



حجم وَهْم

تأثیر پذیری و
همانندی های
شعر فروغ و شهراب

هیوا مسیح

Bulk of Imagination

The effectiveness and likeness
of Forough and Sohrab's poems.

HIVA MASSIH

(M. Ghaseinozadchi)

تأثیر پذیری همواره در نقدهای ادبی چه مکتوب و چه شفاهی،
به معنای تقلید آمده و بسیاری از شاعران در طول زمان،
زیر بار چنین نگاهی به از روی دست هم نویسی متهم شده
و گاه از بین رفته اند.

حجم مهم چنین عقیده‌ای را نمی پذیرد و با لحنی نه دانشگامی،
در کنار بررسی تأثیر پذیری، به همانندی های شعر سهراب و فروغ
می پردازد و از همین منظر نگاهی به شعر شاعران معاصرتر نیز دارد.



قصیده

شابک ۹۶۴-۹۱۷۲۶-۸-۸ ISBN

١٠٠

ميتوا مسيح

١٠٠/١٠٠

٢٠/٢



اسکن شد

حجهم واهم

تأثیر پذیری و همانندیهای شعر
فروغ و سهراب

هیوا مسیح



تصویر



حجم وهم

تأثیرپذیری و همانندیهای شعر
فروغ و سهراب
هیوا مسیح

طرح جلد: محسن محبوب
مدیر فنی: احمد فراهانی
حروفنگاری و صفحه‌آرایی: کیوان لطفی

چاپ اول ۱۳۷۸

چاپ: غزال

تعداد: ۳۳۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

قیمت: ۹۰۰ تومان

تلفن: ۸۷۳۲۲۳۵ دورنگار: ۸۷۳۴۲۰۷

صندوق پستی ۶۳۵۴ - ۱۵۸۷۵

مسیح، هیوا، ۱۳۴۴ -

حجم وهم: تأثیرپذیری و همانندیهای شعر فروغ و سهراب /

هیوا مسیح - تهران: قصیده، ۱۳۷۸.

۲۱۶ ص: مصور - (ادبیات امروز؛ ۲)

ISBN 964 - 91726 - 8 - 8 ریال: ۹۰۰۰

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیبا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).

منابع: ص. [۲۱۱] - ۲۱۲؛ همچنین به صورت زیرنویس.

۱. شعر فارسی - قرن ۱۴ - تاریخ و نقد.

۲. فرخزاد، فروغ، ۱۳۱۳ - ۱۳۴۵ - نقد و تفسیر.

۳. سپهری، سهراب، ۱۳۰۷ - ۱۳۵۹ - نقد و تفسیر.

الف. عنوان.

۸۴/۶۲۰۹

PIR۳۸۰۱/م۵ ق۲

۱۳۳۴۶ - ۷۷م



به عزیزم مجید هدایتی
که پر از تازگی‌های ناب است.

پیامی از نیما یوشیج

در راه فکر می‌کردم چقدر مختصرتر می‌توانم به شما جواب بدهم. چون می‌خواهید آنها را به صورت کتابی چاپ کنید و خرج شما زیاد می‌شود. پس چرا از هر چیز ساده و پیش‌پا افتاده می‌پرسید و چرا تکرار می‌کنید؟

برای توارد در علم بدیع داد سخن داده‌اند. من فقط اضافه می‌کنم در این هم زیاد به خرج داده‌اید. اگر مرکوبم به رقص نیفتد در همین خانه‌ی زین که نشسته‌ام و به طرف دره‌های سبز و خرم می‌روم، به شما جواب می‌دهم.

بسیاری فکرها، متعارفی و همه‌دانی‌ست. مثلاً «هرچیز فانی است» اگر دونفر شاعر هردو این را گفته‌اند، توارد نشده است. اهل تتبع بی‌جهت و قششان را به مصرف این می‌رسانند که کدام شاعر از کدام شاعر گرفته است.

می‌گویند هیچ چیز تازه نیست. باید دید که هر مطلب تازه است و چون باهنر می‌آمیزد کدام مرد هنر آن را روشن‌تر و بهتر بیان کرده است. چشم به معنی توارد نباید داشت. توارد درخصوص مطالبی صدق پیدا می‌کند که در آن امعان نظری شده و شعرا شکل مخصوصی به آنها داده‌اند. مثلاً مسئله فنا در موضوع کوزه‌های خیام. کوزه‌ساز، همان خود خیام است. اما در بسیاری چیزهای دیگر تواردی به معنی صحیح و اصلی در کار نیست. چون شما او را با «معری» می‌خواهید بسنجید، دقت در این امر برای شما لازم است. مسائل متعارفی را کنار بگذارید که با طرز زندگی مردم چسبیده است. طرز معین زندگی، فکری معین دارد و سلیقه و ذوقی معین. باز تکرار می‌کنم، در مطالبی که نظری است و فکری به خرج رفته توارد معنی دارد و بس.

فهرست

۹	□ به جای حرفهای همیشگی
۱۷	۱. ریگی از وزن زمین برداریم
۳۱	۲. فروغ ولجاحت دخترانه در شعر
۴۱	۳. زبان گفتار، شعر فروغ و جادوی خواندن
۶۱	۴. روزنی دارد دیوار زمان
۷۷	۵. تأثیرپذیری تقلید نیست
۱۰۷	۶. حجم وهم
۱۴۷	□ پیوستها
۱۴۹	• آیا شاعران جوان از روی دست هم می‌نویسند؟
۱۶۳	• و من مسافرم ای بادهای همواره
۱۷۱	• من پری کوچک غمگینی را
۱۸۱	• گزیده شعر فروغ و سهراب
۲۱۱	□ منابع

به جای حرفهای همیشگی

آیریس مرداک استاد فلسفه و رمان‌نویس معاصر معتقد است: «ما به هیچ وجه به خوبی رمان‌نویسان قرن نوزدهم نیستیم. ولی نوشتنمان هم فرق دارد. این تفاوت از تغییری اخلاقی سرچشمه می‌گیرد.»^۱

به نظر می‌رسد صحبت از نوعی تغییر خودآگاهی است که نویسندگان، هنرمندان و شاعران امروز – از آغاز قرن بیستم به بعد – دربارهٔ هنر و زبان به دست آورده‌اند. در نقاشی، پیکاسو نمونهٔ عالی این تغییر خودآگاهی بر زبان نقاشی پیش از دورهٔ خود است. شاید هموست که به خوبی درمی‌یابد «رنگ چیزی جز سطح اشیاء نیست» و این خودآگاهی تازه، مبدل به زبانی دیگرگون می‌شود. زبانی که ابتدا مشکل‌آفرین است، این مشکل ناشی از درک مخاطب از اثر است. همان مشکلی که برای تمام هنرهای تازه و بدیع پیش می‌آید. چرا که این اثر تازه برخلاف آن خودآگاهی است که در نقاشی و نقاشان گذشته وجود داشت: یعنی «رنگ بُعد اشیاست». همین خودآگاهی در رمان نیز با آثار کسانی چون جویس، پروست و نویسندگان امروزی‌تر، خود را آشکار کرد؛ در موسیقی نیز نمی‌توان از نام جان کیچ گذشت. و به همین ترتیب در دیگر جنبه‌ها و انواع هنرها رفته‌رفته جای خود را باز کرد.

در ایران نیز همزمان با حرکتهای آن سو، نیما یوشیج با مالارمه به این خودآگاهی می‌رسد و صادق هدایت با کافکا و... در نهایت این خودآگاهی بر زبان، طی چند دهه، در تمام زمینه‌ها، ناگهان جهانی را پیش روی ما قرار داد که نتیجهٔ اعجاز زبان بود و از آن پس جهان بی‌قصه و روایت سر به در آورد که حالا نوعی دیگر به اخلاق و سرچشمه‌های آن اشاره می‌کرد. اما این زبان، ابزاری

۱. براین مگی، مردان اندیشه، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، طرح نو ۱۳۷۵، ص ۴۴۱

ناخلف نبود. بلکه خود مبدل به سرچشمه تازه‌ای برای بسط اخلاقیات نوین و درک تازه‌ما از جهان شد. چراکه به قول مرداک: یادمان باشد خود زبان وسیله‌ای اخلاقی است.

در این میان زبان مبدل به ابزاری شد که حالا قادر بود جهان امروز را از تمام جنبه‌ها به نقادی نوینی هم بکشد. پس در کارکردهای گوناگونش، به صورت‌های متنوعی از بیان‌های هنری / ادبی مبدل شد. بیان‌هایی که دیگر در آنها روایت به شیوه روایت‌های مثنوی در شعر ایران، یا آثار شکسپیر در شعر و نمایش اروپا و آثار داستایوفسکی در رمان یا نقاشیهای داوینچی نبود. بلکه این زبان تازه به جایی می‌رسد که در هنر و ادبیات حتی قادر است به بیان خودش نیز بپردازد. پس، سینما فیلمسازی را موضوع کار خود قرار می‌دهد، رمان رمان‌نویسی؛ نقاشی، صورتگری و شعر^۱، سرایش را. چراکه زبان قابلیت‌های تازه‌ای پدید آورده بود و آورده است. این خودآگاهی بر قابلیت‌های زبان تا آنجا پیش می‌رود که امروز خود زبان — که منجر به پیچیده شدن دنیای معناها و دریافتها و حتی عمل انسانی شده است — به یک مسئله فلسفی مبدل می‌شود.

بنابراین یکی از دلایل نوع دیگر نوشتن، نوع دیگر سرودن و خلق آثار هنری امروز، ناشی از افزایش آگاهی و تغییر خودآگاهی ما بر زبان است. اکنون، ما شاهد تولد آثار ادبی و هنری بی‌شماری هستیم که از گذشته تا پیش روی ما صف کشیده‌اند. بسیاری رفته رفته به سنت‌های ادبی پیوستند و از ما دور شدند تا حدی که برخی متون برای نسل‌های امروزی قابل درک نیست مگر به مدد تفسیر. مثال آشکار این مورد، مقالات شمس است تا چه رسد به متون کهن‌تر از آثار شمس.

اما آثاری نیز در برابر ما نفس می‌کشند که امروزی هستند، از زندگی ما برخاسته‌اند و از ما می‌گویند و ما با آنها ارتباط برقرار می‌کنیم چراکه همزمان با تغییر خودآگاهی آنها، خودآگاهی ما نیز تغییر می‌کند و رفته رفته به جایی می‌رسیم که حتی از فرم‌گراترین آثار نیز لذت می‌بریم. لذتی که دیگر با لذت

۱. «شعری که زندگی است» از شاملو، و برخی آثار رنه مگریت در نقاشی نمونه خوبی

درک یک متن کهن متفاوت است، و مزه دیگری دارد. چرا که چنین اثری چه شعر، چه نقاشی، چه سینما، فقط در ابتدا یک صورت یا نشانه‌هایی قراردادی از زبان است. اما در حقیقت به چیزی دلالت می‌کند که فراسوی خودش است.

دریافت آنچه در فراسوی یک اثر شعری است، در ایهامی است که شاعر / هنرمند پدید می‌آورد و ما با روبه‌رو شدن با آن و کشف حسی و عقلایی اثر، به لذت تازه‌ای از درک معناها می‌رسیم. اما این معناها دیگر لقمه‌های جویده شده نیست که بعدها بتوانند حتی به ضرب‌المثلی مبدل شوند بلکه نتیجه کاربرد تازه زبان توسط هنرمند و دریافت ما از کنشهای زبان است.

به هر حال هنرمند - در اینجا شاعر - است که تصمیم می‌گیرد زبان را چگونه به کار ببرد. او در این کاربرد، دست به نوع ارزشگذاری مجدد به جهان می‌زند که بعدها منتقدان به نقد برمی‌خیزند و گاه درباره او ارزشدآوری می‌کنند. در هر صورت چه شاعر باشی، چه منتقد و پژوهشگر و نویسنده، ناگزیری با توسل به همان سرچشمه‌های اخلاقی و خودآگاهی امروزی دست به ارزشدآوری نوینی بزنی و ممکن است چون من، در این ارزشدآوری، فقط سعی‌ات نشان دادن چیزهایی باشد که از اشعار شاعری به دست می‌آوری.

از این نظرگاه، آنچه پیش روی شماست، نگاهی از روزن خودآگاهی کسی است از نسل امروزی‌تر، به اشعار دو شاعری که کتاب درباره آنهاست. یعنی فروغ فرخزاد و سهراب سپهری و بحث تأثیر پذیری که اشعار این دو شاعر نیز در دل آن بررسی می‌شود.

عنوان حجم و هم با توجه به بحث همانندیهای شعر و تأثیرپذیری، ترکیبی است از نام کتاب حجم سبز سهراب سپهری و شعر «وهم سبز» فروغ فرخزاد. این عنوان اشاره‌ای است به این نکته که تقلید و تأثیرپذیری این دو شاعر از یکدیگر، از نظر نگارنده و همی بیش نیست که در طول زمان به حجمی در نقد ادبی بدل شده است: حجم و هم.

در تمام نوشتار، واژگان به سمت و سویی می‌رود تا بار حسی به خود بگیرد و از شکل نقادانه کلاسی فاصله بگیرد.

ممکن است نگارنده هیچ علاقه‌ای به شیوه سهراب یا فروغ نداشته باشد،

لااقل امروز. آن هم به دلیل منش تازه زبان امروزی‌تر از زبان این دو شاعر و اینکه حالا ما با شعر دیگری سروکار داریم که در جای دیگری از جهان شهود و شعور شاعر شکل می‌گیرد که باز ناشی از همان تغییر خودآگاهی است. اما به هر حال نگاه به اشعار و بیشتر، موقعیت شعری و فکری این دو شاعر، از روزنی بوده است که خدای ناکرده یکی را ذلیل و دیگری را به عرش نرسانیم — ممکن است برایشان جایگاهی تعیین کنیم، اما این جایگاه کمتر جنبه داوری یا صدور حکم دارد، بلکه تنها انگشت اشاره‌ای است به جایی که می‌بینیم. چرا که نگارنده همصدا با بسیاری از متفکران بر این باور است که هرگز غایتی برای پیشنهادهای شاعران — در معنایی که از طریق شعر — به جهان ما پرتاب می‌کنند، وجود ندارد.»

این نظر به نوشته خود نگارنده هم برمی‌گردد. بنابراین ممکن است در پایان، احساس کنید هنوز چیزهایی باقی مانده است که باید به بیان درمی‌آمد. در این صورت این سؤال مطرح می‌شود که، آیا هر نوشتار برای بیان چیزهایی نیست که در نوشتار قبلی وجود نداشته است؟ گویی چنین است که این همه شرح و تفسیر بر شعر حافظ و مولوی، و در نهایت نقد و نظر و حالا کتابهایی چند درباره سهراب و فروغ.

اما در پس این چیزهای باقی مانده، احساسی پنهان وجود دارد که اساس نگاه نگارنده را در متن کتاب شکل داده است و آن، نگاهی حتماً نسبی به اشعار این دو شاعر است. و باز به دلیل نگاه نسبی، که باید اعتراف کرد: «همواره یگانه‌ترین دشواری که در برابر پژوهنده ادبی / هنری قد علم می‌کند، وابستگی معنا به سخن است». به این معنی که این دشواری، ناشی از چند معنایی بودن واژگان است که آن سوی قراردادهای زبانی است و حتماً به چیزی یا چیزهایی دلالت دارد و راه درک هر یک در گرو درک کلمه، جمله یا سطر و گزاره‌ای است که به دیگری وصل و دیگری به تایی پایانی معنا که در بحث تأثیرپذیری با مثالی از بونوئل به آن پرداخته‌ایم.

بنابراین، نگارنده واقف است که نزدیک شدن به چنین قلمروی از کارکرد

زبان، آن هم در شعر که «تنهاترین گستره پاسداری و بسط زبان^۱» است. چقدر توانایی می‌خواهد که نگارنده به نداشتن آن اعتراف می‌کند.

پس، بنا را بر این گذاشته‌ایم تا فقط انگشت اشاره‌ای باشیم به جایی، و در تأویل، اشعار سهراب و فروغ را به آنجا متصل کنیم یا آنها خود ما را وادارند تا به جایی از معناها برسیم.

اما نیمه دیگری که باید به آن اشاره شود: پس با اندکی تغییر در لحن می‌گوییم؛ آنچه مرا واداشت تا دست به نگارش این کتاب بزنم، بحث تأثیرپذیری، خاصه در حوزه شعر است؛ آن هم در میان منتقدان شعر معاصر و جوان‌ترها. به ویژه اینکه طی چند سال اخیر، جسته گریخته بحث تأثیر سهراب از فروغ یا فروغ از سهراب در میان مباحث نظری چه شفاهی و چه مکتوب مطرح شده است.

نپذیرفتن این بحث و چیستی تأثیرپذیری بهانه‌ای بود برای بررسی اشعار این دو شاعر که ملاحظه می‌کنید. و شعر این دو شاعر بهانه‌ای بود برای نگاهی به این بحث در شعر امروز.

شاید شما هم مثل نگارنده شنیده باشید که می‌گویند: فلان شاعر تحت تأثیر فلان شاعر است. نخستین چیزی که نظر این افراد را به خود جلب می‌کند، اشتراک صورت بیان است و گویی همین سلاح تکراری کافی است تا شعر شاعری را زیر سؤال ببرند. البته که این دیدگاه ناشی از نظریه منتقدانی است که معتقدند: «فلان شاعر زبان خودش را یافته است.» و درست در همین جاست که این سؤال مطرح می‌شود: کدام زبان؟ یحتمل در برابر این سؤال سکوتی به قدوقامت یک مسئله فلسفی ایجاد خواهد شد، اما نه بی‌پاسخ. نگارنده بر این باور است که وظیفه شاعر بسط زبان است نه اختیار کردن زبانی برای خود.

به نظر می‌رسد ارزشداوری از نوع یکی را زیر تأثیر دیگری دانستن، ناشی از همین اختیار کردن زبانی برای خود است آن هم از نوع اربابیت قلم که همیشه باید سایه‌ای بالای سر ما از پی‌آمدگان باشد و مهم‌تر از همه ناشی از یک

۱. پل ریکور فیلسوف فرانسه،

سوء تفاهم اندیشگی و فرهنگی است. همچون «عشق» که هنوز هم یک سوء تفاهم فرهنگی است. در این راستا تأثیرپذیری همواره در نقد و نظر منتقدان به معنای تقلید آمده است، تا مفهوم بالندگی که در ذات واژه تأثیرپذیری هست. واژگانی چون، تحت تأثیر، زیر تأثیر و متأثر^۱ از... شکلهایی از همان معنای تقلید است که تا به امروز شاهد آن بوده ایم.^{۲ و ۳}

بنابراین: در بخشی از کتاب به این موضوع پرداخته ایم و مثالها را از شاعران نسلهای مختلف و به ویژه نسل دهه شصت و هفتاد آورده ایم که بیش از هر نسلی زیر بار این تهمت شانه هایش زخمی شده است.

به علاوه این بحث تا حدی پیش رفته است که در برخی گفتگوها این موضوع را به «از روی دست هم نویسی» تعبیر کرده و دلیل بحران در شعر امروز دانسته اند.^۴

و همین جا باید گفت، البته که شعر امروز دچار بحران نشده است، بلکه سرچشمه های بحران در جای دیگری است که مانع از دیدن حرکت شعر امروز شده است. تا حدی که در سالهای اخیر، کمتر منتقدی به بررسی جدی اشعار شاعران جوان پرداخته است و هنوز نام شاعران جوان - در مجلات معتبر و در راه کسب اعتبار - در فهرست مطالب، زیر چند نقطه پنهان و قربانی می شود. آیا این سکوت ناشی از نداشتن ایمان به شعر جوان امروز نیست؟ شعری که از

۱. «اخوان ثالث، سهراب و فروغ از دید اخوان»، دنیای سخن، شماره ۴۰: شعرهای اخیر

سهراب سپهری شدیداً زیر تأثیر شعرهای اخیر فروغ فرخزاد است....

۲. احمد شاملو، مقدمه کتاب همچون کوجه بی انتها: شاعری چون مایاکوفسکی نیز که به شدت تبلیغ می شد، تنها و تنها «تعهدآموز» بود نه «شعرآموز». گو اینکه بعدها بسیاری از منتقدان آیکی درآمدند که من به شدت از او تأثیر گرفته ام. البته دلیلی که برای این حکم بی فرجام اقامه می کردند از خود حکم جالب تر بود. آخر، متهم، به مناسبت چندمین سالگرد خودکشی مایاکوفسکی شعری نوشته بودم، مدرک از این جانانه تر؟

۳. م آزاد: ... سپهری وزن را به تقلید از فروغ متوسع کرد اما... آدینه شماره ۹۱-۹۰.

۴. نگارنده این بحث را به طور تقریباً کامل در تابستان ۱۳۷۶ طی یک سخنرانی در خانه فرهنگ گلها مطرح کرده است که در مجله شماره ۲۲، سال ۱۳۷۶ معیار نیز به چاپ رسیده است و در پیوست همین کتاب آمده است.

مدرن‌یسم نیما به ایماژی مدرن مبدل شده و از کاربردی شدن از نوع ضرب‌المثل گریز داشته و راه به سوهای دیگر دارد. بنابراین سالها طول خواهد کشید تا شعر غیرکاربردی [از نوع نقاشیهای آبستره] هم‌زبان مردم شود. مردمی که با ذهنی تعریف‌گرا در پی اشعار و مفاهیم کاربردی راحت‌الحلقوم می‌گردند تا بتوانند در گفتگوهای روزمره آنها را به کار ببرند و از بحثهای کنکاشی و مفید خلاصی یابند.

در حالی که با شعر جوان‌ترها نمی‌توان چنین کاری کرد. چراکه این شعر طور دیگری پدید می‌آید و نوشته می‌شود. پس برای خواندنش هم باید طور دیگری به سراغش رفت، طور دیگری با او حرف زد، فکر کرد.

یادمان باشد شعر و تفکر شاعران هر دوره، نتیجه وابستگی زبان با سخن دوره است. میشل فوکو در جایی می‌گوید: «سخن هر دوره صورت‌بندی دانایی هر دوره است. صورت‌بندی دانایی هر دوران نظمی است که ما براساس آن می‌اندیشیم».^۱ این اصلی‌ترین شباهتی است که ممکن است در شعر شاعران یک دوره وجود داشته باشد، اما حتی با وجود چنین شباهتی، نمی‌توان یکی را تحت تأثیر دیگری به‌ویژه در معنای رایج آن در نقد معاصر، یعنی تقلید دانست. چراکه هیچ یک از ما تجربه‌های یکسانی نداریم. نگارنده بر این باور است که هر شاعر ماحصل گفتگویش با جهان است. در این گفتگو جهان با من طوری حرف می‌زند و با تو طور دیگری و با او طور دیگری.

در نهایت از هیدگر وام می‌گیرم که «تفکر را همان‌قدر نمی‌توان ترجمه کرد که شعر را، حداکثر اینکه بتوان تفکر را بازنویسی کرد.» و اعتراف می‌کنم، آنچه در پس این کتاب وجود دارد، همچنان در پس کلمات و پس‌زمینه ذهن پیچیده مانده است، تنها صورتی از آن در بازنویسی به عینیت درآمده که خالی از اشکال نخواهد بود و شاید گاه متناقض نیز به نظر آید. اما حتی همین تناقضهاست که راه را برای نگاه دقیق دیگران باز خواهد کرد.

هر کتاب پیشنهادی است به جامعه فکری. پیشنهادی که می‌توان به آن دقیق

۱. اریک برنز، میشل فوکو، ترجمه بابک احمدی، نسل قلم، ۱۳۷۳، ص ۹۰.

شد، در اشاره‌هایش تأمل کرد و آن را در کتابی دیگر بسط داد. پس، می‌خواهم آن چیزهایی را که شاید تو پیش از این می‌دانستی، یادآوری کنم. یا حتی به یاد خودم بیاورم و متذکر شوم.

و باز از مرداک بگویم و خاموشی بگیرم که: «مهم این است، این تفکر را حفظ کنیم که هنر [در متعالی‌ترین شکل آن] راجع به دنیاست و برای ما وجود دارد و روی پسزمینه شناخته‌های عادی ما برجسته می‌شود و ممکن است آن شناخته‌ها را گسترش بدهد، ولی همچنین به محک آنها می‌خورد و ما به طور غریزی آن را محک می‌زنیم و البته گاه اشتباه می‌کنیم».^۱

امید که در این کتاب اشتباه‌ها و نگفته‌های مرا، تو که نزدیک من و تو که دورتر از من هستی، در کتابی دیگر، در تأویلی دیگر جبران کنی و چیزهای بیان نشده را به پسزمینه معرفت ما بازگردانی.

به یاد می‌آورم سال‌ها پیش، این کتاب جز یک مقاله، در شکل و زبانی دیگر آماده چاپ بود. اما سهراب و فروغ‌زدگی بازار نشر کتاب را از انتشار آن بازداشت. ولی تشویق‌های دوست شاعرم شهرام رفیع‌زاده باعث شد با مروری دوباره و بازنویسی مجدد در سال ۷۶، کتاب را در شکل و زبان حاضر آماده کنم. از او به خاطر حضور مهربانش متشکرم.

در انتها جا دارد از توجه خاص دوستان فرزانه‌ام حسین پایا مدیر انتشارات طرح نو و محمد سیداخلاقی مدیر انتشارات قصیده، دوست شاعرم مهرداد قاسمفر و همچنین آقای همایون نوذری با نهایت تواضع تشکر کنم و در برابر تو که کتاب مرا می‌خوانی زانوی احترام بر زمین بگذارم.

هیوا مسیح

زمستان

۱۳۷۷

۱. مردان اندیشه، انتشارات طرح نو، ص ۴۱۳.

ریگی از وزن زمین برداریم

و تو دانی که قارعه چیست؟ روزی است که
مردم چون پروانگان پراکنده باشند و کوهها
چون پشم زده شود ...

قرآن مجید - سوره ۱۰۱

«اینک بیابان از خواب برخاسته است و ما همگی کشتی نوح این رؤیا را ترک کرده‌ایم، همچون انسانی تنها. اما من از هم‌اکنون در انتظار باز آمدن شبم تا نوای انسانی را بشنوم و من سایه با آن کس که سایه از اوست، از نو آشتی کنیم. شب باز خواهد آمد و من زندانی هر آن چیزی هستم که می‌شد از آن یاد کرد. زندانی بیابان. چندان‌که همگی مان بیابانی هستیم، همگی مان تا بن استخوان.

«حس می‌کنم رایحه خشک و سپید تا اعماق وجودم نفوذ کرده است، شاید که خلأ در درون شما آشیانه کرده باشد و شما به آن کسی بمانید که از چهارسو در معرض باد است، بی جوهر و بی پوشش؛ تنها دارای آن خلئی که صرفاً تهی تر می‌شود و شما را در پرتو روز حل می‌کند. اما شما که در تماس با بیابان سوخته‌اید، اگر خود را خاموش کنید، آنگاه به زندگی و جهان باز خواهید آمد.

«آه فرشته‌ای که کالبدم را لگدمال می‌کنی، آن را بسوزان، مرا بسوزان.
 «آیا این صدایی نیست که از تخیل آدمی و خلأ بیابان به گوش
 می‌رسد؟ صدایی که چون غبار، از وزن شب و روز بیابان برمی‌خیزد و در
 تخیل ما و کلمات، تخیل ما و تاریخ، ما و زمان پر می‌کشد تا بر جانمان نرم
 بنشیند و به حزنی شیرین فروبرد و تمام سنگینی و وزن جهان را از
 دوشمان برگیرد و چون پره‌های خاکستر، در نسیمی که از غیب، به
 ناکجایمان ببرد، ناکجایی که آشنای جان ماست.»^۱

این نوشتار - بیان صادقانه - نمونه زیبایی از بی‌وزنی در زیان و
 معناست. بی‌وزنی که از آن سخن می‌گویم، چنانکه بعداً در اشعار سهراب
 و فروغ به آن خواهیم پرداخت، ابداً وزن حاصل از کارکرد افاعیل عروضی
 نیست و برعکس، بی‌وزنی، نبود این عروض هم نیست. بلکه سخن بر سر
 کیفیتی پنهان است که در جوهره زندگی، اشیاء و شعر در جریانی نامرئی
 است. بی‌وزنی‌ای که در سولاریس^۲ به مدت سه دقیقه بر همه جا و همه
 چیز حاکم می‌شود؛ کتاب دون‌کیشوت، شمعدانی، کریس و همسرش به
 پرواز درمی‌آیند. این پرواز هرگز موقعیت فیزیکی آنها را - همچون
 فضانوردان معلق و پوشیده در لباسهای ویژه - به هم نمی‌زند. در این
 بی‌وزنی، هرگز اشیاء و آدم معلق نمی‌مانند و اختیار از کف نمی‌دهند.
 بلکه از وزنی که بر همه چیز سایه افکنده رها می‌شوند و سیال، سوار بر
 بی‌زمانی، واقعیت خود را بر زمان تحمیل می‌کنند. در این لحظه
 شگفت‌انگیز، وزنی هست که بی‌وزنی در تلاش کاهش آن است تا در این
 چند دقیقه، ما شاهد سرودن شعری باشیم که تارکوفسکی آن را
 می‌سراید. او برای سرایش این جهان، مناسباتی تازه می‌آفریند: اشیاء،

۱. محمد دیب، بیابان صادقانه، انتشارات سندباد، پاریس ۱۹۹۲، نقل از پیام

یونسکو، شماره ۲۸۴.

۲. فیلم سولاریس، کارگردان: آندری تارکوفسکی.

منطق، کلمات، تصاویر و نشانه‌ها به شکلی تازه کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا شکل تازه‌ای جهان نو آمده را نشان دهند.

تارکوفسکی سعی در بیان چیزی دارد که از منظر بی‌وزنی به وزن جهان اشاره می‌کند. به چیزی که انسان و سرنوشت او را می‌سازد و گاه چنان بر او فشار می‌آورد که جهان رو به انفجار آدمی رو به نابودی می‌رود. این وزن حقیقتی مرئی است که بر زندگی ما تحمیل می‌شود، دل‌تنگمان می‌کند، شادیمان می‌بخشد و گاه چون رنجی عظیم وجدان و خیال بشری را درگیر می‌کند: پایان جهان، غربت آدمی، تنهایی، جنگ و ... و نجاتی نیست جز هماهنگ شدن با بی‌وزنی جهان. راه نجات، سوختن و «سوزاندن خانه‌ای»^۱ است که بعد خاکستر می‌شود و چون پره‌های سوخته، سبک و رها پر می‌کشد و سنگینی خانه را - که بر زمین سنگین‌تر چسبیده - با خود برمی‌کند و دور می‌کند، تا ما خود در ذهن و جان خویش خانه تازه‌ای بنا کنیم.

این همان کاری است که خداوند با جسم و روح آدمی می‌کند. جسم، سنگینی یا وزن هستی آدمی است و روح، بی‌وزنی آن است که چون پره‌ای سوخته به هرکجا پر می‌کشد. این همان کاری است که در نقاشی‌های مارک شاگال به چشم می‌خورد، همان سطح سپیدی است که در عکسهای ریچارد آودان (عکاس امریکایی) هست که وزن آدمی را از جسمش و اطرافش بیرون می‌کشد و آن را آشکارتر می‌کند.

و آیا این همه، تلاش برای برداشتن وزن تحمیل شده بر زبان، زمان و زندگی نیست که در طول اعصار، ما خود به وسیله کلمات، آن را سنگین‌تر کردیم؟

پس برای نجات، باید کلمات را از نو کنار یکدیگر چید. این فضیلتی است که حافظ در دوره خود آن را به خوبی درمی‌یابد، همچنان که

۱. سکansı در فیلم ایثار، ساخته آندری تارکوفسکی.

زرتشت در زمان خود و همچنان که رسولان آسمانی در کتابها و پیامهای خویش، و شاعران، در زمانهای سپری شده و زمانهای در راه. فضیلتی که در زبان ما با زرتشت آغاز می شود و نیچه از آن چنین یاد می کند: «گفتن حقیقت و پرتاب خوب تیر از کمان، این است فضیلت پارسی»^۱. در این نگاه، سهراب از بیابان می آید، از ادراک بی وزنی که جوهره بیابان است. و می آید تا از جهانی بگوید که جهان ما نیست و هست و باید باشد.

پدرم وقتی مرد پاسبانها همه شاعر بودند^۲

و فروغ از جهان سنگینی می آید که جهان شهری شده ماست و آشنا. او قصد دارد این جهان سنگین را دوباره بیان کند و به یادها بیاورد. در شعر فروغ وزنی از حزن و دلتنگی حاکم است که گاه قصد دارد آدمی را خفه کند. او قدرت این را دارد که از کنار هم چیدن کلمات و بیان رنج خود و ما، ما را زیر این همه فشار له کند. شعر و هم سبز مملو از این احساس است:

می توان زیبایی یک لحظه را با شرم

مثل یک عکس سیاه مضحک فوری

در ته صندوق مخفی کرد

می توان در قاب خالی مانده یک روز

نقش یک محکوم، یا مغلوب، یا مصلوب را آویخت.

می توان با هر فشار هرزه دستی

۱. نیچه، آنک انسان، ترجمه رؤیا منجم، فکر روز، ۱۳۷۴.

۲. در مورد مصراع «پدرم وقتی مرد... باید بگویم، بعضی سهراب را فارغ از غم و رنج و ساکن سرزمینی رؤیایی قلمداد می کردند که در آن، پاسبانها که مظهر خشونتند به سرودن شعر می پردازند. از او - سهراب - توضیح خواستم. گفت: اینها فکر نمی کنند که درباره آنچه نیست و من مایلم باشد، صحبت می کنم». سهراب مرغ مهاجر، تألیف پردخت سپهری ۱۳۷۵.

بی سبب فریاد کرد و گفت
آه من بسیار خوشبختم.

□

نمی توانستم، دیگر نمی توانستم
صدای پایم از انکار راه برمی خاست
و یأسم از صبوری روحم وسیعتر شده بود
و آن بهار، و آن وهم سبز رنگ
که بر دریچه گذر داشت با دلم می گفت:
نگاه کن
تو هیچگاه پیش نرفتی
تو فرو رفتی.

وهم سبز

وزنی که در شعر فروغ سنگینی می کند، همان وزنی است که برگستره
زندگی بشری پیکر افکنده و پاهای آدمی را به زمین چسبانده است. در
شعر فروغ نمی توانی از زمین کنده شوی، این کیفیت ناگسسته از جوهره
در شعر و زندگانی او و مای دور و نزدیک به او؛ گاهی تا اعماق وجودمان
نفوذ می کند و غمی سرد فرایمان می گیرد. همچون سایه روشنهای تند
جهان بوف کور:

صدای زنگوله گردن اسبها در هوای مرطوب به آهنگ مخصوصی
مترنم بود، از پشت ابر، ستاره ها مثل حدقه چشم های براق که از میان
خون دلمه شده و سیاه بیرون آمده باشد، زمین را نگاه می کردند.
آسایش گوارایی سرتاپایم را فرو گرفت، فقط گلدان مثل وزن جسد
مرده ای به سینه ام فشار می داد.

در شعر فروغ این احساس، گاه به نوعی احساس بیماری در مخاطب

مبدل می شود که در عین حال زیباست. حتی اگر دچار آن بیماری حسی
بشوی و زیر وزن سنگین جهان شعرش تاب نیاوری، مرگت نیز زیباست:

نگاه کن که در اینجا

زمان چه وزنی دارد

و ماهیان چگونه گوشت های مرا می جووند

چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می داری

و ...

شاید حقیقت آن دو دست جوان بود، آن دو دست جوان

که در زیر بارش یکریز برف مدفون شد.

ایمان بیاوریم...

وزنی که به جهان شعر فروغ سنگینی می کند، نشان از جهان بیرون از شعر
است که در شعر او بر ماهیتی «سرد» زاده می شود و تنها چیزی که به این
احساس، تداوم می بخشد امیدی است که از رجعت شاعر به
خاطره هایش برمی خیزد.

در شعر سهراب اما همه چیز جهان بیرون و درون، بر ماهیتی «سبز»
غنوده است که هر لحظه به زندگی دعوتمان می کند به دنیایی شفاف.
این جهان در یک اتفاق زبانی ویژه و بی وزنی هستی شناسانه ای شکل
می گیرد که در خلئی چون خلأ موجود در بیابان و فضا است.

کلمات در مداری دورانی بر گرد خورشیدی می چرخند که جوهره
ناب شعر و زبان است. این بی وزنی، کیفیتی چون بی وزنی فضا نوردان
سولاریس را دارد. سفر در بی وزنی هستی و سرودن آن در شعری نامرئی
و پیش بینی نشده. تا حدی که گاه شعر هیچ جلوه می کند. هیچی که بر قابل
لمس و جسمانی بودن جهان نیز آگاه است.

ریگی از روی زمین برداریم

وزن بودن را احساس کنیم

تور در آب بیندازیم
و بگیریم طراوت را از آب

□

خوایم چه سبک، ابر نیایش چه بلند
و چه زیبا بوته زیست و چه تنها من
تنها من و سرانگشتم در چشمه یاد
و کبوترها لب آب

هشت کتاب

این شیوه ذره ذره کردن ماهیت جسمانی جهان، خبر از شاعری می دهد که سعی در پراکنده کردن این ماهیت تازه دارد، تا در تمام جهان – جهانی که ما خود ساخته ایم – آهسته فرود آید و چون برف بر همه چیز بنشیند و صورتی تازه پدید آورد.

او برای این کار، جهان را با تمام جسمیتش، چون پنبه زنی که در خلوت کوچه های شهری یا دهکده ای می نشیند و پنبه ها را پوره پوره می کند، به پره پره کردن ذهن و جان ما و جهان می پردازد. چنان که گویی آدمی شاهد شکل گیری جهان شعری است که در «هیچ» شکل می گیرد و از هیچ بی وزنی می آید. او نمی گذارد «وزن ماده»، ما و اشیای جهان را خرد کند. بلکه ما را به رهایی و بی وزنی خاصی دعوت می کند که آرمان بشری است. آیا این ندای تازه ای از آزادی نیست که شاعر آن را برای بشر به ارمغان می آورد؟ آیا سرایش مجدد آزادی نیست؟

بی وزنی در شعر سهراب، بر پایه های فلسفی و شریعت بودایی و گاه عرفان اسلامی استوار است. هر موجودی که به بودی می رسد، برای رسیدن به نیروانا – مکانی معادل بی وزنی – باید از خویش بگذرد تا به بودایی برسد. «باید» در شعر سهراب ریشه در نوعی حکم به حقیقت دارد که در شریعت بودا مطرح است:

وقتی که درخت هست
 پیداست که باید بود
 باید بود
 و ردّ روایت را
 تا متن سپید
 دنبال کرد

رخت‌ها را بکنیم
 آب در یک قدمی است

من رفته، او رفته، ما بی‌ما شده بود
 زیبایی تنها شده بود
 هر روی دریا
 هر بودی بودا شده بود

هشت کتاب

و در عرفان ایران: «تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز.»
 در شعر سهراب، «حقیقت آن دو دست جوان نیست که در برف
 مدفون می‌شود»^۱ و قابل لمس و درک عینی است. بلکه حقیقت چیزی
 میان پُر و خالی شدن ریه از ابدیت است. چیزی میان روح روان و پرشور
 آدمی و روح پر از شعور هستی است. حقیقت، نرسیدن به حقیقت
 است.

کار ما شاید این است
 که در افسون گل سرخ شناور باشیم

هشت کتاب

۱. اشاره به سطری از فروغ فرخزاد در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد.

شناوری، بی وزنی؛ چون قاصدکی که بر پره های خود می چرخد تا از ذره ذره جهان تا بیکرانی عالم، به ادراکی از نوع خود برسد و از این ذره تا آن بیکران، خبرها را برگیرد و از آن بیکران به این ذره که من و تویم برساند. در شعر فروغ اما ماهیت وزن به سوی زبانی می رود که خود را به امروزِ سطح زندگانی می رساند و زبان، رو به کاربردی شدن گام می نهد و کیفیتی چون کارکرد نوار قلب می یابد که گاه نفس گیر است. یا شبیه نوترونیایی است که پایدارند، اما این پایداری از ابتدای زمان در هستی پراکنده نیست، بلکه ابتدای وجود این نوترون ها در هستی یابی مجدد در همین زندگی است که از خانه، از خیابان، از عشقهای پسرهایی با پاهای لاغر.

و حقیقت چنان نزدیک به این مکان از زندگی او و ماست که انگار گورستانی است که هر پنجشنبه به سراغ مردگان می رویم. اصلاً خیلی زمینی است، که نه، همین دودست جوان است. همین یحیی، همین پیسی است که باید قسمت شود. همین صدای حزن آلود چرخ خیاطی است که در خلوت سنگین زندگی ما و تنهایی زنان خانگی می پیچد.

مشخصه اشعار فروغ در این موقعیت، ابعاد، تصویر و نشانه هایی انسانی اند که در خیابان، در خانه، در راه. و مشخصه اشعار سهراب در این موقعیت، ابعاد - از نوع بُعد در نقاشی -، تصویر و نشانه هایی انسانی اند که هم در راه، در خیابان و هم پراکنده در عالم دور از دست و لمس، و انگار در تخیل هستی اشیاء. او انگار با قلب می اندیشد، با چشم می شنود و با نقاشی فکر می کند و مهمتر از همه، تمام انگیزه هایش معنوی اند.

سهراب برای برقراری عدالتی می آید که پیش از این در ندایی تازه، آزادی بشر را برایمان خواسته بود و به یادمان آورده بود. او به آزادی اشیاء و عدالت میان آدمی و اشیاء می اندیشد و با گرفتن وزن اشیاء و آدم، آنها را به یکسانی می رساند.

و فروغ برای بیان عدالتی دیگر و آشناتر - در زندگی و کوچه آن سوی

پنجره و شهر - آن را آرزو می‌کند و گاه دستهایش را مشت می‌کند، به خیابان می‌آید تا^۱ نه هوایی بخورد، بلکه شعار بدهد. صدای انقلاب فروغ و شعارهایش را در ای مرز پرگهر خوب می‌شنویم. و چه وزنی دارد این صدا، این خواستن، کسی آمدن، قسمت کردن و سنگین تر اینکه، از ابتدای عالم زیر بار این کسی آمدن بمانی تا روزی رها شوی.

دنیای اشیاء در شعر فروغ آنقدر سنگین است که گاه بی اختیار به یاد عکسهای سباستیائو سالگادو می‌افتی. هزاران مرد در معدنهای «طلا»یی که برای دیگران ...

چه روزگار تلخ سیاهی
 نان، نیروی شگفت رسالت را
 مغلوب کرده بود
 پیغمبران گرسنه و مفلوک
 از وعده گاههای الهی گریختند
 و بره‌های گمشده
 دیگر صدای هی‌هی چوپانی را
 در بُهت دشتها نشنیدند

آیه‌های زمینی

در شعر سهراب اما، حتی برای درک و لمس مستندترین وقایع تاریخی، می‌توانی بر بادی و ابری سوار شوی تا به فرمان سلیمان شعر به هند، به ابتدای زمین، به تماشای لوح حمورابی، به سیلک و ... بروی.

در شعر فروغ اما نمی‌توانی پرواز کنی، باید با پای پیاده، زخم خورده، گاه عاشق و شاد و زودرنج، از کوچه‌ها و خیابان‌هایی بگذری که گاه تاریک است و سرد:

۱. اشاره به صدای پای آب سهراب سپهری، پرده برداریم / بگذاریم که احساس هوایی بخورد.

سرد است
و بادها خطوط مرا قطع می‌کنند
آیا در این دیار کسی هست که هنوز
از آشنا شدن
با چهره فنا شده خویش
وحشت نداشته باشد؟

فروغ تنها در یک جا پا به اقلیم بی‌وزنی می‌گذارد. آن هم زمانی است
که چون سهراب به اسطوره نزدیک می‌شود:
من پری کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی لبک چوبین
می‌نوازد آرام، آرام
پری کوچک و غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد
تولدی دیگر

و سهراب وقتی از دنیای اسطوره به زیر می‌آید، باز سعی در ساختن
دنیایی انسانی دارد که نیست و باید باشد:
خر فرتوتی در راه
من مگس‌هایش را خواهم زد
هشت کتاب

او برای این جهان مهربانی می‌آورد. با زبان بی‌زبانی، درون بی‌وزنی، به
سیکی کتاب دون‌کیشوت در سولاریس، به سیکی شمعدانی‌ها و عشق
انگار ازلی / ابدی کریس و همسرش.

می آید تا فخامت و سنگینی دنیای اشیاء، واژگان و هستی را از دوش ادراک ما بردارد تا در نفسی آزاد به جهان و به خود بنگریم و دوباره به چیستی خویش فکر کنیم. و فروغ سعی در بیان دنیایی دارد که تلخ و گاه شیرین، عاشقانه و گاه بیرحم است:

همچنان که تو را می‌بوسند
در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند

و زبان او برای بیان چنین جهانی، مبتنی بر وزنی است که در فخامت واژگان و حسها شکل می‌گیرد و گاه خیلی ساده و نزدیک است. دنیای واقعی فروغ همان قدر واقعی است که دنیای کیسلوفسکی در فیلمی کوتاه درباره کشتن. و فیلمی کوتاه درباره عشق. همان قدر سرد و تنهاست که در آثار جیم جارموش در فیلم فراتر از بهشت. و همان قدر واقعی و گاه تیره است که در چه روزهای خوشی اثر ساموئل بکت. او در دور شدن از سانتی مانتالیسم عاشقانه‌ای است که در شعر همنسلانش هست. و این، دوام حقیقت‌نگاری عقلایی و شاعرانه از نوع نگاه فروغ است که او را به جایگاه ویژه‌ای از شعر پرتاب می‌کند. مثل بزرگترها البته با احتیاط می‌گویم: «با کتابهای اول فروغ کاری ندارم.»

وینی: گاهی وقت صداهایی می‌شنوم، فقط گاهی. نعمت‌اند، صداها نعمت‌اند. هر روز ... آره خیال می‌کردم آنها توی سرم‌اند. ولی نه، نه نه، این فقط حرف منطق بود. عقل. من عقلم را از دست نداده‌ام. هنوز نه، صداها مثل یک ذره ... جر خورده، یه ذره کنده شده، همش اشیاست. ویلی. تو کیف، بیرون کیف. آره، اشیاء هم زنده‌اند. این را من همیشه میگم. اشیا زنده‌اند.^۱

۱. ساموئل بکت، چه روزهای خوشی، ترجمه نجف دریابندری، امیرکبیر ۱۳۵۶.

و در شعر سهراب، حقیقت همان قدر بی وزن است و گاه دور از دست
 که اشیاء، فضا، آب و گیاه در کره ای دیگر و در موسیقی کیتارو، همان قدر
 عرفانی و فلسفی است که در شعر هلدرلین و والت ویتمن. همانقدر
 حکیمانه است که در تذکرةالاولیا، همان قدر نقاشی است که در اشعار
 باشو و همان قدر خالی و تهی و هیچ است که در ذن و در بیابانها و دشتهای
 کاشان و همان قدر حزن آلود است که در فلوت ژاپنی میان نیزار و باد. و
 همان قدر امیدبخش که در کلام ادیان:

و به آنان گفتم:

هر که با مرغ هوا دوست شود
 خوابش آرام ترین خواب جهان خواهد بود
 آنکه نور از سر انگشت زمان برچیند
 می گشاید گره پنجره ها را با آه

هشت کتاب

و به شیوة استادان بودیسم:

و زیر سایه آن بانیان سبز تنومند
 چه خوب یادم هست
 عبارتی که به ییلاق ذهن وارد شد:
 وسیع باش و تنها، و سربه زیر و سخت

هشت کتاب

و شعر فروغ همان قدر زمینی است و نزدیک آدم کوچه و خیابان که
 شعر سهراب دور از آدم درگیر روزمرگی. اما این نگاه نه چون
 سانتی ماتتالیسم سطحی، بلکه تخیلی ناب است که انگار در ابتدای
 آفرینش جهان، در ذهن خداوند بود.
 ایده ای که باید به وجود می آمد و به وجود آمد.

قایقی که باید ساخته شود، شهری که باید به دست آید، شهری که پشت دریاهاست.

نگاه ایده آلیستی بس قدرتمند و نزدیک به واقعیت ما و طبیعت ما و اشیاء، ما و زندگی، ما و جهان، ما و بی وزنی هستی که از تخیلی ناب پرمی‌کشد.

سهراب ما را چون جون جورَدَن شاعر امریکایی / افریقایی به گرد درختی فرا می‌خواند که هنوز آن را نکاشته‌ایم. فراخوانی برای آمدن به جهانی که باید:

آهای

بیا

بیا بیرون

ما باید دور درختی

جمع شویم

که هنوز

حتی آن را نکاشته‌ایم

فراخوانی برای یافتن صدایی که صدای ماست و از دست داده‌ایم. صدایی که در ابتدای عالم در هستی پیچید و معنای انسانی ما را به عینیت درآورد.

همه چیز جهان در دو سوی بی‌وزنی و وزن پدید می‌آید و زندگی می‌کند تا دوام یابد. سهراب بی‌وزنی هستی را سرود و فروغ وزن آن را.

فروغ و لجاجت دخترانه در شعر

فکر طبیعی مطلقاً بی پرده و بیرحمانه سخن
می گوید. این فکر حاصل سرچشمه های
طبیعی است و نه عقاید اکتسابی از کتب،
همچون چشمه ای طبیعی است که از زمین
می جوشد و خیزد خاص طبیعت را به همراه
می آورد.

کارل گوستاو یونگ

فروغ در جایی، احساس و باورش را از تجربه شاعرانه و دریافت خرد
ناب از طبیعت زندگی را چنین بیان می کند:

من از آن دست آدمهایی نیستم که وقتی می بینم سر یک نفر به سنگ
می خورد و می شکند، دیگر نتیجه بگیرم که نباید به طرف سنگ
رفت، من تا سر خودم نشکند، معنی سنگ را نمی فهمم.

این سرسختی بیش از حد برای تجربه جهان که ناشی از فکری طبیعی
است، تا حد افراط پیش می رود و برای نصیحت گران، سرسختی فروغ در
این شیوه دریافت، کمی تلخ است. چرا که آنان بر این عقیده اند که باید از
تجربه دیگران استفاده کنید تا سرتان به سنگ نخورد. اما هر انسانی،

روزی در کشاکش زندگی سرش به سنگ می خورد و آنکه از سر به سنگ خوردن دیگران فقط از دور «آخ» اش را گفته باشد، در بازی زندگی و سرشکستنش، ممکن است دچار ضعف مضاعف شود. چرا که هرگز تصور چنین حادثه‌ای را نداشته است، زیرا هرگز حقیقت آن را در مراتب تجربه درک نکرده است. اما فروغ کسی است که برای درک معانی ازلی اشیاء و کنش جهان، این شیوه را برمی‌گزیند. در این سرسختی و لجاجت و انتخاب راه تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید:

وقتی می‌گویم باید، این باید تفسیرکننده و معنی‌کننده یک جور سرسختی غریزی و طبیعی در من است. من نترسیدم، اگر می‌ترسیدم، می‌مُردم. اما نترسیدم. کلمه‌ها را وارد شعر کردم. به من چه که این کلمه هنوز شاعرانه نشده است.^۱

این سرسختی و لجاجت غریزی، از همان دوران کودکی در او شروع به واکنشهای طبیعی می‌کند. زندگی طبیعی، لجاجت طبیعی، اندیشه طبیعی و در نهایت شعر طبیعی. بی‌پروایی شعر فروغ، چه به لحاظ محتوایی و چه به لحاظ وارد کردن واژه‌های نو و عامیانه، نه تنها ناشی از فکر طبیعی در اوست بلکه ریشه در لجاجت غریزی او دارد. تا جایی که این شکل از کنش خود فروغ در ارتباط با زندگی بیرحم و بی‌تعارف، به منطقی ویژه و خردی خاص دلالت می‌کند که در شعر او، زندگی او و شخصیت او و حتی در خاطره‌ها و رؤیاهایش نیز حضور دارد و کاملاً صادق است.

لجاجت در شعر و سرسختی در زندگی فروغ یکی از بُن‌مایه‌های زبانی اوست که گاه آدمی را به یاد دخترانی می‌اندازد که دارای نوعی

۱. مقایسه کنید با «باید» در تفکر و شعر سهراب در فصل «ریگی از وزن زمین برداریم».

لجاجت تُرد و ویژه جوانی هستند. شعر فروغ گاه هیئت دختری دبیرستانی را در ذهن آدمی تداعی می‌کند که بسیار لجوج است:

من دلم می‌خواهد
که بیارم از آن ابر بزرگ
من دلم می‌خواهد
که بگویم نه، نه، نه

گویی تکرار، عنصر عینی لجاجت و مخالفت است، اما تکرار در شعر فروغ علاوه بر این حالت خاص، رفته رفته معنای دومی را با خود می‌آورد:

دستهایم را در باغچه می‌کارم
سبز خواهد شد، می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم.

تکرار «می‌دانم»، علاوه بر احساس پنهانی از لجاجت، نوعی تأکید بر آگاهی‌ای است که شاعر از سبز شدن دستهایش در باغچه دارد. در سبز شدن؛ یعنی تکرار در فصل، در زمان، در همیشه. این آگاهی، دیگر یک تجربه ساده سر به سنگ خوردن نیست. بلکه رسیدن به نوعی هماهنگی با کنشهای طبیعت است. فروغ حتی در چنین لحظات بزرگ نیز لجوج است. چرا که خود را به هستی تحمیل می‌کند و طبیعت تازه‌ای برای خود قائل می‌شود. طبیعتی چون یک گیاه. در حالی که او انسان است و هرگز دستهایش شاخ و برگ نخواهد داد. اما این بینش در شعر فروغ و در ادامه تأویل ما، قطعاً به نوعی تناسخ ویژه فروغ خواهد انجامید.

ممکن است فروغ هرگز به این چیزها فکر نکرده باشد و به احتمال زیاد او به طور غریزی و طبیعی به این دریافت تازه از وجود خویش رسیده است. اگر جز این باشد، باید به خرد خاص طبیعت که از «جوشش چشمه‌ای» به ذهن ما متبادر می‌شود، شک کرد.

فروغ در شعر ایمان بیاوریم... با لحنی خواهشگرانه اما با تأکیدی مملو
از لجاجتی پنهان می پرسد:

سکوت چیست، چیست، چیست ای یگانه ترین یار؟

اما صبر نمی کند تا یگانه ترین یار به او پاسخ بدهد. چرا که او برای
دریافت معنای چیزها، پیش از این سرسختانه پیش رفته و سرش به سنگ
خورده است، پس به راحتی پاسخ را نمی پذیرد چرا که خود پاسخ را
می داند:

سکوت چیست بجز حرفهای ناگفته

من از گفتن می مانم، اما زبان گنجشکان

سپس به تعریف چیزها می پردازد و معنایی را که یافته است به یار
می گوید:

زبان، زندگی جمله های جاری جشن طبیعتست

زبان گنجشکان یعنی: بهار، برگ، بهار

زبان گنجشکان یعنی: نسیم، عطر نسیم

زبان گنجشکان در کارخانه می میرند.

دلم می خواهد به روزهای کودکی فروغ برویم و به سرآغازهای این
لجاجت. به «نه»ی دخترانه ای برسیم که به معلم خواهرش می گوید.

فروغ: پوران، دلم می خواهد بدونم بالای ستاره ها چیه؟

پوران: من می دونم. معلمون می گفت، اون بالا جز هوا هیچی نیست.

فروغ: معلمتون بیخود گفته. من حتم دارم که اون بالا یه چیزیه، یه

چیزی که من نمی دونم چیه.

این لجاجت در دریافت چیزها و پنهانها، گاه به مجادله شبانه

می‌کشد. تا این که وقتی مادر بزرگ و مادر از آنها می‌خواهند سکوت کنند و بخوابند؛ «فروغ در حالی که سر به زیر لحاف می‌برد، گفت: خوب شاید بالاخره یه روز به اونجا برم و خدا رو ببینم.^۱»

می‌بینیم این احساس، ناشی از همان نوع درک مستقیم تجربه‌های انسانی است که از اوان کودکی در جان فروغ وجود داشته است. فروغ خوب خودش را می‌شناخت و پس از تجربه‌های تا بلوغ زندگی و شعرش، با رجعتی دوباره به خویش، همه زندگی‌اش را وسعت می‌بخشد. کودکی‌هایش را، رؤیاهایش را، شکستهایش را و لجاجتش را. این همه یادآور جمله‌ای از بورخس است: «و این جهان مدور را راه به خود این جهان بود.» راه به شعر فروغ، راه به رفتار فروغ و راه به فکر طبیعی فروغ.

در سرآغاز رخنه حس سرسختی به شعر فروغ، تکرارها علاوه بر کارکرد وزنی، خواستی دخترانه است و همواره لجاجت پنهانی را در خود دارد:

...

رفته است و مهرش از دلم نمی‌رود
ای ستاره‌ها، چه شد که او مرا نخواست
ای ستاره‌ها، ستاره‌ها، ستاره‌ها
پس دیار عاشقان جاودان کجاست؟

تکرار ستاره‌ها، همچون نفَس و لحن این پاره از شعر فروغ است، که از جان شاعر برمی‌خیزد. گویی شاعر پس از شکست در عشق که تنها نجات دهنده زندگی و جهان است؛ برای رسیدن به رؤیاهایش و به حقیقتی که

۱. تمام خاطره‌هایی که از فروغ نقل می‌شود، برگرفته از خاطرات پوران فرخزاد خواهر اوست که در کتاب جاودانه زیستن در اوج ماندن، انتشارات مروارید، آمده است.

باید سهم او از زندگی می‌بود، به هر چیزی دست می‌یازد و تمام حس و توانش را یکجا جمع می‌کند و دیار عاشقان را از ستاره‌هایی که «آن بالا، پیش خدا» ست، می‌خواهد. برای همین است که حتی فریاد می‌زند. فریادی که به نوعی پژواک در فضای لایتناهی مبدل می‌شود.

ای ستاره‌ها، ستاره‌ها، ستاره‌ها

پس دیار عاشقان جاودان کجاست؟

اما کسی دیار عاشقان را به او نشان نمی‌دهد. او محکوم سرنوشتی است که باید آن را تا ته زندگی کند. زیرا همچنان که فروغ مسیر طبیعی خود را طی می‌کند، جهان نیز سرگرم کارهای طبیعی خود است. برای فروغ عشق می‌آفریند، جدایی به همراه می‌آورد، تنهایی جدیدی برایش می‌سازد و این همه سر به سنگ خوردن کم است؟ و روزی فرا می‌رسد که با «چهره شگفت» مواجه می‌شود - که شاید چهره خود اوست، آن دیگری خود اوست - چهره شگفت شبیه صدایی است که سهراب را فرا خواند^۱ و حالا با فروغ حرف می‌زند:

و چهره شگفت

از آن سوی دریچه به من گفت:

حق با کسی است که می‌بیند.

آیا این ندای تازه‌ای نیست که از درون شاعر و جهان بیرون به گوش می‌رسد تا حقیقت را آشکار کند؟ حق با کسی است که می‌بیند. حق با کسی است که تجربه‌های انسانی‌اش را ذره ذره زیسته باشد. پس وقت آن رسیده است که فروغ از رؤیاهایش به زیر آید. این دختر لجوج و سرسخت، در برابر غریزه طبیعی جهان بیرون، سرسختی طبیعت نوین،

۱. کفش‌هایم کو؟/ چه کسی بود صدا زد سهراب

یعنی هستی شهری و کنشهای بیرحمانه آن دچار یأس می شود. چرا که در دوباره دیدن و خوب دیدن اطرافش، به دریافتی تازه از معنای انسان و جهان می رسد:

زنده‌های امروزی چیزی به جز تفرقه یک زنده نیستند
 شاید که اعتیاد به بودن
 و مصرف مداوم مسکن‌ها
 امیال پاک و ساده انسانی را
 به ورطه زوال کشانده است.

□

افسوس
 من با تمام خاطره‌هایم
 از خون که جز حماسه خونین نمی سرود
 و از غرور، غروری که هیچگاه
 خود را چنین حقیر نمی زیست
 در انتهای فرصت خود ایستاده‌ام.

اما در انتهای «فرصت ایستادن» شاعر و حقارت غرورش، هرگز تسلیم شدن در برابر زندگی، آخرین راه نیست. او همچنان در پی دریافتهای تازه است و منتظر شنیدن صدایی که باید، جنبشی و حرکتی در طبیعت، که باید.

و گوش می‌کنم: نه صدایی
 و خیره می‌شوم: نه ز یک برگ جنبشی
 و نام من که نفس آن همه پاکی بود
 دیگر غبار مقبره‌ها را هم برهم نمی زند.

حالا دیگر نه فروغ لجوج، مغرور و سرسخت که «مثل پسرهای بالای

درخت می‌نشست، جیغ می‌کشید و از سر و کول زندگی بالا می‌رفت»^۱، حتی معنای نام او = روشنایی هم خاصیتش را از دست می‌دهد. ولی آیا ممکن است فروغ لجوج در برابر رنج دیرسالش خسته شده باشد و دیگر تاب مقاومت از دست بدهد؟ نه، سیر طبیعی و رشد طبیعی فروغ به عنوان یک شاعر، حتی در آخرین ایستگاه زندگی، در آخرین فرصت بودن، او را به لجاجت تازه‌ای می‌کشاند تا در برابر همه آن چیزهایی که باعث رنج او و رنج آدمی در هستی شهری شده است قد علم کند. او در ای مرز برگهر دست به ویرانی خود و زندگی و قراردادهای پیرامونش می‌زند. دستهایش را مشت می‌کند و ناگهان از خانه بیرون می‌زند و چون دیوانه‌ای که هیچ قاعده به معیار درآمده‌ای برایش اهمیت ندارد، تمام زندگی‌اش را می‌سراید. که نه، زندگی و موقعیت اجتماعی سیاسی دوران را به نقد می‌کشد.

و زیر ششصد و هفتاد و هشت قبض بدهکاری
و روی ششصد و هفتاد و هشت تقاضای کار نوشتم
فروغ فرخزاد

...

و می‌پریم به روی طاقچه تا با اجازه چند کلمه‌ای
درباره فواید قانونی حیات به عرض حضورتان برسانم
و اولین کلنگ ساختمان رفیع زندگی‌ام را
همراه با طنین کف زدن پر نور
بر فرق فرق خویش بکوبیم

...

من می‌توانم از فردا
در پستوی مغازه خاچیک
بعد از فروکشیدن چندین نفس، ز چند گرم جنس
دست اول خالص

۱. از خاطرات پوران فرخزاد.

...

رسماً به جمع فضلاى فکور و فضله‌هاى فاضل روشن‌فکر
و پیروان مکتب داخ داخ تاراخ تاراخ پیوندم

آیا این شعر، ویرانی شعر فروغ نیست؟ ویرانی‌ای که از یک حس
لجوجانه و معترض برمی‌خیزد. و او ناگزیر است حرف بزند و گاه پرخاش
کند.

فروغ در شعر ای مرز پرگهر و بیان معترض، آنقدر افراط می‌کند که
سرودن شعر از کف می‌رود و زبان به سطح می‌آید. به هر حال درونمایه
این شعر کاریکاتوری است از دورانی که فروغ در آن زیسته است و چه
بغضی و چه خشمی باید تا همه چیز و همه کس را به باد انتقاد بگیری؟
کسی چه می‌داند، شاید فروغ پس از سرودن این شعر نفس راحتی کشیده
است که: بالاخره حرفهایم را زدم. حرفهایی که از شعر شدن گریز دارند.
اما چرا فروغ این شعر را می‌سراید و به این نوع سرایش تن می‌دهد؟ قطعاً
دلیلش در همان لج کردن‌های تا آن روز اوست «وقتی می‌گویم باید. این باید
تفسیرکننده و معنی‌کننده یک جور سرسختی غریزی و طبیعی در من است.»
اما فروغ دوباره به خود می‌آید و با سلامی دوباره به زندگی، به آفتاب
به سوی شفافیتی از خلوص گام می‌نهد که آن سوی یأس و جنون اوست.
حالا نوبت تطهیر است و تطهیر همواره از پس اعتراف سر به در می‌آورد.
اعتراف به شناخت و ماهیت خود او. برای این اعتراف نیز باز در نوعی
لجاجت پنهان که حالا بیشتر تأکیدی است به سخن درمی‌آید

من عریانم، عریانم، عریانم
مثل سکوت‌های میان کلامهای محبت عریانم
و زخمهای من همه از عشق است
عشق عشق عشق

او در این اعتراف و تأکید، مبدل به صدایی می‌شود که در همیشه

شنیدنهای ما خواهد پیچید. صدایی که از درک همه آنچه هست، از همه آنچه ساخت، آنچه بود، آنچه در غریزه او بود و در غریزه هستی بود و هست، می آید. و حالا دیگر لجاجت دخترانه فروغ به تأکیدهای زنانه ای مبدل شده است که از تجربه های انسانی اش سرچشمه می گیرد. تجربه هایی که زیسته شده اند و این کار هر کسی نیست که در ته زندگی اش بسراید:

صدا، صدا، صدا
تنها صداست که می ماند

و در پایان سؤالی که از ته دلم برمی آید: آیا فروغ جزئی از غریزه سرسخت هستی نبود؟ و شعر او و تکرارهای او، استمرار شکلها و معنای در هستی شهری و هستی به معنای کل نبود؟
جوهره ای از همگونی اش با سحرگاه چیزهایی که در تداوم زندگی به تکرار درمی آیند تا به ابدیت پیوندند.

و دلم می خواهد از ته دل همصدا با او بگویم
همه هستی من آیه تاریکی است
که تو را در خود تکرار کنان
به سحرگاه شکفتن ها و رستن های ابدی خواهد برد.

زبان گفتار، شعر فروغ و جادوی خواندن

محرم این هوش جز بیهوش نیست
مَر زبان را مشتری جز گوش نیست
مولوی

کسی نمی‌داند نخستین آوایی که در جهان پیچید، چگونه بود، چه بود و از کجا آمد. فرض که نخستین صدا، صدای رعد و باران بود. اما نخستین صدایی که از گلو و حنجره‌ای برخاست، شاید صدای پرنده‌ای بود. هرچه بود، بی‌گمان صدای پرنده همان است که در آن روز نخست بود. اما صدای انسان، همانی نیست که آن روز بود. چرا که صدای آدمی فقط آوا نیست، بلکه تکلمی است که در پیدایش و گسترش زبان، بسط یافته است. عملی است که نخ‌هایش به کلمات متصل است و چون هر کلمه دارای معنایی است که آدمی به آن بخشیده، در نتیجه به چیزی مبدل شده است که می‌توان گفت: مفاهمه. زیرا از کنشهای میان واژه‌ها و دریافت‌های ما معنا و مفاهیم پدید می‌آید. عمل مفاهمه که از طریق کنش معنایی / آوایی کلمات پدید می‌آید، تاریخی دارد به وسعت زمانی پیش از آغاز نوشتار. اما انگار تاریخ به معنای کل و تاریخ گسترش زبان از روزی

آغاز شد که همه جهان گفتار به نوشتار درآمد. زیرا اعتبار پدید آمد، ارزش واژه‌ها و معنا آشکارتر شد و حقیقت، از طریق کنکاش عینی در زبان به چشم آمد. این اعمال به ظاهر عادی یعنی عمل گفتاری و نوشتاری که بعداً در نمونه‌های شعری به آن می‌پردازیم، همان است که از ابتدا و هریک در جهان خود حضوری زنده داشته و دارند و گفتار همچنان در گوش جهان می‌پیچید و نوشتار به چشم جهان می‌آمد.

در این میان ما گاه آنقدر بر نوشتار تأکید می‌کنیم که گفتار، این عادی‌ترین عمل انسانی را فراموش می‌کنیم و در استفاده از آن، به کاریکاتوری مبدل می‌شویم که خیلی ساده به قول مردم «زبان به آن کوچکی را تکان نمی‌دهد، سر به آن بزرگی را تکان می‌دهد» تا چیزی بگوید.

آن وقت می‌بینیم شبیه یک زندانی می‌شویم که با کلید در زندان، پشتش را می‌خاراند، در حالی که باید در را باز کند و رها شود. و گاه بر عکس، آنقدر بر گفتار تأکید می‌کنیم که به جای نوشتن یک کلمه که می‌تواند جهانی را معنا کند، به جیغ و داد درمی‌آییم.

اما به هر حال این دو عمل انسانی حضور واقعی دارند و هر کدام جایگاهی دارد که می‌خواهیم از جایگاهشان به سمت شعر برویم و برسیم به شعر فروغ.

جایگاه رشد گفتار، سنت شفاهی است. به عبارتی میراث گفتار در این سنت پنهان است و جهان از طریق آن تجربه شده است. ادبیات شفاهی حاصل این تجربه است که تا هنوز روشی برای مکالمه و مفاهمه میان مردم یک سرزمین و ملت‌هاست.

در این راستا شعر گفتار که خاستگاه اصلی آن ترانه‌ها و لایلی‌های عامیانه است، از دل سنت شفاهی می‌آید و شکلی از بیان تجربه‌های انسانی است و سنت نوشتار این تجربه‌ها را گسترش و تداوم می‌بخشد.

در حقیقت شعر - با حذف همه انواع آن اعم از سپید، نیمایی، و از این قبیل - ریشه در سنت شفاهی هر ملت دارد که یگانه حافظه نامیراست و می‌توان از طریق آن به سرچشمه‌های حیات کلمه، زبان و زندگی و تجربه‌های انسانی پی برد. نگارنده بر این باور است که زبان نشان دهنده تجربه‌های انسانی آدمی است و شعر یگانه آینه و نشان‌دهنده آن است چرا که شعر، به نوعی فطری از خود زبان سرچشمه می‌گیرد.

مثال عینی این باور، تمام ادبیات شفاهی ملتهاست. شعرها، حماسه‌ها، مرثیه‌ها و قصه‌هایی که نسل به نسل از طریق زبان به زبان، گفتار به گفتار تا امروز مانده‌اند، و حالا و عاقبت مکتوب شده‌اند؛ نه تنها خود تجربه‌ها و زبان هستند، بلکه فطرت تجربه‌ها و زبان نیز هستند. اما راز حیات تمام این تجربه‌های زبانی در به نوشتار درآمدن است. شفاهی‌ترین متن‌های جهان، متون کهن دینی است که از طریق گفتار به گفتار پدید آمده و بعدها از گفتار به نوشتار درآمده است.

قرآن نمونه برجسته چنین عملکردی است که در نهایت به منطق نوشتار درمی‌آید. آثار ادبی فولکلور به همین شیوه است اما خاصیت گفتاری آنها از بین نرفته است بلکه کمرنگ شده است. بنابراین، در شعر امروز، بعد از نیا، چیزی به نام شعر گفتاری وجود ندارد. آنچه هست متن‌های گفتاری است اما هرگز خود آن نیست.

اشعار گفتاری تا قبل از پیدایش نوشتن وجود داشت، نه پیش از آن. برای شفاف‌تر شدن بحث به مثال زیر توجه کنید. به راستی مشخصه سنت گفتار چیست؟ نخستین آن لحن است. آنچه برخی اشعار را گفتاری جلوه می‌دهد، بهره‌مندی از لحنی است که در سنت گفتار وجود دارد اما وقتی نوشته می‌شود، این لحن صدای دیگری به خود می‌گیرد.

بیاید چند کلمه را روی میز بریزیم، این کلمات را از شعر فروغ هم بیرون بیاوریم و بعد به تک‌تک آنها به صدا و لحنشان دقت کنیم و فرض کنیم این کلمات را کسی ادا می‌کند که هرگز چیزی ننوشته است:

صورت، شما، سایه، زندگی، مخفی، گاهی، یأس آور، حقیقت. یک چوپان با مفرد کردن «شما» ممکن است با همین کلمات بیت ساده‌ای بسازد و با نئی هماوایی کند مثلاً بگوید: صورت یارم مثال سایه بود، اما همین کلمات که رفتار و زندگی خاصی در سنت شفاهی دارند، به دست فروغ می افتد که از همان جا گرفته است، ببینید فروغ با این واژه‌ها چه کرده است:

آیا شما که صورتتان را
در سایه نقاب غم‌انگیز زندگی
مخفی نموده‌اید
گاهی به این حقیقت یأس آور
اندیشه می‌کنید؟

دیدار در شب

چه کسی می‌تواند بگوید این شعر گفتار است؟ یعنی به زبان مردم کوچه و بازار است؟ چه کسی در کوچه و بازار یا حتی در اداره موقع حرف زدن به دیگری می‌گوید: مخفی نموده‌اید. یا اندیشه می‌کنید. می‌بینید لحن ساده‌ای که از طریق وزنی ساده در یک سطر مثالی چوپان به وجود آمده بود، چطور در شعر فروغ به لحن دیگری مبدل شد و چطور به ترکیب کتابی نه چندان دلچسبی مبدل شد که ناگزیر وزن‌سرایی به جای فکر می‌کنید، شد: اندیشه می‌کنید. این بحث در شکل دیگری و در بحث تقابل میان گفتار عادی و نوشتار بعداً و مفصل‌تر می‌آید.

یکی از مشخصه‌های درونی سنت گفتار، «روایت» است. روایت چیزی است که همیشه از گذشته می‌گوید، درست برخلاف بارزترین مشخصه سنت نوشتار یعنی «گزارش» که شعر مدرن از آن بهره می‌برد و همواره از حال می‌گوید. تمام قصاید و مثنویهای مشهور نمونه عالی روایت است و به نوعی یادآور چیزهایی است که از حافظه تاریخی و حافظه شفاهی دور شده‌اند. در حقیقت قصیده و مثنوی حافظه تاریخ و

زندگی گذشته و به عبارتی تجربه‌های گذشته است، در مثنوی مولوی این شکل از روایت بسیار است

بود شیخی رهنمایی پیش از این
آسمانی شمع بر روی زمین
چون پیمبر در میان اُمّتان
درگشای روضه دارالجنان^۱

انگار کسی دارد قصه‌ای از گذشته برایمان نقل می‌کند: یکی بود یکی نبود، پیش ازین، یا روزی روزگاری شیخی بود که راهنمای مردم بود و ... اما ببینیم در صورت زبان، چه چیزی به سنت شفاهی یا گفتار مربوط است. آیا هیچ چیز؟ از نظرگاه سنت گفتار امروز ما که زبان شعر در بسط تازه‌اش طور دیگری عمل می‌کند - و در شکل افراطی آن به یک موج و مُد مبدل شده است که جای بحث آن اینجا نیست - هیچ اتفاقی نیفتاده است، اما اگر نگاهمان را به زمان خود مولوی برگردانیم و با مقایسه‌ای با نثر آن دوره، می‌توانیم اتفاق زبانی را هم در نثر و هم در شعر دریابیم و ببینیم شعر، چقدر از سنت گفتار بهره برده است. البته با تکیه بر این دلیل که نثر هر دوره نشان‌دهنده زبان مردم آن دوره است و شعر هر دوره نیز. با این حال آیا باز هم مردم دوره مولوی همان‌طور حرف می‌زدند که مولوی در نثر یا نظم خود آورده است؟

همین اتفاق در شعر شاعری چون فروغ هم می‌افتد و بسیاری از منتقدان بر این باورند که شعر فروغ شعر گفتاری است. اما موضوع به این سادگی نیست. شعر فروغ، متنی است گفتاری که بر قواعد شعر مکتوب و گاه بر قواعد شعر سنت شفاهی استوار است، در حالی که از زبان کوچه و بازار استفاده می‌کند. اما این فقط فروغ نیست که چنین کاری می‌کند. سهراب، نیما، شاملو، اخوان نیز از این امکان استفاده می‌کنند اما تفاوت

۱. مثنوی مولوی، تصحیح نیکلسون، امیرکبیر، دفتر سوم، ص ۴۷۱.

در لحن آنهاست. با همه اینکه فروغ از زبان عامه استفاده می‌کند اما باز هم شعر همان نیست که در گفتار مردم هست. با مثالهایی از فروغ و مولوی کمی دقیق‌تر به این بحث می‌پردازیم.

مولوی در فیه مافیه می‌گوید: «سلطان محمود را اسبی بحری آوردند... روز عید سوار شد بر آن اسب، جمله خلاق، به نظاره بر بامها نشسته بودند و آن را تفرّج می‌کردند.» فخامت واژگان به وضوح احساس می‌شود. این فخامت در نثر متون گذشته تا حدی است که ناگهان می‌بینیم دیواری میان ما و حقیقت متن کشیده می‌شود. حالا همان چند بیت مولوی را به نثر بنویسیم، آن هم در تلاشی برای نزدیک‌تر شدن نثر مثالی ما با نثر خود مولوی.

بود شیخی رهنمایی پیش از این

آسمانی شمع بر روی زمین

چون پیمبر در میان اُمّتان

و ...

شیخی بود پیش از این روزگار، خلاق را راهنما بود. مثال او، مثال شمع آسمان بود در زمین. همچون پیامبر در میان امّتها. در هر دو، واژگان همچنان بر جایگاه فخیم خود پافشاری می‌کند، اما چه کسی می‌تواند بگوید این واژگان، گفتار زمانه نبوده است؟

می‌خواهیم پاره‌ای از نثر مولوی را که در جایی، به لحاظ تصویری یا مابه‌ازای تصویری، شباهتی به سطرهایی از شعر فروغ دارد، کنار هم بگذاریم و با هم نگاهی به آن بیندازیم.

مولوی: جمله خلاق، به نظاره بر بامها نشسته بودند.

فروغ: و کبوترهای معصوم

از بلندیه‌ای برج سپید خود

به زمین می‌نگرند.

آیا مردم کوچه و بازار زمان مولوی و فروغ این طور حرف می‌زدند؟ کدام از این دو در زبان پیشروترند؟ و کدام یک از این دو براساس سنت گفتار زمانه حرف می‌زنند؟ پاسخ در دل خود نمونه‌ها هست؛ هیچ کدام. با فاصله‌ای که از آن دو می‌گیریم. هیچکدام. با فاصله زمانی که می‌شکنیم، هر دو. اما آنچه در هر دو این نمونه‌ها آشکار است، نرمی لحن در زبان فروغ است که به لحن نثر امروز نزدیک‌تر است.

شاید آنچه شعر فروغ را گفتاری جلوه می‌دهد، نزدیکی سوژه‌هایش به دغدغه‌های زندگی عادی مردم کوچه و بازار است. (همین تجربه را سهراب نیز دارد به ویژه در صدای پای آب و شعر آب و) برای همین است که فروغ مثل خود مردم همواره در تلاش است تا واژه‌های تازه را به شعرش وارد کند، چون از ساده‌ترین لحظه‌های آنها می‌گوید:

و مردم محله کشتارگاه
که خاک باغچه‌هایشان هم خونی است
و آب حوض‌هایشان هم خونی است
و تخت کفش‌هایشان هم خونی است
چراکاری نمی‌کنند
چراکاری نمی‌کنند

طبیعی است که سوژه تازه یا با خود کلمات تازه حمل می‌کند یا برای بیان نیازمند آن است و شاعر این را خوب درمی‌یابد، و در این یافتن تازه است که روایت تازه‌ای و لحن تازه‌ای هم به وجود می‌آید. همان تجربه‌ای که نیما در بسیاری از اشعارش یک‌ه و تنها، بدون الگویی به آنجا می‌رسد:

آی آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان

...

آی آدمها

و شاملو تنهاتر:

من فکر می‌کنم

هرگز نبوده قلب من

این‌گونه

گرم و سرخ:

در شعر هر سه شاعر، نشانه‌هایی از گفتار روزمره هست: آی آدمها، من فکر می‌کنم، من خواب دیده‌ام. اما در کاربرد زبان تغییر می‌کند و کیفیت تازه‌ای پیدا می‌کند. این کیفیت تازه گاه از طریق آفرینش مجدد وزن پدید می‌آید، گاه مقاومت دستگاه سنت نوشتار در برابر حرف زدن معمولی. می‌بینیم، دغدغه پایدار میان مقاومت زبان مکتوب در برابر زبان گفتار و زبان گفتار در برابر زبان نوشتار همواره باعث غنای واژگان در زبان به معنای کل آن شده است، نه صرفاً استفاده از زبان روزمره.

حالا سؤال تازه‌ای پیش می‌آید. آیا فروغ، زبان روزمره را به شعر خودش نزدیک می‌کند یا شعرش را به زبان مردم؟ گمان می‌رود برخلاف آنان که تصور می‌کنند شعر فروغ خود را به زبان روزمره نزدیک می‌کند، این زبان روزمره است که به شعر او نزدیک می‌شود و از شکلی به شکلی تازه‌تر درمی‌آید.

شاید تفاوت این دو در اینجاست که وقتی شعر خودش را به زبان مردم نزدیک می‌کند، مسئله تعهد پیش می‌آید و جریانهای شعری / ادبی شهریور ۲۰ تداعی می‌شود که مخاطب اهمیت داشت. بنابراین شعر در خدمت این مخاطب کم‌سواد و بیشتر بی‌سواد بود، پس مجبور بود خودش را تا حد سطح آگاهی و درک مخاطب پایین بیاورد. نتیجه این شد که آنچه در پس این نوع حرکت باقی ماند نه شعر که نظم‌های پر از شعار بود و باقی قضایا.

فروغ در سطحی دیگر، فقط در شعر علی گفت به مادرش روزی که

اتفاقاً لحن نام شعر، با زبان خود شعر کاملاً فرق دارد، شعرش را به زبان عامه نزدیک می‌کند و اندکی در شعر کسی که مثل هیچکس نیست معیارش را به عیار زبانی کوچه بازار نزدیک می‌کند، آن هم زبان عامه تهرانی، لحن و لهجه تهرانی.

این تجربه نه چندان موفق تا حدی است که اگر وزن را از آن بگیریم چیزی از آنچه ما به عنوان زبان خلاق یا شعر خلاق می‌شناسیم، در آن نمی‌یابیم. چرا که حوزه خلاقه زبان شفاهی از نوع سرودهای عامیانه، با نوع خلاقیت شعری از نوع علی کوچیکه بسیار متفاوت است. نگاه کنیم به چند نمونه از ادبیات یا سنت شفاهی و نمونه فروغ، که چطور در برابر یکی دو سطر درخشان سرایندگان گمنام روستایی دور، رنگ می‌بازد.

فروغ: ... خسته شدم، حالم بهم خورده از این بوی لجن
انقده پابه پا نکن که دوتایی
تا خیرخیره فرو بریم توی لجن
پیر بیا، و گرنه ای علی کوچیکه
مجبور می‌شم بهت بگم نه تو، نه من.

و از ترانه مشهور جُم جُمک برگ خزون:

جُم جُمک بلغ خزون
مادرم زینت خاتون
گیس داره قد کمون
از کمون بلن ترک
از شبق مشکی ترک
گیس او شونه می‌خواد
شونه فیروزه می‌خواد
حموم سی روزه می‌خواد

یا از آن ترانه عاشقانه:

دیشب که بارون اومد
یارم لب بوم اومد
رفتم لبش بیوسم
نازک بود و خون اومد
خونش چکید تو باغچه
یه دسته گل دراومد
رفتم گلش بچینم
کفتر شد و هوا رفت
...

اما فروغ این تجربه را یک بار مرتکب می‌شود، چرا که به چیزهای دیگری رسیده است. گویی این شعر فقط پاسخی است به خودش، پسرش، که زندگی تلخی داشته؛ رابطه تلخی میان یک زن تنها و پسری تنها و از این قبیل.

پس فروغ چه کرده است؟ او زبان مردم را می‌گیرد، وارد شعرش می‌کند، در دستگاه زبانی حلاجی‌اش می‌کند و در هاله‌ای از معناهای تازه به میان زبان مردم باز می‌گرداند.

صدا، صدا، صدا
تنها صداست که می‌ماند

با این حال با کمی دقت می‌بینیم، در نهایت آنچه از آب درمی‌آید شعری است استوار بر سنت نوشتار. چیزی که فروغ آن را از همان سنت آموخته است.

ای ترنم موزون چرخ خیاطی

□

در کوچه باد می آید
کلاغهای منفرد انزوا
در باغهای پیرکسالت
و نردبام
چه ارتفاع حقیری دارد

□

به مادرم گفتم: دیگر تمام شد
گفتم: همیشه پیش از آنکه فکر کنی اتفاق می افتد
باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم

□

آن روزها رفتند
آن روزهای خوب
آن بامهای بادبادکهای بازیگوش^۱

در نمونه به مادرم گفتم، و در سطر: «باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم» جز وزن زیرکانه و پنهانی که فروغ به کلمات بخشیده یا از خود کلمات گرفته، به خودی خود، شعری نیستند. — در قیاس با نمونه‌های بالاتر و پایین‌تر — بلکه تکرار عادی جمله‌ای است که معمولاً در مجالس ترحیم به زبان می آید. یا نمونه‌های زیر که شبیه گفتگوهای روزمره است:

باید بروم نان بخرم
باید برای دوستم نامه بنویسم

با این حال کار فروغ فقط استفاده از این امکان زبانی در سطح نیست، بلکه کار فروغ این است که به طور وسیعی از فرهنگ روزمره استفاده می‌کند. شعر کسی که مثل هیچ‌کس نیست بهترین نمونه است. در این شعر

۱. اگر می‌گفت: آن بام‌ها و بادبادک‌های بازیگوش، بهتر نبود؟

فروغ از یک امکان فرهنگی یا باور فرهنگی بهره می برد و می بینیم اتفاقاً، زبان برای اثبات و عینی کردن آن باور فرهنگی، تا حد زیادی به سطح می آید.

من پله های پشت بام را جارو کرده ام
و شیشه های پنجره را هم شسته ام
چرا پدر فقط
در خواب خواب ببیند

اما در پاره های دیگر همین شعر، می بینیم، در عین گریته برداری مستقیم از گفتار من و تو، باز هم شعر در یک اتفاق زبانی، در سنت نوشتار به قاعده درمی آید:

و صورتش
از صورت امام زمان هم روشنتر
و از برادر سیدجواد هم
که رفته است
و رخت پاسبانی پوشیده است نمی ترسد
و از خود سیدجواد هم که تمام اتاق های منزل ما مال اوست
نمی ترسد

کافی است نمونه بالا را با لحن مردم کوچه و بازار دوباره تکرار کنیم.
آیا باز هم همان است که فروغ سروده است؟
«و»^۱ در زبان مردم کمتر به کار می رود، درست برخلاف «و»^۲ که کاربرد
بیشتر و پنهانی در زبان دارد و شاملو از این امکان بهترین استفاده را

۱. و = V'

۲. و = O

می برد. مردم عادت دارند حرفهای اضافه و ربطهای بی مورد را از سنت گفتاری شان حذف کنند.

صورتش

از صورت امام زمان هم روشتر

از برادر سیدجواد هم

که رفته و رخت پاسبانی پوشیده نمی ترسد

از خود سیدجواد هم نمی ترسد

که همه اتاقهای ما، مال اوست

نکته دیگر اینکه در ظاهر شعر فروغ، ما با کلمات صرف روزمره سروکار داریم، اما آنچه در پی این کلمات وجود دارد، اعمال گفتاری و تصاویر گفتاری است که در نهایت به متنهای گفتاری می رسد.

من سردم است = عمل گفتاری: گرتنه از زبان مردم

باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم = عمل گفتاری: از زبان مردم

من از کجا می آیم؟ = عمل گفتاری: از زبان مردم

که اینچنین به بوی شب آغشته ام؟ = تصویر گفتاری

□

به مادرم که در آینه زندگی می کرد = تصویر گفتاری

و شکل پیری من بود = تصویر گفتاری

□

تمام روز در آینه گریه می کردم = تصویر گفتاری

□

تمام روز نگاه من

به چشمهای زندگیم خیره گشته بود = تصویر گفتاری / نوشتاری

گمان نمی رود کسی در زبان روزمره از فعل گشته بود استفاده کند، بلکه «شده بود» را به کار می برد. گشته بود، از آن سنت نوشتار است و زائیده

زبان هفتصد ساله‌ای است که لااقل در زبان فروغ باید محو می‌شد چرا که این کلمه از فخامت تازه‌ای که گاه دست و پای فروغ را می‌گیرد، به وجود آمده است، یعنی فخامت تازه وزن، همان فخامتی که دست و پای حافظ را هم گرفته بود. اما در زبان حافظ و زمان حافظ معنای این فعل کاربردهای زیادی داشت

خود که قید مجانین عشق می‌فرمود
به بوی حلقه زلف تو گشت دیوانه

نمی‌توان به راحتی گشتن را به جای شدن آن هم در شعر فروغ پذیرفت. در فرهنگ لغت در برابر گشتن آمده: گردیدن، چرخیدن. پیچیده، گردیده شدن هم می‌گویند. در برابر شدن هم می‌خوانیم: امر به شدن، بشو، هستی یابنده، انجام یابنده، شونده، گردیدن، گشتن. وقتی دوگانگی معنا در هر یک از این دو کلمه مشاهده می‌شود، در سطرهای هر دو شاعر هم ممکن است که نه حتماً، دوگانگی معنا به وجود می‌آورد. گشته در سطر دوم شعر فروغ، اصلاً به معنای گشتن، چرخیدن نیست. اما در بیت دوم حافظ توجیه‌پذیرتر است، زیرا حرف از تبدیل عاقلی به دیوانه‌ای است. پس فعل گشتن می‌تواند کاربردی دوسویه داشته باشد. اما در شعر فروغ حرف از شدن، از انجام شدن چیزی است نه تبدیل چیزی به چیزی.

با این نگاه اگر کاربرد زبان مردم کوچه و بازار دلیل و حجتی بر گفتاری بودن شعر است، باید گفت مردم کوچه و بازار شاعرترند و مگر نیستند؟ اما آنچه شعر را – علاوه بر گسترش زبان – از زبان روزمره صرف جدا می‌کند، اعجاز زبان نوشتار است. هر صدایی که از دهان ما خارج می‌شود، حامل آوایی یا واژه‌ای است که ابتدا گفتاری است و ممکن است روزی نوشته شود. در این صورت و به ظاهر باز هم گفتار است، اما

گفتاری نوشته شده، هرگز گفتار نخستین نیست. چون به قاعده نوشتن تن می‌دهد، پس نوشتار است.

پای ضبط صوت بنشینید و با خود حرفهایی بزنید! بعد از ضبط، آن را روی کاغذ بیاورید، و بعد به عنوان یک اثر هنری روی آن کار کنید، می‌بینید، طرز نوشتن و شکل باز تولید در متن نوشته، با حرفهایی که زده‌اید، فرق دارد.

بنابراین در نهایت ما از طریق نشانه‌های نوشتاری است که به خاصیت شفاهی کلمه، خاصیت معنایی یا موقعیت معناشناسی کلام در شعر و در اینجا شعر فروغ می‌رسیم. و در می‌یابیم، صدای شعر فروغ با ظرافتی ویژه، از حرکت «در زبان وزن واژه» به وجود می‌آید. و در این میان سهراب به فروغ نزدیک‌تر است.

در این موقعیت شعر فروغ از طریق زبان به زبان، گفتار به گفتار عمل می‌کند و در نهایت به نوشتار در می‌آید

فروغ: چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری؟

مردم کوچه و بازار: چرا همیشه مرا در ته دریا نگه می‌داری؟

می‌بینیم در این بازسازی از قول مردم، زبان بسیار شسته رفته‌تر است. چرا که به لحن ساده آنها نزدیک‌تر است.

پس چه چیزی باعث می‌شود فکر کنیم، شعر فروغ، یک شعر گفتاری است؟ بی‌گمان، بجز نشانه‌هایی از زبان مردم، جادوی خواندن از طرف مخاطب است که متن را بیدار می‌کند و به صدایی مبدل می‌کند که صدای فروغ است. یا صدای سهراب یا شاملو

شاملو: دستت را به من بده

دستهای تو با من آشناست

ای دیر یافته با تو سخن می‌گویم.

نمونه زیر را یک بار چشم خوانی کنیم و یک بار با صدای بلند بخوانیم
 فروغ: آن کلاغی که پرید
 از فراز سر ما
 و فرو رفت در اندیشه آشفته ابری و لگرد
 و صدایش همچون نیزه کوتاهی، پهنای افق را پیمود
 خبر ما را با خود خواهد برد به شهر.

هنگام بلندخوانی یا رهاخوانی، انرژی عظیمی که در نوشتار به خواب رفته بیدار می شود و صورت گفتار به خود می گیرد. مثال بهتر این بحث، اشعار شاملو و حتی فروغ در نوارهایی است که با صدای خودشان خوانده شده است.

کافی است کمی دقت کنیم، لحن خوانش شاملو با نوع تقطیع خودش در کتابها فرق دارد. فروغ هم همین طور.

اینجاست که می بینیم شعر فروغ، چیزی جز نوشتار نیست که از طریق خواندن به گفتار درمی آید. به گفتاری نزدیک به لحن یا گفتگوی ساده یک فارسی زبان تهرانی و خود فروغ. می بینیم، مراوده ای در این میان شکل می گیرد که از طریق خواندن به وجود می آید. در این مراوده آنچه از سنت شفاهی در شعر وجود دارد، با نوشتن حمایت می شود و در نهایت ما با شعری محکم و باقاعده روبرو می شویم که وقتی با صدای بلند آن را می خوانیم، ناگهان در برابر صدایی قرار می گیریم که ویژه است. و خود را به ما تحمیل می کند و صدای فروغ است. یا صدای سهراب است. یا شاملو و نیماست.

به این دلیل صدای فروغ است که تمام کلمات شفاهی، برای هر فرد، علاوه بر یک تجربه اجتماعی، یک تجربه فردی نیز هست. این تجربه های فردی میان فروغ و کلمات است که در نهایت منجر به صدای یگانه فروغ می شود. صدایی که با خواندن ما بیدار می شود و معنا هم از طریق

تجربه‌های فردی شاعر و هم مخاطب شکل دوباره می‌گیرند. چرا که اساساً معنا، یک عمل فردی است، و جزئی از رفتار فرد است. اما نکته‌ای که باید به آن کمی بیشتر پرداخت یکی از ویژگیهای سنت شفاهی یعنی «روایت» است، که فروغ از آن بهره می‌برد و همان‌طور که اشاره شد، از فرهنگ روزمره می‌آید.

فروغ از نسلی است که به سنت شفاهی و حکایتگری قصه‌های مادر بزرگ - نه کتابهایی که حالا قصه می‌گویند - نزدیک‌تر است. و متأثر از آن. شاید او از تتمه دورانی است که به قول والتر بنیامین: «مرگ حکایتگری، پس از سوادآموزی همگانی و روتق سوادآموزی رخ داد»^۱ و باز شاید به همین دلیل است که نقالی در این سرزمین مرده است.

ذهن فروغ که بیشتر به سنت شفاهی کشش دارد و به روایتگری نزدیک است، سعی می‌کند همواره گذشته را به یاد بیاورد و آن را مثل یک مادر بزرگ قصه‌گو اما با صدای خودش، برایمان تعریف کند. یعنی حرف بزند تا چیزی را حفظ کند یا گسترش دهد. درست در حالی که ذهن گزارشگری نیز دارد، چیزی که به سنت نوشتار مربوط است. شعر آن روزها به این نظرگاه نزدیک است.

درواقع این شعر بر اساس سنت شفاهی و روایتگری سروده شده است. منظور این نیست که حتماً آگاهانه بوده. و شاید به همین دلیل است که شعر بلندی از نوع و تکرار در حکایتها و روایتهاست. تکرار سطرهای متعدد، از این امکان بهره می‌برد. این تکرار در شعر فروغ و سهراب زیاد است. و انگار دامی است در سنت شفاهی که فروغ و سهراب گرفتار آن می‌شوند. بسیاری فکر می‌کنند، کلمات شفاهی را می‌توان بی‌مقدار خرج کرد، چون بالاخره در جایی ممکن است سنت نوشتار از آن حمایت کند. در حالی که همیشه چنین نیست.

۱. والتر بنیامین، نشانه‌ای به رهایی، ترجمه بابک احمدی، ص ۹۸.

دوباره به شعر آن روزها برمی گردیم. که شکل عینی روایتگری از نوع قصه‌های مادر بزرگهاست. این شعر در چهار اپیزود نوشته شده و هر اپیزود با مطلع «آن روزها رفتند» شروع می‌شود، در اینجا عنصر تکرار که همان مطلع باشد، زائیده سنت شفاهی است. تکرار این سطر، در واقع ما را به جایی ارجاع می‌دهد که هم در گذشته و زمانی که گذشته است و هم در اپیزود قبلی از ما دور شده است.

آن روزها رفتند

آن روزهای خوب

آن روزهای سالم و سرشار

...

□

آن روزها رفتند

آن روزهایی که شکاف پلکهای من

آوازه‌ایم، چون حبابی از هوا لبریز، می‌جوشید

...

□

آن روزها رفتند

آن روزها مثل نباتاتی که در خورشید^۱ می‌پوسند

از تابش خورشید پوسید.

این نوع تکرار یا یادآوری «آن روزها رفتند»، انگار شکل نوینی از کف زدن نقال است در روایت یک حماسه نه اساطیری، بلکه روایت قصه‌ای

۱. لابد منظور فروغ از خورشید اولی آفتاب بوده است. زیرا در «خورشید»، «در» به خورشید موقعیت مکانی می‌دهد یعنی خورشید به عنوان سحابی در آسمان که نام علمی آن است. در حالی که منظور فروغ پوسیدن نباتات در گرما و حرارت خورشید است که به آن آفتاب می‌گوییم که در لفظ مردم هم به همان معنا می‌آید. شاید این هم نوعی بی‌مقدار خرج کردن کلمات باشد!

معمولی و مشترک در زندگی هر یک از ما. یا این تکیه کلام مادر بزرگهای قصه گوست که می‌گویند: - خوب، کجا بودیم، آها، خاله سوسکه رفت و رفت تا رسید به...

- خوب، کجا بودیم ...

این ساختار در بسیاری از شعرهای دو کتاب مشهور و آخر فروغ پیداست اما فقط در شعر پرنده مردنی است یعنی آخرین شعر کتاب ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد شاعر دست به گزارش زنده‌ای از موقعیت حال جاری در زندگی خود و شعر می‌زند که دیگر از روایت قصه‌های مادر بزرگ و پریوار خبری نیست.

در این شعر، تکرار از نوع یادآوری گذشته شعر، یا لجاجت دخترانه و گذشته‌ای تاریخی نیست، تأکیدی است به ذهن تماشاگر ما و ذهن خواننده ما که با هر تکرار و در انتهای هر تکرار، مکث کنیم شعر را ببینیم که هی نگاه کن:

چراغهای رابطه تاریکند

گفتم:

چراغهای رابطه تاریکند

□

دلم گرفته است

دلم گرفته است

به ایوان می‌روم و انگشتانم را

بر پوست کشیده شب می‌کشم

چراغهای رابطه تاریکند

چراغهای رابطه تاریکند

این شعر فروغ، از آن شعرهایی است که دیگر در ذهن ما خواننده نمی‌شود، بلکه به نوشتنی تازه در می‌آید که مبتنی بر اعمال تصویری است. روایتی عینی، که به چشم عین هم دیده می‌شود.

تمام این شعر بر اساس سنت نوشتار نوشته شده است، جز سطر دلم گرفته است [دلم گرفته]، مثل این است که کسی به دوستش می‌گوید: دلم گرفته حمید.

اما همین دوست هرگز نمی‌گوید: چراغهای رابطه تاریکند. یا دستم را به پوست کشیده شب می‌کشم.

شعر فروغ سراسر صدایی است که از نتیجه اعمال گفتاری و مقاومت میان زبان نوشتار و گفتار به وجود می‌آید و مبدل به صدایی می‌شود که از گلوی انسانی بیرون می‌آید، گسترش می‌یابد و دیگر یک آوا نیست، بلکه سخن است. سخنی که نتیجه همتی نوشتار و گفتار است.

صدایی است که هم می‌بینیم، هم می‌شنویم. کلماتی که به گوش می‌رسند و در نهایت مدیون خواندن ما هستند و ما آنها را از نوشتار بیدار می‌کنیم و در حوزه گفتاری تازه‌ای می‌آوریم که فروغ خواسته است. یعنی به کمک هم، شعری به وجود می‌آوریم که هم گفتار است، هم نوشتار و هم هیچ‌کدام نیست. بلکه شعری است ناب که از فطرت زبان برمی‌خیزد و شادمان و صمیمی و دوست داشتنی است، همان قدر که حزن و اندوهش تاریک و لذت‌بخش است. اما این ویژگی‌ها را می‌توان در هر شعر راستین نیز یافت؛ در اشعار شاملو، نیما، سهراب و دیگران.

روزی دارد دیوار زمان

دقیقه‌ای رها شده از نظم زمان در ما انسانی
را بازمی‌آفریند که از نظم زمان آزاد شده
است، آنچنان که می‌توانیم او را احساس
کنیم.

مارسل پروست

رازگونی زمان، علاوه بر پیدایش بینشهای فلسفی، همواره وسواسی نو
در بسیاری از نویسندگان و هنرمندان پدید آورده و جایگاه مهمی در
ادبیات و هنر همه سرزمینها کسب کرده است. و تأثیر بسزایی بر زندگی و
اندیشه بشر نهاده است.

«زمان» در یک تصویر کلی، نه ازلیت پیداست و نه ابدیتش. اما در
وجهی آشکار، پایانی برایش متصور است این پایان در حوزه زمان زیستی
انسانی است؛ یعنی زمان تولد تا مرگ. مسئولیت این آغاز و پایان به عهده
زمان است. صورتی از این نمایش زمان و مرگ، مسئول آن، همواره در
هنرهای بصری به ویژه هنر قرون وسطی و رنسانس، در تصویر پیرمردی
داس به دست متصور شده است. اثر مشهور نقاش اسپانیایی خوان

دوالدس لئال به نام پایان شکوه جهان، نمونه عالی مفهوم پایان زمان است.

اما آنچه از چیستی زمان بر شعر و ادبیات و هنرها تأثیر فراوانی گذاشت، ترس آدمی از زمان به عنوان چیزی شگفت‌انگیز و گذرا بود که مسئول مرگ آدمی است. ترس از زمان بود که باعث خلاقیت‌های نوینی در عرصه هنر و ادبیات شد.

به یاد بیاوریم رمان زمان از دست رفته اثر مارسل پروست، صدسال تنهایی اثر گابریل گارسیا مارکز، و ویرانی اثر رنه بارژاول که درباره سفر قهرمان داستان به زمان گذشته است، در این سفر قهرمان داستان ناگهان در می‌یابد که دیگر قادر نیست به زمان حال بازگردد. فیلمنامه سال گذشته در مارین باد اثر آلن رب‌گریه با همکاری آلن ژنه که در سال ۱۹۶۱ برنده شیر طلایی جشنواره ونیز شد. سال گذشته در مارین باد اثری است که در زمان حال ابدی می‌گذرد و انگار هیچ گذشته‌ای وجود ندارد. شب‌زنده‌دارهای فینگانها اثر جیمز جویس که تجربه یک لحظه را در چند صد صفحه گسترش می‌دهد. همچنین آثار کلود سیمون، اشعار ویلیام بلیک، موسیقی جان کیج و بسیاری دیگر.

در حقیقت هنر مدرن و رابطه‌اش با زمان، به نوعی جدایی از استمرار زمان برمی‌گردد، زمان روایی که در رمانهای قطور دیروز، یا در اشعار و نقاشیهای کهن وجود داشت. در هنر مدرن دیگر حالتی تازه از درگیری انسان با زمان نبود، بی‌قصد شدن بخشی از آثار ادبی و هنری، بازتاب همین گسست از زمان روایی مستمر است. اما در نهایت باز زمان به زندگی دوباره‌اش ادامه داده است و این زندگی دوباره حاصل درهم‌ریختگی و به نظم تازه درآمدن اصوات، نقشها، تقطیع در شعر، فاصله‌گذاری، نقطه‌گذاری و علامت‌گذاری در متن است.

این وسواس در آثار بسیاری از هنرمندان، نویسندگان و شاعران ایرانی

نیز کاملاً پیداست: روزگار سپری شده مردم سالخورده اثر محمود دولت‌آبادی. فیلم نارونی ساخته سعید ابراهیمی فر، تابلوهای نقاش جوان مجید هدایتی، بوف کور صادق هدایت و... و حالا اشعار سهراب سپهری. زمان در اشعار سهراب، بیش از شاعران دیگر به بازی گرفته شده است که نه، زیسته شده است. در تمام هشت کتاب ما شاهد شاعری هستیم که انگار قرن‌هاست در زندگی پیش می‌آید و زمانهای زیادی را زیسته است. در حالی که او فقط ۵۲ سال عمر کرد. اما زمانهایی که سهراب در هشت کتاب در آن زیسته، گاه از زمان تقویمی و حتی تاریخی نیز فرارفته و مبدل به زمانهای ویژه‌ای می‌شود که به قول میرچا الیاده آدمی می‌تواند در زمانهای غیرتاریخی نیز زندگی کند، مانند زمان رؤیا، زمان در عرصه خیال.

سهراب از همان آغاز، به زمان مرگ طور دیگری می‌نگرد. نه چگونگی مردن را، که جان بخشی به مرگ و زمان سپری شده را در شعر می‌سراید:

از هجوم نغمه‌ای بشکافت گور مغز من امشب:
مرده‌ای را جان به رگها ریخت
پا شد از جا در میان سایه و روشن
جان گرفته - مرگ رنگ

یا شعر نایاب که یادآور اسکلت‌هایی کهن است که صورتی از زوال و زمان پایان زندگی است:

دیری است مانده یک جسد سرد
در خلوت کبود اتاقم
هر عضو آن ز عضو دگر دور مانده است
گویی که قطعه، قطعه دیگر را
از خویش رانده است

از یاد رفته در تن او وحدت
 بر چهره‌اش که حیرت ماسیده روی آن
 سه حفره کبود که خالی است
 از تابش زمان.

طبیعی است که با چند و چون این شعر و خوب و بد آن، یا نیمایی صرف بودن آن کاری نداریم. بلکه اشاره به نقطه‌ای از وسوسه درگیری شاعر با زمان را نشان می‌دهیم که بعدها در صورتهای گوناگون تا پایان هشت کتاب، دغدغه شاعر است و در نهایت به جلوه‌های ویژه‌ای می‌رسد. از این پس برای نشان دادن زمانهای گوناگون در اشعار سهراب، نمونه‌هایی می‌آوریم. که ممکن است در مباحث دیگر تکرار کرده باشیم یا از توالی سرایش در هشت کتاب پیروی نکنند، اما مهم نیست، مهم اتفاقی است که در آن شعرها می‌افتد و ما را به معنایی که می‌خواهیم می‌رساند. یکی از عالی‌ترین نمونه‌های تأثر از زمان در صدای پای آب، آن هم در نخستین سطرها پیدا است:

پدرم پشت دوبار آمدن چلچله‌ها
 پدرم پشت دوبرف
 پدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی
 پدرم پشت زمانها مرده است.

طبیعی است که لازم نیست برای خواننده هوشمند توضیح بدهیم، ممکن است پدری که در پشت زمانها مرده است، با پدر واقعی سهراب یعنی اسدالله خان سپهری فرق داشته باشد. انگار این پدر، پدر بشری است، «آدم» است یا شاید «پرومته» است. هر که و هر چه هست، اشاره به زمانی از دست رفته و دور دارد، که از طریق گذشته‌هایی نزدیک، یعنی سطرهای اول تا سوم، به ما نزدیکتر می‌شود.

این زمان، زمان تاریخی است. سهراب در سه سطر نخست از زمانی فردی سخن می‌گوید که از خاطره و جدایی ریشه می‌گیرد و در سطر آخر، از زمانی جمعی و مرگ پدر جمعی انسان حرف می‌زند که ریشه در زمانی تاریخی دارد. این زمانها، همچون زمانهای دیگری که در پی می‌آید، در حقیقت از همان قاعده کلی سه زمان گذشته، حال و آینده و درهم ریختگی آنها سرچشمه گرفته‌اند.

این زمانها پس از به عینیت درآمدن در زبان و دنیای شعر، به زمان معیار مبدل می‌شوند و با حرکت و نظم حیات، هستی و نظم کیهانی ارتباط برقرار می‌کنند و در نهایت، ابدیت زمان را سبب می‌شوند:

زمان تاریخی ← بازگشت به کودکی بشری و سرنوشت او در طول تاریخ.

زمان کیهانی ← توالی آهنگین روز و شب، گردش زمین و پیدایش فصلها، مراوده با طبیعت، جانوران و گیاهان است.

زمان تخیلی ← بازآفرینی و خلق فضاهای تازه و خلق مجدد آنچه بود و آنچه نیست.

زمان آرزوی ابدیت ← حس نامیرایی و رسیدن به جاودانگی.

زمان نیایشی ← آفرینش لحظات شفاف.

زمان اکنونی ← زیستن در حالت اکنون، در حالت حال.

زمان ثبت زمان ← شکار لحظه و ثبت آن با حس از دست دادن آنچه به دست می‌آید.

زمان بی‌زمان ← از میان برداشتن زمان که فاصله است.

شعر سهراب مملو از این زمانهاست. او برخلاف شعر برخی از معاصران، ما را به زمانها و حتی مکانهای آغازینی پرتاب می‌کند که همان آغاز آفرینش است و بار هدایت سفر، بر دوش واژگانی است که گاه نه به زمانی تاریخی بل به زمان کیهانی و زمان تخیلی وابسته است. مثلاً وقتی

اخوان می‌گوید: پوستینی کهنه دارم از نیاکانم یا وقتی واژه «گرشاسب» یا «امشاسپندان» را می‌آورد، به لحاظ وابستگی تاریخی مشخص، ما را به زمانمکانی در گذشته‌ای نزدیک پرتاب می‌کند. فضایی که از حضور این واژگان پدید می‌آید، ما را به سرزمین نیاکان بشری نمی‌برد، بلکه به خانه‌ای می‌برد که در آن پوستینی از نیاکان شاعر و در تعبیری نیاکان ملی ما به جا مانده است. پوستین نشانی است از عصر پیش از انسانی که نَسَبش به سفالینه‌ای از خاک سیلک می‌رسد.

دورترین اقیانوس زمان تخیلی در شعر برخی شاعران همعصر او، وصل به زمان تاریخی معینی است که وقتی خاطره‌ای را زنده می‌کند، این خاطره باز یک خاطره فردی است که وصل به یک زمان فردی است.

سهراب ما را به تماشای دیواری می‌برد که زمان است و در آن روزنی هست که حال است و می‌توان از آنجا به چهره انسان نگریست. انسان به معنای موقعیتش در هستی و در آفرینش، نه یک فرد. در میان یک قوم یا در یک شهر در این حالت وقتی خاطره‌ای زنده می‌شود، این خاطره وصل به یک زمان و خاطره جمعی است و انگار در حال، اتفاق می‌افتد. طوری که ما در هر سطر، شاهد زنده شدن آن هستیم. گویی زمان می‌ایستد یا شاعر آن را شکار می‌کند تا برای ما نگه دارد. این خاطره جمعی و شکل‌گیری آن در زمان حال، یادآور سخن آگوستین قدیس است: «حال چیزهای گذشته خاطره است. حال چیزهای اکنون رؤیت است. حال چیزهای آینده انتظار است» این سه حالت در بسیاری از اشعار سهراب پیدا است.

سفر مرا به در باغ چند سالگی ام برد

و بار دیگر، در زیر آسمان مزامیر

در آن سفر که لب آب رودخانه بابل

به هوش آمدم

نوا بربط خاموش بود

کنار راه سفر کودکان عراقی

به خط لوح حمورابی
نگاه می‌کردند

...

و در مسیر سفر راهبان پاک مسیحی
به سمت پرده خاموش ارمیای نبی
اشاره می‌کردند.

...

حیات غفلت رنگین یک دقیقه «حوا»ست.

...

من به آغاز زمین نزدیکم
نسبم شاید برسد
به گیاهی در هند
به سفالینه‌ای از خاک سیلک.

این نسب - گیاهی در هند -، در حقیقت شکل دیگری از پدری است که
پشت زمان‌ها مرده است. گیاهی در هند، معنای تناسخ در دین بودایی است:
کسی می‌میرد، خاکسترش در خاک، آب و ... تجزیه می‌شود، روزی
در گیاهی یا با گیاهی سبز می‌شود، بزی آن را می‌خورد، شیر می‌دهد،
کسی شیر را می‌نوشد و همچنان ...

و سفالینه‌ای از خاک سیلک، اشاره به این نظریه دکتر گریشمن است:
طبق تحقیقات و کشفیات به دست آمده، سیلک کاشان، اولین
خاستگاه بشر در روی کره خاکی است.^۱

سهراب زندگی در زمان کیهانی را نیز به خوبی تجربه می‌کند. زمانی که

۱. در حال حاضر با کشفیات تازه این نظریه چندان پایدار نیست.

او در مراوده با طبیعت به نوعی همزیستی و یکی شدن با چیزها می‌رسد و چون غبار شفافی در نظم کیهانی جاری می‌شود؛ فاصله می‌شکند، قواعد به هم می‌ریزد و او چون شب‌نمی روشن روی علفهای تاریکی می‌چکد. سپس به زمانی می‌رسد و ما را هم به آنجا فرا می‌خواند.

من شب‌نم خواب‌آلود یک ستاره‌ام
که روی علفهای تاریکی چکیده‌ام

...

و بیا تا جایی که پَر ماه به انگشت تو هشدار دهد
و زمان روی کلوخی بنشیند با تو

...

من در این خانه به گمنامی نمناک علف نزدیکم
من صدای نفس باغچه را می‌شنوم

...

او در این زمان کیهانی، همواره در پی هماهنگی است و یک شب به شعر «شب هماهنگی» نیز می‌رسد، به آنجا که هیچ ترسی نیست و گره تاریکی باز می‌شود:

لبها می‌لرزند، شب می‌تپد، جنگل نفس می‌کشد
پروای چه داری، مرا در شب بازوانت سفرده

...

لبان را گم کنیم، که صدا نابه هنگام است
در خواب درختان نوشیده شویم، که شکوه روییدن در ماه می‌گذرد
جوشش اشک هماهنگی را می‌شنویم و شیرۀ گیاهان
به سوی ابدیت می‌رود.

سهراب در گذر از سرزمینهای متفاوت زمانها، گام به سرآغاز زمان

شفاف نیایش می‌گذارد، گام به محراب تنهایی که بعد این نیایش به شفاف‌ترین و بدیع‌ترین شکل رخ می‌نماید.

هستی بود و زمزمه‌ای

لب بود و نیایشی

«من» بود و «تو» بی

نماز و محرابی

و بعد، سیال «روانه» می‌شود و در بودش تازه از زیر درخت بانیان، با کوزه‌ای تر به پیش می‌آید. کوزه از آب چشمه خواب پُر است، پیش‌تر که می‌آید به «هنگام نیلوفر» می‌رسد. هنگام باز شدن نیلوفر؛ و در این موقع است که او نیز به هوشیاری بوداوار خود می‌رسد و سپس کوزه خواب را که همان دوره زمان خیالی است، می‌شکند و در ایوان تماشای دوست به حقیقت می‌نگرد.^۱

و حالا سهراب در آستان زمان حال دیگری است، حال چیزهای آینده که انتظار است. این احساس در حال آینده «ناشی از بی‌اعتباری جهان ظاهر است که در نظر شاعر می‌فرساید و او جلوه‌ای از جهان دیگر را می‌بیند. جهانی که باید ابدی شود و در زمان ابدی واقع گردد.

جهانی که در برابر حس میرایی و گذر زمان پدید می‌آید. جهان حس نامیرایی و درد جاودانگی، که از دیرباز در حال آدمی شعله می‌کشد. آنچنان که شاعران تمام اعصار در اعماق روحشان، جلوه چون آب گذران زندگی را حس کرده‌اند و از آن به تلخی نالیده‌اند. ابدیت، والاترین آرزو و آرمان بشر، عطش ابدیت، همان چیزی که آدمیان عشق می‌نامند و هر کس که دیگری را دوست دارد، می‌خواهد خود را در او ابدی کند. بی‌اعتباری جهان گذران و عشق، دو نوای اصیل و دلنشین از شعری راستین است. احساس بی‌اعتباری جهان گذران، شعله عشق را در دل می‌افروزد و فقط

۱. اشاره به شعر گزار در هشت کتاب، ص ۲۴۱.

عشق است که بر این بی‌اعتباری غلبه می‌کند و زندگی را از نو می‌سازد و
 سرشار می‌کند و به آن ابدیت می‌بخشد.^۱
 دست عاشق در دست ترد ثانیه‌هاست
 واوو ثانیه‌ها می‌روند آن طرف روز
 واوو ثانیه‌ها روی نور می‌خوابند

اگر عشق چنین بودی ندارد، چنین نمودی دارد و عشق به ویژه وقتی که با
 تقدیر درمی‌افتد، ما را از شدت احساس بی‌اعتباری جهان ظاهر
 می‌فرساید. و این همان احساس است که باعث می‌شود سهراب جلوه‌ای
 از جهان دیگری را به ما نشان دهد.

قایقی خواهم ساخت
 خواهم انداخت به آب
 روز خواهم شد از این خاک غریب
 که در آن هیچ کسی نیست که در بیشهٔ عشق
 قهرمانان را بیدار کند

...

نه به آبی‌ها دل خواهم بست
 نه به دریا پریانی که سر از آب به در می‌آرند

...

پشت دریاها شهری است
 قایقی باید ساخت

اینجاست که سهراب به زمان و مکانی دورتر از آنچه و جایی که هست
 می‌اندیشد و برای گریز از هراس تاریخی و هراس گذر زمان و زیستن در
 سرزمینی که:

۱. میگل د اوناونو، درد جاودانگی. بهاءالدین خرمشاهی، امیرکبیر.

مرد آن شهر اساطیر نداشت
 زن آن شهر به سرشاری خوشه انگور نبود
 هیچ آینه تالاری، سرخوشی‌ها را تکرار نکرد

به جهان دیگری گام می‌نهد. به جهانی که نیست و باید هست شود.
 که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است
 دست هر کودک ده ساله شهر، شاخه معرفتی است
 مردم شهر به یک چینه چنان می‌نگرند
 که به یک شعله، به یک خواب لطیف

بدین سان برای زیستن ابدی، می‌خواهد به آن شهر رویده در زمان
 تخیل برود. اما گویی دلش هوای جای دورتری کرده است. «دور» زمانی
 در آینده حال و آینده تخیل و آینده آینده است
 دور باید شد دور

این زمان، نوعی زمان ابدی است و مکان نامیرایی، سهراب این زمان
 را از دل هستی بیرون می‌کشد و به آن حیات دوباره می‌بخشد. اما رسیدن
 به ابدیت و نامیرایی، نه در نفی مرگ یا فرار از او بلکه در باور مرگ و ایمان
 به او و نیاز به اوست.
 و بدانیم اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت

آنگاه با رد گذشته تاریخی، نه نفی مطلق آن، از هراس تاریخی می‌گذرد و
 به لمس مرگ می‌رسد و به رسالت خویش و به حقیقت وجودی و هدف
 آفرینش از پدید آوردن انسان:

پشت سر نیست فضایی زنده
 پشت سر خستگی تاریخ است

...

کار ما شاید این است
که میان گل نیلوفر و قرن
پی آواز حقیقت بدویم.

بدین ترتیب سهراب در دقیقه‌ای رها شده از نظم زمان معیار، رفته
رفته به انسانی مبدل می‌شود که هم از ابتدای زمین می‌آید و هم در تمام
زمانها سفر می‌کند و هم از کاشان می‌آید.
او همواره در این آمدن، پی چیزی می‌گردد و در گذر از هزارتوی
زندگانی، ترسها، شادیه‌ها، مرگ، جنگ، پیری و ... به اینجا می‌رسد که
حقیقت بسی دورتر از حد توان تسخیر و تصرف انسان است. اینجا است
که تنهایی دوباره آدمی - شاعر - آغاز می‌شود.

همیشه عاشق تنهاست
و وصل ممکن نیست
همیشه فاصله‌ای هست

او پس از زمزمه‌های آغازین رسیدن به زمان نیایشی، به درون این زمان
قدسی گام می‌نهد. زمانی که یکی از درخشانترین و شفافترین لحظات در
شعر سهراب است:

من مسلمانم
قبله‌ام یک گل سرخ
جانمازم چشمه
مهرم نور
من وضو با طپش پنجره‌ها می‌گیرم
...

من نمازم را وقتی می‌خوانم
که اذان را باد گفته باشد سرگلدسته سرو

شاعر در عبادتش نیز به هماهنگی می‌رسد. زمان نیایشی سهراب، زمان نیایش علفها و موج نیز هست. بی‌کس‌ترین لحظه، شفاف‌ترین و تنهاترین فرصت. اینجاست که عمق ستایش او در برابر «و خدایی که در این نزدیکی است» به سجده‌ای علف وار می‌رسد، حتی:
سنگ از پشت نمازم پیدااست

سهراب، مسافر زمانهاست و تنها کسی می‌تواند به این درجه از درک زمان برسد که به قول خودش: به آرامش شور ابدی برسد. و به گفته استادانِ دُن: سراسر عالم به کسی اعطا می‌شود که روانی آرام دارد. این همه، در زمانی توسط شاعر زیسته شده است که بی‌زمانی را در خود پدید آورده است تا اینکه به زمان اکتونی رسیده و در آنجا به ثبت زمان و عبور هر پدیده می‌پردازد. هرچیز ساده‌ای که از چشم ما پوشیده مانده است

هیچ کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت

سهراب، این مسافر غریب اما آشنای زاغچه‌ها و زمین، بعد از رسیدن به «آرامش شور ابدی»، «ندای آغاز» را می‌شنود و شبانه به راه می‌افتد. به کجا؟ به مکانی که در صدای فراخوان زمان ابدی بود و هست.

باید امشب بروم

...

و به سمتی بروم

که درختان حماسی پیدااست

رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند

سپس برای همیشه در «همیشه» به راه می‌افتد و در بی‌زمانی و بی‌مکانی مطلق می‌زید. عصرِ آن شب آغازین است. او در این شب

جادویی است که به سیالیت جاودان در کلام، ادراک و احساس می‌رسد و به نبض خیس صبح که آغاز دیگری است، خروس‌خوان دیگری است، گام می‌نهد.

او که نگاه دیروزش «روی چمن‌های بی‌تموج ادراک پهن» بود، به جایی پا می‌گذارد که برای رسیدن به آنجا زیسته بود. آنجا که مرگ هست و باور او هست که پایان تولد اوست. اما در شعر سهراب، زمانِ پایان جهان فردی، نه چون اسکلتی است که در اتاق و نه چون پیرمردی است که داسی در دست، بلکه:

آه، در ایثار سطح‌ها چه شکوهی است
ای سرطان شریف عزلت^۱
سطح من ارزانی تو باد!

و حالا لحظهٔ مرور همهٔ آن چیزهایی است که بر او گذشته است. او برای تماشای دیروز و زمان سپری شده، نه به کودکی خود که به ته زمان یا به ابتدای زمان تاریخی می‌نگرد.

آن روز
آب، چه تر بود
باد به شکل لجاجت متواری بود
روزی که دانش لب آب زندگی می‌کرد
انسان در تنبلی لطیف یک مرتع
با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود
در سمت پرنده فکر می‌کرد

...

انسان در متن عناصر می‌خوابد

۱. سهراب سپهری بر اثر بیماری سرطان خون درگذشت.

ای نگاه تحرک
حجم انگشت تکرار
روز التهاب مرا بست:
پیش از این در لب سیب
دست من شعله‌ور می‌شد

«پیش از این»، در شعر سهراب اشاره به روزگار تاریخی است:
روزگاری که انسان از اقوام یک شاخه بود

تمام زمانها چون پرده سینما از مقابل چشمان تخیل و ذهن شاعر
می‌گذرد و آیا در لحظه‌ای، و آیا حالا نوبت حسرتها و آرزوهاست؟
کی
انسان
مثلی آواز ایثار
در کلام فضا کشف خواهد شد؟

او که از آغاز زمین می‌آمد. جذب نبض زمان شد. تمام زمانها را زیست
و به ایثار سطحها رسید؛ اکنون می‌رود که تا انتها حضور را زندگی کند. اما
نه در بیداری که در خواب. این خواب همان مرگ و «زندگی
خواب‌هاست». خوابی نه از سرپُر خوری بلکه در عین هوشیاری. خوابی
است در حضور او و با حضور او. خوابی است بیدارتر از بیداری. خوابی
که سرآغاز دگرگونی همه زمانهاست که با مرگ می‌آید، که با ریزش دیوار
زمان می‌آید:

امشب
در یک خواب عجیب
رو به سمت کلمات

باز خواهد شد
راز سر خواهد رفت
ریشه زهد زمان خواهد پوسید

...

داخل واژه صبح
صبح خواهد شد

بدین ترتیب زمان تقویمی و ساعت، که قیدی است بر رفتار آدمی، خواهد پوسید و انسان خواهد توانست در همه جا زندگی کند. در تمام زمانها و مکانها. دیگر بی معنی خواهد بود که در اتفاقی باشی و فقط به اندازه یک ساعت در آنجا زیسته باشی. بلکه در بی زمانی خواهی زیست. جایی که همه چیز به هماهنگی ازلی خود می رسد و به ابدیت می پیوندد. جایی که

داخل واژه صبح
صبح خواهد شد

آنگاه فرقی نمی کند در کاشان باشی یا در اتفاقی روی تخت خواب، یا در خیابان. هرکجا که باشی، چه در زندگی و چه در مرگ، به «تا انتها حضور» می رسی. جایی که راز سر می رود و معنای همه چیز آشکار می شود

امشب

ساقه معنی را
وزش دوست تکان خواهد داد
و بُهت پَر پَر خواهد شد

و انسان از حیرت دیرین که چون سایه خوابی بر او چتر گسترده بود، بیدار می شود و صبح روشنی از جنس بی زمانی در برابرش آشکار می شود.



تأثیر پذیری تقلید نیست

این سخن دو روی دارد، چون بازگویی
با کسی که او را اندیشه‌ای هست، او
البته همان یک روی فهم کند که اندیشه او
باشد

شمس تبریزی

«در تذکرة الاولیاء نقل است که یک بار شیخ سَمْنون مُحَبِّ در دعا و
مناجات می‌گفت: الهی! در هر چه مرا بیازمایی در آن راستم یابی و در آن
تسلیم شوم و دم نزنم. در حال دردی بر وی مستولی شد که جاننش
برخواست آمد و او دم نمی‌زد. [بامداد] همسایگان گفتند: ای شیخ [دوش]
تو را چه بود؟ که از فریاد تو ما را خواب نیامد. و او دم نزده بود اما معنی او
در صورت آمده بود و به گوش مستمعان رسیده، تا حق تعالی بدو باز نمود
که: خاموشی، خاموشی باطن است.»^۱

۱. تذکرة الاولیاء، فریدالدین عطار نیشابوری، محمد استعلامی، نشر زوار، چاپ
هشتم، ۱۳۷۴، ص ۵۱۱.

نخستین یادداشت ذهنی نگارنده از این حکایت ممکن است شبیه برداشت خواننده باشد. اما نکته قابل توجه، جمله پایانی است. در این جمله که از سوی پروردگار بیان می‌شود چیزی هست که قابل تأمل است. در نگاهی تازه به این جمله از منظر یک یادداشت ذهنی درمی‌یابیم که انگار ارزش آدمی و در اینجا یک اثر، معناها و معیارهای پنهانی است که در باطن خاموش خفته است. در واقع نوعی پنهانگری و خاموشی باطنی در هر اثر وجود دارد که جهان متفاوت پدیدآورنده و خود اثر را آشکار می‌کند. بنابراین هرچه یک اثر - در این جا شعر - بر بنیادهای اصیل آفرینشی زاییده شده باشد و به راستی سروده شده باشد، خاموشی باطنی را نیز در خود حفظ خواهد داشت. این خاموشی باطنی به نوعی ژرفای اثر است و اتفاقاً ناشناخته و همین ناشناختگی اوست که هر بار شعر راستین با خواندنی تازه‌تر بیدار می‌شود.

حال می‌پرسیم آیا خاموