اما متأسفانه این کار عملی نشد.

وقتی که فرصت پرلاشز از دست رفت، از پیشنهاد من برای گورستان دنج روستای «انور نویل» محلّ زندگی رویایی - جایی که خاک مرطوبش تن مادلن مهربان را در آغوش گرفته است - با روی باز استقبال کرد. آن روز، در آرامش آن یکشنبه‌ی عظیم، در حاشیه‌ی آن روستای زیبا در یکصد و پنجاه کیلومتری پاریس، رویایی چند ساعتی با سنگ قبرها گفت‌وگو کرد و من بی‌سروصدا در اطراف او پرسه زدم. شما هم ببینید.













نشانه‌شناسی «مرگ» و «نام» در «هفتاد سنگ قبر»

♦ امید شمس

(اصفهان، ۱۳۸۱)

و نام...

«و در تکان او به تکان می آید. سنگ وقتی نمای نام می شود. و نام به نمای خودش گفت: مرده ای که در تو بود زنده تر از توست.» «ص ۱۱۳»

هر آن چه به گفت درآمده با نام آمده است و نام حتّا پیش از تمام زبان آمده است. بی نام هیچ چیز به مرحله ی وجود نمی رسد یا بهتر بگوییم به حضور نمی رسد. هستی هر چیز و چیستی هر چیز نیازمند نام است. تا نام نباشد هستی نیست و تا نام نباشد چیستی به گفت نمی آید، چون گفته درباره ی چیزی می آید که آن خود بی نام نمی آید. نام دار و نام گذار هر دو از نام چهره می گیرند، او که نام می گیرد در گفت می آید و چون در زبان می نشیند در ذهن می گنجد و هست می شود و هستی اش با گفته درمی آمیزد و چیستی اش را می سازد و او که نام می گذارد با نام به گفت می آید و چون گوینده می شود نام می گیرد و چون نام می گیرد در گفت می آید و در زبان می نشیند و...

هر نامی حرفی از مرگ زده.

«و زهرا اندکی از درون خودش را بیرون حصار می‌گذارد، که به زهرا زهرا گفته بود: این جا بهشت من از سنگ است، سنگی که لوح می‌شود سنگ نیست دیگر، نامی را خورده است و حالا خود آن نام است...» (ص ۷۸)

نام‌های سنگ‌ها، چهره‌ای به سنگ آورده‌اند یا چهره از سنگ گرفته‌اند؟ در زندگی نامدار شده‌اند یا نامی از مرگ گرفته‌اند؟

نام‌ها «اندکی از درون» خود را بیرون نهاده‌اند و نامی برای دو متن شده‌اند، متن زندگی و متن مرگ. با نیم چهره‌ای از زندگی می‌آیند و نیم چهره‌ای تازه از مرگ می‌گیرند و این چنین هر سنگ نیمی زندگی است و نیمی مرگ. هر نام، نام تازه‌ای است که حیاتی دوباره از مرگ می‌گیرد. حضوری دیگرباره و دیگرگونه در متن، این جا «غیاب» حضوری در بیرون مرگ، حضوری دوباره در متن می‌شود.

در کتاب، متن هر سنگ نامی دارد و هر متن خود نامی است برای مفهومی، مفهوم «مرگ». متن که خود نام است مرگ را در زبان حاضر می‌کند و مرگ که خود در متن (نام) حاضر نیست بر سرلوحه ناظر است.

سرلوحه نوعی از نگارش حیات است بر حاشیه‌ی تن مرگ که با تن مرگ می‌آمیزد و از خوداندیشی مرگ و شکل‌اندیشی حیات، شکل خود را می‌گیرد. «در خارج از متن‌ها، مفاهیمی آمده است که ربطی به مرگ ندارند و سنگ قبر ترکیبی از این هر دو است: متن سنگ و سرلوحه‌ی سنگ که متن نیست، ولی متن را با خود به گوشه می‌برد.» (ص ۶)

مرکزیت اقتدار می‌سازد، مرکزیت تثبیت است، عنصری است که غالب

می‌شود، مرکزیت فرم، مرکزیت متن، مرکزیت مفهوم، مرکزیت وزن و... مرکزیت بازی را حذف می‌کند، صداها را دیگر را حذف می‌کند، صدای حاشیه را حاشیه می‌کند اما در «هفتاد سنگ قبر» «حاشیه» از حاشیه «بر می‌خی زد» و متن و حاشیه را «به هم می‌ریزد». «سرلوحه متن نیست» اما حاشیه هم نیست.

اگر هم می‌بود صدای حاشیه از متن رساتر می‌بود، این جا حاشیه مفهوم متن نیست، مفهوم، حاشیه‌ای در متن است. دیگر حاشیه متن را روشن نمی‌کند بلکه روشنی را حاشیه می‌کند. فرم شعرهای «هفتاد سنگ قبر» گریز از مرکزیت فرم است و گریز از مرکزیت متن.

فرم شعر از شعر فراتر می‌رود و به «فرافرم» می‌رسد و تصوّر غالب از فرم شعر [فرم و شعر] را به هم می‌زند و شکل اندیشی مسلط شعر که فرم را بخشی از شعر می‌داند دگرگون می‌شود. این جاست که مفهوم فرم هم به هم می‌ریزد یعنی حتّا شکل اندیشی شکل (فرم) ناممکن می‌شود و کلّ شعر کلّ شکل می‌شود، متن و حاشیه از هم جدا نمی‌شوند. صداها [حاشیه و متن] همه رسا هستند. فرم شعر مبسوط می‌شود و حاشیه را بخشی از «درون» شعر می‌کند و این امر حتّا تصوّر مشخص درون شعر و بیرون شعر را هم به چالش می‌کشد. دیگر روایت اعظمی به نام «متن» در کار نیست چرا که متن گشوده است و متن گشوده متن نیست. چون محدود نیست و همه چیز را در متن خود می‌پذیرد و از نظام بسته‌ی متن در آن چیزی نمی‌ماند. پس چه می‌ماند؟ بی‌مرکزی شکل‌ها، اما آیا این «کتاب» بی‌مرکز است؟ تازمانی که عنصر غالبی در متن حضور داشته باشد متن صدایی مقتدر و رسا دارد [شاید به بی‌مرکزی

شکلی و ساختی برسد ولی باید] از تمامی عناصر متن مرکززدایی شود. در «هفتاد سنگ قبر» مرکز، همان «بیان» مفهوم مرگ است، تا زمانی که متنی بیانگر مفهومی غالب باشد مرکزیت و اقتدار متن پابرجاست پس اگرچه دراین اشعار حاشیه و متن از لحاظ شکلی به هم ریخته است اما از نظر بیانی و مفهومی «شکل متن» در حاشیه‌ی مفهومی مسلط قرار گرفته. با گفتن این که: در «خارج از متن‌ها» مفاهیمی آمده که ربطی به مرگ ندارد»

متن از این استبداد رها نمی‌شود تا زمانی که هر سطر ادامه مفهومی و خطی سطور قبل و در خدمت مفهومی به نام مرگ باشد. تمامی مفاهیمی که بیرون از این متن است در حاشیه می‌ماند «و در تزیینات داخل مقبره: دوات، انار، سرعتِ سطر و فرسخ تکان می‌خورند» (ص ۷)

نشانه‌سازی نام‌گذاری است. در سرلوحه نشانه‌هایی می‌آیند برای نام و برای مرگ نشانه‌های سرلوحه بخشی از حیات‌اند که در حصار مرگ ساخته می‌شوند. کلّ سرلوحه نشانه‌سازی مرگ است، مرگ نامی که با خود نشانه‌هایی از حیات آورده است. سرلوحه دال سازی می‌کند سرلوحه دالِ مدلول مرگ است و مدلول‌های دیگری در سایه‌ی مرگ.

«رهرویی پشت به گورستان درهم بالای سنگ نقر شود. پایین سنگ ابراهیم داخل یک دایره در خواب است به وقت بیداری می‌گفت: با دو پای دیگر می‌توانست خودش را چرخ کند. برای اشیاء داخل نرده: بوبین، بادبادک و عدسی بگذارید.» (ص ۲۵)

سرلوحه برای دال سازی، خود از نشانه‌هایی استفاده می‌کند که در سرلوحه از مدلول خود جدا می‌شوند و در نظم تازه‌ای که می‌گیرند دال می‌شوند برای

مدلول تازه‌ای «بوبین، بادبادک و عدسی» دال‌هایی هستند و مدلول‌هایی می‌آورند ولی در کنار هم و در کنار سطرهای درهم قبل دال‌هایی برای مرگ می‌شوند گرچه مدلول کلیت مرگ نیست بلکه مرگ هر نامی مدلولی است. جدا از «مفهوم» مرگ. «سنگ ابراهیم» مرگ ابراهیم است که مرگ نصرت نیست، «سنگ نصرت» نیست. حتا مرگ در کنار نام مدلول سابق خود را رها می‌کند و نظم مدلولی تازه‌ای می‌یابد. مرگ هر نام بخشی از حضور سابق نام است که در مرگ [غیاب] حضور تازه‌ای یافته است و این حضور سابق با خود نشانه‌هایی می‌آورد که مدلول‌های تازه‌ای می‌گیرند. و این گونه، مرگ هر نام بخشی از حیات نام را در خود می‌گیرد و نشانه‌های غیاب می‌کند:

«طرح یک تبر بر گوشه‌ی پایین سنگ کنده شود، با یک درخت سنجید در کویر. در میان نشانه‌ها و علائم، یک در باز، یک گره، و پلکان که در آن نیسان از حافظه‌اش بیرون می‌آید و بر سر چاه می‌کوشد برای مبادله معنا بگذارد، می‌خواند: دیگر به مسکنت خاک بر نمی‌گردم.»

در «هفتاد سنگ قبر» مرگ که دغدغه هر متن ادبی [به گونه‌ای] بوده است. از کلیت خود و از خلاء لاهوتی خود خارج می‌شود و از معنای یگانه‌ی «نیستی» و غیاب فراتر می‌رود و حیات را به گونه‌ای دیگر در درون خود می‌گیرد. بدین گونه مرگ حیات می‌گیرد و در سرلوحه شقاق میان «حضور» و «غیاب» از بین می‌رود. مرگ از «فقدان» عبور می‌کند و به پهنه‌های تازه‌ای از معنا می‌رسد. حیات و مرگ در هم شده با فردیت نام می‌آمیزند و مرگ‌های فردی، جای حیات‌های فردی را می‌گیرند و متن به «فرامرگ» می‌رسد. ردهای حیات در مرگ نمایان می‌شود و از کلیت هر دو تنها نام باقی می‌ماند.

هفتاد سنگ قبر: یک موقعیت تازه‌ی زبانی

◆ پرهام شهرجودی

(پاریس،؟)

اگر در اندیشه‌ی بلانشو^(۱) زبان به مرگ زبان می‌رسد و یا نوشتن را «تجربه خطرناک مرگ» (Lexperience dangereuse de La mort) می‌داند معنی‌اش این نیست که به شاعر زبان فارسی توصیه کنیم که زبان شعرش را «مجهّز به فن جدید، فن مرگ جدید»^(۲) و یا فن جدید مرگ کند، بلکه غرض از مرگ نزد بلانشو، لذّت نوشتن، نشئه و جذبه‌ی زبان است. مرگ در زبان مرگ زبان نیست. رهایی از زبان است، نه رها کردن زبان. زبان پوست تن ما است، گوشت تن ما است، ما نباید از آن چه پوست و گوشت ما از دهان ما بیرون می‌دهد خودمان را سانسور کنیم. ما نباید از کار کردن روی زبانی که دوست داریم، و روی شاعری که دوست داریم، واهمه

کنیم، اگر شاعریم.

آن که پوست و گوشت تن خود را به پوست و گوشت تن و تن‌های دیگر می‌دهد، با زبان عشق می‌کند، با آن زبان عشق می‌کند، و آن عشق را افسانه می‌کند، زبان از تن می‌گیرد، و تن از نوشتن می‌گیرد. خودش را برای آن‌های دیگر زبان می‌کند، خودش را دهان آن زبان می‌کند، و آن زبان را در دهان خودش می‌کند: من تن / تو تن / من و تو تن تن / چو با تن تو می‌تنم / تن تن تن تن^(۳) ... این طور می‌شود که زبان غنی می‌شود. با کار و با نوآفرینی روی زبانی که داریم، نه با ترک زبانی که دوست داریم. علیرغم میل خودمان، چون از وابستگی به یک منظر زبانی واهمه داریم. چون نمی‌توانیم بسازیم پس بشکنیم. امروز کشف گوشه‌های پنهان گرامر، آشتی‌های منع و مجاز در زندگی زبان، بیان آن چه از بیان می‌گریزد و زبان را شعر بالقوه، «شعر ممکن» می‌کنند، شعر را غنا می‌بخشند، ارزش می‌بخشند.

ما نباید تئوری پیش‌رویمان بگذاریم و بر اساس آن شعر بنویسیم

نمونه‌هایی به دست می‌دهیم از آن چه شعر را در شعر معاصر کارگاه زبان کرده است:

نمونه‌های از کتاب آخر یدالله رویایی:

«در وقت مرگ

فهرست کین اگرم بود

انگور می‌شدم

و می‌فشردمم.»

«مجله‌ی «نگاه»، شماره ۵، پاریس ۱۹۹۲، دو زبانی، ترجمه‌ی حمید حق‌پرست»

فعل «می‌فشردمم» چیزی‌ست نو، تازه. چیزی‌ست که اصالت زبانی دارد. ما عادت نداشتیم در اوّل شخص مفرد میم فاعلی را در کنار میم مفعولی در کنار هم بگذاریم. قدمای ما نپذیرفته‌اند و یا که آن را ثقیل دانسته‌اند. ولی آن‌ها با این کار یک امکان خوب زبانی را از ما گرفته‌اند. زبانی که در خیال و در حس تنیده شده است. رسم مألوف این بوده که از تخیل توقع تصویری «شاعرانه» داشته باشیم. این بار، تخیل زبان را هدف قرار داده. تخیلی که زبان را هم مخیل می‌کند. این که میم، ضمیر اوّل شخص مفعولی، که فراموش و متروک مانده بود، کاربردی در کنار ضمیر دوم شخص (ت) و سوم شخص (ش) می‌یابد.

(می‌فشردمم به جای خود را می‌فشردم)

می‌فشردمت به جای تو را می‌فشردم

می‌فشردمش به جای او را می‌فشردم).

و عجیب است که ما در همین شعر کوتاه و در یک ایجاز چند کلمه‌ای کاربردهای دیگر میم اوّل شخص را می‌بینیم. این میم در مصرع دوم ضمیر ملکی است. در مصرع سوم ضمیر فاعلی لازم و در مصرع چهارم ضمیر فاعلی متعددی است. و میم چهارم که ضمیر مفعولی است. و آن سه تای دیگر هم انگار به خاطر نمایش این یکی به نمایش درآمده‌اند، آگاه یا ناآگاه. به عمد یا به تصادف. که این هر چه باشد محصول همان ایجاز است که خود محصول کارگاه زبان این شاعر است.

«از ترس بودم آن جا

این جا مرا

ترس من از تهی از ترس

می‌کند.»

«هفتاد سنگ قبر، سنگ اسماعیل، ص ۱۲۲»

یعنی چه؟ مصرع سوم را به تنهایی اگر بخوانیم چیزی دستگیرمان نمی‌شود. مصرعی بی‌معناست، این «از»ها چه نقشی دارند؟ اما به کمک مصرع اول می‌فهمیم که اسماعیل زنده که بود پر از ترس بود و حالا دیگر از چیزی نمی‌ترسد. مع‌ذالک تأمل می‌کنیم و از مصرع سوم، با «از» هایش به این سادگی نمی‌گذریم. چه چیزی کم دارد؟ و یا زیاد؟ «از» اولی چه کمکی می‌کند؟ به تنهایی هیچ، ولی به عنوان جزیی از ترکیب «ترس من از» که در این جا به صورت سوژه و فاعل فعل «می‌کند» آمده است، بار تازه‌ای برای «از» و نقش حرف اضافه در جمله ایجاد و پیشنهاد می‌کند. یعنی اگر بخواهیم این چهار مصرع را به نثر ساده بنویسیم، این طور می‌شود: «آن جا من از ترس بودم، این جا ترس من از مرا از ترس تهی می‌کند.» البته این خوانش من است، خواننده‌ی دیگر می‌تواند طور دیگر بخواند. بسته به این که خلا دستوری را چطور به سلیقه‌ی خود پر کند، «ترس من از» چیزی یا از هر چیز. رویایی از این خالاهای دستوری هر جا که پایش بیفتد به طریقی که فقدان فاحشی را به رخ نکشد، استفاده کرده است تا با خواننده‌ی خود حرف نگفته‌ای را مبادله کند و یا مبادله‌ای نگفته داشته باشد. به این جمله از قطعه‌ی پنج در مجموعه‌ی «امضاها» توجه کنید: «در این لحظه به طور عجیبی می‌خواهم با طبیعت ارتباط برقرار کنم و طبیعت از ارتباط با من به طور عجیبی برقرار

نمی‌کند.» این شعر در سال ۱۳۷۲ در مجله‌ی قلمک (شماره‌ی هفت) منتشر شد و سال‌های پیش از آن، و این ده سال بعد از انتشار آن، بارها و بارها در شبانه‌های ادبی خوانده شده و در جنگ‌ها و آنتولوژی‌ها منتشر و تجدید چاپ شده است، اما هیچ کس متوجه، متذکر، و یا معترض این خلا دستوری که در آن است نشده است، چرا؟ خلا مطبوعی است، اما چیست، بازی است، پیشنهاد است، تعویض نقش است و یا شیطننت؟ به هر حال چیزی سر جای خودش نیست. آیا حذفی اتفاق افتاده است؟ کجا؟ حذف محجوبی است، اما حجاب را از کجای جمله باید برداریم؟ آیا «از» دارد نقش «را» را بازی می‌کند؟ در مورد نقش تازه در حرف اضافه، به نقش «را» در سنگ یزدگرد توجه کنید: کلمه‌ی «من» در آخر شعر به تنهایی نقش اسم، نقش متمم را بازی می‌کند. کلمه‌ای مرکب از حرف اضافه‌ی «با» و ضمیر «من» که در آخر شعر مستقلاً برای خودش مفهومی می‌سازد. (با هم بودن).

«در من از تو فاصله‌هایی است

من در تو نیستم

وقتی که از تو فاصله در من می‌گیریم

مثل

جدایی تو از با من.»

«سنگ یزدگرد، ص ۵۴»

«من»های مصرع سوم و پنجم نه فونکسیون معمولشان را دارند و نه

معنای معمولشان را. شاعر «با من» را به جای خودم آورده؟

«در وقت مرگ / هر چگونه که می‌کنم سکوت را / پر از سکوت می‌کنم.»

«سنگ برضا، ص ۶۹»

«چگونه» که قید پرسش است در این جا مفعول مستقیم می‌شود. وگرنه «سکوت» در آخر مصرع دوم چه ربطی با «می‌کنم» در همان مصرع، و یا «می‌کنم» در مصرع سوم، در عین حال، پیدا می‌کند؟ به علاوه در سرلوحه‌ی همین سنگ (سنگ برضا) جمله‌های منثوری می‌بینیم که ما را بی‌سؤال نمی‌گذارند: «با کلمه‌های بی‌دلیل که بی‌دلیل پهلوی هم قرار گرفته بودند پهلوی بی‌دلیل همدیگر بودند» فاعل؟ نقش «با» و «بی»؟...

«چه زیر سختی دارد خاک!» در سنگ خواجه؛ در سنگ منصور: چیزهایی از زندگی طاس بر سنگ.

واریاسیون‌هایی که روی شعرهای ص ۵۲، ۵۳ و ۶۴ می‌شود، هم از لحاظ زبانی و هم از لحاظ فرم.
«دریا / هم بسته بود، هم باز بود / در بود / یا بود.»

«سنگ سیاه، ص ۱۴۴»

«سنگ برهنه، ص ۴۲»

«و زندگی / حتای مرگ بود.»

این «حتا»ی مرگ بودن یعنی چه؟ حرف اضافه است؟ یا اسم در نقش مضاف؟

سنگ قبرهای رویایی پر است از این گونه تصرف‌های دستوری، که به انس ما چنگ می‌زنند ولی به اصل‌های ما تجاوز نمی‌کنند.
چند نمونه‌ی دیگر:

«فاراب زائر خود را دیگر خود می‌بیند... من این جا هستم و کجاها هستم.»

«ص ۳۱»

این «کجاها» که قید پرسشی است، این جا به قید مکان تبدیل شده است.

و یا:

«تا به خاکم می‌گذشتی / مرگ مطمئناً / و مرگ مطمئن می‌پرسید...»
این مرگ مطمئناً یعنی چه؟ مرگ مطمئناً، مرگ مطمئن نیست. مطمئناً قید تأکید است که به صورت اضافه یا صفت در کنار مرگ آمده، در حالی که جمله‌ی بعد، «مرگ مطمئن می‌پرسید» مطمئن صفتی است برای مرگ. ما از کاربرد «قید» در غیر ما وضع له خیلی پیش از این هم، در سال‌های ۴۰، در کارهای این شاعر نمونه‌هایی دیده‌ایم. مثل «آب به طور کلی» در شعرهای دریایی (انتشارات مروارید، ۱۳۴۵). «به طور کلی» که یک اضافه‌ی ترکیبی است مرکب از سه جزء: حرف اضافه، اسم، صفت، و به صورت قید دستوری به کار می‌رود، و کاربرد نثری دارد رویایی آن را به عنوان صفت آب به کار می‌برد، آن هم طوری که ما هویت نثری آن را فراموش می‌کنیم:

«در آب‌های آزاد

آب مراقبت نشده

آب به طور کلی»

«دریایی ۲۳»

جای دیگری قید دستوری را به عنوان اسم هم به کار گرفته است، غرابتی که غنا به زبان می‌دهد: در قطعه‌ی معروف «از دوستت دارم» ما ناچاریم مصرع «ای جلوهای از به آرامی» را مثل «جلوهای از آرامش» بفهمیم، بدون جریحه دار شدن عادتمان.

در سنگ شمس (صفحه‌ی ۴۶) می‌خوانیم: کیست سؤال را بیدار می‌کند.

کیست درین جا از نقش پرسشی به نقش فاعلی رسیده است.

اندر بلای نوشتن

«هفتاد سنگ قبر»، ردی از دو نویسنده‌ی فرانسه زبان را به رخ می‌کشد. یکی موريس بلانشو، دیگری ادموند ژابس. به بیانی دیگر می‌توان گفت که آثار ژابس و اثر اخیر رویایی پیاده‌سازی دسته‌ای از مباحثی است که بلانشو طی سال‌های گذشته آن‌ها را در نوشته‌هایش به پیش کشیده است. از وقتی که بلانشو به مفاهیمی چون مرگ در کتاب، فرسوده شدن و ساییده شدن نویسنده در تک تک حرف‌های کتاب، و معرفی ادبیات به مثابه هم‌زیستی با مرگ اشاره کرد، نوعی نزدیکی فکری و نمایاندن این تئوری‌ها را در آثار ادموند ژابس شاهد بودیم، که حتا موضوع یکی از مهم‌ترین مقالات ژاک دریدا در کتاب *L'écriture et la Différence* همین آثار ژابس است. ژابس با اصلیت یهودی‌اش، گاه آثارش را از یهودیت اشباع کرد، و گاه دغدغه‌ی کتاب جایش را به نگرانی از برای قوم یهود سپرد. ژابس یک مصری الاصل آواره بود، به فرانسه پناه آورد و ناگهان گذشته‌ی خود را در معرض نابودی دید، اصلیتش را در مرز نابودی دید، عین یک تبعیدی دور از وطن. این چنین شد که کتاب مأمونی شد برای ژابس. جایی برای جستن حیاتی دیگر. حیات تازه‌ای برای حرف و برای کلمه. درین جست و جوهای میان حرف و کلمه شاعر خود را جا می‌گذارد، و آن چه بر جای می‌ماند، همان اثر اوست، کتاب اوست:

- امید در صفحه‌ی بعدی است، کتاب را نبند.

- تمام کتاب را گشتم بی‌آن که به امید برخورد.

- امید، شاید خود کتاب باشد.

با الهام از افسانه‌ها و اسطوره‌های جهود، ژابس دست به آفریدن اسامی متعدّدی زد و از زبان هر یک از آن‌ها، نوشت، افرادی با پیشوند «وب»، که حضورشان در کتاب، ضمانت جاودانه‌گی‌شان است:

بعد از مرگ، بی‌شک این جا خواهیم بود تا خود را بخوانم، چرا که نام من در کتاب است و مرگ حسن ختام نام است.

«رب بتی، ص ۳۶۶»

آن که می‌نویسد، نه فقط جوهر قلمش را که جوهره‌ی وجودش را بر کاغذ جا می‌گذارد. پس نوشتن فعل خطر است، فعل رفتن و بازنیامدن، فرسوده شدن، حذف شدن، بی‌آن‌که ترمیمی در کار باشد، بی‌آن‌که بازگشتی در کار باشد.

ما در «هفتاد سنگ قبر» به دفعات از بلای نوشتن می‌شنویم:

«ای اهل کتاب، طایفه‌ی تخریب در بلای نوشتن»

«سنگ سلمان، ص ۱۱»

و از مرگ در کتاب:

«مرگ در کتاب را بر سنگ بتراشند.»

«سنگ ماکان، ص ۳۳»

و حتّا خود ادموند ژابس هم با اسم مسخ شده‌ی «جابس» برای خود سنگی دارد و حرفی:

«آن که بلا را با خود دارد کتاب را با خود دارد.»

«ص ۷۹»

و یا جابوس که می‌گوید: «فاصله‌ی دو کتاب را فقط کتاب پر می‌کند.» «ص ۹۲»
دغدغه‌ی کتاب، نوشتن، و نویسش آن قدر پر رنگ است که تعجّب برانگیز است که چطور این خیل عظیم منتقدان ما تنها معنای اوّلیه‌ی مرگ را گرفته‌اند و نقدهایشان بیشتر به نبش قبر معلومات دست چنّدم شباهت دارد تا یک نقد ادبی. این دست تنگی نقد ماست که مرگ را مترادف گور و جسد و

کفن و تابوت گرفته‌اند، و در پشت این معنای اول، معنایی ندیده‌اند. رویایی هم مثل ژابس شخصیت‌های خیالی آفریده و حرف خودش را در دهان آن‌ها گذاشته. این جا هم سوءتفاهمی روی داده و تصوّر شده که آن چه مثلاً برضا گفته، بدین معناست که واقعاً شخصی به اسم برضا وجود داشته و در گذشته‌ای دور یا نزدیک چنین صحبتی را کرده و شاعر نقش واسطه را ایفا کرده و آن حرف را نقل کرده است. در صورتی که جز در مواردی نادر (سنگ حلاج مثلاً) هیچ جا این حرف‌ها داخل گیومه گذاشته نشده است.

دیگریت

«یک هرگز حق ندارد با دو حقیقت آغاز شود. یک نمی‌تواند خود را اثبات کند، اما دو در ورای هرگونه انکار است.»

«نیچه، دانش شاد، کتاب سوم»

مسأله‌ی دیگریت یا Alterite از دیگر مباحث مطرح در «هفتاد سنگ» قبر است، اگر «من دیگری» باشد، و دیگری من باشد، پس من با دیگری معنا می‌گیرم و دیگری هم با من. حتّا مرگ هم با وجود دیگری است که معنا پیدا می‌کند. مرگ وقتی است که خلا یک هستی حس می‌شود، و این خلا را همیشه همان دیگری است که حس می‌کند.

«روزی که مرگ دیگر من آید

«سنگ عباس»

تو با من دیگرت بیا»

در «سنگ هومن» می‌خوانیم:.... و بر سفره هومن از نامش چیزی می‌کند

و به دیگری می‌دهد. که هومن همیشه به خود می‌گفت: «دیگری» اگر باشد.

و در سنگ شکوهمند «اذن دخول» به این جا می‌رسیم:

«ناگهان / هر اندکی برای بسیار شدن می‌لرزد

یک ناگهان می‌خواهد دو باشد می‌لرزد

و دو به عشق ۲۲۲ می‌لرزد...»

«ص ۱۴۱»

خود (meme) و دیگری (autre) هوسرلی در سنگ فاراب متبادر

می‌شود، این را به جای آن گرفتن و آن را به جای یکی خواستن:

«فاراب زائر خود را دیگر خود می‌بیند...»

«ص ۳۱»

این دیگرخواهی، شکل‌های مختلف به خود می‌گیرد، تعهد عین مرگ به

شرط حضور و وجود دیگری چهره می‌گیرد، کراهِت شکنجه در سنگ سارا،

طناب‌دار، دیوار برلن، نارنجک، سیم خاردار، اشاره‌های دور و نزدیکی است به

آن چه بر دیگری گذشته است، و گره خوردن سرنوشت یک من با من دیگر.

زبان: یک امکان ناممکن

«دنیا بد است اما در حق آن کس که نداند دنیا چیست؛ چون که دانست که دنیا

چیست او را دنیا نباشد. می‌پرسد دنیا چه باشد؟ می‌گوید غیر آخرت. می‌گوید

آخرت چه باشد؟ می‌گوید فردا. می‌گوید فردا چه باشد؟ عبارت سخت تنگ

است. زبان تنگ است. این همه مجاهده‌ها از بهر آن است که تا از زبان برهند

که تنگ است...»

«مقالات شمس، ص ۱۲۵»

می‌رسیم به تنگی زبان. زبان همه‌ی آن چه را باید، نمی‌رساند. نمی‌تواند

که برساند. نمی‌خواهد که برساند. و نمی‌توانیم که برسانیم. همان چیزی که حجم را ساخته، همان فاصله‌ای که با فاصله‌ای دیگر پر می‌شود. برین ناتوانی زبان سنگ بوالعلا شهادت می‌دهد:

«و بوالعلا به سال سیصد و هفتاد و پنج، وقتی که در هجوم آبله نابینا می‌شد، در سهرود به یحیا نوشت: زبان تو تمام تو نیست.»

و پیشتر، زبان را شروع دوباره خوانده بود. «ص ۴۳»

به اعتبار آن چه از مرلو پونتی دیده‌ایم، و رابطه‌ی تن و زبان، تن زبان باز می‌کند، تن زبان می‌شود:

«دهان دعا / از تن آمد گفتن / گفتن از بدن آمد / و با تن از تن من گفت...»

«سنگ داوود»

دید پدیدارشناسانه

حضور یک دید پدیدارشناسانه در «هفتاد سنگ قبر»، که اصلاً تعامل‌های بسیاری با شعر حجم دارد، ما را به هوسر (چرا هوسر و نه هوسرل؟) می‌رساند، و پیش از او، به دیگر فنومنولوگ‌های خودمان، مثل سهروردی.

«زکریا در فاصله اغوا می‌دید، در سهرورد وقتی که می‌گفت: نزدیک‌ترین فاصله‌ی ما با مفاهیم وقتی است که رهایشان می‌کنیم.» «ص ۲۴»

با اشاره‌هایی به خود هوسرل که می‌گوید: با تو آرزوی من فتح فاصله بود. همان فاصله‌ای که بین دیده و گفته، بین هستی اشیا و تعبیر ما از هستی آن‌ها وجود دارد. شاعر به دنبال هلاک عقل خود می‌گردد و این هلاک عقل

لازمه‌ی ورود به این دنیای کلمه‌هاست:

«عقل تو خود را در معقول هلاک می‌کند.» «ص ۶۸»

«هفتاد سنگ قبر» کتابی است که با کلیدهای خاص خودش خواننده می‌شود. بی‌کلید به سراغش رفتن سردرگم می‌کند خواننده را، و بی‌نصیب می‌گذاردش از لذت‌های خوانش. با شاه‌کلید اما اگر به سراغش برویم، ضمانتی برای بازگشت در کار نخواهد. ما درین جا به برخی از مسائل متروک مانده در نقد و نظرها اشاراتی کردیم، مطالعه‌ای وسیع‌تر می‌ماند برای آینده، و برای آیندگان.

نخواستیم کتاب را برایتان تعریف کنیم، یا از کتاب تعریف کنیم، که تعریف کردن مشکل است، و «عقربه در چشم، با کم‌ترین خط حک می‌شود. و درون مقبره: یک قلم نئین که به هنگام نوشتن خرد، یا خرافه و یا خرقة، متوقف مانده است بر پوست، با یک گلدان سفالی واژگون با خاک مانده در آن که با خاک مانده از رومی می‌گوید: تعریف کن! تعریف که می‌کنی پایت را همان جایی می‌گذاری که روزی من چراغ برداشته‌ام، و گام تو این گونه با دست من آشنا می‌شود. تعریف کن! همه‌ی تعریف‌ها برای آنند که دست‌ها تنها نمانند.» (۴)

۱. Maurice Blanchot.

۲. رضا براهنی، «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم»، هفته‌نامه‌ی شهروند، شماره‌ی ۳۴۰-۳۳۸، کانادا.

۳. هفتاد سنگ قبر، سنگ ماذون، ص ۱۴۲.

۴. همان، ص ۷۴.

بخش اولیه‌ی این مقاله نخستین بار در مجله‌ی «کارنامه»، شماره‌ی ۲۳ - ۲۲ (مهر و آبان ۱۳۸۰) برای نشان دادن امکانات زبان در شعر و معرفی کارگاه ادبیات ممکن (Oulipo) در فرانسه و شعر معاصر خودمان، چاپ شده. مابقی مقاله منتشر نشده است و به جهت کتاب «حتای مرگ» تهیه شده است. هر جا اشارتی به کتاب «هفتاد سنگ قبر» رفته، منظور «هفتاد سنگ قبر» چاپ انتشارات گردون در کلن آلمان بوده که در سال ۱۳۷۷ منتشر شده است.

بعثت جسد و تولد لذت

♦ رضا عامری

(تهران، ۱۳۷۹)

«هفتاد سنگ قبر»، تحقّق «نوشتار دیگر»ی است، نوشتاری در متن و نوشتاری بر متن در همان حال. بدین معنا که ما با نوشتاری ابداعی روبه‌رو هستیم، که پایه‌اش بر نوشتارهای نخستینی استوار است و از آن متون به کمال می‌رسد. نوشتاری که هم ادامه‌ی نوشتارهای پیشینی است و هم در آن حال به نوعی قطع رابطه با آن نوشتار نگاه دارد. یا متن «نوشتار دیگر»ی است که در بازی زبانی متن، این توهم را به وجود می‌آورد که «نوشتاری ابتدایی» است. حال آن‌که در میان سپیدی‌های نوشتار نخست و فاصله‌های آن نوشته می‌شود.

«حضور من این‌جا

غیبت تو در این‌جاست.» (ص ۲۱)

«هفتاد سنگ قبر»، همان اندازه که بر سنگ نبشته‌ها و نوشتار به عنوان

غیاب مَتکی است به همان اندازه هم به حضور و شهامت خواننده اهمیت می‌دهد و لذت متن را نه تنها در نوشتن که در خواندن هم جست‌وجو می‌کند.

«نگاهم کن زائر!

زمان درازی نگاهم کن

تا برای تو جالب شوم.» (ص ۲۳)

یا شاعر به نوشته و سنگ نوشته به سان غیابی نگاه می‌کند تا می‌رسد به حضور «شاهد» و «زائر» و «خواننده».

و اگر تاریخ به معنای طبیعی و تعاقبی خود، ابتدا و انتها را مطرح می‌کند نوشتار چیزی است که تاریخ را متلاشی می‌کند. این متلاشی کردن نوعی خرق عادت است. که مرزهای تاریخی را می‌شکند و بر فراز آن قرار می‌گیرد تا به معنای استمرار نوشتار باشد و به هستی‌یی می‌رسد که می‌تواند هستی دیگری باشد و همین ویژگی‌ها «هفتاد سنگ قبر» را به متون مادر و کتاب‌های مقدس و دینی و فلسفی نزدیک می‌کند.

«شهاب گفته بود زندگی را هم وقتی که رها کردم فهمیدم، و مرگ، وقتی به آن رسیدیم دیگر نیستیم تا رهایش کنیم و همین است که در فهم آن عاجز مانده‌ایم!»

اگر تاریخ، حلول درکلمات و ظهور در اشیا باشد، فقط تمثیلی از صدای مردگان از ورای قبرها را داشتیم و چنین نوشتاری در چهارچوب قوانین خود زندانی بود و کلمات سنگ نبشته‌ها فقط بت‌واره و سنگ می‌شدند و می‌سنگیدند. اما چون نوشتار امروز «جنگ مستمر میان واژگانی است» پس واژه‌ها همیشه در حال تکامل و تغییرند و دگرگونی امری ذاتی واژه‌هاست و

شاعر موفق می‌شود از فراز تاریخ و از ژرفاهایی نخستینی، صدای انسان امروز باشد و سبکی و شفافیت متن را از پس حجاب تاریخی و در احتجاب بودن پرواز می‌دهد.

«روزی که مرگ دیگر من می‌آید

تو با من دیگرت بیا

تا روی خیال من وقتی

بنشیند خشت

بنشانند روی خود خیال تو» «ص ۳۱»

و این گونه است که خوانش ما از اشیاء خوانشی برای ذات اشیاء نیست - به اعتبار این که سنگ جوهره‌ای ثابت دارد و خاطره‌اش به همان سان «سنگیت» است بلکه خوانشی برای متغیرات یا آثار تازه‌اش: «خیال» است. که در نهایت آن قدر که قرائت ذات است، همان قدر هم خوانشی تازه از «دیگری» است. «بر من چه فرود آمد تا برداشتم را سنگین کرد

برداشتن آب چرا در من سنگین است

شاید هیجان نام تو میان آب

معنای عطش - شاید - این است» «ص ۳۲»

همین است که شاعر نخست به سنگ شدنی اشیاء و شیئیت آن‌ها اشاره می‌کند و سپس سوی شعر می‌رود، از نثر طبیعت می‌آغازد تا به شعر خیال برسد. یا از شیئیت واژگان به لاشیئی واژگان می‌رسد و از بت‌وارگی واژگان تاریخ می‌آغازد تا به آن جایی می‌رسد که اشیاء و واژگان چیزی جز دال‌ها و متغیرات نیستند و از نثر شروع می‌کند تا به شعر برسد و به ازدواج شعر و نثر.

«پنج انگشت دو تا دست، نه از یک نفر، به شکل برج دعا و حلقه‌ی درهم، در گوشه‌ی بالای سنگ کنده می‌شود با یک درخت بادام که بر فراز گور کاشته شده است و در زمین پایین سفره‌ای از شن هست با کلماتی آبی بر روی آن، و بر سر سفره هومن از نامش چیزی می‌کند و به دیگری می‌دهد که هومن همیشه به خود می‌گفت: «دیگری» اگر باشد.» (ص ۳۴)

شاعر در هر مطلع اشیاء را نه نامگذاری که به سوی سویه‌ای پدیدارشناسانه از آن‌ها می‌نگرد، براساس: ترک اشیاء برای تجلی و تظاهر آن بدون پیش فرض‌های مقولات ما بر آن‌ها و با قصد هم‌ماهیتی آن‌ها با زمان اکنون، تا ما بتوانیم این سرّ تماهی را کشف کنیم.

«بر سطح سنگ یک گل عجیب و ناشناس که خم شده و چهره بر زمین می‌ساید تراشکاری شده است. یک کوزه گلی، یک طوطی سبز سفالی، و کاشتن چند خار بیابانی در پایین گور، آرامش عماد است که می‌اندیشد چه غم‌آور است که آدم فکرهايش را با خودش این جا بیاورد.

گل‌هایی که دیروز نچیدیم

جرعه‌های جسم فاسد منند امروز

هر گل - که چیدنی - اشاره‌ی مرگ است

که جان تو بر خشت می‌پژمرد

و مرگ در پشیمانی است» (ص ۳۳)

این «دیگری» اعتراف به بازی رهای هستی و سبکی از فراز درهم‌گیری

دال‌ها و تعدّد آثار متن است. این‌جا ما با دیالکتیکی نفی‌کننده مواجهه نیستیم تا جایگاه خود را استحکام بخشیم. این‌جا فرد چیزی نمی‌گوید مگر با دیگری، با شیئی مغایر یا با لاشیئی که از حضور ابا می‌کند و یا دهانی که «لبريخته» سخن می‌گوید. چون این دیگری دارای طبعی زبانی نیست و از دور خود را نشان می‌دهد، و ما حضورش را حس می‌کنیم، به شکلی هشداردهنده یا به شکلی لاشکل.

«امروز گاهی شعر، شکل شعر را آن‌قدر پس می‌زند که تأملات آدم مفهومی از امری نامفهوم می‌گیرند. یعنی شعر تأملی از شعر می‌شود و این طرح تازه‌ی نوشت (نوشتار) و توقّع تازه‌ی نوشتن می‌شود. یعنی ما امروز با «سنگ قبرها» به جایی می‌رسیم که دیگر شعر فرم شعر را نمی‌پذیرد و جلوتر از شکل خودش می‌رود.» «از مقدمه کتاب، ص ۷»

اصلاً مرگ از زمام مقولات تفکر بیرون است و شاعر مرگ‌اندیش ناچار است به طرف نااندیشیده‌ها و ناگفته‌ها برود، به مناطقی که عارفان در آن اقامت دارند: سنگ شمس، سنگ شهاب، سنگ رابعه و... و زیباشناسایی که براساس اختلاف و تناقض قرار داده شده است. شی از خود شفافیتی نمی‌دهد مگر در وحدت با نقیض خود، مرگ در زندگی و زندگی در مرگ. و این شاید همان جایی است که رویایی ایستاده است. که بعثت جسد می‌تواند تولّد لذّت هم باشد. و نیز همان که پل دمان می‌گوید: «تاریخ و نوآوری، محکوم به وحدتی هستند که ذات خودشان را متلاشی و بقائشان را تهدید می‌کند.»

اصلاً، شعر استعاره‌ای از همه چیز می‌شود از همه چهره‌ها، چهره‌هایی که بوده یا چهره‌ای که می‌بایست می‌بوده و یا چهره‌هایی که ممکن است باشد و مجازی، از همه جان‌ها و جهان‌ها، تا میان اشیاء قربت ایجاد کند و تا کلمات به رمزهایی مبدل شوند که از شیئی به شیئی دیگر حلول می‌یابند و ما را از جانی به جانی و از جهانی به جهانی دیگر برند.

تا شاعر را همیشه غربت چیزی متداول باشد حتّا اگر رویایی نباشد و دور از وطن هم نباشد که شاعر در سرزمین خودش هم و در میان خویشان خود هم احساس غربت می‌کند. چون غربت احساس غیاب است. غیاب آن‌که نمی‌آید یا آن‌که حضور نمی‌یابد مگر برای این‌که غایب شود، پس غریب نیست که اشیاء در نظر شاعر همیشه غربت زده، همیشه رمزی از غیاب است و گویی آن‌چه را که شاعر از دست می‌دهد نه فقط دیگری است و بس، این دیگری یا آن، بلکه هر چیزی را که جز خود اوست از دست می‌دهد و همه اشیاء و جان‌ها و جهان‌ها از نظر او غایب می‌شوند و غیاب، پس او را هیچ حالی راضی نمی‌کند و به هیچ شیئی قانع نمی‌شود چون می‌خواهد از ذات خود هجرت کند و به سوی تمامت اشیاء گام نهد، تا بتواند خود را در همه اشیاء بیاید و در همه ذات‌ها آشکار شود و با همه اشیاء وحدت یابد؛ و برای این درهم ذاتی و تمامی با عالم کلی، انعکاس خود را در متون صوفیانه می‌بیند یا آن‌جا که:

برخاستم که از جا

کجا را دانستم

و گئی را صورتی از جا گرفت

و جای صورت من شد

- با یکی یکی شدم؟ - گفتم.

و شبلی به مریدانش می‌گفت: شما، تا اوقات شما منقطع است، و وقت من هیچ طرف ندارد و از وقت خود برمی‌خاست: زمانم و به پاره‌های زمان می‌مانم. و دیگران می‌شد. در آن چه حلاج برای از لب ریخته بود: «که هویت تو در لاییت ما است.» «ص ۸۷»

«هفتاد سنگ قبر» رویایی، «خفته‌ی سنگی» ماک دیزدار

♦ هومن عباسپور

(تهران، ۱۳۷۹)

شاعری بوسنیایی در گورستان‌های بوگومیل‌ها^(۱)، قوم بازمانده از آیین مانوی در اروپا، جست‌وجو می‌کرد و نوشته‌های روی سنگ‌قبرها را گرد می‌آورد.

محمدعلی ماک دیزدار^(۲) (۱۹۱۷-۷۱)، شاعر ملی بوسنی - یکی از برجسته‌ترین شاعرانی که یوگسلاوی جوان و بالکان پیر به خود دیده است - همه‌ی عمر در پی یافتن رَدّ پاهای اقوام مانوی‌یی بود که به اروپا مهاجرت کرده بودند. او نمونه‌ی نسلی بود که غرور قومی و ملی خود را پایمال شده می‌دید و قرن‌ها نتوانسته بود ملیت مستقلی کسب کند. پس، برای یافتن پایه‌های اساسی فرهنگ و تمدن خود، در هر سند بازمانده از روزگار کهن کندوکاو می‌کرد و برای یافتن پایه‌های اساسی فرهنگ اصیل خود در تاریخ و هنر بوسنی قرون وسطی به جست‌وجو پرداخت.

دیزدار از اخلاف امروزی فرهیختگانی بود که دیروزترها، در اروپای شرقی، به ادبیات فارسی عشق می‌ورزیدند؛ فرهیختگانی که سودی بُسنوی (بوسنیایی)، شارح دیوان حافظ و مثنوی، یکی از آن‌هاست.

در اوایل قرن بیستم، بوسنی قرون وسطی توجه تاریخ‌پژوهان و نویسندگان را جلب کرده بود. در آن زمان، گورستان بوگومیل‌ها جذابیته داشت و افسانه‌هایی درباره‌ی آن، در میان مردم، شایع بود. دیزدار، در طول زندگی‌اش، همواره در اندیشه‌ی آن انسان بوسنیایی بود که زیر سنگ قبرهای عمودی، در نزدیکی هرزگووین، آرمیده است؛ شهری که زادگاه خود او نیز بود. دیزدار هر آن‌چه بر سنگ قبرهای بوگومیل‌ها حک شده بود رونویسی می‌کرد، برخی‌شان را برمی‌گزید و برخی از برگزیده‌ها را باز می‌سرود. سنگ قبر سروده‌های دیزدار در مجموعه‌ای به نام «خفته‌ی سنگی»، در ۱۹۶۶ منتشر شد و همین کتاب بود که او را به عنوان شاعری بزرگ شناساند.

او در مقدمه‌ی «خفته‌ی سنگی» می‌نویسد: «ساعات متمادی پشت ستون‌های سنگی گورستان‌های این سرزمین، که زیر پای جنگل‌های کهن قرار دارد، ایستاده بودم. از فراز کتیبه‌های عظیم سنگی، نمادهای گوناگون خورشید در ذهن من رخنه می‌کرد. از لابه‌لای گیاهان درهم فروپیچیده تا دست‌های فراگسترده‌ی انسان‌ها. در تمام طول شب، در میان تحشیه‌های کتاب‌های کهنه محاصره شده بودم [...] همان وقت بود که با خفته‌ی زیر سنگ دیدار کردم. لب‌های پریده رنگش از میان سنگ سفید نرم باز می‌شود تا زبان خاموشش به صدا درآید. من خود را در او باز می‌شناسم.»

او پیشتر نیز بر کتاب‌های قدیمی، از جمله «کتاب مقدس»، حاشیه‌نویسی

کرده بود و از این رو، بسیاری از شعرهایش صورت پرداخته‌ی متون اولیه است.

«خفته‌ی سنگی» دیزدار از آن انسان بوسنیایی سخن می‌گوید که زیر سنگ قبر قرون وسطایی خود به خواب رفته است. شعر دیزدار انسان بوسنیایی را عمیقاً ترسیم می‌کند؛ انسانی که به رغم تحولات تاریخی، هنوز به انسان «خفته‌ی سنگی» او می‌ماند. اثر شاعرانه‌ی دیزدار نشان می‌دهد که بوسنیایی‌ها هویت، سرزمین و سرنوشت تاریخی‌شان را چگونه درک می‌کنند. دیزدار تصویری از انسان و ایمان او و سرنوشت تاریخی سرزمین خود به دست می‌دهد؛ سرنوشتی که در طی قرن‌ها، بر همه‌ی هم‌میهنان دیزدار چیره گشته است.

این کتاب تک‌گویی شاعرانه‌ای است که گفت‌وگوی تاریخی و جهانی را ممکن می‌سازد.

شاید برای خوانندگان جالب باشد که دیزدار در میان ملت‌ش چنان محبوب است که به رغم فروتنی عارفانه‌اش که همواره از شهرت روی می‌تابید، امروز تصویری از او بر روی اسکناس ۱۰ مارکی بوسنی نقش شده است و بر پشت همان اسکناس، تصویر یکی از سنگ قبرهای بوگومیل‌هاست.

به تازگی مجموعه‌ی «هفتاد سنگ قبر» رویایی منتشر شده است. حتّاً کسانی که شعر رویایی را نمی‌پسندند شاید نتوانند انکار کنند که رویایی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین شاعران معاصر ایران است. مجموعه‌ی «هفتاد سنگ قبر»، پس از آن‌که شعرهای فراوانی از این

مجموعه در نشریات چاپ شده بود، سرانجام به صورت کتاب در ایران منتشر شد.^(۳) این کتاب شامل شعرهای کوتاهی است که به قول خود رویایی پیغام‌هایی هستند که از زبان مردگان به شاعر رسیده‌اند. «یعنی آن که در گور است با آن که به اصطلاح ما به «زیارت اهل قبور» می‌رود حرف‌هایی دارد. حرف‌هایی که از جهان مرگ به ما می‌رسد. در حقیقت، این سنگ‌ها خیال‌های من‌اند از جهان مرگ، که ندیده‌ام، ولی به این قانع‌ام که ببینم آن که در گور است جهان مرگ را چگونه دیده است.»

در شعر معاصر ما، بر خلاف شعر کهن، به ندرت پیش می‌آید که شعرهای یک مجموعه همگی درونمایه‌ی واحدی داشته باشند؛ مگر درونمایه‌ی عاشقانه و اجتماعی که بسیار گسترده‌اند. شاید طبع معاصران داشتن درونمایه‌های واحد را چندان اساسی نمی‌دانند و عوامل دیگری، همچون ترتیب زمانی، سبک، قالب و جز آن‌ها، در شکل‌گیری مجموعه‌های شعر شاعران مؤثرتر است تا درونمایه‌ی واحد. اما «هفتاد سنگ قبر» از مستثنای این آمار است؛ همه‌ی شعرهای این مجموعه درونمایه‌ی مشخص و واحدی دارند.

شعرگویی برای سنگ قبرها در ادبیات ما سابقه‌ای طولانی دارد. اما تقریباً همه‌ی آن‌چه بر سنگ قبرها می‌نوشته‌اند، از ماده تاریخ گرفته تا مرثیه‌ها، در بزرگداشت مردگان بوده، نه درباره‌ی خود مرگ. اما، هسته‌ی اندیشگی سنگ قبر سروده‌های رویایی خود مرگ است، منتها بنا بر همدلی شاعر با صاحب قبر.

تقریباً شک ندارم که فکر اصلی مجموعه‌ی «هفتاد سنگ قبر» متأثر از

کتاب «خفته‌ی سنگی» است. البته، تأثیر رویایی از دیزدار - که رویایی او را خوب می‌شناسد - تأثیری کلی و در حد «فکر اصلی» بوده است، وگرنه روش کار دیزدار و رویایی تفاوت‌های عمده‌ای دارد. وانگهی باید دانست ذکر این که رویایی، در «هفتاد سنگ قبر»، تحت تأثیر دیزدار بوده، به هیچ روی از اهمیت کار رویایی نمی‌کاهد بلکه مقصود از بیان این نکته، معرفی دستمایه‌ها و منابع ذهنی رویایی است؛ شاعری که تجربه‌های گسترده و بدیع زبانی و فرمی‌اش، خود همواره بخشی از دستمایه‌ها و منابع ذهنی برخی از دیگر شاعران معاصر بوده است.

نخست، باید از نحوه‌ی آشنایی رویایی و دیزدار سخن گفت. رویایی در تابستان ۱۳۴۸، در سفر به یوگسلاوی و شرکت در فستیوال شعر آن کشور، با دیزدار آشنا شد. خلاصه‌ی حکایت این آشنایی، بنابر آنچه خود رویایی نوشته، چنین است:

«در آن فستیوال، شاعران شعر خود را می‌خوانند و ترجمه‌ی هر شعر نیز همزمان قرائت می‌شود. به رغم آن‌که اغلب حاضران رویایی را شایسته‌ی برنده شدن در این فستیوال می‌دانند، شب آخر توصیه‌ای می‌رسد که امسال باید شاعری یوگسلاو برنده شود و قرعه به نام دیزدار می‌افتد. رویایی می‌نویسد: «هم بور شدم هم خوشحال. بور معلوم است چرا شدم و خوشحال برای این‌که به شاعری داده شد که در فستیوال از همه با من رفیق‌تر بود [...]». مک دیزدار شاعری از جمهوری سارایوو است که به دعوت فستیوال به مقدونیه آمده بود. همیشه با هم بودیم و در یک گروه پنج نفری. می‌خواره‌ای مطبوع، چهل و پنج ساله^(۴) و با موهایی به سپیدی گراییده. با چشم‌هایی

عارف، با چشم‌هایی متورّم. در بوگومولیسّم و مانویت مطالعه کرده و سنگ نبشته‌های بوگومولی را در مجموعه‌ای گرد آورده است. و از این مطالعه، راهی به عرفان ایرانی دارد. هر بار که جامش را بلند می‌کرد، چیزی از خیام و از حافظ می‌خواند. هر چیز از ایران نظرش را جلب می‌کند. درباره‌ی ایران بسیار می‌داند، با من از گوگوش و ابوسعید ابوالخیر صحبت کرد.^(۵) رویایی، پس از بیان نحوه‌ی آشنایی با دیزدار، ترجمه‌ی خود را از شعر «رودخانه‌ی آبی» او می‌آورد؛ همان شعری که در فستیوال شعر آن سال، برای دیزدار مقام اوّل را به ارمغان آورده بود.

اما تأثیر فکر اصلی از «خفته‌ی سنگی»، شاید به اندازه‌ی شباهت‌های سبکی این دو شاعر اهمّیت نداشته باشد. آنان که شعر دیزدار و رویایی را می‌خوانند کاملاً درمی‌یابند که شعر این دو بسیار شبیه است. به ویژه سبک امروز رویایی، در دو کتاب «لبريخته‌ها» و «هفتاد سنگ قبر»، که با کتاب‌های قبلی او تفاوت‌های آشکاری دارد.

شباهت‌های سبکی این دو شاعر چنان آشکار است که حتّا بدون دانستن زبان مبدأ، با دیدن اصل شعرهای دیزدار و با کمی دقّت، این شباهت‌ها را می‌توان دریافت. البته بر خلاف محتوای دو کتاب، که نشان می‌دهد رویایی از دیزدار تأثیر گرفته، شباهت‌های سبکی‌شان راه دست کم به دو دلیل، نمی‌توان تأثیرگذاری و تأثیرپذیری تلقّی کرد: یکی این که برخی از این ویژگی‌های مشترک سبکی، از مختصات اصلی و پیشینه‌دار شعر رویایی است و دیگر این که محتوای دو کتاب، به سبب داشتن درونمایه‌ی مشترک، مطمئناً باعث اشتراکاتی در فرم نیز شده است. البته تفاوت‌هایی نیز در کار است که به آن‌ها

هم اشاره خواهد شد.

گفتنی است که ترجمه‌ی شعرهای دیزدار براساس ترجمه‌ی اسپرانتوی گزیده‌ای از «خفته‌ی سنگی»، به قلم یووان زارکوویچ^(۶) صورت گرفته و با ترجمه‌های انگلیسی برخی از شعرهای او در اینترنت مطابقت داده شده است.^(۷)

در این جا به برخی از ویژگی‌های سبکی مشترک رویایی و دیزدار اشاره می‌کنم:

۱. عاطفی بودن نقش پیام: چون سنگ قبر نوشته‌های رویایی و دیزدار، هر دو، از زبان مرده‌ای است که قبر متعلق به اوست، جهت پیام به سمت گوینده و بنابراین نقش پیام عاطفی است و در پیام‌هایی که نقش عاطفی دارند، غیر از این که ضمیر اول شخص فراوان به کار می‌رود، جملات انشایی، اصوات و حروف ندا نیز بسامد چشمگیری دارد:

یادداشتی درباره‌ی سرچشمه

«آب شدم

جاری شدم

به نهر

به رود

به دریا

۳۴۸ / حتای مرگ

حالا این جایم
حالا این جایم بی تو
چه تلخ

سرچشمه‌ام را چگونه
بازیبایم؟»

«خفته‌ی سنگی، ص ۲۸»

«از مرگِ ساده هنوز
در شگفتم!»

«هفتاد سنگ قبر، ص ۳۵»

«رویای ریخته
دزهی زیبا
مرگ»

«همان، ص ۳۷»

«در جهان خواب من این‌جا
زنده‌ها دیگر اشتباه
نمی‌کنند

این همه را
آه اگر می‌دانستم!»

«همان، ص ۲۹»

۲. تکرار: به‌نظر یاکوبسن، هدف از تکرار کلامی ایجاد توازن در وسیع‌ترین مفهوم آن است^(۸) و تکرار کلامی به چند صورت است: تکرار واج، تکرار هجا، تکرار واژه، تکرار گروه، تکرار جمله. انواع این تکرارها را در شعر دیزدار و رویایی می‌توان یافت. در شعر هر دوی آنان عناصری هست که از گروه یا جمله‌ی قبلی در جمله، گروه یا سطر بعدی تکرار می‌شوند:

درآمد «کلامی درباره‌ی کلام»

«کلام مرده را

کلامیدن

کلامیدن

به تصادم

به تصادم

به تشنج

به تشنج

و به درندگی

و به درندگی

کلامیدن

۳۵۰ / حتای مرگ

کلامیدن
به احتضار
اگر چشم‌ها
زیاده بنگرند

اگر اندیشه پیشانی را
زیاده در هم فشرد

اگر ذهن
زیاده به یاد آورد

به احتضار
کلامیدن

کلامیدن
کلام مرده را»

«خفته‌ی سنگی، ص ۶۹»

اما تکرار، در شعر رویایی، تکرار یک عنصر است با تغییر نقش نحوی آن:

«با آخرین تن
غسال، تن آخر بود
بنشین تا آن‌چه از مجهول می‌دانستیم

میان من و تو بنشیند مجهول»

«هفتاد سنگ قبر، ص ۳۶»

در این جا، گروه صفتی «آخرین تن» و «تن آخر»، ضمن جابه‌جایی صفت و موصوف، در سطر اول در جایگاه متمم، و در سطر دوم در جایگاه مسند قرار گرفته است. «مجهول» نیز در سطر سوم متمم، و در سطر چهارم قید است. نمونه‌ی پیچیده‌تر این نوع تکرار، کلمه‌ی «برابر» در شعر زیر است:

«در برابرم برابری است

سنگ برابر

برابری از سنگ

دانه‌ای که آسیابم از خون می‌چرخد»

«هفتاد سنگ قبر، ص ۸۹»

۳. هنجارگریزی نحوی: انحراف از قواعد نحوی در شعر دیزدار بیشتر به صورت به فعل درآوردن اسم‌ها - چیزی شبیه ساختن مصدرهای جعلی در فارسی - و در شعر رویایی به صورت جابه‌جایی نقشی عناصر کلام، مثل آوردن قید به جای صفت، است:

یادداشتی درباره‌ی زمان

«دیرزمانی خفته‌ام

و دیرزمانی خواهم خفت

دیرزمانی‌ست

مغزم می‌علفد

دیرزمانی‌ست
پوستم می‌کرمَد

دیرزمانی‌ست
هزار نام یافته‌ام

دیرزمانی‌ست
نامم را نگفته‌ام

دیرزمانی‌ست خفته‌ام
و دیرزمانی خواهم خفت»

«خفته‌ی سنگی، ص ۳۲»

«تا به خاکم می‌گذشتی
مرگِ مطمئناً
و مرگِ مطمئن می‌پرسید:
کی باد از این جا
تنها می‌گذرد؟»

«هفتاد سنگ قبر، ص ۲۷»

نمونه‌ی بارز این نوع هنجارگریزی نحوی رویایی در شعر «از دوستت

دارم» است:

«از تو سخن از به آرامی

از تو سخن از به تو گفتن

از تو سخن از به آزادی

وقتی سخن از تو می‌گویم

از عاشق

از عارفانه

می‌گویم [...]» «از دوستت دارم، صص ۶۵-۶۴»

خود روایی آوردن قید به جای اسم را تجربه‌ای زبانی می‌شمرد و علت دیگری برای آن ذکر نمی‌کند.^(۹) اما به نظر من، در این موارد، ذهن شاعر، آگاه یا نیاگاه، تشخیص داده که قید، که صفت فعل است، تحرّکی دارد که اسم ندارد. در نتیجه، آوردن قید به جای اسم، در واقع، آوردن عناصر حرکت‌دار به جای عناصر ساکن است. این تحرّک در شعر «از دوستت دارم» آشکار و محسوس است.

۴. قافیه‌گذاری: چه قافیه‌ی کامل و چه قافیه‌ی ناقص (فقط از روایی

مثال می‌آورم):

«بر من چه فرود آمد تا برداشتم را سنگین کرد

برداشتن آب چرا در من سنگین است

شاید هیجان نام تو میان آب

معنای عطش - شاید - این است»

در این شعر نیز «می لرزد» طوری تکرار شده که نقش ردیف به خود گرفته است:

«اندکی از تن می لرزد
بسیار می شود در تن
و تن تمام تن می لرزد

وقتی تمام تن می لرزد
و تن تعدّد تن می گیرد
بسیار تن کنار هم می لرزد [...]»

«همان، ص ۱۳۷»

۵. سطرهای کوتاه: سطرهایی که عمدتاً شامل یک گروه اسمی، یا یک گروه حرف اضافه‌ای، یا یک گروه اسمی همراه با یک گروه فعلی است. نمونه از دیزدار همان شعر «درآمد» است که پیشتر آورده شد. و از رویایی:

«بدن تمام شد

و من تمام
و احتیاج بال
به گودال»

«هفتاد سنگ قبر، ص ۷۲»

«این جا
با هیچ کسان

هیچ‌کس‌ام»

«همان، ص ۵۵»

۶. مصوّر نویسی: هر دو شاعر، برای افزودن پیامی تصویری، علاوه بر پیام شعر، از هنجارگریزی نوشتاری استفاده کرده‌اند. شعر «کلامی درباره‌ی وطن» دیزدار دو بند است که هر بند با سطری نسبتاً بلند آغاز می‌شود و رفته رفته هر سطر کوتاه‌تر می‌شود تا شاید شکست و تنهایی انسان امروزی بوسنی را نشان دهد:

یادداشتی درباره‌ی وطن

«یک بار پرسنده‌ای دلیر از کسی پرسید

بیخشید پس کجاست آن که اوست

پس او کجاست

از کجاست

به کجاست

او

بوسنی

سخن بگو

آن که از او پرسیده بود بی تأمل اصرار می‌ورزد

بوسنی بیخشای هنوز وطن برپاست

هم بی‌نوا هم پا برهنه بیخشای

هم فروفسرده هم گرسنه

و افزون بر آن

ببخشای

به اعتراض

هر چند

در رویا»

«خفته‌ی سنگی، ص ۶۵»

در شعر رویایی نیز، کسی زیر تلی از خاک مدفون شده است:

«زیر

چه سختی

دارد

خاک (۱۰)»

«هفتاد سنگ قبر، ص ۴۹»

و تلاشی سنگ قبر، وقتی که مرده برمی‌خیزد:

و نام...

«بر که می‌خی‌زد

به‌هم می

ری‌زد»

«همان، ص ۱۱۳»

۷. تصویر دست: بر روی یکی از سنگ قبرهای بوگومیل‌ها تصویر انسانی

است که پنج انگشت دست خود را باز کرده و بر بالای آن دست حلقه‌ای، مانند

خورشید، قرار دارد. تصویر این دست چنان معرّف سنگ قبرهای بوگومیل‌هاست که این تصویر را بر روی جلد اغلب چاپ‌های متعدّد «خفته‌ی سنگی» طراحی کرده‌اند.

چیزی شبیه همین تصویر بارها در حاشیه‌ی نوشته‌های شعرهای رویایی به چشم می‌خورد: «پنج انگشت دست به شکل برج دعا» یا «انگشت‌های پنجه‌ی یک دست نیمه باز» (صص ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۲۰، ۳۱، ۱۳۶)

اما، به رغم همه‌ی این شباهت‌ها، رویایی و دیزدار ناگزیر تفاوت‌هایی اساسی دارند:

۱. سنگ قبرهای واقعی و خیالی: شعرهای دیزدار بر اساس نوشته‌هایی است که بر روی سنگ قبرهای واقعی حک شده است. لذا، تصویر سنگ قبرها در کتاب دیزدار طراحی شده؛ اما سنگ قبر نوشته‌های رویایی تخیلی است؛ پس رویایی مجبور شده که در حاشیه‌ی هر شعر، طرحی خیالین از نقاشی‌های روی سنگ قبرها و اشیای داخل آن به دست دهد. طرحی که خود بخشی از شعر است.

۲. هدف: هدف دیزدار از یافتن سنگ قبر نوشته‌ها و بازسرایی آن‌ها احیای فرهنگ قومی بود که از پایه‌های تمدن قرون وسطایی بوسنی محسوب می‌شد. بنابراین، دیزدار در شعرهای خود عناصر زبانی و فرهنگی بوسنی قرون وسطا را به کار می‌برد. بیان نوع جامه‌ی جنگاوران، ذکر محلّ وقوع جنگ‌ها، توصیف حیات وحش بومی، و آوردن چیستان‌های عامیانه دلیل تلاش دیزدار در احیای فرهنگ فراموش شده‌ی بوگومیل‌ها و بوسنیایی‌های قرون وسطا است. و همین موجب شده است که شعر دیزدار، به سبب داشتن

شعوری حماسی، رنگ و بویی ملی و مردمی بیابد.
 شعر «دستها» نمونه‌ای از آن شعرهای دیزدار است که حسرت تاریخی
 قومی منسوخ شده را بیان می‌کند:

دستها

«در میان حصار سنگی دست‌ها تکان می‌خورند
 دو نشان تبار من

اکنون، آن دست‌های بی‌رمق
 در قلب سنگ می‌زیند.»

«خفته‌ی سنگی، ص ۳۰»

اما، از آن سو، شعر رویایی نه تنها هدفی ملی ندارد بلکه بر عکس، شعری
 فراملی و جهان‌نگر است و سنگ قبر نوشته‌های او تبیین مرگ، و بازگفت
 سخن گورنشینان است، هرچند که شعر رویایی همواره با سنت عرفان ایرانی
 آمیخته است.

۳. زاویه‌ی دید: در «خفته‌ی سنگی»، ضمیر سوم شخص، چه در نقش
 فاعل و چه در نقش مفعول نیز فراوان به کار رفته است؛ در حالی که در «هفتاد
 سنگ قبر» ضمیر سوم شخص برای انسان بسیار کم به کار رفته. علت این
 اختلاف آن است که در کتاب رویایی رابطه‌ی اصلی موجود، رابطه‌ی میان
 مرده و شاعر است، یعنی رابطه‌ای دوسویه که شاعر خود به جای مرده
 می‌نشیند و سخن می‌گوید. اما، در شعر دیزدار، علاوه بر این دو، عنصر سومی

هم در کار است: احیای فرهنگ ملی. و همین سبب می‌شود نگاهی جهت‌دار بر شعر او حاکم باشد.

۴. هنجارگریزی زمانی: در شعر دیزدار کلمات، جملات و به طور کلی عناصر زبانی کهن و قرون وسطایی فراوان به کار رفته است. دیزدار در اشعار خود غالباً کلمات و تعبیراتی را به زبان باستانی به کار می‌برد که این عناصر زبانی در واقع همان نوشته‌هایی است که بر روی لوحه‌های سنگی بوسنی حک شده؛ در حالی که در شعر روایی عناصر کهن زبانی، به معنی مهجور آن، به ندرت دیده می‌شود.

۵. متن اساس: «خفته‌ی سنگی» دیزدار براساس متونی مکتوب است، در حالی که شعرهای روایی حاصل دریافت‌های خود اوست که اغلب بر اثر رابطه‌ای معنوی با صاحب قبر پدید آمده است. احساسی که شاعر «هفتاد سنگ قبر» نسبت به اشخاص تاریخی یا ساختگی گذشته دارد، سبب شده است که شاعر دریافت‌های خود را از آن اشخاص به شعر بیان کند؛ مثلاً تعبیر مانی یا شمس از مرگ چه بوده است.

۶. شهرت و تفرّد مردگان: شعرهای دیزدار براساس نوشته‌های روی سنگ قبرهایی بوده که احتمالاً هیچ یک مربوط به شخص تاریخی معروفی نیست. در نتیجه، در کتاب دیزدار معلوم نمی‌شود که کدام یک از شعرها مربوط به کدام یک از سنگ قبرهاست. پس، مرجع شعرها (صاحب قبرها) مشخص نیست. اما در کتاب روایی، هر شعر برای سنگ قبر یکی سروده شده است که اغلب آنان اشخاص واقعی و شناخته‌شده‌ای هستند؛ افرادی چون زرتشت، مانی، یزدگرد، رودکی، ابوالعلاء معری، شمس، خواجو، صادق هدایت، هوشنگ

بادیه‌نشین. همین امر سبب می‌شود که هر سنگ قبر نوشته حال و هوایی متناسب با شخصیت، اندیشه و سرنوشت صاحب قبر داشته باشد: دریافت‌های رویایی درباره‌ی مرگ از دیدگاه هر یک از صاحبان قبور. به بیان دیگر، در کتاب دیزدار، مرده‌ها شاعر را فرا خوانده‌اند^(۱۰) ولی در کتاب رویایی، شاعر مرده‌ها را برگزیده است.

۷. سادگی و دشواری: شعر دیزدار، در مجموع، در مقایسه با شعر رویایی، چندان پیچیده نیست و شاید همین امر موجب شده که دیزدار شاعری ملی شناخته شود؛ چه، شاعر ملی، غیر از وجهه‌ی ملی، باید اقبال نسبی عام نیز داشته باشد. اما از آن سو، شعر رویایی، به علت سبک پیچیده‌اش، شعری است دیرآشنا، فرهیخته خوان و به شدت عام‌گریز.

این مقاله مقایسه‌ی کار دو شاعر بود که کتاب‌هایشان درونمایه‌ای مشترک دارد: سنگ قبر سرایی. و باز تأکید می‌کنم که جز فکر اصلی کتاب، در موارد دیگر نمی‌توان به راحتی از تأثیرپذیری سخن گفت.

مختصات سبکی رویایی در دو کتاب «لبريخته‌ها» و «هفتاد سنگ قبر» را به تفصیل در مقاله‌ی دیگری خواهم آورد و در این جا آن‌چه از سبک رویایی مثال آورده شد، صرفاً برای مقایسه با کار دیزدار بود؛ در نتیجه، فقط به اشاره گذشت و تحلیل چندان در پی نداشت.

اما دریغ که میان سنگ قبر نوشته‌های رویایی شعری برای سنگ قبر دیزدار نیست!... دیزدار دیری‌ست که رفته است؛ باشد که رویایی دیر بماند و دریچه‌های تازه‌ی دیگری بر شعر کهنسال فارسی بگشاید، افزون بر آن

دریچه‌ها که پیشتر گشوده است.

۱- بوگومیل‌ها فرقه‌ای از معتقدان به آیین گنوسی و مانوی بودند که از قرن ۱۰ تا ۱۵ میلادی در بلغارستان و بالکان پیروان فراوانی داشتند. نهضت آنان ملی و سیاسی، با بی‌میلی به فرهنگ بیزانسی بود. رفته رفته مخالفت کلیسا با آنان و سپس توسعه‌ی اسلام در آن نواحی موجب نابودی آنان شد.

۲- Mehmedalija MaK Dizdar

۳- نخستین بار، این کتاب در ۱۹۹۸ به همت انتشارات «گردون» در کلن منتشر شد.

۴- یقیناً روایی سن و سال دیزدار را به حدس نوشته: زیرا در آن سال دیزدار پنجاه و دو سال داشته است.

۵- یدالله روایی، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، صص ۷۲-۷۳. در واقع خود روایی بود که با معرفی دیزدار و ترجمه‌ی شعر او، نخستین بار فارسی‌زبانان را با این شاعر آشنا کرد.

۶- Mak Dizdar, Stona dormanto, (Esperantigis: giovan Zarkovic, elbih, 1989).

۷- متأسفانه اغلب ترجمه‌های انگلیسی شعرهای دیزدار در اینترنت فاقد نام مترجمان است.

۸- کورش صفوی، از زبان‌شناسی به ادبیات، (تهران: چشمه)، ص ۱۵۶.

۹- یدالله روایی، از سگویی سرخ، صص ۳۲ و ۷۱.

۱۰- (چه زیر سختی دارد خاک).

کتاب برگزیده‌ی «سنجش»

♦ محمود فلکی

(هامبورگ، ۱۹۹۹)

«هفتاد سنگ قبر»، مجموعه‌ای از شعرهای کوتاه یا «ترانک»های رویایی است، همراه با شرح قبرها یا شاید پشت قبرها. اگرچه شرح قبرها که در پایین هر ترانک به شکل نثر نوشته شده، ولی اغلب از خود شعرها، شعرترند. البته نوشته‌های این مجموعه را نباید به خاطر شکل نگارش آن‌ها به شعر و نثر بخش‌بندی کرد؛ زیرا شرح قبرها نیز به قصد نوشتن شعر، نوشته شده‌اند. آنچه که به این مجموعه تشخیص می‌بخشد تا به عنوان کتاب برگزیده‌ی «سنجش»^{*} معرفی شود، مؤلفه‌های زیرآند:

۱ - واژه‌ها تنها به خاطر معنای متداولشان، در شعرها مصرف ندارند، بلکه همچون شیئی و با رنگ و بوی ویژه‌ای به شعر می‌رسند، که با ترسیم حس یا مادی کردن حس جلوه می‌کنند؛ مانند: «داخل مقبره پوک‌های فشنگ، نقاب و

شرم انگشت می‌گذارند» ص ۸۶، یا: «طرح لبخند زرتشت بر سنگ» ص ۸۷، و یا: «میدانی برای عقربه، و صدای شبنم در لغتِ موران، روی سنگ تراشیده شده‌اند» ص ۹۵. این حالت که جسمیت بخشیدن به نامحسوس است از رابطه‌های متداول زبانی در می‌گذرد، زیرا به جای «انگشت» با معنای متداول و مادی آن، «شرم انگشت» در مقبره‌ای که با شرم رابطه‌ای مادی ندارد، گذاشته می‌شود، همان‌گونه که «طرح لبخند» و «صدای شبنم» بر سنگ تراشیده می‌شوند. این حالت نشان‌دهنده‌ی دیدار دیگری از شیئی و واژه در شعر است.

۲- بدعت زبانی دیگر در پاره‌ای از این شعرها به حادثه شدن زبان در شعر مربوط می‌شود؛ یعنی ابلاغ زبان یا دستور زبان تا حد یک حادثه یا اجرای یک عمل به شعر می‌رسد؛ مانند: «کاشتن یک درخت بید مجنون بالای گور» ص ۶۰، که در آن، نه خود «درخت» به عنوان عنصری مادی، بل «کاشتن»، یعنی «مصدر» زبان به اجرا درمی‌آید. در این حالت، خود زبان به حادثه یا حادثه‌ی شعر تبدیل می‌شود.

۳- فضاهایی که در شعرها ایجاد می‌شوند آن‌ها را در سوی ابهامی می‌کشاند که بداعت خاص خود را دارد. در این شعرها، مَفْضَل بین رابطه‌های واژگانی و تصویری را نوعی شک می‌سازد که به تفسیرپذیری چندگونه میدان می‌دهد: «شانه‌هایی که به دیوار پشت کرده‌اند، و دیوار که آسمان شده است» ص ۵۷. در این جا نه انسان‌ها، که «شانه‌ها»، همچون وجودی (شیئی یا عضو وجود شده) به دیوار پشت کرده‌اند اما دیواری نیست؛ یعنی به چیزی پشت کرده‌اند که نیست؛ زیرا دیوار، آسمان شده است. شک نخست نسبت به نبودن

دیوار، می‌تواند شک‌های بعدی را در پی داشته باشد: از کجا که آسمانی هم باشد؟ یا این‌که آسمان خود نوعی محدودیت (دیوار) است که شاید پشت آن، دیوار یا آسمان دیگری باشد؟ این نوع تردید نسبت به واقعیت، نوعی ابهام بدیع شعری ایجاد می‌کند.

۴ - شعرها از مفاهیم، عادت‌زدایی می‌کنند. آنچه که در ذهن نسبت به نوشته‌ی بر «سنگ قبر» می‌گذرد، معمولاً به گفتارهای حکیمانه یا نوعی کلمات قصار مربوط می‌شود. ولی سنگ قبرهای رویایی، در عین حال که با نگاهی فلسفی نوشته شده‌اند، رابطه‌های پدید آمده بین اشیا به شکلی است که هر گونه معیارهای متعارف درباره‌ی مرگ و زندگی را در هم می‌ریزد: «مثل درخت / مرگ من از سر / آغاز می‌شود / در زیر فکر رفتن / وقتی که فکر، بالا می‌ماند.» (ص ۲۱). یا در شعر زیبایی که مرگ، دژه‌ی زیبایی است که از «سایه‌ی قاری» تاریک می‌شود.

«رویای ریخته

دژه‌ی زیبا

مرگ.

هر بار که بال لاشخوار و سایه قاری

گیسوی دژه را

از ریخته‌های خیال‌های بافته در فریب زغن

تاریک می‌کند

سبابهام را ای زائر

لنگر میان گیسو کن

تا جای مرگ را بشناسی» «ص ۴۱»

البته آشنایی‌زدایی در این شعرها از این حد فراتر می‌رود و رابطه‌های تصویری را نیز شامل می‌شود.

اما در این مجموعه مواردی که به نارسایی دامن می‌زنند یا پرسش‌برانگیزند نیز حضور دارند:

۱ - با این‌که تعداد سنگ قبرهای کتاب از ۱۵۰ تجاوز می‌کند، ولی معلوم نیست چرا نام کتاب «هفتاد» سنگ قبر است!

۲ - برخی از فضاها و تصاویر یا شیوهی برخورد با اشیاء در شعرها تکرار می‌شوند. غیر از تکرار تصویری مشخص، مانند تکرار «بازوی شعله‌ور» در سنگ قبرهای صفحات ۷۷ و ۹۹ یا تکرار «طرح لبخند» در صفحات ۸۷ و ۹۰، گاهی مجموعه‌ی رابطه‌های تصویری سنگ قبرها به هم شباهت دارند.

۳ - با این‌که در هر صفحه در پایین یا بالای هر ترانک (شعر کوتاه)، سنگ قبری نوشته شده است، و ظاهراً باید این دو با هم در ارتباط باشند، ولی در موارد زیادی هیچ ارتباطی با هم ندارند و هر کدام فضا یا مفهوم جداگانه‌ای را القا می‌کنند.

۴ - در مواردی که زیاد نیست، هنوز بازی‌های لفظی (که گاهی به فضای شعر مولوی یا نوشته‌های شمس شباهت پیدا می‌کند)، بر شعر و رابطه‌های تصویری پیشی می‌گیرد، مانند: با هیچکسان هیچکسم این‌جا / بی هیچ خبر / مشتاق یک خبر / از جهان شما / که جهان من بود و آن‌جا / مشتاق یک

خبر / از این جهان بودم» ص ۶۰»

در هر حال، در مجموع، لحظه‌های شاعرانه‌ی زیبایی که یدالله رویایی در «هفتاد سنگ قبر» آفریده، نوعی ویژگی و برجستگی به آن بخشیده که به عنوان «کتاب برگزیده‌ی سنجش» حق اهلیت می‌یابد.

* مجله‌ی «سنجش»، چاپ؟، شماره‌ی ۴، صص ۱۲۵-۱۲۸.
* «سنجش» نام مجله‌ای ادبی است که به سردبیری محمود فلکی در آلمان منتشر می‌شد، گاهنامه‌ای در نقد و تئوری ادبی و بررسی کتاب، که دیری نپایید.

یک یادداشت*

♦ هوشنگ گلشیری

(تهران، ۱۳۷۷)

سال‌ها پیش، ۱۳۵۱، دوستم موّحد در نقدی بر اشعار آن زمان سرکار خانم صفارزاده این حکم را داده بود که شعر هنری است کلامی، یعنی که شعر در زبان و با زبان اتفاق می‌افتد و بالاخره گفته بود: «من شعر را رفتار غریب با زبان می‌دانم. «غریب» به دو معنی: دور از کاربرد عادی روزانه و روزنامه‌ای، و بیگانه با معانی آشنا و تکراری. اما اگر «هنر رفتار» می‌آورم برای این است که تنها با «رفتار غریب با زبان» نمی‌توان شعر گفت.»

«موّحد، ضیاء، شعر و شناخت، مروارید، ۱۳۷۷، صص ۱۲۷ و ۱۲۸»

در ادامه‌ی این سخن و البته در توضیح وجهی از سخن موّحد، شفیع کدکنی در «موسیقی شعر» آورده است: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گوینده‌ی شعر، با شعر خود، عملی انجام می‌دهد که

خواننده، میان زبان شعری او، و زبان روزمره و عادی - یا به قول ساختگرایان چک: زبان اتوماتیکی - تمایزی احساس می‌کند.»

«شفیعی، موسیقی شعر، آگاه، چاپ اول ۱۳۵۸، چاپ چهارم ۱۳۷۳، ص ۳»

در میان صاحب نامان شعر امروز تنها رویایی است که این سخن را تا سرانجام منطقی و حتّا تا سرانجام بی‌معنایی ادامه داده، یعنی که رویایی به راستی آغازگر کار بر «خود زبان» است، چه وجه ملفوظ آن و چه وجه مکتوب، تقطیع دریا به در و یا و یا تکرار یک جمله با حذف آحادی از آن و یا تغییر یکی از عناصر و یا افزایش یک آوا و یا یک کلمه و بالاخره شکستن نحو جمله تا حدّ بی‌معنا کردن آن و بالاخره رسیدن به جمله‌ای غریب که چه در نحو و چه در معنا غریب است.

اگر کار رویایی منحصر به خود او می‌شد، بررسی اجمالی و یا مفضل کار او در محدوده‌ی کار من یکی نبود که منتقدان شعر الحمدالله بسیارند. اما از آن جا که این کار در آثار اخیرتر براهنی پی گرفته شده و دیگرانی هم در این خرد و خراب کردن و شکستن نحو، ناآشنا کردن شعر و بیت‌هاشان، کارها می‌کنند و در این غریب‌نمایی ید بیضاها می‌نمایند، ضرورت دارد که در یک مجله‌ی ادبی به توسع به جلوه‌های متفاوت شعر او پرداخت.

اما این کار هم مقدّماتی می‌خواهد، یعنی باید ببینیم حد و مرز معنا و بی‌معنایی کجاست و یا به زبان دیگر با این آشنایی‌زدایی از صرف و نحو و بالاخره شکل مکتوب تا کجاها می‌توان رفت. پس مقدّماتاً با استناد به قصّه‌ی رمزی حتّی بن یقظان (در همین شماره)* خواهیم دید که نحوه‌ی عمل ذهن در مفهوم افتادن جمله‌های متعارف چگونه است تا بعدتر بپردازیم به خود

شعرهای رویایی در آخرین اثر او «هفتاد سنگ قبر» و این جا ابتدا، از سر تیمن
و تبرک چند سنگ قبر او را می خوانیم.
«همیشه خواب من از بستن کتاب
حالا کتاب باز من از خواب»

بالای سنگ، در طرف راست، طرح یک زورق سرگردان را بکشند، طرح یک
زورق بی زورق.
پایین سنگ در طرف چپ، اول سلمان از آخر خود بیرون می آید با پژواک
صدایش که در تمام گورستان می پیچد: ای اهل کتاب، طایفه ی تخریب در
بلای نوشتن!

و در تزیینات داخل مقبره: دوات، انار، سرعت سطر، و فرسخ تکان می خورند.
سلمان به آخر خود می لغزد و در سکوت اطراف مقبره، دریا واژه ای از دریاست.

«من می روم و دنیا می ماند
نه او مرا، نه من او را
با این لجی که آسمانش با من داشت:
هر جا آبی، همه جا آبی!»

پای پیاده و بیابان را در بالای سنگ بکنند. و پایین تر چند تا کلمه ی همین،
همین، همین با خط شکسته ی تزیینی بتراشند. به طوری که با دو چشم
درشت نگاه کند، که برای هوشنگ، بادیه اول دنیا بود، و اول دنیا سمت

نداشت. سمتی به سمت خودش داشت که ابتدای دایره بود.
اشیاء داخل نرده: پیپ کوچک، استکان کوچک، یک چرخ سیمی، شن.

«پای عابر،

- زائر! -

چه صدایی!

که می آید وقتی

وقت کسی می آید.

چه صدایی می آید!»

پنج انگشت دست به شکل برج دعا، بر سنگ بتراشند. با طرح یک «کف پا»ی بزرگ که روی آن می آید. درون آرامگاه: اعداد و گنج منتظر، ریخته روی خاک، و صدای ستاره در قطار، در یک نت کشیده‌ی موسیقی. و در پایین سنگ سلیمان می گوید: آن که نمی بیند منتظر نمی ماند.

«در تقاطع کدام گور ایستاده‌ام

وقتی که در برابر من

ایستاده‌ای؟»

دستی که سنگ روی سنگ می گذارد، با نقش برجسته بتراشند. در تزیین‌های مقبره آینه‌ای با قابی قدیمی گذاشته‌اند، و کمی تَرَک از شقیقه‌ی رویا که

می‌گفت: دایره‌ها را روحانی می‌بینم. وقتی که در مدائن از دجله می‌شنید:
شاعر در آینه بی‌تکرار می‌ماند.

«مادر که می‌میرد

دیگر نمی‌میرد.»

تَرَک سیل و حروف اسم فاطمه در گلدان. که آینده‌ی نامی را در گذشته‌ی ما
می‌گذاشت.

«رویای ریخته

دزّه‌ی زیبا

مرگ

هر بار که بال لاشخوار و سایه‌ی قاری

گیسوی دزّه را

از ریخته‌های خیال‌های بافته در فریب زغن

تاریک می‌کند»

«سبابه‌ام را ای زائر

لنگر میان گیسو کن

تا جای مرگ را بشناسی.»

شانه‌هایی که به دیوار پشت کرده‌اند، و دیوار که آسمان شده است. نقش
برجسته برسنگ می‌تراشند. در گوشه‌ای از مقبره چند کارتوش می‌اندازند، و
جمجمه‌ای با لبخند، که طلایه در تیرباران عدم را آفتابی می‌دید.

«از خاک، دامن

تا برگرفتم

بالای نور

خم شد

و شیهه در کنار دیوار

ماتم شد»

در طرح روی سنگ، چند انگشت از ماشه می‌چکد. نرده‌ی آهنی در
محاصره‌ی گور. داخل نرده یک نیمکت شکسته، در نیمه‌باز. بالای سر سارا
دروغ تاب می‌خورد، و در پایین سرش طنین این تکرار: برو سارا، بگو سارا!
شکنجه عقل را، یاوه می‌کند.

حجم‌های مرگ در شعر «رویا»

♦ محمدحسن نجفی

(کرج، ۱۳۸۰)

یدالله رویایی، تنها شاعر مرد - دستِ کم معاصر - ایرانی است که تخلصش، یا نام مستعارش - رویا - زنانه است.

زنانگی (Femininity) و مردانگی (Masculinity)، دو سیستم متفاوت‌اند، با مکانیسم‌ها و مؤلفه‌هایی خاص خود، که با حضورشان در متن، متن را از انتزاعِ حتماً شدیداً جاری در آن، به ارجاعِ غالباً منفور و انکار شده از جانب آن، استحاله می‌دهند. این ارجاع، ارجاعِ متن به خارج از دایره‌ی - دستِ کم در شعر «رویا» - انتزاعی خود، به سبب تعریفی خواهد بود که ما از مرد و زن، به مثابه‌ی نه‌تنها دو جنس، بلکه دو سیستم مختلف، اگر نگوییم مخالف، داریم. این تعریف، به هر حال، تابع موقعیت‌های جسمانی و تجربی هر یک از آن دو است؛ مثلاً فاعل یا مفعول بودگی در روابط جنسی. با تعیین،

یا تشخیص، جنسیت متن، وارد حوزه‌ای از هرمنوتیک می‌توانیم بشویم و بر اساس ارزش نسبی‌یی که برای هر کدام از آن دو سیستم قائلیم، متن منسوب به هر کدام از آن‌ها را به قضاوتی - مسلماً نسبی - بگذاریم.

من، جنسیت شعر «رویا» را، براساس تعریف و قضاوت ارجاع‌مند خودم و تعمیم آن فاعل / مفعول بودگی به حوزه‌ی نشانه‌شناختی، معناشناختی و نحوی زبان، و ساختار و فرم کلّ قطعه، در جای دیگری *تَبَرُّزْنِي كَزَلَام، اَمَّا این‌جا می‌خواهم از این مسأله - زنانگی موجود در تخلص یک شاعر مرد - به بحث مرگ برسیم، که ساحتی غالب در حوزه‌ی تقابل‌های دوگانه است: این / آن. و در زنانگی، مرگی برای مردانگی هست.

رویا این مرگ را در، و از، همان اولین شعرش، نوشته است: «نام رویا را... در ساعت ۱۱ شب ۲۹ اسفند ۱۳۳۲ که نام «رویا» بر پای اولین شعرم امضا شد [روی خودم گذاشته‌ام]»^(۱)

مرگ را منحصر به تنها تعریف موجود آن - از کار افتادگی سیستم تنفسی انسان، و علائم جسمانی دیگر - دانستن، و براساس آن به خوانش کتابی از شعر، مثلاً «هفتاد سنگ قبر» رویا پرداختن، در واقع، متن را محمل بیان دانستن است و نه خود بیان.^(۲)

مرگ، با رویکرد این نوشته، یعنی فاصله. در واقع آن مرگِ روزمره برای من مصداقی است از مرگ. مرگ ساختاری انتزاعی است که خوانش‌های مختلفی از آن میسر خواهد بود. اگر نگاه ساختاریک، نه لزوماً در معنای مکتبی و تئوریک آن، خود را تبدیل به نظامی تکثرگرا کرده باشیم، و مرگ را نه مردن موجودی زنده، که فاصله، ببینیم؛ فاصله و انفصال از مرجع اگر نه

واقعی، اما دستِ کم واقعی انگاشته. مرگ، سیستمی است از فاصله و عبور، و قبرستان نه مجمع مردگان، بلکه مجمع فواصل و معابر است. و من «رویا» را شاعر چنین مرگی، از فاصله و عبور می‌دانم؛ حتّاً آن جاها که از دریا می‌نویسد، از کویر می‌نویسد، از بدن و اروتیسیم و گوشت می‌نویسد، یا از لبرِختگی. تمام این جاها، عملاً شعر مرگ‌اند.

تا پیش از «از دوست دارم» (۱۳۴۷)، مرگ در شعر رویا، مرگِ «خود»، «من» و در یک کلام، مرگ نام بوده است. از این کتاب، مرگ، مصداق دیگری به خود می‌بیند: مرگ ذهنیت زبانی.

زبان شعر پیش از «رویا»، دچار حقیقت نمودگی بود، چه در نظام نشانه‌ای‌اش، و چه در نظام نحوی‌اش؛ و سیستمی بود از مرجع‌های بنیادین ذهنی. حتّاً تخطّیِ نیما از آن هنجارها و قواعد نتوانسته بود آن‌ها را با ضدّ هنجار و بی‌قاعدگی روبه‌رو کند. شعر «رویا»ی «از دوست دارم»، شعر مرگ بود، هر چند شعر بدن بود و اروتیسیم که رابطه است، و در نتیجه شعر فاصله بود. فاصله از ذهنیت زبانی و فاصله از بوطیقای حاکم شعری، در «از دوست دارم» به هیأت رابطه، بین تن‌ها، و بدن‌ها، درمی‌آید تا رویا بی‌آن‌که اعلام کند، از مرگ گفته باشد. گویا ترس از مرگ، در جوانی او را به استحاله‌ی مرگ در اروتیسیم، از جوانی، واداشته، که در بهترین شعرهایش، نقابی از مرگ هست، در زبانی که تا آن روز آن‌قدر دچار فاصله و مرگ نشده بود:

«از تو سخن از به آرامی

از تو سخن از به تو گفتن

از تو سخن از به آزادی

...

از فکر عبور در به تنهایی

من با گذر از دل تو می‌کردم

من با سفر سیاه چشم تو زیباست

خواهم زیست.

من با به تمنای تو

خواهم ماند.

من با سخن از تو

خواهم خواند»

«از دوستت دارم»

چنین مرگی، تنها زمانی حادث می‌شود که مؤلف، خود را کشته باشد، مرگ مؤلف؛ که در واقع مرگ نیت‌مندی و دوراندیشی خرد مؤلف است. رویا برای بار سوم مرگ را به مصداقی دیگر از خود تبدیل می‌کند، شاید برای توجیه مرگ قبلی.

اگرچه در هر آفرینشی، این حضور آفریننده است که خودنمایی می‌کند و حتّا اقتدار مؤلف، اما «رویا» از محدود شاعرانی است که از اقتدار خود به مثابه‌ی مؤلف برای نفی خود، در جاهایی، استفاده کرده است. یک بار در نفی نام خود، که نماد و نمود اقتدار - مردانگی - اش بود، و یک بار در نفی نیت خود، که نماد و نمود حضور غایی خود به مثابه‌ی ناظر - بر وزن «فاعل» - بر متن بود. حتّا

اگر او در گفت‌وگویی یا مقاله‌ای هم توضیحی بر سطرهای خاص خود آورده باشد، که مثلاً مؤلف بودگی خود و نیت‌مندی متنش را اعلام کرده باشد، ما دیگر می‌دانیم که توضیح او جز خوانشی از سوی خواننده‌ای عام نیست؛ متن، به محض تولّد، مؤلف خودش را می‌میراند. «از تو سخن از به آرامی» از اختیار گوینده‌ی خودش خارج می‌شود، و در فضای زبان، معلق می‌ماند. مؤلف به آرامی می‌میرد. گفتن حادث می‌شود، و آزادی متن اتفاق می‌افتد.

از این جا شعر «رویا» دو مسیر اگرچه ظاهراً مشابه، اما عملاً مخالف را پیش می‌گیرد: مسیر اثر، و مسیر متن.

آن دست از شعرهای او که نهایتاً خواننده را به کشف، و نه خلق برساخته‌های ذهنی شاعر می‌خوانند، یا شعرهای سوژکتیو (Subjective) تبدیل به اثر (Work) می‌شوند. و آن دست از شعرهای او که حوزه‌ی اعمال ذهن به خواننده، از شاعر به زبان تغییر می‌کند، و خواننده نه به ذهن شاعر، که به ذهن زبان، و در نتیجه به واقعیتی ناواقعی یا ناممکن در حجم زبان، و نهایتاً قطعه، می‌رسد، تبدیل به متن (text) می‌شوند. مرگ اساسی، که من برای آن احترام قائل باشم، در متن‌شدگی شعرهاست که مشاهده می‌شود.

در مسیر اوّل، با مرگ تحکّم مؤلف، که به تعبیر خود رویا، «جایی خالی در شعر و قطعه‌ای که [خواننده] می‌خواند برای او باقی [نمی‌گذارد]، همه‌ی حرف‌ها را [خودش می‌زند]، [نمی‌گذارد] که خواننده هم در شعر [او] حرف بزند»،^(۳) در واقع، از در خارج کردن مؤلف و از سوراخ داخل شدن اوست که مجسم می‌شود. و نقش خواننده، در واقع، کشف بر ساخته‌های شاعر در شعر است و لذّت ناشی از این کشف، لذّت درک یک مطلب / تئوری است، یا

ترجمه‌ی خوب یک متن اصلی، اما در مسیر دوم، با مرگ تحکّم مؤلف، نه تنها واقعاً خود مؤلف بلکه حتّاً خواننده هم، به نوعی می‌میرند. واقعاً می‌میرند و با این مرگِ خواننده بعد از مرگِ مؤلف، متن متولّد می‌شود. تأویل‌ها و خوانش‌های خواننده همگی در ذهن زبان و متن هدایت می‌شوند، و نه ذهن و زبان مؤلف:

«دریا

هم بسته بود، هم باز بود

در بود

یا بود»

«سنگ سیاه، هفتاد سنگ قبر»

معنای تأویل، در چنین شعری، با معنای تأویل در شعری مثلاً از نوع:

«بعد از تو باز

یک توی دیگر

که پیش تو

پیش از تو بود.»

«لبريخته‌ها، ۴۲»

متفاوت است. در دومی، حضوری از مؤلف به مثابه‌ی مصدر و مرجع خلقِ دال‌ها، و حضوری از خواننده - اگر نگوییم مخاطب - به مثابه‌ی مرجع کشفِ مدلول‌ها، به چشم می‌خورد. دال‌ها، اگر همان‌طور که رویا گفته است به آینه نگاه کنیم،^(۴) به شعر نگاه کنیم، در شعر، حکم مدلول‌هایی برای دال‌های ذهنی شاعر را دارند، که در ذهن خواننده به مدلول‌هایی، هر چند متعدّد و فاقد

قطعیت، می‌رسند؛ یعنی دوباره دال می‌شوند، و فاصله را دو چندان - معلق می‌کنند. همین.

خود «رویا» در مصاحبه‌ای با اشاره به شعر «شنبه سوراخ / یکشنبه سوراخ» می‌گوید: «خواننده در لحظه‌ی خواندن شعر من، شاعر است.»^(۵) این شاعر اما کارش تحلیل ابهام‌های موجود در شعر است - گیرم «نوع تازه‌ای از ابهام»^(۶) در این نوع شعرها، صد البته مؤلف حضور ندارد، و مرده است، اما این مرگ، مرگی بالماسکه‌ای است، و به سبب «حضور قاطع بی‌تخفیف» او در شعر است، با توجه به این گفته‌ی اگر چه نه چندان جدید، اما جذاب رویا، که: «شاعر [...] در غیاب خود حضور دارد.»^(۷) و دقیقاً به همین دلیل، در حضور خود، غایب است، غیاب دارد. در آن مسیر دوم، شعر «رویا» دیگر اثر نیست، بلکه متن است. متنی که دیگر حتا خواننده در آن از موقعیت سوژه بودگی ساقط شده، محوریت با خود نوشته و با زبان نوشته است.

مرگ اما «رویا» را حتا در متن‌هایش، یا در شعرهای زبان محورش، یعنی شعرهایی که در آن‌ها نه واقعیت و نه ذهنیت شاعر، که ممکنیت زبان و تکثر ذاتی زبان، جاری است، مثلاً همان «سنگ سیاه» از «هفتاد سنگ قبر»، و یا

از لبریکته‌ی شماره‌ی ۶۳:

«در روبه‌روی تو روی تو

روی من را هزارتر می‌کرد

تا روی هزار تو ای یار

بسیار شدم»

ترک نمی‌کند: مرگ متن.

تکرار کشفی که من حضور - دستِ کم تئوریک - آن را مربوط به «لبريخته‌ها» (۱۳۶۹) می‌دانم، و به خود رویا، یعنی سفیدنویسی، انگار «من» دیگری، منی ساختاریک، را به شعرهای او تزریق کرده است. منی که پایش به «هفتاد سنگ قبر» (۱۳۳۷) هم باز شد.

مرگ متن، البته نباید ناگفته بگذاریم، در خلال زندگی متن است، که در شعر رویا، رخ می‌دهد. معنایی اصیل از سفیدنویسی را تنها در شعر دهه‌ی پنجاه و شصت «رویا»ست که می‌بینیم، و هنوز عده‌ای به درک درستی از این مقوله نرسیده‌اند. سفیدنویسی، بر خلاف تصوّر رایج، که تأکید بر ناتمام رها کردن جمله دارد، به معنی رها کردن ذهن و حافظه‌ی زبان است تا در آمیزشی جسمانی با خود، لذتی برآمده از چندمعنایی و چندساحتی ایجاد کند؛ لذتی کاملاً مادی و فیزیکی. رویا، اولین شاعری است که با میراندنِ منِ اندیشنده‌ی خود، به جسم زبان فرصت آمیزش می‌دهد و حافظه‌ی زبان را در جریان سیالی از روایت - به تعبیر دیوید لاچ -، افشا می‌کند. این افشاکاری، از صنایع لفظی بدیع کلاسیک، مثلاً جناس، فراتر می‌رود. اگر چه این کشف یا ابداع رویا با تکرار می‌میرد، اما توضیحش شاید تأخیری باشد در مرگش:

«از قلّه‌ی بلند تو سرریز می‌شوم / و ریز می‌شوم»

«لبريخته‌ها، ۴۶»

«گم می‌شود از کناره‌ی گنبد / راهِ بد»

«لبريخته‌ها، ۱۰۸»

«ای یال / ای خیال بر شانه‌های من!»

«لبريخته‌ها، ۱۱۰»

«ماندنِ ترکیب تن به تنگی میدان»

«لبر یخته‌ها، ۴۰»

«بسیار نشسته ماندم ای یار»

«لبر یخته‌ها، ۶۳»

ریز شدن بعد از سر ریز شدن، عملاً بی‌معناست، اما متناً معنادار. در دو مثال آخر، چیز(های) بی‌آن‌که گفته شود گفته شده است: تن، تنگی / بسیار، یار. تن، تنگی را با تردیدی ارجاعی - معنایی - مواجه می‌کند. و یار، بسیار را. سفیدی، دست کم آغازش، یعنی این.

اما رویا، با تکرار چنین زبانی و چنین ذهنیتی، انگار بخواهد سبکی بسازد، در واقع، بکارت آن‌ها را می‌درد. سبک، تبدیلِ منِ متن به منِ مؤلف است و رویا، که گفتم از همان اولین شعرش با مرگ جلو آمده، باز به موتیف شعر خودش - مرگ - رجوع می‌کند، و این بار متن، «خود» متن است که می‌میرد. زندگیِ متناوب مرگ‌های گوناگون، در شعر چهار دهه‌ای «رویا» نظامی از تناقض‌ها و تعارض‌هاست که در شمایل نسبتاً یکدست زبان او کمتر به چشم می‌آید، چون می‌آید و می‌رود. فقط باید کمی اصرار ساختاری و درون متنی داشت تا به چشم بیاید. خود رویا در گفت‌وگویی به آن تناقض و تضاد اعتراف می‌کند: «من از تضاد هستم و انگار تضاد از آن من است.»^(۸) اوج این تضاد، جایی است که او با تحکیم و تثبیت مؤلف بودگی خود، می‌خواهد متن را تحت نظارت خود جلوه بدهد،^(۹) و این را در مثال‌هایی که آوردیم هم می‌شود دید - هدایت آگاهانه‌ی زبان و شعر -، اما حاصل کار دقیقاً عکس از آب درمی‌آید؛ متن از کنترل مؤلف خارج می‌شود، و این البته با نبوغی که در رویا سراغ داریم،

می‌تواند عمدی باشد. رندانگی حافظانه‌ی بعضی شعرهای رویا، تأویل‌هایی پساحافظانه را موجب می‌شود که اراده‌ی شاعر توسط حافظه‌ی زبان اداره می‌شود، و قطب‌های همخوان کلمه‌های غالباً ناهمخوان - مثلاً یال و خیال، یار و بسیار، تن و تنگی، بد و گنبد، و... - در کنار هم محشور می‌شوند. احضار این مردگان زبانی / معنایی، باز پای مرگ را به شعر رویا باز می‌کند، و دوایری از مرگ، مرگ‌ها، تشکیل می‌شود.

حتّا مرگ متن، و باز زایش مؤلف از خلال سبک، «رفتار سبک»، بازمرگی برای مؤلف - رویا - رقم زده است: غیاب به سبب حضور، که در «هفتاد سنگ قبر»، شکل دیگری می‌گیرد، و تبدیل به مرگ رابطه می‌شود: مرگ رابطه‌ی نام با نامیده. «هفتاد سنگ قبر» رویا نه کتابی در باب مرگ و چند مرده‌ی تاریخی و اسطوره‌ای و خیالی، که کتابی است با مرگ: فاصله‌ی «هفتاد» با تعداد سنگ‌ها، آخرین فاصله‌ی رویا در شعر تا به امروزش.

متن‌های رویا، به رغم یکدستی و رابطه‌ی ظاهری‌شان، از قبیل تجمع مرگ‌ها و فاصله‌های متعدّد و پی در پی ایجاد می‌شوند. درک این مسأله، مستلزم درک دقیق حجم است، اما تعمیم آن به حوزه‌ی کشف‌های تئوریک، و نه ماندن در همان کشف‌های تصویری در ماوراهای سه بُعد. تعریف حجم، با رویکرد ما در این نوشته، از خودش فاصله می‌گیرد، می‌میرد و این تسلسل مقدّس اگر نگوییم، اما دست کم لذّتبخش مرگ / تولّد، شعر رویا را، به مثابه‌ی جزئی از خود رویا، اولین شعر تکثرگرا، قطعیت‌گریز، سفید، و متن‌گرای فارسی می‌کند.

زنده باد مرگ!

* در «کار در حال پیشرفت» ی به نام بازی و جد (سیستم‌های حاکم بر شعر معاصر).

۱- معیار، شماره‌های ۳۷-۳۶، آبان و آذر ۱۳۷۸، ص ۳۵.

۲- اشاره‌ی من احتمالاً به مقاله‌ی زیبا و جامع اما متن ستیز آقای کاظم امیری است، تحت عنوان «پانورامای مرگ» (دریچه، سال اول، شماره‌ی یک، آبان ۱۳۷۹، صص ۴۸-۶۱).

۳- از سگوی سرخ، انتشارات مروارید، ۱۳۵۷، ص ۱۵۵.

۴- همان، ص ۳۸ و همچنین در: تکاپو، دوره‌ی نو، شماره‌ی ۵، آبان ۱۳۷۲، ص ۲۷.

۵- از سگوی سرخ، ص ۳۴۹.

۶- همان، ص ۱۵۶.

۷- هلاک عقل به وقت اندیشیدن، انتشارات مروارید، ۲۵۳۷، ص ۷۷.

۸- از سگوی سرخ، ص ۳۰۰.

۹- رک به کارنامه، شماره‌ی ۲۰، تیر ۱۳۸۰، متن سخنرانی رویایی با نام «شعر زیبان یا بی‌زبانی شعر»، و این جمله در صفحه‌ی ۷۲: زبان نمی‌تواند در شعر، جدا از شاعرش، برای خودش برود و دستور نپذیرد.

به: تادنوش رژه‌ویج

ضدّ - خوانشِ مرگ (سه‌گانی)

♦ روزبه صدرآرا

(تهران، ۱۳۸۱)

...متن آمده در زیر هیچ‌گونه ادعایی مبنی بر حقیقت محوری ندارد و حتّاً بیانگری چیزی، بل فضاچه‌بی‌ست برای کنش‌مندی زبان و فرم. این نوشتار مدّعی نقد، تحلیل، خوانش، تفسیر، تأویل و... نیست و نمی‌تواند باشد، بل تمام هم و غم من در این متن به حضور طلبیدن نوعی از «اضطراب مرگ»ست، اضطرابی‌ست که حتّاً ژانرها را فرو می‌کوبد و به عرصه‌ی تجرید و انتزاع گام می‌نهد. تأمل‌جویی نمی‌کنم که بسی احمقانه است و می‌اندیشم نقد، نوعی تأمل‌جویی‌ست. گاه فکر می‌کنم اگر تأمل‌جویی و غایت‌اندیشی نبود شاید «گولاک» هم نبود. «آشوتیس» هم نبود. این نوشتار تاوان خردورزی و راه‌جویی بشر است و شاید ضدّ آن. بنیاد این متن را شاید بشود ضدّ — خواند. و اما نکاتی چند در باب متن:

(۱) اساس کار را گذاشته‌ام بر گسسته‌نویسی و فاصله‌گذاری، و رسم‌الخط این متن و متن‌های دیگرم از این دست از قواعد پیش گفته اطاعت می‌کنند.

(۲) این متن از نظر قانون ژانرها مردود است، نامی نمی‌پذیرد و فکر می‌کنم این بی‌نامی و حتّاً نانامی متن را به‌ذات خودش نزدیک‌تر می‌کند.*

«هفتاد سنگ قبر» زرد بود.

شاید نخستین موقعیتی که در برخورد آغاز با کتاب برایم روی داد، نقش زرد حروف درشت آن بود.
هیچ وقت سیاه برایم مرگ نبود.
هیچ وقت خاکستری برایم مرگ نبود.
زرد برایم بوی خاک بود. بوی خاک تفته. بوی خاکی که یک روز باید زیر خروارها خروارهاش بخوابی.
همیشه زرد برایم مرگ بود.

توی اوکراین شاعری را می‌بینم که به سنگ‌های تپیاخورده‌ی ناهمگون چشم می‌دوزد و تندتند یادداشت برمی‌دارد با شتابی زرد.
چقدر فاجعه! باز هم زرد. صورت‌ها برگشته: باز هم زرد. دکمه‌های پالتوش:
باز هم زرد اما خورشید زرد نبود. زرد نمی‌زد. ردّ پاهای رویاست که می‌بینم.
یک پایش را مثل لک‌لک بلند می‌کند و پشت شلوار بزاقش می‌کشد.
«تمام حرف بر سر حرفی‌ست که از گفتن آن عاجزیم.»

نخستین ضدّ - خوانش

«هفتاد سنگ قبر» را نمی‌شود مثل کتاب خواند، حتّا نمی‌شودش کتاب خواند. نمی‌توانی از سر بخوانی به ته برسی، چرا که کتاب یوتویپایی‌ست برای رسیدن و تمام شدن و من فکر نمی‌کنم که ما با خواندنش (هفتاد...) نه برسیم

و نه تمام کنیم. «کار ما نرسیدن است» و شاید در راه بودن.

[هم محلّ وحی باش هم کاتب وحی]

نوعی از شدن دارد.

حتّا شدن از ثرا به ثریا هم نیست؛ خاک و افلاک هم نیست.

گونه‌ای در هم تنیدگی است.

محلّ وحی است: گویا مرگ را به تجربه در طلبیده است.

کاتب وحی است: این تجربه به یقین فعل حق است، متن است، اشاره است.

نوعی از شدن: رستخیز ابدی فعل است.

شاید حالا درست در وسط خیابان دست به جیبش می‌رود. «کوره‌ی آدم سوزی است» این قدر باید بی‌انتها قدم زد که حتّا دقیقه‌ها و حتّا ثانیه‌ها هم محلّی از اعراب نداشته باشند. سوگ وقتی است که هنوز به حافظه‌ات اعتماد داری و حتّا سوگ سروده هم نمی‌خوانی: «مال قدیم‌ها بود این حرف‌ها» می‌خواهی پرویز را به خاطر بیاوری؛ حجم و اشیاء را. به قبری می‌رسی (فکر می‌کنی می‌رسی) صف کشیده‌اند. «آقا! بلیت!» برمی‌گردد «سانس... سالن... ساعت...» باز هم برمی‌گردد. می‌بینی. به حافظه‌ات اعتماد می‌کنی. «آقا! این جا دیگر مالِ مالِ خودم است» نخستین سنگ قبر را می‌نویسی.

دومین ضد - خوانش

این متن را نمی‌شود با پیش - انگاره‌ی «جستاجست فرمی شعر» بخواند؛

چرا که اگر بگوییم ما در این شعر - زنجیره‌ها در پی فرم هستیم گویی فرم را به مثابه‌ی برون ذات متن در نظر رسانده‌ایم و دست کم به این نتیجه می‌رسیم که فرم «سنگ قبرها» هنوز مغشوش و ابترست.

«هفتاد سنگ قبر» و رای فرم برتاب داده می‌شود؛ یعنی این فرم نیست که دستور کار متن را تعیین می‌کند بل متن است که فرم را چنان بچّه‌ای تر و خشک می‌کند. فرم، اشارت عاشقانه‌ای است که از متن چشم برون می‌جهد. نوعی از ضدّ - شعر بود.

نوشتار طریقت یکتایان نیست: هر حلقه‌ای به دور خودش حلقه‌ای می‌تند. از گره گشادن به گره افزودن: پیچ‌پیچ‌های کلافی ست نااندیشیده. متنامتن!

و حتّا نه بینی در کار...

بلندی درازی را می‌بینم، با دهانی پر از سنگ و کلوخ و پاهایی زرد و شتابی زردتر زیر تیغ آفتاب. «تنوره‌ست» مهرداد خط می‌زند روی پیشخوان و ول می‌کند دست‌هاش را روی پا. دست‌های حقیقی شعرهای حقیقی می‌نویسند. اما این دست‌ها زرد است و پرمو و دیگر نه سرد و نه قبراق «بین اثر دست و اثر شعر تفاوتی نمی‌یابم.» حالا شاید ورز می‌دهد. با کف می‌کوبد. باز هم ورز می‌دهد. پنجره‌ای به داغ. «تنوره‌ست». روی میز چیده می‌شود. بوی خوشگوار دست.

ضدّ - تفسیر،

و شاید نوعی از ضدّ - نقد بود.

الگوها لگدمال می‌شوند

پازل‌ها در خویش چیده می‌شوند.

دستی از غیب نیست و نه غیر؛

«من این دو حرف نبشتم چنان که غیر ندانست»

سومین ضدّ - خوانش

فعلاً برای «رویا» نمی‌شود بوطیقا ترتیب داد مگر نه این که اُسِ اساسِ بوطیقا گفتمان‌پردازی ادبی‌ست؛ یعنی کشف قواعدی‌ست که در هر دوره در متن ادبی شکل می‌گیرد اما رویا با گسست‌های پیوسته امکانیت ناگفتمانی را به دیده می‌گشاید و «هفتاد سنگ قبر» طفره‌ای‌ست مغاک‌وار از آن‌چه من «مرگ‌نویسی» اش می‌نامم. خیانت حقیری‌ست برای شاعری که مرگ را توأمان / درهم تنیده، زادن = ضدّ - زادن می‌خواند. «مال قدیم‌ها بود این حرف‌ها!» «تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که بدانی»

روایای، شاعر دیروز و امروز

♦ احمد شیرازی

(پاریس، ۱۹۹۸)

یدالله رویایی شاعر پرآوازه اواخر ماه گذشته (تیر ۱۳۷۷) با جمعی از ایرانیان مقیم پاریس در نشست ادبی ماهانه‌ی «نشر خاوران» دیدار و گفت‌وگو داشت. رویایی پس از گذشت هفت سال از انتشار مجموعه شعرهایش به نام «لبريخته‌ها»، مجموعه‌ی دیگری به یاری «نشر گردون» از چاپ درآورده است با نام «هفتاد سنگ قبر». شعرهای این مجموعه بازتاب تأمل متناوب شاعر در مقوله‌ی مرگ است و شاید تأمل در یاد و نام مردگانی پاره‌ای آشنا برای ما و همگی آشنا برای شاعر. رویایی از ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰ بر سنگ گور خیالی این مردگان اندیشه‌هایی را رقم زده است که حاوی مشخصه یا صفاتی از آن مردگان است. خواننده گاه یقین می‌کند که شاعر نه در جوار گورها و به هنگام «زیارت اهل قبور» که با مرور نوشته‌ای یا مرور خاطره‌ای از فصول

زندگانی آن مردگان، از بازخوانی آثاری یا آشوبی که نامه‌ها و یادهای دور و نزدیک و تأثیری که مرگ کسانی خاص در او انگيخته، احساس خود را در واژه‌ها نشانده است. رمز این احساس‌ها را شاعر در آخر کتاب فهرست کرده است. با نام‌هایی که به هر یک از سنگ‌ها داده است، با مراجعه به صفحه‌ای که شعر و حاشیه‌ای بر آن چاپ شده است این رمز را می‌گشاید! به‌طور مثال بر «سنگ شمس» آمده است «جان آمد این‌جا تا خود را کامل کند.» آن‌چنان که بر «سنگ بادیه‌نشین» می‌خوانیم «این زمان از کجا می‌آید که - ما را - پژمرده می‌کند؟ از کاسه سرگی؟ پس تو، کی تعریف فردا می‌کنی...»

میان بودن و مرگ شمس تا بودن و مرگ «هوشنگ بادیه‌نشین» سده‌ها فاصله است. وی شاعری بود که دهه‌ی پنجاه ناشکفته پژمرد. همین‌طور نام‌های دیگر را بر سنگ‌ها می‌بینیم و مشخصه‌های آنان را «سنگ صادق»، «سنگ گوهر» (صادق هدایت، گوهر مراد «ساعدی»،؟).

از این روست که خواننده با خود می‌گوید آیا سنگ‌ها و متن‌های حک شده بر آن‌ها در گورستانِ یادهای شاعر شکل نگرفته است. رویایی در درآمد و مقدمه‌ی کتاب نکته‌هایی را روشن می‌کند که تکه‌هایی از آن توضیح چنین است. «شعرا، پیغام‌های کوتاهی هستند که از زبان مرده به من می‌رسند. یعنی آن که در گور است با آن که به اصطلاح ما به زیارت اهل قبور می‌رود حرف‌هایی دارد؛ حرف‌هایی که از جهان مرگ به ما می‌رسد، در حقیقت سنگ‌ها خیال‌های منند از جهان مرگ که ندیده‌ام، ولی به این قانعم که ببینم آن که در گور است جهان مرگ را چگونه دیده است و این برای زائری که سنگ قبر می‌خواند مجالی برای تفکر و تغذیه است و شاید شعر و

شعرخوانی...»

روایای در جای دیگری از «درآمد» کتاب می‌گوید: «این شعرها به من کمک کردند تا زنده بمانم. تمام آن سال‌ها به تدریج که روی کاغذ می‌آمدند ضربه‌های مهلک را مستهلک می‌کردند. با ضربه‌های محجوبی که بر سپیده‌های خیره‌ی کاغذ می‌زدند و مرگ آن چنان روزمره شد که روزمره‌های من از شعر خالی شد.

هجوم مرگ، مرگ را ابتذال کرده بود و زندگی را انتظار خلاصه احتضار است که طول وحشت است و یا که وحشت مرگ است که طول احتضار است. نمی‌دانستم، هنوز هم نمی‌دانم. حالا فقط می‌دانم این مرگ نیست که سر می‌رسد. زندگی است که به سر می‌رسد. چه می‌دانیم، چه می‌میریم؟ دانسته‌های ما نه به درد بودن ما می‌خورد نه به درد مردن ما.»

با مجموعه‌ی «هفتاد سنگ قبر» شاعر، خواننده را به تونل طولانی‌یی که از صداهای خاموش شدگان سرشار است، می‌برد و به تأمل وا می‌دارد. همان درنگ و تأملی که در برابر قفسه‌های مملو از کتاب ما (و معمولاً غبار گرفته) دست می‌دهد یا در خلوت لحظه‌های کمیاب در محراب یادها، یاد مردگانی که به عشق زنده بودند و از عشق گفته‌اند و دوام آن‌ها در جریده عالم ثبت شده است.

بر کتیبه‌های خیالی

♦ رگنر استروم برگ *

حالا دیگر خواننده‌ی سوئدی این امکان را یافته است که سنگ‌بنای آشنایی‌اش را با یکی از چهره‌های محوری در شعر مدرن فارسی بگذارد: یدالله رویایی که در پاریس ساکن است.

سهراب مازندرانی در یک معرفی طرح و یادداشت‌گونه‌ی مختصر، درباره‌ی شاعر مهاجر - رویایی - او را یک پیشرو و بدعت‌گذار، شاعری تجربی، وصف می‌کند که از آغاز، شعر سنتی فارسی را به مبارزه خوانده است. او این رودررویی را از طریق جست‌وجوی بی‌وقفه در درون و به عمق «پاراکس خلّاقه» ای انجام می‌دهد که پیکره‌ی اصلی فکر رویایی‌ست.

از آن جایی که شعر مدرن فارسی برای اغلب خوانندگان سوئدی، اقلیمی ناشناخته است، معرفی می‌توانست حق پُرتر و مفضل‌تر باشد - یعنی آدم مثلاً باید بداند که خط‌های اصلی شعر سنتی که رویایی از آن راه خودش را بُرده است، چه معنایی دارد تا از همان‌جا بداند که مبارزه‌جویی در کجاها نهفته

است.

و همین، بهانه‌ی اصلی روبه‌رو شدن من با کتاب «طول راه، قربانی دیارم»^(۱) می‌شود، چرا که زبانِ تصویری منضبط و همزمان شدید و تند و تیز شعرها نمی‌تواند کنجکاوی خواننده‌ی سوئدی را تحریک نکند.

روایاتی که حدود ۳۰ سالگی اولین کتابش، «بر جاده‌های تهی» را منتشر کرد، به عنوان منتقد، نظریه‌پرداز و مترجم نیز کار کرده است. از میان «یاران دل و جان» او می‌توان فدریکو گارسیالورکا و پل والری را یافت به ویژه که با شاعر اولی - در اروتیزه کردنِ خلسه آفرینِ دنیای پیرامون - خویشی محسوسی دارد.

شعرها که از سه دفتر چاپ شده می‌آیند، فاصله‌ی دو نسل و عصر را پر می‌کنند و به شعرهای تازه‌ای می‌پیوندند و تکمیل می‌شوند که هنوز به صورت کتاب درنیامدند: «سنگ قبرها»ی چاپ نشده‌ای که بر کتیبه‌های مخیل و متجسم حک شده‌اند، آن جایی که روایاتی حرف‌های مردگان را بیدار می‌کند، صداهایی از:

«خواب تن

در زیر سایه‌ی تن»

این منتخب، با تگه‌ای شعر دریایی از سال ۱۹۶۷ شروع می‌شود، آن جا که «گام سپیده‌دم» به «زنی که شادمانه / بر پله‌ها گذر دارد!» بدل می‌شود.

آب، تصویری از تکرار و انتظار می‌شود، تعبیری از روای پیوند و وصل، که نیش اضطرابی عصبی و بی‌آرام، گاه‌گاه، جلوه‌های بژاق و روشن آن را می‌گذرد،

همان‌جا که نور خورشید، «خون لحظه‌ی زرد» می‌شود. من همین‌جا و با علاقه کنار این سطر توقف می‌کنم، چرا که میزان حساسیت مترجمان را نشان می‌دهد. سادگی و صافی حتّا راحت و بی‌خیالی تصویر می‌توانست از دست برود و به دام ابتذال و عقده‌ی خودتقدیسی بیفتد اگر که در سوئدی هم «خون زرد لحظه» ترجمه می‌شد. اصولاً شعر رویایی در یک چنین مرزی اتّفاق می‌افتد، مرز میان جهان و تماشا.

شعری که نام خود را به مجموعه داده است، تنها شعر از مجموعه‌ی «دل‌تنگی‌ها» (۱۹۶۸) است که در کتاب آمده است. موضوعی که این شعر می‌پردازد، بیگانگی و غربت، و کشمکش‌های مدام برای تبدیل «طول راه» به «دیار» مفقود است. شاعر، با خلقی جدّی و بی‌ملاحظه... به تنگنای زبان خشم می‌گیرد:

«نمی‌توانم، آه،

کویر را در پاکت کنم

و بازگردانم

برای آن همه طول!»

نقطه‌ی ثقل کتاب «طول راه، قربانی دیارم» را شعرهای آخر شاعر می‌سازد: «لبريخته‌ها» (۱۹۹۱) به اتّفاق «سنگ قبرها» تقریباً نصف مجموعه را به خود اختصاص می‌دهند. شعر رویایی، در این‌جا از صیقل ظاهر می‌کاهد و بیشتر معطوف و متمرکز موضوع و پدیده می‌شود:

«رویاگر و پر راز و رمز و وسیع

دست‌ها تاریک
دسته‌های گل تاریک

بیشه‌ی شبانه
(کوهساری از کفِ سیاه)
صدای ازّه
(نور ماه)

معمای «مرگ ساده» که سراسر کتاب «لبریکته‌ها» حامل آن است، جای خود را در «سنگ قبرها»یی باز می‌یابد که پایان کتاب نیز می‌شوند. این شعرهای مجموع و تپنده، به نظر می‌آید که به واقع هم بر سنگ‌هایی حک شده باشند، با حرکتی آهسته و معطوف به دور دست. یکی از این سنگ‌ها برای همیشه در درون من، با من می‌ماند، همان سه سطری که قدرتِ ساده اما بسته به اساس و ریشه‌ی اונگارتی را به یاد می‌آورد، که مدّت‌ها پس از بستن کتاب هم با آدم می‌مانند:

«در جا زدم زمان را
تا رنگ آسمان را
گودال خواب کردم.»

* Ragnar Strömberg جزو چهره‌های محوری «پنجاه ساله‌ها»ی شعر سوئد است که در عین حال، نگاه ظریف و نظریه‌پردازانه‌اش، اعتباری مضاعف به او داده است.
(۱) «طول راه قربانی دیارم»، یک آنتولوژی از کارهای رویایی به انتخاب و ترجمه‌ی رگنر استرومبرگ و سه‌رآب مازندرانی، استکهلم، انتشارات باران، ۱۹۹۷.

نشانه‌های عجز از امکان حضور

♦ علی قنبری

(اهواز، مرداد ۱۳۸۲)

سنگ قبرها، امضای پیش‌اند و نشانه‌های مرگ آگاهی. نشانه‌های عجز از امکان حضورند. مرگ، امکان هستمندی است که به غیر آن متمایل است...
هایدگر می‌گوید: «تصویر مرگ من و تجربه‌ای که در مرگ آگاهی از آن دارم، تنها مرا به سوی درک عدم هستی من نمی‌برد، بلکه مرا به درک خاص عدم امکان‌ام می‌برد. مرگ لحظه‌ای است که در آن برای من امکانی جز عدم امکان وجود ندارد.»

«آن جا که با تو بودم

آگاه مرگ بودم

این جا که بی تو اقا

یک مرگ آگاهم» (ص ۸۶)

تنها در مرگ آگاهی است که مادیت بر روی زمینه هستی محو و ناپدید می‌شود. آیا مرگ آگاهی آشکارا خود را در برابر موجود، ناتوان می‌یابد؟ وقتی موجود از دست ما می‌لغزد و از ما فرار می‌کند، عدم خود را با موجود به ما نشان می‌دهد.

«حق حیات تو مرگ من

و یا حیات تو

حقیقت مرگ من.» (ص ۱۴۳)

موجودات اساساً مضمحل نمی‌شوند، آن‌ها تنها به عقب برمی‌گردند، با این حال در پشت کردن خودشان، آن‌ها به سوی ما برمی‌گردند. این پشت کردن ما را زجر می‌دهد و به ستوه می‌آورد. حرکتی که از این «پشت کردن به پیش» حاصل می‌شود، یک فرار ساده نمی‌باشد، بلکه یک مکث معنی‌داری است، یک مکث تحت تأثیر افسون و حیرت.

«یک دفعه مرگ

بر من که اوفتاد، دیدم

او خود، یک دفعه است خود دفعه.» (ص ۶۶)

این «پشت کردن به پیش» به دور شدن از موجوداتی که خود را بر ما تحمیل می‌کنند، گریزگاهش را از نیستی به دست می‌آورد. نیستی به سوی خود نمی‌کشاند، برعکس، نیستی ذاتاً عبارت است از پس زدن و مطرود ساختن.

«حضور من این جا

غیبت تو در این جاست.» (ص ۲۱)

سنگ‌قبرها، قاب‌هایی برای پشت کردن به پیش‌اند. این قاب (paragon)، فرم بسته‌ای نیست برای موضوع مرگ، بلکه موجد موجبیت و سببیت‌اند برای اغواگری، گول‌واره‌اند تا به تکثیر دال‌ها بپردازند، سازه‌هایی متنی نه برای موضوعیت مرگ، چرا که موضوعیت خود را اساساً دچار چالش می‌کنند. سنگ قبر یک سازه متنی است که ابدأ محکوم و محدود به موضوعیت مرگ نیست. در این جا زمینه‌ایست که خود، سازه وارگی‌اش را به پرسش می‌کشد. نقطه عزیمتی است برای این که ابژه خود را دچار انشقاق کند. روایی در این کتاب سازه متنی دیگری را به استخدام درمی‌آورد، سنگ قبر، چنان که می‌توانست یک نامه الکترونیکی را. در این جا تمامی صفات ایجابی سنگ قبر مضمحل می‌شوند و مخاطب را از این که رد گوری را بگیرد منصرف می‌کند. سنگ‌ها امضای پیش‌اند برای منی که شقه شقه می‌شود بر سر هر سنگ.

در «هفتاد سنگ قبر» با این نگاه مواجه‌ایم که صورت‌بندی مطلق زبان ادبی موجود نیست. چیزی به نام ذات شعر و ادبیات وجود ندارد، بلکه این کارکردهای ویژه هستند که وجود دارند.

روایی، در پروسه بینامتنی‌اش متون گذشته را احضار می‌کند، در فرامتن او «بافت موقعیت» تابعی از زمان است که تاریخ و فرهنگش را حاضر می‌کند. متن‌های پیشین در زمینه‌ی (context) جدید قرار می‌گیرند و تداعی‌های دالشناسی تازه‌ای را به رخ می‌کشند. این متن‌ها در محور طولی تاریخ، متفاوتند که در این متن به یک عرض می‌رسند و در همزمانی‌شان به حجم می‌رسند. متونی چون فروغ فرخزاد، هوشنگ بادیه‌نشین و اسماعیل شاهرودی، همجوار با آدم، زرتشت، سلیمان و ایوب، همنشین با شبلی و

بایزید، او نام‌ها را نیز می‌خواند، سنگ‌های بی‌نام، سنگ‌های سنگ و سنگ سینه‌ها.

روایاتی، هر چه از زمان خود بیشتر فاصله می‌گیرد، متن را بیشتر به حال خود وا می‌گذارد، چرا که نحوی که چند قرن فاصله دارد به سادگی نسبتی گریزنده با نحو امروز دارد، که انگار که خود بازی زبانی تازه‌ای است. هر جا که متن‌ها هم‌روزگار اویند - فروغ، بادیه‌نشین و شاهرودی - او در حال ساختن است و هر چه فاصله می‌گیرند او در حال گزینش و فراخوان به بستر و زمینه امروز (طواسین حلاج)؛ چرا که اساساً او در حال خوانش است، خوانش هم‌زمان کل متن و پیشنهادهای ذهن و زبانش. چیزی که همواره در حال اتفاق است.

ساز و کار پس زمینه‌ای متن «هفتاد سنگ قبر» خود موجد موقعیتی است که به واسطه‌ی حضور دال‌ها در زمینه‌ی جدید، هستمندی تازه‌ای به متن می‌دهد. نمای متنی به مثابه‌ی عنصری پس‌زمینه‌ای شامل صفحات کتابی است در قطع رقعی که متن سنگ قبر و سرلوحه سنگ را در دو فونت متفاوت دربر می‌گیرد. این تمایز، بافت متنی را دگرگون کرده و متن را تابع متغیرهای بیشتری می‌کند.

در پیش زمینه‌ی متن، متن سنگ قبر، توصیف سنگ (توضیح صحنه) و سرلوحه به مثابه‌ی سازه‌های متنی در محور همنشینی، بافتار تازه‌ای را به رخ می‌کشد و این سازه‌ها سازواری‌شان را مضمحل می‌کنند، متن سنگ قبر در این جا واجد صفات ایجابی خود نیست، توضیح صحنه (سنگ) انگار که توضیح نیست. به جملاتی پایانی دقت کنید:

«... یک کوزه گلی، یک طوطی سبز سفالی، و کاشتن چند خار بیابانی در پایین گور آرامش عماد است که می‌اندیشد چه غم‌آور است که آدم فکرهايش را، با خودش این جا بیاورد.» (ص ۳۳)

و یا:

«... جای قدم، جعبه‌ی چوبی کوچک، چند کلوخ و پوست خشک انار دیده می‌شوند. و زیر سنگ: خسرو توقف خود را سریع می‌خواهد.» (ص ۲۸)

این ناهمسانی (anisotropy) عناصر همنشین موجب چندلایه‌گی متن می‌شود، و توضیح را به ورطه‌ی ابهام می‌برد.

و سرلوحه انگار که حاشیه‌پردازی (circumstantiality) ذهنیتی شیزوفرنیک است. و البته پیرو فلسفیدن مدام رویایی.

«هفتاد سنگ قبر» وضعیتی کاملاً خودبسندۀ دارد. دارای وجهی کاملاً نامتعیّن و نامتعارف است و تابع متغیرهای متفاوت و نشانه از چالش دیگرگونه‌ی رویا.

کمی از مرگِ خود...*

♦ یدالله رویایی

سلام بر شما

پیامی به همایش شما بر «هفتاد سنگ قبر» همان قدر مرا دلبسته شما، و بسته شما می‌کند، تا شما را، در جامعه سنگ‌ها، کنار خود ببینم. و با شما اگر نه خود را، دست کم چیزی از «خود» را، آن «خود» مَفکر را، و آن «خود» مَفکّر، cogito را ببینم.

پیامی از این سو را، با عطش «آن سو» آغاز کردن اگرچه آغاز شادی نیست، ضربِ سرانگشتی شاید هست بر دکمه‌ای، که قلمرو حرف را بر پرده می‌کشد: قلمرو آن سو. که نمی‌خواستم.

من مرگ‌شناس نیستم، ولی با آن چه بر من گذشته است، و رفته است،

امروز دیگر برای مرگ ناشناس نمانده‌ام. شاید مفهومی از این حرف را در ابتدای کتاب به اشاره آورده باشم: که این شعرها پیش از آن که اثری از من باشند اثری بر من اند. که یعنی به خواننده‌هایم این طور خواسته بودم بگویم که شاعر این شعرها محصول این شعرها است، و حاصل آن‌ها. یعنی که در این شعرها کسی هست که محصول حادثه‌های مرگ در زبان شده است. حاصل حادثه‌جویی‌های مرگ در حیات زبان. پس شما هم می‌توانید این اثری از من را، به عنوان اثری بر من نگاه کنید، با این منطق که شاعر را شعر می‌سازد، و نه برعکس.

شاعر را شعر می‌سازد، و در شعر چیزی جز ساخت شعر نیست، که می‌سازد، و در ساخت شعر سهم بزرگ را آهنگ قطعه می‌برد، و در آهنگ قطعه، آهنگ‌های زبان آهنگ‌ها، که در عبور از ظواهر حیات، حیات زبان را دوباره می‌کنند. و ما در این دوباره شدن، و چندباره شدن، ظاهر امر را - امر ظاهر را - طی می‌کنیم. طی ظاهر. که در آن، دیگر چیزی شبیه چیزی نیست. بلکه چیزی در چیزی می‌گذرد، و یا برمی‌خیزد. و در این حرکت هست که حرف، شکل می‌گیرد. و شکل حرف، خود، حامل حجمی است که چیزی جز حرف نیست. یعنی آنچه بر زبان جاری است جز آن چیزی نیست که ما بر آن جاری هستیم.

ما به این کاربرد حجمی وقتی می‌رسیم که خیال را از محور شباهت‌ها برداشته باشیم یعنی ما شباهت را از سر راه خود برمی‌داریم تا خیال را رحمی برای حرکت کنیم. با این توضیح می‌خواهم بگویم که پس، من نمی‌توانستم پا روی راهی بگذارم که حرف پا می‌گذارد، یعنی که پا روی حرف بگذارم. و برای

من امروز حرف یعنی شعر. و شعر چیزی جز نوشتن نیست. و در این دریافت تا آن جا می‌روم که بگویم در شعر چیزی جز نوشتن نیست، و باز تا آن جا که بگویم: جز نوشتن، نیست.

در این جا منظور من از شعر شعری نیست که معمولاً در برابر قصه می‌گذارندش، و در آن میان چیزهای عزیزی از شعر، با گزِ مصرع، خفه می‌شوند. که تازه مصرع هم، در جای خودش چیز عزیزی است. مصرع همیشه معبر می‌ماند، حتّاً در شعر به نثر. و در شعر به نثر بیشتر حتّاً. ما باید در شعر منثور هم جایی برای مصرع، برای حضور مصرع، در نظر بگیریم. مصرع برای خودش حساب و کتابی دارد. معذالک ما نباید شعر را تا حد یک شعر پایین بیاوریم.

ما باید قصه، رمان، نقد، نثر، نامه، نمایش، یادداشت و صورت‌های دیگر ادبیات را دیگر تمیز ندهیم، و نام‌هاشان را از روی جلد‌ها برداریم. آن‌چه هست کتاب است: نوشته، نوشت و نویسش: شعر!... مثل هنر در مفهوم کلی‌اش. ای اهل کتاب! آن‌چه در دست دارید واقعاً یک کتاب است: «هفتاد سنگ قبر»، و انگار چیزی هم جز کتاب نیست. از همان سنگ اوّل که به مفهوم «کتاب» می‌پیچد تا آخرین سنگ که دغدغه کتاب دارد. و عجیب است که تا به حال ندیده‌ام در نقدها، و در خوانش‌هایی که این همه از دیگران - بر این اثر - خوانده‌ام، هیچ کس متوجه و متذکّر به این اتمِ اصلیِ سنگ قبرها (دغدغه کتاب) باشد. و در واقع دغدغه من، که مرگ را در نویسش دیده‌ام، تا آن جا که امروز می‌بینم. در هر کتاب خود کمی از مرگ خود را جا گذاشته‌ام.

من به نبودنِ خودم می‌اندیشم، و به اندیشه نبودنِ خود می‌اندیشم. پس

دوبار هستم. در جای دیگری، شاید در ابتدای «هلاک عقل...»، وقتی «به فکر می‌کنم خویش فکر می‌کنم» اشاره‌ای به این هستن دوباره‌ی خود دارم.

شاید این حرف کلید آن چیزی است که مرا به گشودن رازی برده است که در پشت جلد کتابم، وقتی کتاب را می‌بستم، می‌گشودم: حضور این همه نام. و این همه وام! یعنی در حیطه تفکر انسان دیگری رفتن، و دیگری را - غیر را - با خود بردن محصول آن دوبار بودن، و آن هستن دوباره است.

دغدغه آن روز من، در پشت جلد، ناخوانده ماند: وام که حضور حرف است، و نام که حضور «دیگری» است. و دیگری - غیر - کسی غیر از خود ما نیست.

امروز هم من این جا هستم، و با شما هستم. وقتی به نبودن خود می‌اندیشم، و به اندیشه‌ی نبودن خود می‌اندیشم به شما می‌رسم که زبان منید، و زمان منید. به چگونه گفتن می‌رسم، و به چگونه زیستن می‌رسم. و چگونه زیستن چیزی جز چگونه مردن نیست، هر دو روی یک سکه‌اند. با هم‌اند، و در هم‌اند، مثل زبان که چیزی جز چگونه گفتن نیست. و این هر سه، در حقیقت سه روی یک سکه‌اند. تعجب نکنید که این سکه سه روی دارد.

روی سوم همیشه پنهان بوده است. ضلع پنهانی بوده است. ضلع سوم همیشه پنهان است. ضلع سوم همیشه شخصی است. زبان به معنی «کاربرد زبان» و یا «زبانکاری»، (Language) همیشه امری کاملاً شخصی و فردی است، دستکار ذوق، انتخاب و طبع شخص زنده، فرد از این سومین «چگونه» است که به «چگونه»‌های اول و دوم می‌رسد و آن‌ها را شخصی می‌کند. به همین جهت است که ما مرگ‌های شخصی کم داریم چون زبان شخصی کم داریم.

باری ای شما شخصی‌های من، که زبان و زمان من شده‌اید. گمان

نمی‌کنم که این سطرها بتوانند جای خالی مرا، خالی کنار شما را، آن جا پر کنند. اگر نتوانسته‌ام در این پیام مفید و مختصر باشم، نگفته‌های مرا اما شما بگویید. دلتنگی‌های مرا از من می‌گیرید، و فردای مرا به من می‌دهید. خوشحالم! و دارم می‌اندیشم که:

کتاب «دلتنگی‌ها» را منتقدان ما بیست سال بعد کشف کردند و هنوز ناشناس مانده است ولی «سنگ قبرها» را نگاه شما، بیست سال دیگر به نگاهی دیگر می‌کشاند. می‌دانم. و با شما می‌مانم.

خوانش‌های یدالله رویایی از هفتاد سنگ قبر

! Out of the ...

سور حافظه اینجا
ایچه خون می ریزد.

تمام سنگ به شکل پا - پشت پا - تراشیده می‌شود، با طرحی از ردا و کف دست.

٥٧٨٠

11/11/11

میل مرگ

زنده از زندگی مرد ۵

مثل باید

آنچه اینجا نباید.

سید
مردودی کائنات
وشت در این بود

$\varphi = \frac{\pi}{4} = \frac{\pi}{4} \text{ rad}$

آئینه تو، گور!
من نیستم.
که خاک را
در خاک کرده‌اند.

لکون می‌باشد
و نه که جیبی است
که در نفوس است
از سرشته است

سرلوحه: مشرقی در ذهن. طرح یا تراش. و
روی سنگ هریار، که ساقه‌ای از یک ستاره
دنباله‌دار در گوشه شب است. می‌افتاد لیلی لا از
صلاح برپایی داشت. صبح می‌شد و أصبح می‌شد
و تمام صبح را ادا می‌شد. دید.
داخل مقبره. مفهومی از عشق و امورا را
در مثلثی از اشراق بگذارند. برای لیلی که
گفت: ظلمت از عدل ظهر می‌میرد.

de grand m...

بسیار است
که در...

دیگر نمی‌میرم

مرده‌ها

زنده با مرگ خوش‌اند.

مرگ زنده

بر روی سنگ سنگی را که به زنجیر
بسته‌اند، برجسته پشراشتند. درون مقبره،
پایین سنگ، خاک نرم ریخته و روی آن
همیشه نقشی از کف پا دیده می‌شود. با
قفسه‌ای آب برای شستن کف پا روزی به سایه خود
در راه گوی می‌گفت که جای پا به سن
آسوده، که آنچه از چیزی بر جا می‌ماند
هیچوقت صورت آن چیز نیست.

ایران

یک در نیمه‌باز با سر اسکنی، که از لای در
بیرون آمده دنیای زنده‌ها را با چشمهای
خالی نگاه می‌کند، بر سنگ کنده بودند. با
لاله‌های سرخ در اطراف گرو...
ژانر: چشمهای شما کسی به سرورانشان
برسی‌کردند؟
- آنها برای دیدن آنسر برسی‌کردند.
سی‌گویند اینسر را دیده‌اند، و چیزی
نمی‌دانند. اینست که هر وقت من اینسر می‌آیم
چشمهای من آنسر می‌بندند. و دوباره که
برمی‌گردم آنها هم به سرورانشان
برسی‌کردند.

در عالم حقیقت نه بر
کافیه

زندگی در عالم حقیقت

حیات تجزیه در من:

حیات رابطه‌ها

عضوی به درد آید و بر عضو دیگر

قرار

می‌ماند.

و فائزه اندیشید: چطور می‌توانستم به نگاه شکل بدهم، شکلی که
مرا نگاه کند؟ و خالی نگاه را تصادم دو نگاه پُر می‌کرد.

و تصادم دو نگاه و تاره‌ها، اینست

یک دهان باز در موج غبار، بگنجد. کاشتن
یک درخت زنجیر، و چند گل شیپوری در
کنار سرلوحه، میان مقبره یک هیچ با دو
چشم به چشم می‌خورد که بر بالای آن، لیر
هنوز جهان را شبیه صدای غرور می‌بیند.

لاک که مرگ تعالی است
شکسته و شکسته و شکسته
و شکسته و شکسته و شکسته

صدایم کن

من از معاشرت دو قفس

می‌آیم

کتاب‌شناسی آثار و کارهای یدالله رویایی

شعر

۱۳۴۰ - «بر جاده‌های تهی»، گردآوری شعرهای چاپ شده از سال ۱۳۳۳ تا ۱۳۳۹، با نام مستعار «رویا»، ناشر: انتشارات کیهان، به مدیریت دکتر محسن هشتروddy و با دخالت در گزینش اشعار، با طرح روی جلد از مرتضی ممیز، قطع رقعی، چاپ اول، جلد گلاسه.

کتابی است که چند منظر از تجربه‌های نخستین شاعر را نشان می‌دهد، در وزن و در شکل، و هنوز با تمایلاتی از تکنیک‌ها و شیفتگی‌های نیمایی ایجاد چند وزن و بدعت عروضی، آیینهای از مبارزات جوانی شاعر و اندوه شکست، و خستگی نسلی که متعلق به ۲۸ مردادش می‌دانند.

۱۳۴۴ - «شعرهای دریایی»، گزیده‌ای موضوعی از شعرهای ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۴ «دریایی‌ها»، انتشارات مروارید، با طرح جلد از مجید روشنگر، قطع وزیری، جلد سلفون، چاپ اول، اسفند ماه ۱۳۴۴.

جسارت‌های زبانی رویایی، و ارائه‌ی فرم‌های دایره‌ای برای اولین بار در این کتاب، برای رویایی هویت زبانی تازه‌ای می‌سازند، شعرها در قلمرو آب و دریا می‌گذرند «مسافران از دریا تا من»، و «من»: یک قطعه شعر دشوار، «مسافر از من تا من».

۱۳۴۶ - «دلتنگی‌ها»، گزیده‌ی موضوعی از شعرهای ۱۳۴۴ تا ۱۳۴۶ (شعرهای کویری)، با ۱۴ نقاشی آب و رنگ اثر وینچنزو بیانکینی، نقاش ایتالیایی، و طرح روی جلد از فرشید مثقالی، قطع وزیری، جلد پارچه‌ای، انتشارات روزن، تهران، بهمن ماه ۱۳۴۶.

ساختارهای زبانی تازه در شکل‌های دوار، تکوین اولین نطفه‌های یک مکانیسم ذهنی که بعدها به «حجم» از آن نام برده شد، که از درون و از تجربه‌های ذهن برخاسته‌اند و نه از تصوّر و تماشا چنان که در «دریایی‌ها» و این ظهور آن «من دشوار»ی است که آخرین مصرع کتاب «دریایی‌ها» خبر آمدنش را داده بود چنان که در اشاره‌های آخر کتاب می‌خوانیم: «و راه رفته‌ام در من / این همه دور از من».

۱۳۴۶ - تجدید چاپ شعرهای «دریایی»، با قطع رقی و جلد گلاس، همان ناشر.

۱۳۴۷ - «از دوستت دارم»، گزیده‌ی موضوعی از سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۷ (قلمرو جسم و جنس)، با طرح جلد از فرشید مثقالی، قطع وزیری، چاپ و

- صحافی لوکس (پارچه‌ای)، انتشارات روزن، تهران، اسفندماه ۱۳۴۷.
- ۱۳۵۶ - «شعرهای یدالله رویایی با صدای یدالله رویایی»، از انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، به انتخاب احمدرضا احمدی و با موسیقی مجید انتظامی، کاست یک ساعتی، تهران ۱۳۵۶.
- ۱۳۶۸ - «لبريخته‌ها»، گزیده‌ی شعر سال‌های ۱۳۴۸ تا دهه‌ی ۶۰ (گزینش ۱۸۲ شعر کوتاه بر اساس هم‌خوانی‌های شکل و ساختمان)، گردآوری و شماره‌گذاری و تنظیم از گروه «قلمک» از انتشارات انجمن فارسی (آسوسیاسیون پرسان)، چاپ اول، پاریس ۱۳۶۹.
- در زمینه‌ی محتوا، بر خلاف چهار کتاب قبلی، به قلمرو معینی از فکر نمی‌رسیم، ولی در قلمرو شکل به این حرف شاعر در مؤخره «لبريخته‌ها» می‌رسیم که: «حرکت‌های ذهنی من در این کتاب، خیال‌های مرا از همان جایی برمی‌دارند که ابتدا در «دلتنگی‌ها» شناختم و به همان جایی می‌برند که جاه‌طلبی‌های من از شعر حجم...»، تکوین و تولّد نوعی «قطعه» در شعر معاصر بنام «لبريخته».
- ۱۳۶۹ - «در جست‌وجوی آن لغت تنها»، یک شعر بلند از سال ۱۳۵۰، با تفسیری از فرامرز سلیمانی، مجله‌ی «دنیای سخن»، پاییز ۱۳۶۸، شماره‌ی ۲۹.
- ۱۳۷۱ - چاپ دوم «لبريخته‌ها»، انتشارات نوید، شیراز، مهرماه ۱۳۷۱، با مقدمه و درآمدی از شاعر.
- ۱۳۷۷ - «هفتاد سنگ قبر»، چاپ یکم، نشر گردون، کلن، بهار ۱۳۷۷، ۱۷۰ صفحه شامل ۱۵۰ سنگ با نام، سنگ‌های بی‌نام، سه مقدمه‌ی کوتاه، و متن

صفحه‌ی چهار جلد.

۱۳۷۷ - «برگزیده‌های یدالله رویایی» شماره‌ی یک («از دوست دارم»، «بر جاده‌های تهی»، «ترانه‌ها»)، چاپ اول، تابستان ۱۳۷۷، (نیوجرسی ۱۹۹۸)، ناشر: روزن، با: «مدخلی بر شعر و اندیشه‌ی رویایی» به اهتمام علی عابدین، ناشر، که برچیده‌هایی از گفته‌ها و نوشته‌های شاعر را دربر می‌گیرد، و نیز با مقاله‌ای از ناشر. در آخر کتاب تازه‌های منتشر نشده‌ای از یدالله رویایی آمده است؛ شعرهایی که در آواز یا در تئاتر اجرا شده‌اند.

۱۳۷۷ - «دریایی‌ها - دلتنگی‌ها» در یک جلد (آوریل ۱۹۹۸ سن هوزه، کالیفرنیا، پن‌پرس)، در ۵۰۰ نسخه با مؤخره‌ای درباره‌ی زندگی و شعر شاعر به اهتمام رضا معینی، کالیفرنیا.

۱۳۷۷ - «امضاها»: در مجله‌ی مکث، در ویژه‌نامه‌ی شعر، مجله‌ی گردون، بررسی کتاب و... در ادامه‌ی چاپ در «قلمک» مالمو، سوئد.

نثر و نقد شعر

۱۳۵۷ - «هلاک عقل به وقت اندیشیدن»، گزیده‌ی مقاله‌ها، گردآوری و تنظیم و مقدمه از غلامرضا همراز، طرح جلد از قباد شیوا، انتشارات مروارید، تهران، چاپ اول، اردیبهشت ماه ۱۳۵۷، قطع رقعی.

۱۳۵۷ - «از سکوی سرخ»، گزیده‌ی مصاحبه‌ها، به اهتمام حبیب‌الله رویایی، با طرح جلد از فوزی تهرانی، قطع وزیری، انتشارات مروارید، تهران، چاپ اول، دی ماه ۱۳۵۷.

۱۳۶۳ - «از زبان نیما تا شعر حجم»، عنوان چاپ دوم «هلاک عقل به

وقت اندیشیدن»، تغییر نام از رضا همراز و انتشارات مروارید، مجموعه‌ی همان مقاله‌ها با جلد گالینگور.

- مسائل شعر، عنوان چاپ دوم «از سکوی سرخ» در چاپ و پخش تازه، از انتشارات مروارید، بدون تجدیدنظر، با جلد گالینگور.

۱۳۶۵ - «زائر - فیلسوف، با مشعل راهش: زرتشت»، مجله‌ی ایران‌نامه، فصلنامه‌ی تحقیقات ایران‌شناسی، سال چهارم، شماره ۲، بهار ۱۹۸۶، درباره‌ی کتاب «خلقت» اثر گورویدال.

۱۳۶۹ - «اسطوره‌ی هول»، مجله‌ی دنیای سخن، ۱۳۶۹، تهران، تأملی بر «ترس» نیما.

۱۳۷۰ - «دیروز، امروز و فردای شعر»، ماهنامه‌ی فرهنگی و هنری «کلک»، شماره‌های ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۴۱ در یک گفت‌وگو با غلامرضا عباسعلی‌زاده (سهراب مازندرانی) در سه قسمت، تهران ۱۳۷۲ - ۱۳۷۰. ۱۳۷۰ - گفت‌وگو با مهدی فلاحی (م. پیوند)، «تعهد و شعر حجم»، ماهنامه‌ی آرش، پاریس شماره ۶.

۱۳۷۲ - گفت‌وگو با جلال سرفراز، «من آن «خود» بشر امروز»، مجله‌ی تکاپو، شماره ۵، چاپ تهران، «آوانگارد سرپوش از خفقان برمی‌دارد»، مجله‌ی آرش، شماره ۳۲، چاپ پاریس.

۱۳۷۳ - «سهم عرفان، گول و گودال»، سخنرانی در انجمن فرهنگ ایران، مرکز آندره مالرو، انتشار متن در مجله‌ی آرش، شماره ۳۶ و ۳۷، چاپ پاریس. ۱۳۷۱ - انتشار نامه‌ای از یدالله رویایی در پاسخ به نامه‌ی اسماعیل خویی (سپتامبر ۱۹۹۲)، نشریه قلمک، شماره ۵، چاپ سوئد، مجله‌ی عاشقانه و

نشریات دیگر.

۱۳۷۲ - «من آن خود بشر امروز»، مجله‌ی تکاپو، شماره ۵، آبان‌ماه ۱۳۷۲، تهران، در گفت‌وگویی با جلال سرفراز (شاعر)، درباره‌ی آوانگاردها، فروپاشی کمونیست، مفاهیم حجمی، زبان و ...

۱۳۷۳ - «گپ شبانه»، مجله‌ی عاشقانه، ویژه‌نامه‌ی یدالله رویایی، به کوشش بیژن اسدی‌پور، آمریکا، ویژه‌نامه‌ی شماره ۷، برجیده‌هایی از نوار یک گفت‌وگوی شبانه در پاریس که به وسیله‌ی خود شاعر دست‌کاری شده است. در بحث از رمان معاصر، زیبایی‌شناسی حجم، پست‌مدرن، ابهام در شعر و ... (عاشقانه، سال دهم، شماره‌ی ۱۱۴، مهرماه ۱۳۷۳، هوستون، به مدیریت احمد آدم).

۱۹۹۴ - سخنرانی در مرکز فرهنگی آندره مالرو در پاریس و به دعوت انجمن فرهنگ ایران، درباره‌ی عرفان اصیل و انحراف آن در ادبیات صوفیسم و رنگ‌پذیری‌های مذهبی آن در خلال قرون و آلودن به فرهنگ خانقاهی، (و بوطیقای نو، شماره‌ی دو، چاپ تهران، ۱۳۷۷).

- «ای اهل کتاب» مجله‌ی افرا، شماره‌ی برلن، درباره‌ی کتاب، در پاسخ به سئوالی از مهدی استعدادی شاد.

۱۳۷۴ - «حرکت، حیات تازه‌ی تصویر»، نشریه‌ی کارنامه، چاپ پاریس، شماره‌ی ۲ و ۳، سخنرانی در ۲۳ ژوئن ۱۹۹۵، به دعوت «انجمن پژوهشی شعر و ادب پارسی» در مرکز فرهنگی آندره مالرو، پاریس.

۱۳۷۵ - «زبانی در تبعید»، سخنرانی در CNRS (مرکز پژوهش‌های علمی فرانسه) به زبان فرانسه، در سمینار «زبان فارسی در جهان امروز»، ۱۸ و

۱۹ آوریل ۱۹۹۶، انتشار متن فارسی آن در مجله‌ی آرش، چاپ پاریس، مه ۱۹۹۶.

۱۳۷۵ - انتشار مقاله‌ی «شعر حجم: شعر حرکت» به ترجمه‌ی عاطفه‌ی طاهایی در مجله‌ی کلک، تهران، مهرماه ۱۳۷۵، شماره‌ی ۷۶.

۱۳۷۶ - انتشار پاره‌هایی از میان یادداشت‌ها، و شعر - فکرها در نشریات: «سنجش» (چاپ هامبورگ)، «خط» (کلن)، «رویا» (سوئد)، «ویژه‌نامه‌ی شعر» (برلن)....

۱۳۷۷ - «جای کلمه»، کارنامه، چاپ پاریس، شماره‌ی ۴، (تکیه‌ها، رابطه‌ها، صفحه‌ی سفید: جایی برای شک، فاصله‌های ذهنی: حجم، اسپاسمان و میل وصل).

۱۳۷۸ - «پرسه زن گذرگاه‌های اشتیاق»، عنوان یک مصاحبه‌ی طولانی و کتبی از کاظم امیری، انتشارات پراکنده، به صورت کامل در آینده.

۱۳۷۸ - «با کشته‌ی خدا»، کارنامه، چاپ پاریس، شماره‌ی ۶ در مرگ ذبیح‌الله صفا.

۱۳۷۸ - درباره‌ی کانون نویسندگان، «سانسور، گذشته و آینده‌ی آن»، مصاحبه‌ی مسعود نقره‌کار.

مقدمه‌ها

۱۳۳۵ - «تب»، مقدمه بر منظومه‌ی «چهره طبیعت»، اثر بادیه‌نشین، تهران، آذرماه ۱۳۳۵.

۱۳۴۴ - پیش‌گفتار بر منظومه‌ی «خاک» اثر محمدعلی سپانلو، انتشارات

ققنوس.

۱۳۴۶ - مقدمه بر منظومه‌ی «شیرین و فرهاد» اثر ناظم حکمت، به ترجمه‌ی ثمین باغچه‌بان، آبان ماه ۱۳۴۶، انتشارات سپهر، تهران.

ترجمه‌ها

۱۳۴۷ - فدريكو گارسیا لورکا «یرما»، با همکاری پری صابری کارگردان، با طرح روی جلد از کاوه گلستان، انتشارات روزن، تهران.
۱۳۴۷ - فدريكو گارسیا لورکا، «برگزیده‌ی اشعار»، با همکاری بیژن الهی، انتشارات امیرکبیر، تهران.

۱۳۵۵ - پل والرّی، «پارک جوان» (parque La jeune)، همراه با مطالعه‌ای در شناخت شعر و زندگی پل والرّی، و «هرودید» شعر بلندی از استفان ملارمه، که قبلاً به‌طور پراکنده در مجلات سخن (دهه‌ی ۱۳۳۰) ماهنامه‌ی جهان نو و فصلنامه‌ی روزن (دهه‌ی ۱۳۴۰) منتشر شده‌اند، زیر چاپ در انتشارات مروارید.

۱۳۵۷ - فریدون رهنما، آوازهای رهایی (Chants De Delivrance)، به اتفاق کامی یوسف‌زاده، انتشارات مروارید، زیر چاپ.

۱۳۶۹ - موریس بلانشو (Maurice Blanchot)، جنون روز (Gour La folie du)، قصه.

کارها

۱۳۳۵ - انتشار مجله‌ی «کولاک»، گاهنامه‌ی شعر، به اتفاق بادیه‌نشین.

۱۳۴۰- سردبیری شعر «کتاب هفته»، انتشارات کیهان.

۱۳۴۴- تأسیس هفته‌نامه‌ی هنری «بارو» به اتفاق الف. بامداد.

۱۳۴۶- تأسیس گالری، انتشارات «روزن» به اتفاق ابراهیم گلستان و محمود زند.

۱۳۴۶- اداره و انتشار دفترهای روزن، فصلنامه‌ای در شعر، نقاشی، قصه، و همکاری بهرام اردبیلی، بیژن الهی، پرویز اسلامپور، محمود شجاعی، علی‌مراد فدایی‌نیا و...

بیانیه‌ی شعر حجم (Poesie De Volume) به اتفاق بیژن الهی، فریدون رهنما، پرویز اسلامپور، بهرام اردبیلی، محمود شجاعی، هوشنگ آزادی‌ور... و گروه شاعران آوانگارد و متمایل به حجم‌گرایی . Espacementalism

۱۳۴۹- همکاری با مجله‌ی «شعر دیگر» (شماره‌ی ۲)، گاهنامه‌ای در شعر حجم، به ابتکار گروه.

۱۳۵۰- مجله‌ی «بررسی کتاب»، ماهنامه‌ی انتشارات مروارید، شماره مخصوص شعر حجم، به ابتکار مجید روشنگر و شرکت بیژن الهی، پرویز اسلامپور، و... شماره‌ی ۴، دوره‌ی جدید، شهریور ماه ۱۳۵۰.

۴۹ و ۱۳۴۸- تأسیس جایزه‌ی ادبی «شعر سال» برای چاپ اول یک مجموعه‌ی شعر در هر سال، به سرمایه‌گذاری تلویزیون ایران و هیأت داوران مرکب از: مسعود فرزاد، پژمان بختیاری، محسن هشتروندی، فریدون رهنما، بیژن جلالی و یدالله رویایی، در سال‌های ۱۳۴۸، ۱۳۴۹ و ۱۳۵۰.

۱۳۵۸- تأسیس «انجمن دفاع از زبان و ادبیات فارسی»

Association Pour La defense de la
Langue et de la
Litterature Persanes

در پاریس (قانون ۱۹۰۱)، و ایجاد «مدرسه‌ی زبان و ادبیات فارسی» در پاریس.

از ۱۳۷۴ تا ۱۳۷۸ شرکت در فستیوال‌های بین‌المللی شعر، از قبیل فستیوال جشنواره صدمین سال تولّد پل الوار، فستیوال بین‌المللی شعر بارسلون، فستیوال بین‌المللی شعر مالمو، بی‌ینال شعر وال دومارن و شبانه‌های ادبی پاریس، فستیوال برنه، کلرمون فران و آوینیون. سفرهای ادبی به آلمان، سوئد، لندن، آمریکا و مکزیک، هلند...

- ریاست انجمن قلم ایران در تبعید، رادیو فرانس کولتور: مصاحبه، دعوت آندره ولتر شاعر فرانسوی.

مطالعه و کار روی شعر یدالله رویایی

- رضا براهنی، در کتاب «طلا در مس» تهران، انتشارات زمان، ۱۳۴۰، آخرین چاپ در سه جلد، انتشارات مرغ آمین، تهران.

- محمّد حقوقی «شعر نو از آغاز تا امروز»، تهران، چاپ اول، انتشارات شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۱.

- محمّد حقوقی «شعر و شاعران»، چاپ اول، ۱۳۶۸، انتشارات نگاه، تجدیدنظر چاپ ۱۳۷۱.

- آوازهای امروز، پری زنگنه، از کتاب «شعرهای دریایی»، کاست از

انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تهران.

- مجید انتظامی، موسیقی، اتود روی گزیده‌هایی از «شعرهای دریایی»، «دلتنگی‌ها» و «از دوستت دارم» به انتخاب احمدرضا احمدی، و همراه با صدای شاعر، کاست یک ساعته، از انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تهران ۱۳۵۳.

- آوازهای محمد نوری، کاست، با موسیقی ناصر حسینی روی شعرهایی از کتاب‌های «بر جاده‌های تهی»، «شعرهای دریایی» و...

- فیلمی سینمایی از نصیب نصیبی (چه هراسی دارد ظلمت روح)، ۹۰ دقیقه، ۳۵ میلیمتری، برداشتی از دلتنگی شماره‌ی ۱۰، همراه با اجرای متن، تهران، دهه ۵۰، تهیه‌کننده: تلویزیون ملی ایران.

- صدای شاعر، کاست از انتشارات استودیو کاسپین، (همراه با موسیقی متن)، تهران، ۱۳۴۵.

- فیلمی کوتاه از نصیب نصیبی، کارگردان، به نام «یدالله رویایی و برناردینوئل در حافظیه»، به سفارش جشن هنر شیراز، گفت‌وگوی دو شاعر، فیلم نیم‌ساعته، ۳۵ میلیمتری.

- «یدالله رویایی در زادگاهش»، فیلمی از گروه سینمایی تلویزیون ملی ایران، فارغ‌التحصیل مدرسه‌ی سینمایی تلویزیون ملی ایران، با شرکت شاعر در دامغان، خانه‌ها و محله‌های کودکی، و در ویرانه‌های جعفرآباد، دهکده‌ای در حاشیه‌ی کویر، با دیالوگ و متن، کار پایان تحصیلی کارگردان.

۱۳۷۵ - «از حاشیه تا متن»، کتابی در ۳۱۵ صفحه، انتشارات باران (سوئد)، حاوی نقد و نظرهای منتقدان و شاعران درباره‌ی «لبريخته‌ها»، از جمله: رضا

براهنی، علی باباچاهی، منوچهر آتشی، سیمین بهبهانی، سهراب مازندرانی، اسماعیل خویی، روزبهان، هرمز علی‌پور، جلال سرفراز، فرامرز سلیمانی، راجا محمدسیف، سیدعلی صالحی، محمود فلکی، یوسفعلی میرشکاک، منصور خورشیدی و...

- روزبهان در «نه چندان به ضرورت»، سوئد، نشر رویا، چاپ دوم، بهار ۱۳۵۷، نگاهی انتقادی بر انقلاب جدید شعری ایران، ۱۰۰ صفحه.

۱۳۷۵ - عاطفه طاهایی (شعر حجم، برنارد نوئل و یدالله رویایی)، پایان‌نامه‌ی تحصیلی، دانشگاه شهید بهشتی تهران (تز پیش از دکترای مؤلف)، به زبان فرانسه، مطالعه‌ی تطبیقی روی شیوه‌ی کار و آثار دو شاعر با تکیه بر معیارها و مفاهیم حجمی و جنبش اسپاسماتالیسم، تهران، ۱۳۷۶.

۱۳۷۶ - «دو پیش قراول مدرنیسم»، سهراب مازندرانی، گاهنامه‌ی خط، شماره‌ی ۴ و ۵، زمستان ۱۳۷۶.

۱۳۷۷ - علی باباچاهی، گزاره‌های منفرد، بررسی انتقادی شعر امروز ایران، انتشارات فرهنگی هنری نارنج، بررسی شعرهای یدالله رویایی، تهران.

- رضا براهنی، در سری مقالات «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم»، هفته‌نامه‌ی شهروند، تورنتو، کانادا، شماره‌ی ۳۴ آفتاب (نروژ)، و «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» (خطاب به پروانه‌ها)...

- سهراب مازندرانی، «شاعر» (در بزرگداشت یدالله رویایی)، انتشارات Vlj و نشر رویا (سوئد ۱۹۹۸)، کتابی در ۸۰ صفحه که ۲۸ صفحه‌ی آن به زبان سوئدی عنوان «گریز پل از خم خواب» دارد.

- حسن زرهی، هفته‌نامه‌ی شهروند، شماره‌ی ۳۵۶، تورنتو، کانادا، «به

انگیزه‌ی حضور یدالله رویایی در آمریکا و کانادا».

- مهدی استعدادی شاد، «نیم‌رخ‌ی از رویا»، گاهنامه‌ی ویژه‌ی شعر، شماره‌ی ۳.

- «یدالله رویایی در نورماندی»، فیلمی از احمد نیک‌آذر، کارگردان، گروه سینمایی و تولید فیلم Ravand (راوند)، ۱۹۹۵، آلمان.

- هما سیار، شکل دیگری از بودن، گاهنامه‌ی خط، شماره‌ی ۶ و ۷، زمستان ۱۳۷۷، درباره‌ی «هفتاد سنگ قبر».

۱۹۹۵ - سمینار یک هفته‌ای در بنیاد روآیومون در حومه‌ی پاریس درباره‌ی شعر و ترجمه‌ی کارهای یدالله رویایی، با شرکت شاعران فرانسوی و شاعر عراقی عبدالامیر.

۱۳۷۸ - سهراب مازندرانی در کتاب «خشکی است که کشف خاک می‌کند» سه مقاله درباره‌ی رویایی در بخش اول کتاب با عنوان: چرا رویایی؟ رویایی، کتاب ترجمه‌ی برگزیده‌هایی از سنگ قبرهاست به زبان سوئدی، که به صورت دو زبانی با عنوان «خشکی است که کشف خاک می‌کند» در آمده است. در ترجمه‌های سوئدی سهراب رحیمی و یان استرگون شرکت دارند. نشر رویا .Vlj

- «مکت»، گاهنامه، فارسی، زیر نظر مرتضی ثقفیان، ویژه‌ی «هفتاد سنگ قبر»، شماره‌ی ۹، با کارهایی از امیرحسین افراسیابی، کوشیار پارسی، بهمن صدیقی، کاظم امیری، حسین مدل، سهراب رحیمی، روزبهان.

- سهراب مازندرانی، گزارش خواب (با «لبریکته‌ها»ی یدالله رویایی)، سوئد، نشر رویا، زمستان ۱۹۹۹، کتابی در ۸۰ صفحه، خوانش سهراب

مازندرانی از «لبريخته‌ها» با سهمی از فرشید عبدالله‌زاده.

- «آفتاب» دو ماهنامه‌ی فرهنگی به مدیریت عباس شکری، شماره‌ی ۳۹ - ۳۸، ویژه‌نامه‌ی یادآور روایی، با کارهایی از فرامرز سلیمانی، کورش همه‌خانی، مهدی استعدادی‌شاد، هما سیار، احمد نوردآموز، حسین شرننگ، روزبهان، بیژن شیبانی، سهراب مازندرانی، منصور خورشیدی، منصور کوشان، منصور پویان، کاظم امیری، مسعود نقره‌کار، بهمن صدیقی، حسن زرهی، مجید ماهان، افشین شاه‌رودی، خسرو برهمندی، آرش اسلامی، داود سرفراز، آرمین یزدانی و... با سهمی از عباس شکری.

چند مرجع از مقاله‌های گوناگون انتقادی و نقد و نظر در گاهنامه‌های ادبی (۱) - پیام نوین (ماهنامه‌ی انجمن فرهنگی اتحاد جماهیر شوروی در تهران)، سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۴۱ و ۱۳۴۲: عبدالعلی دستغیب، جلیل دوستخواه و... درباره‌ی «برجاده‌های تهی».

(۲) - راهنمای کتاب ماهنامه‌ی ایرج افشار و احسان یارشاطر، سال‌های ۱۳۳۹ و ۱۳۴۰ به بعد: عبدالمحمد آیتی (درباره‌ی «برجاده‌های تهی») و... (۳) - ماهنامه‌ی «بازار هنر و ادبیات رشت» سال‌های ۱۳۴۵ و ۱۳۴۶ به بعد: محمدعلی سپانلو، محمود آزاد تهرانی و... درباره‌ی «دریایی‌ها».

- «کادح»، نشریه‌ی هنر روز گیلان، با کارهایی از: راحا محمد سینا، مقاله‌ای درباره «لبريخته‌ها» و آنالیزی از «در جست‌وجوی آن لغت تنها» در چند شماره، و مقاله از منصور جعفری خورشیدی درباره‌ی «لبريخته‌ها»، رشت، بهمن ماه ۱۳۶۸، خردادماه ۱۳۷۰ و به بعد.

- ماهنامه‌ی «آدینه»؛ منوچهر آتشی، رضا براهنی، علی باباچاهی، تهران،

- نوروز ۱۳۷۱ - اردیبهشت ۱۳۷۱ و شماره‌ی ۵۹ و ۷۰ و بعد.
- ماهنامه‌ی «دنیای سخن»: فرامرز سلیمانی، علی باباچاهی، شماره‌ی ۴۹، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۱، تهران.
- سیمین بهبهانی، «کتاب سخن» به کوشش صفدر تقی‌زاده، تابستان ۱۳۷۱، تهران، «هنگام که...».
- گاهنامه‌ی ادبی «دفترها»، شماره‌ی ۴، ویژه‌ی یدالله رویایی، سوئد، مالمو، ۱۹۹۰ (۱۳۶۹) به ویراستاری احمد مؤمنی (سینا).
- گاهنامه‌ی فرهنگی و هنری «رویا» به ویراستاری سهراب مازندرانی (عباسعلی‌زاده)، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ژوئیه ۱۹۹۲، و شماره‌هایی از دوره‌ی قدیم، سوئد، لوند.
- ماهنامه‌ی «آرش»، شماره‌های ۱۰، ۱۲، ۱۳، ۱۶، ۱۷، و... در پاریس سال ۱۳۷۰ و ۱۳۷۱، با مقاله‌هایی از احمد محمد سینا، سهراب مازندرانی، جلال سرفراز و....
- «نگاه»، گاهنامه‌ی شعر، شماره‌ی ۵، بهمن صدیقی، هرمز علی‌پور و... در پاریس ۱۹۹۱ (۱۳۷۱).
- یوسفعلی میرشکاک، «اسپاسمانتالیسم، غایت تجدّدطلبی»، ماهنامه‌ی شعر، شماره‌ی ۴ و ۳، تهران.
- جلال سرفراز، «ترسیم ترس در شعر رویایی» آرش - گفتار، ۱۳۷۱، برلن.
- باقر شاد (مهدی استعدادی) «ریشه‌های رویایی»، قلمک، شماره‌ی ۶ سوئد.

در زبان‌های دیگر

(فرانسه)

آندره آلیگرو Andree Aligros (۱۹۶۹ - ۱۹۶۸) دیپلمه‌ی زبان فارسی از مدرسه‌ی زبان‌های شرقی - ترجمه‌ی برگزیده‌ای از «شعرهای دریایی»، «بر جاده‌های تهی»، «دلتنگی‌ها» و انتشار پراکنده‌ی آن در فصل‌نامه‌ی ادبی «کاراکتر» Caracteres مجله‌ی بین‌المللی شعر، و هفت‌نامه‌ی ادبی «کومبا» Combat و نشریه‌ی شاگردان قدیم مدرسه‌ی زبان‌های شرقی.

- بریژیت سیمون Brigitte Simon، چند شعر، نشریه‌ی مدرسه‌ی زبان‌های شرقی: ایرانیکا.

- آندره لود Andre Laude شاعر و منتقد، مصاحبه در مجله‌ی ادبی کومبا Combat، ۱۹۶۸، پاریس.

- فیلیپ فلاندرن Philippe Flandrin شاعر و ژورنالیست، معرفی و مصاحبه در روزنامه‌ی ادبی «لاکروا» Lacroix، پاریس، ۱۹۸۲.

- کارولین داورپناه Caroline Davarpanah معلم فلسفه، ترجمه‌ی برگزیده‌ای از «لبريخته‌ها» و انتشار پراکنده در مجله‌ی «کاراکتر» Caracteres Paris گاهنامه‌ی شعر، و در مجله‌ی «قلمک» سوئد.

- به ترجمه‌ی مؤلف، در مجله‌ی بین‌المللی شعر (کاراکتر) از شماره‌ی ۴ (۱۹۶۷) تا ۳۹ (۱۹۸۹) به طور پراکنده، از «دلتنگی‌ها»، «دریایی‌ها» و از مانیفست شعر حجم.

- آلن لانس Alain Lance شاعر، در مجله‌ی «اکسیون پونتیک»
Action Poetque پاریس، انتشارات ژ. پ اسوالد G - P. Osvald.
- فیلمی از نصیب نصیبی، کارگردان در شیراز:
yadollah Royai et Brnard Noel Au Mausoki di Hafez
آرشیو TV ایران، به فرانسه.
Musee Bernay کتابی از انتشارات موزه‌ی برنه Musee Bernay
درباره‌ی یدالله رویایی، با نقاشی‌های حسین زنده‌رودی، به ترجمه و کوشش
دومینک پره‌شه Dominique Preschez شاعر.
- پس مرگ چیز دیگر بود (۱۹۹۷)، Et la mort etail donc autre chose،
ترجمه‌ی کریستف بالایی، کلود استیبان و برنار نوئل پاریس،
انتشارات Creaphis-Royaumont، گزیده‌ی شعرها، ۴۸ صفحه.

یدالله رویایی در سال‌های شبانه

- Yadolah Royai dans les annees nocturnes
- ۱۹۹۴ ترجمه‌ی دومی نیک پرشه، نورماندی، از انتشارات فستیوال
L.oeil ecoute، صفحه‌ی ۴.
- شعر حجم، شعر حرکت، (Poisie de volume. poesie de Mouvement)
- ۱۹۹۵ در مجموعه‌ی «شعر چیست»، به کوشش برنار نوئل، انتشارات
Ed. G.M. place et ville saint Denis
- «امضاها» Signatures، ترجمه‌ی کریستف بالایی، ۱۹۹۹، انتشارات
دنا، برای بهار سال ۲۰۰۰، Editions DANA.

- Anthologie) Noir sur blanc (یک آنتولوژی از شعر جهان به
کوشش Henri Deluy، انتشارات Fourbis، هفت شعر به ترجمه‌ی شاعر،
پاریس ۱۹۹۸.

- Pratique di louvert، مقاله‌ای از اسـتر تـلـرمن
Yesther Tellerman در فصلنامه‌ی (Action Poytique) شماره‌ی
۱۵۵، بهار ۱۹۹۹، درباره‌ی یدالله رویایی و انتشار کتاب «پس مرگ چیز دیگر
بود»، پاریس ۱۹۹۹ Ed.Fourvis.

- Une Enigme parsane مقاله‌ی انتقادی به قلم David
Cantine منتقد ادبی نشریه Le Devoir تحت عنوان: معمای پاریسی در
مونرآل کانادا درباره‌ی کتاب «پس مرگ چیز دیگر بود»، ۴ اکتبر ۱۹۹۸.

(انگلیسی)

- «امضایی بر پشت» (Back signing) ترجمه‌ی لطفعلی خنجی، لندن
۱۹۹۶، انتشارات Medad and Peka، به کوشش افشین بابازاده، ۴۸
صفحه منتخب.

(سوئدی)

- «طول راه قربانی دیارم» (Vge langd min hemtrakts offer)،
ترجمه‌ی سهراب مازندرانی و یان استرگون Jan Ostergren، استکهلم
۱۹۹۷، انتشارات باران، ۷۵ صفحه، برگزیده‌ها.
- «مار، رسم آینه از راه» (Ogr gor en speges av vagen) چهار

زبانی، ناشر Vig. Box 2114.14502 Norborg. Sweden، منتخب شعر و نثر، ۶۰ صفحه.

- «خشکی است که کشف خاک می‌کند» (Torkah upptacker gorden)، به ترجمه‌ی سهراب رحیمی و یان استرگون Jan Ostergran به همراه سه مقاله از سهراب مازندرانی، و ترجمه‌ی مقاله‌ای به سوئدی از رضا براهنی درباره‌ی شعر رویایی، کتابی است در ۵۰ صفحه، منتخبی از سنگ قبرها به صورت دوزبانی. نشر رویا Vig، استکهلم ۱۹۹۹.

(عربی)

- «کان‌الموت شیئا آخر» (پس مرگ چیز دیگر بود)، ترجمه‌ی شوقی عبدالامیر، لبنان، اعطس ۱۹۹۹، الاتحادالثقافی.

(اسپانیایی)

- کاتالان، گزینه‌ی چند شعر، ترجمه‌ی Gordi Punti، بارسلون، ۱۹۹۷، انتشارات Barcelona poesia، آنتولوژ.

(هلندی)

- «یدالله رویایی صدایی بلند در شعر فارسی»

Een luide stem uit de perzische poezie

به ترجمه‌ی پروفیسور ی.ت.پ.د براون، اصغر سید غراب، هومن افراسیابی، برگزیده‌هایی از شاعر در ۴۸ صفحه، روتردام، اکتبر ۱۹۹۹.

فهرست موضوعی و اعلام

الف

آشنا، آروین ۹۷	آتسوشوپوف ۴۸
آفتاب (مجله) ۱۶۳، ۴۵۱، ۴۵۲	آتشی، منوچهر ۵، ۸۷، ۲۲۳، ۴۵۰، ۴۵۲
آقاجانی، شمس ۲۳۸، ۲۴۳	آخوند زاده ۱۰۵
آگاه (انتشارات) ۳۷۴	آدینه (مجله) ۲۴۳، ۴۵۲
آگوست ۵۲	آدم، احمد ۴۴۴
آگوستین ۴۴	آرش (نشریه) ۲۴۳، ۴۴۳، ۴۴۵، ۴۵۳
آلیگرو، آندره ۴۵۴	آرکی‌تایپ ۱۴۶
آمستردام ۲۵۱	آزاد تهرانی، محمود ۴۵۲
آمنه ۲۱۷	آزادی‌ور، هوشنگ ۴۴۷
آیتی، عبدالمحمد ۴۵۲	آزرم، محمد ۶، ۱۰۹
آیدا: درخت و خنجر و خاطره! (کتاب)	آزینه (انتشارات) ۳۳۷
۲۸۳	آسوسایسیون پرسان ۴۴۱

- ابراهیم ۱۸۵، ۲۹۶، ۳۱۱، ۳۱۲
 ابوسعید ابوالخیر ۳۴۶
 ابوالعلاء معزی ۳۵۹
 ابن عربی ۱۴۷
 اتاق روشن (کتاب) ۲۸۱
 اثر (نشریه) ۲۴۰
 احمدی، احمدرضا ۴۴۱، ۴۴۹
 احمدی، پگاه ۵، ۹۳
 اخوان ثالث، مهدی ۲۴۱
 ارداویراف نامه ۲۲۱
 اردبیلی، بهرام ۴۴۷
 اروتیسیم ۲۵۳، ۳۸۳
 اروتیک ۴۸، ۴۹، ۱۷۹
 از تواریخ ایام (کتاب) ۲۸۴
 از حاشیه تا متن (کتاب) ۵۵، ۴۴۹
 از دوست دارم (کتاب) ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۴۱،
 ۳۲۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۸۳، ۳۸۴، ۴۴۰،
 ۴۴۲، ۴۴۹
 از زبان نیما تا شعر حجم ۴۴۲
 از سگوی سرخ (کتاب) ۲۴۰، ۲۶۵، ۳۶۱،
 ۳۹۱، ۴۴۲، ۴۴۳
 اسپاسمان ۹۶، ۴۴۵، ۴۵۰، ۴۵۳
 استبان، کلود ۴۵۵
 استرگون، یان ۴۵۱، ۴۵۶، ۴۵۷
 استرومبرگ، رگنر ۶، ۴۰۷، ۴۱۲
 استرومردخای ۱۷۰
 استعاره ۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۷۳، ۱۷۹،
 ۲۰۹، ۲۴۹، ۲۳۶
 استعدادی شاد، مهدی ۴۴۴، ۴۵۱، ۴۵۲،
 ۴۵۳
 اسدی پور، بیژن ۴۴۴
 اسکندر ۲۶۶
 اسلامپور، پرویز ۴۴۷
 اسلامی، آرش ۶، ۲۵۹، ۴۵۲
 اسماعیل ۲۸، ۳۱۸، ۴۱۷
 اعتصامی، پروین ۶۶
 افرا (نشریه) ۵۵، ۴۴۴
 افراسیابی، امیرحسین ۵، ۵۷، ۴۵۱
 افراسیابی، هومن ۴۵۷
 افشار، ایرج ۴۵۲
 اکسیون پونتیک (مجله) ۴۵۵
 افلاطون ۴۰
 الهی، بیژن ۴۴۷، ۴۴۸
 الیاس ۴۳
 الیوت ۷۲، ۷۷
 امام زمان ۲۰۶
 امضاء / امضاءها ۴۱، ۶۴، ۶۸، ۱۶۴،
 ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۳۱۸،
 ۴۱۵، ۴۱۷، ۴۴۲، ۴۵۵، ۴۵۶
 امیر کبیر (انتشارات) ۴۴۶

۴۵۳
بابازاده، افشین ۴۵۶
بادیه‌نشین، هوشنگ ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۷۰، ۳۶۰، ۳۷۵، ۴۰۴، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۴۵، ۴۴۶
باران (نشریه / انتشارات) ۲۳۱، ۴۱۲، ۴۴۹، ۴۵۶
بارت، رولان ۲۸۱، ۲۸۲
بارو (مجله) ۴۴۷
بازار هنر و ادبیات رشت (مجله) ۴۵۲
باغچه‌بان، ثمین ۴۴۶
بایا (مجله) ۲۳۳
بایزید ۱۳۸، ۱۵۳، ۱۷۲، ۲۰۴، ۴۱۸
بختیاری، پژمان ۴۴۷
براهنی، رضا ۵، ۸۳، ۱۸۲، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۲، ۲۴۳، ۳۲۷، ۳۷۴، ۴۴۸، ۴۵۰
۴۵۲، ۴۵۷
برجاده‌های تهی (کتاب) ۹۰، ۱۸۰، ۲۳۵، ۴۱۰، ۴۳۹، ۴۴۲، ۴۴۹، ۴۵۲، ۴۵۴
بردیا ۲۱۷
بررسی کتاب (مجله) ۴۴۷
برضا ۲۸، ۳۲۰، ۳۲۴
برگسون، هنری ۴۴، ۵۵
برهن ۱۵۸، ۲۱۷، ۲۱۸، ۳۲۰
برهنندی، خسرو ۴۵۲
بلانشو، موریس ۹۵، ۹۷، ۱۲۵،

امیری، کاظم ۵، ۱۵، ۳۷، ۳۹۱، ۴۴۵، ۴۵۱، ۴۵۲
انال‌حق ۷۷
انتظامی، مجید ۴۴۱، ۴۴۹
انجمن ایران‌شناسی فرانسه ۸۰
انجیل ۲۱۶
انصاری فر، هوشیار ۲۳۸، ۲۴۳
انفارکتوس ۲۴
انور نویل ۲۹۸
اودیسه ۲۲۱
اورفوس (اسطوره) ۴۰
اولیس ۴۷، ۲۲۱
اهورا ۱۴۶، ۱۷۰، ۱۸۶، ۲۲۱
ایجاز ۱۳۹، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۷، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۴۳، ۲۴۹، ۳۱۷
ایران نامه (مجله) ۴۴۳
ایرانیکا ۴۵۲
ایرج / ایرج میرزا ۶۶، ۱۰۵
ایکور ۳۹
ایلیاد ۲۲۱
ایماژ ۱۷۵
ایوب ۱۸۹، ۴۱۷

ب

باباچاهی، علی ۲۳۴، ۲۴۱، ۴۵۰، ۴۵۲،

۱۲۶، ۳۱۵، ۳۲۲، ۴۴۶

بلوری، محسن ۲۸۴

بودا ۱۷۰

بورخس ۵۵

بوطیقای نو (مجله) ۴۴۴

بوف کور (کتاب) ۲۴۹، ۲۷۶

بهیهای، سیمین ۵۵، ۴۵۰، ۴۵۳

بهشت زهرا ۴۳، ۱۵۲، ۲۸۵

بهمان ۱۸۷

بیاکنار پنجره (کتاب) ۲۳۵

بیدل دهلوی ۱۵۰

بیراهه برای گام آرام است (مقاله) ۵۵

بیرون شعر (مقاله) ۷۶، ۲۶۸، ۲۸۵

بیژن ۷۹، ۱۷۰، ۲۱۸

بیهای ۱۵۲

پ

پارسی، کوشیار ۶، ۲۵۱، ۴۵۱

پترارکا ۲۳۹

پرلاشز ۲۸۵، ۲۹۸

پست مدرن ۱۴، ۷۷، ۲۳۰، ۲۳۵

پل الوار ۴۴۸

پل دمان ۳۳۵

پل والرئ ۴۱۰، ۴۴۶

پنه لویه ۴۸

پوری، احمد ۱۵۹

پونژ، فرانسیس ۶۴، ۸۰

پویان، منصور ۴۵۲

پیام نوین (مجله) ۴۵۲

ت

تخت فولاد اصفهان ۵۹

تذکرة الاولیاء ۱۵۲

ترانسترومر ۲۳۹

تفتی، رویا ۶، ۲۶۳

تقی‌زاده، صفدر ۴۵۳

تکاپو (مجله) ۳۹۱، ۴۴۳، ۴۴۴

تلمیح ۱۴۹، ۱۵۰

تمثیل ۴۱، ۸۱، ۱۴۹

تورات ۲۱۶

تولدی دیگر (کتاب) ۲۸۲

توماس مان ۴۰

تهرانی، فوزی ۴۴۲

ث

ثقفیان، مرتضی ۴۵۱

ج

جایس ۳۲۳

جایوس ۲۵۶، ۳۲۳

جزنی، بیژن ۷۹

جلالی، بیژن ۴۴۷

جمالی، رزا ۶ ۱۴۱

جهان نو (مجله) ۴۴۶

چ

چخوف، آنتوان ۲۳۶

چرا دیگر شاعر نیمایی نیستم (کتاب) ۸۶

چشمه (انتشارات) ۳۶۱

چگونه از پاره‌ای از شعرهایم را گفتم

(مقاله) ۳۲۷، ۴۵۰

چهار کوارتت ۷۲

ح

حافظ ۴۱، ۶۶، ۶۸، ۷۹، ۱۰۴، ۱۰۶،

۲۱۸، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۵۰، ۲۸۳،

۳۴۲، ۳۴۶

حبیبی، عباس ۶ ۲۷۱

حتای مرگ ۱، ۳، ۴، ۱۷، ۱۵۸، ۲۱۷،

۲۱۸، ۳۲۰، ۳۲۷

حجرالاسود ۲۸

حدیث بیقراری ی ماهان (کتاب) ۱۰۷

حسنک ۲۱۷، ۲۶۶

حسینی، ناصر ۴۴۹

حق پرست، حمید ۳۱۷

حقوقی، محمد ۴۴۸

حکایت (شعر) ۶۴، ۸۰، ۸۱

حلاج ۳۱، ۷۷، ۱۱۳، ۱۵۱، ۱۷۰، ۱۸۶،

۲۲۰، ۳۲۴، ۳۲۷، ۴۱۸

حواریون ۱۴۵

حی بن یقظان ۳۷۴

خ

خاک (کتاب) ۴۴۵

خانه‌ی فرهنگ ایران ۶۰

خطاب به پروانه‌ها (کتاب) ۲۳۵، ۲۴۳،

۴۵۰

خط (گاهنامه) ۵۴، ۴۵۰، ۴۵۱

خط سوم ۱۲۸

خفته‌ی سنگی (کتاب) ۶ ۳۳۹، ۳۴۲،

۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۵۰،

۳۵۲، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹

خلقت (کتاب) ۴۴۳

خنجی، لطفعلی ۴۵۶

خواب (داستان) ۵۳

خواجوی کرمانی ۲۱۹، ۳۲۰، ۳۵۹

خواجه بهمن ۱۳۰، ۲۰۶، ۲۰۸

خواجه روزبهان ۳۳، ۳۴، ۸۰، ۱۵۲

خواجه فاراب ۲۱۸، ۳۲۰، ۳۲۵

خورشیدی، منصور ۶ ۲۰۱، ۴۵۰، ۴۵۲

خویی، اسماعیل ۴۴۳، ۴۵۰

خیام ۴۱، ۲۴۷، ۲۵۰، ۳۴۶

۵

دادایست ۱۰۵

دادخواه تهرانی، مهدی ۶ ۲۷۹

دارا ۴۴، ۴۵، ۱۸۶

داستایفسکی ۱۰۵

دانشگاه بلگرانو ۵۵

داورپناه، کارولین ۴۵۴

دجله ۱۱۳، ۳۷۷

دستغیب، عبدالعلی ۴۵۲

دشتی، افشین ۲۳۸، ۲۴۳

در آستانه (کتاب) ۱۰۷

در بندر آبی چشم‌هایت (کتاب) ۱۵۹

در جست‌وجوی آن لغت تنها (کتاب)

۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۸، ۴۴۱، ۴۵۲

دریایی ۳ (شعر) ۱۷۴، ۲۴۳

دریایی ۲۳ (شعر) ۳۲۱

دریایی‌ها (کتاب) ۹۰، ۱۰۳، ۱۲۵، ۱۶۶

۱۷۵، ۲۴۱، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۵۲، ۴۵۴

دریچه (مجله) ۳۹۱

دریدا ۶۴، ۸۱، ۳۲۲

دفترها (گاهنامه) ۴۵۳

دکارت / دکارتی ۲۳۰

دلتنگی ۸ (شعر) ۱۷۴

دلتنگی‌ها (کتاب) ۹۰، ۱۰۳، ۱۲۳، ۱۲۴

۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۶۶، ۱۷۵، ۲۳۵

۲۴۱، ۲۴۳، ۴۱۱، ۴۲۷، ۴۴۰، ۴۴۱

۴۴۲، ۴۴۹، ۴۵۴

دنا (انتشارات) ۴۵۵

دنیای سخن (مجله) ۲۴۳، ۴۴۱، ۴۴۳

۴۵۳

دوازده گل سرخ بر موهای بلقیس الراوی

(شعر) ۱۵۶

دوستخواه، جلیل ۴۵۲

دیروز، امروز و فردای شعر (گفت‌وگو) ۸۱

۴۴۳

دیلتهای ۴۰

و

رابعه ۲۰۷، ۲۲۱، ۲۳۵

راحا محمّد سینا ۵۳ ۴۵۲

راهنمای کتاب (مجله) ۴۵۲

رحمانی، نصرت ۱۰۵، ۲۳۳، ۲۴۱، ۲۴۲

۳۱۲

رحیمی، سهراب ۶ ۲۴۵، ۴۵۱، ۴۵۷

رژه‌ویچ تادئوش ۳۹۳

رودخانه‌ی آبی (شعر) ۳۴۶

رودکی ۲۳۰، ۳۵۹

زهری، محمّد ۲۴۱

ژ

ژابس، ادموند ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۳۴

ژرژ باتای ۴۸

ژزف ک. ۵۳

ژولیت ۳۱

س

سارا ۳۲۵، ۳۷۸

ساعدی، غلامحسین ۴۰۴

سایکه: اختراع آن دیگر (مقاله) ۶۴

سبک هندی ۱۵۰

سپانلو، محمّد علی ۴۴۵، ۴۵۲

سپهری، سهراب ۱۴۵، ۲۳۹ ۴۴۶

سپهر (انتشارات)

سخن (مجله) ۴۴۶

سرفراز، جلال ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۵۰، ۴۵۳

سرفراز، داود ۴۵۲

سعدی ۲۱۹

سقراط ۵۴ ۲۶۶

سکینه ۱۸۳

سلطانی، پیوند ۲۴۳

سلمان ۷۱، ۷۲، ۷۴، ۷۵، ۱۴۳، ۲۸۶

۳۲۳، ۳۷۵

روزبهان ۶ ۱۱۵، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲

روزن (انتشارات) ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۶

۴۴۷

روژه مارتن دوگار (کتاب) ۲۴۳

روشنگر، مجید ۴۴۰، ۴۴۷

رومنو ۳۱

رومی [مولوی] ۱۸۳، ۳۲۷

رویا (مجله) ۲۴۰، ۴۴۵، ۴۵۳

رویایی، حبیب الله ۴۴۲

ریفتر ۷۶

رهنما، فریدون ۴۴۶، ۴۴۷

ز

زبان گفتار ۲۳۰، ۲۴۳

زبان نیما (مقاله) ۱۸۸

زرتشت ۲۹، ۵۴، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۷۰، ۱۸۷

۲۰۶، ۲۱۰، ۲۲۱، ۳۵۹، ۳۶۶، ۴۱۷، ۴۴۳

زرین پور، بهزاد ۲۴۳

زهری، حسن ۴۵۰، ۴۵۲

زکریا ۴۱، ۱۸۶، ۲۷۰، ۳۲۷

زمان (متن سخنرانی بورخس) ۵۵

زند، محمود ۴۴۷

زنده‌بودی، حسین ۴۵۵

زنگنه، پری ۴۴۸

زهر ۳۰، ۳۰۹

سلیمان ۳۷۶، ۴۱۷

سلیمانی، فرامرز ۶ ۱۳۹، ۱۶۱، ۴۴۱،

۴۵۰، ۴۵۲، ۴۵۳

سنجش (مجله) ۶ ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۶۹،

۴۴۵

سنگر و قمقمه‌های خالی (کتاب) ۵۵

سودی بُسنوی ۳۴۲

سهروردی، شهاب الدین ۲۷، ۱۴۷، ۱۵۱،

۱۵۲، ۱۷۰، ۳۳۶

سیار، هما ۶ ۵۵، ۱۷۷، ۴۵۱، ۴۵۲

سید غراء اصغر ۴۵۷

سیر العباد الی المعاد ۲۲۱

ش

شاملو، احمد ۸۶ ۱۰۱، ۱۰۵، ۱۰۷،

۲۳۳، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۸۳

شاهرودی، اسماعیل ۴۱۷، ۴۱۸

شاهرودی، افشین ۶ ۲۹۳، ۴۵۲

شبانہ‌ی ۹ (شعر) ۲۸۳

شبلی ۶، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۳۳۷،

۴۱۷

شجاعی، محمود ۴۴۷

شرنگ، حسین ۶ ۲۱۳، ۲۱۸، ۴۵۲

شطحیات ۷۷، ۸۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹،

۲۶۶

شعر (مجله) ۴۵۳

شعر حرکت ۸۱ ۴۴۵، ۴۵۵

شعر دیگر ۱۷۵، ۴۴۷

شعر زبان یا بی‌زبانی شعر (عنوان

سخنرانی) ۳۹۱

شعر سپید ۱۰۱

شعر شاملویی ۸۶

شعر فضا ۸۱

شعر نیمایی ۸۶

شعر و شناخت (کتاب) ۳۷۳

شفیعی کدکنی، محمّد رضا ۳۷۳، ۳۷۴

شکری، عباس ۴۵۲

شکسپیر ۳۱، ۳۲

شمس / شمس تبریزی ۷۱، ۷۴، ۷۵،

۸۶ ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۰،

۱۴۷، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۰، ۱۸۲،

۱۸۳، ۱۸۵، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۶۱،

۲۶۶، ۲۶۹، ۲۹۶، ۳۲۱، ۳۲۶، ۳۳۵،

۳۵۹، ۳۶۸، ۴۰۴

شمنان مکزیکی ۴۴

شوینهاور ۴۰

شهاب ۴۱، ۵۰، ۱۸۶، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۹،

۲۲۰، ۳۳۲، ۳۳۵

شهرجودی، پرهام ۶ ۳۱۳

شهرزاد ۳۰، ۴۸، ۱۴۰، ۱۸۸، ۲۱۶

ظ

ظل الله (کتاب) ۲۳۵

ع

عابدین، علی ۴۴۲

عاشقانه (مجله) ۴۴۴

عایشه ۲۱۰، ۲۶۶

عباسپور، هومن ۳۳۹

عباسعلی زاده، غلامعلی ۸۱، ۴۴۳، ۴۵۳

عبدالله زاده، فرشید ۴۵۲

عطّار ۴۱

عکس خانواده‌ی توتونچیان (شعر) ۲۸۴

علی‌پور، هرمز ۴۵۰

عیسی ۱۴۵، ۲۲۰

عین‌القضات ۹۶، ۹۷

غ

غزالی ۲۲۰

غزل ۷۴، ۲۳۶

ف

فاطمه ۳۰، ۹۷، ۳۷۷

فرخزاد، فروغ ۸۵، ۱۸۷، ۲۲۸، ۲۳۳

۴۳۳، ۲۸۲، ۲۸۳، ۴۱۷، ۴۱۸

فردوسی ۴۱

شهروند (هفته‌نامه) ۳۲۷، ۴۵۰

شیرازی، احمد ۶، ۴۰۱

شیبانی، بیژن ۶، ۹۹، ۴۵۲

شیخ روزبهان بقلی شیرازی ۸۰

شیوا، قباد ۴۴۲

ص

صائب / صائب تبریزی ۱۵۰

صابری، پری ۴۴۶

صادقی، بهرام ۴۱، ۵۵

صالحی، سید علی ۲۳۴، ۴۵۰

صدرآرا، روزبه ۶، ۳۹۳، ۳۹۹

صدیقی، بهمن ۶، ۱۲۱، ۱۳۱، ۱۳۳

۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳

صفا، ذبیح الله ۴۴۵

صفارزاده، طاهره ۳۷۳

صفوی، کورش ۳۶۱

ط

طاها‌یی، عاطفه ۸۱، ۴۴۵، ۴۵۰

طواسین ۲۸، ۳۰، ۱۱۳، ۲۱۸، ۴۱۸

طول راه قربانی دیارم (کتاب) ۴۱۰، ۴۱۱

۴۱۲، ۴۵۶

فریود ۳۲، ۵۲، ۱۷۰

فرزاد، مسعود ۴۴۷

فلاحی، مقصود ۵۵

فلکی، محمود ۶، ۳۶۳، ۳۶۹، ۴۵۰

فلویر، گوستاو ۲۲۵

فوزیس ۱۵۹

فیلیپ سولر ۵۰

ق

قبانی، نزار ۱۵۶، ۱۵۹

قدرخواه، کیوان ۲۸۴

قرآن ۱۰۴، ۱۴۷، ۲۱۶، ۲۱۹

قصیده ۷۴، ۱۰۶

قننوس (انتشارات) ۴۴۶

قلمک (مجله) ۱۷۶، ۳۱۹، ۴۴۱، ۴۴۲

۴۴۳، ۴۵۳، ۴۵۴

قمر ۱۶۹، ۱۸۵، ۲۶۶

قنبری، علی ۶، ۴۱۳

ک

کادح ۴۵۲

کارکتر (مجله) ۴۵۴

کارنامه (نشریه‌ی چاپ پاریس) ۴۴۴

۴۴۵

کارنامه (مجله) ۳۴۳، ۳۲۷، ۳۷۸، ۳۹۱

کاسپین (انتشارات) ۴۴۹

کافکا ۵۳، ۱۰۵

کالریج ۶۶

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

(انتشارات) ۴۴۱، ۴۴۹

کامو، آلبر ۲۲۹، ۲۴۳

کاوه ۳۱، ۱۳۰

کتاب مقدس ۱۴۶، ۱۴۷، ۳۴۲

کتیبه‌ی مزار (شعر) ۶۵، ۶۶

کرین، هنری ۸۰

کریستف بالایی ۴۵۵

کسرای، سیاوش ۱۰۱، ۱۰۵، ۲۴۱

کلامی درباره‌ی وطن (شعر) ۳۵۵

کلک (مجله) ۸۱، ۲۴۳، ۴۴۵

کمدی الهی ۲۲۱

کوتاما ۵۵

کوشان، منصور ۴۵۲

کولاک (مجله) ۴۴۶

کومبا (هفته نامه) ۴۵۴

کوهکن ۱۷۰

کیهان (انتشارات) ۴۳۹، ۴۴۷

گ

گامی فراسوی حرف (مقاله) ۹۷

گردون (انتشارات) ۳۲۷، ۳۶۱، ۴۰۳

لورکا، فدریکو گارسیا ۴۱۰، ۴۴۶

م

مادلن ۶ ۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۸

ماده تاریخ ۶۶ ۳۴۴

مازندرانی، سهراب ۶ ۷۳، ۷۴، ۸۱، ۲۲۳

۴۰۹، ۴۱۲، ۴۴۳، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲

۴۵۳، ۴۵۶، ۴۵۷

ماک دیندار، محمّد علی ۶ ۳۳۹، ۳۴۱

۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۹

۳۵۱، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹

۳۶۰، ۳۶۱

مالارمه ۶۶ ۶۸ ۱۲۶

مالمیر ۱۲۹

ماندلشتام ۲۳۹

مانی ۳۵۹

ماهان، مجید ۴۵۲

مایاکوفسکی ۲۱۲

مقالی، فرشید ۴۴۰

مختاری، محمّد ۷۷، ۹۰

مدل، محمّد حسین ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۱۹۱

۴۵۱

مرغ آمین (انتشارات) ۴۴۸

مرلو پونتی ۳۲۶

مروارید (انتشارات) ۳۲۱، ۳۷۳، ۳۹۱

۴۴۱، ۴۴۲

گزاره‌های منفرد (کتاب) ۴۵۰

گل بر گستره‌ی ماه (کتاب) ۲۴۳

گلستان، ابراهیم ۴۴۷

گلستان، کاوه ۴۴۶

گلشیری، هوشنگ ۶ ۲۴۲، ۲۴۳، ۳۷۱

گوته ۵۲

گورویدال ۴۴۱

گوری برای مادر (شعر) ۱۵۳، ۱۵۴، ۲۰۷

گوگوش ۳۴۶

گوهر مراد ۴۰۴

ل

لبخند زیر پله (داستان) ۵۲

لبریخته‌ها ۲۲، ۲۸، ۱۰۳، ۱۱۳، ۱۱۴

۱۲۵، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۶۴، ۱۶۶

۱۶۹، ۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۴

۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۸، ۲۰۹، ۲۳۲، ۲۴۱

۲۴۳، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۳۳۵، ۳۴۶

۳۶۰، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۴۰۳

۴۱۱، ۴۱۲، ۴۴۱، ۴۴۹، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۴

لعیا ۱۷۰، ۲۰۶

لیالی ۲۸، ۱۷۰

لیلی ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۱۸

لیوتار ۸۶



۴۷۰ / حقایق مرگ

۴۴۰، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۶، ۴۴۷

بیس ۱۳۷۶ زمائیر ۱۴۵، ۲۲۰

انحصاری ادبیات مسائل شعر حجم (کتاب) ۲۴۰

مسافر (شعر) ۱۴۵

مسیح ۲۹، ۱۴۵، ۲۱۷

مشیری، فریدون ۲۴۱

مقالات شمس ۸۶، ۱۳۶، ۱۵۲، ۱۵۳،

۳۲۶

مکاتیب العرفا ۹۷

مکت (گاهنامه) ۲۳۱، ۲۳۸، ۴۴۲، ۴۵۱

ملاً عمر ۲۳۶

ممیز، مرتضی ۴۳۹

موحد ضیاء ۲۷۳

موج سوم ۱۷۵

موج نو ۱۴۸

موسیقی شعر (کتاب) ۲۷۳، ۳۷۴

مولای طاهره ۲۷۰

مولوی / مولانا ۸۶، ۱۰۴، ۲۱۹، ۲۳۸،

۳۶۸

مؤمنی، احمد ۴۵۳

مهدی ۳۰، ۱۰۷، ۲۰۶

میرعلایی، احمد ۶۰، ۶۱، ۷۷

میرشکاک، یوسفعلی ۴۵۰

میشل سیوران ۴۵

میکل آنژ ۲۹

میلر، هنری ۵۲

ن

نادریور، نادر ۲۳۹، ۲۴۱

نارنج (انتشارات) ۴۵۰

نجفی، محمد حسن، ۶، ۳۷۹

نصیبی، نصیب، ۴۴۹

نقره کار، مسعود ۴۴۵، ۴۵۲

نگاه (مجله) ۱۳۱، ۲۱۹، ۳۱۷، ۴۵۳

نوئل، برنارد ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۵

نمایش در دو پرده (داستان) ۵۵

نوردآموز، احمد ۴۵۲

نوری، محمد ۴۴۹

نوشت تن = تن نوشتن (مقاله) ۵۶

نوما ۲۷، ۲۸، ۵۰

نوید (انتشارات) ۴۴۱

نی پل ۶۰، ۶۱

نیچه ۸۵، ۸۶، ۱۰۵، ۲۳۶، ۳۲۴

نیک آذر، احمد ۴۵۱

نیلوفر (انتشارات) ۲۴۳

نیما ۴۱، ۸۶، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۷۰،

۱۸۸، ۲۳۳، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۸۳،

۴۳۹، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۵۰

همه‌خانی، کورش ۴۵۲

هوسرل، ادموند / هوسرلی ۲۵، ۳۴، ۳۵،

۴۷، ۶۸، ۷۶، ۱۵۱، ۱۷۰، ۳۲۵، ۳۲۶،

۳۲۷

هولدرلین ۹۵

ی

یارشاطر، احسان ۴۵۲

یاکوبسن ۳۴۹

یزدانی، آرمین ۴۵۲

یزدگرد ۲۸، ۳۱۹، ۳۵۹

یوسف زاده، کامی ۴۴۶

یونگ ۵۱

یووان زارکوویچ ۳۴۷

ییتس ۲۳۹

و

والتر رم ۴۰

ولی‌زاده، محمد ۳، ۴، ۵، ۹، ۲۲۵،

۲۳۵، ۲۳۶

وهم سبز (شعر) ۲۸۲

ویناس ۲۸، ۲۲۰

ه

هاینگر ۳۴، ۱۴۴، ۱۵۹، ۴۱۵

هدایت، صادق ۴۱، ۴۶، ۱۰۵، ۱۰۷،

۱۲۷، ۱۸۱، ۲۱۷، ۳۵۹، ۴۰۴

هشترودی، محسن ۴۳۹، ۴۴۷

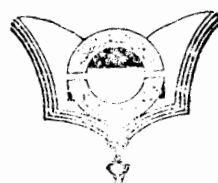
هلاک عقل به وقت اندیشیدن (کتاب)

۱۸۸، ۲۴۰، ۲۶۵، ۳۶۱، ۳۹۱، ۴۲۶، ۴۴۲

همبستگی (روزنامه) ۹۷

همراز، غلامرضا ۴۴۲، ۴۴۳

* در فهرست موضوعی و اعلام، «یدالله رویایی»، «هفتاد سنگ قبر» و «شعر حجم / حجم» به دلیل فراوانی و حضور آن‌ها در اغلب صفحات، جست‌وجو نشده است.



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات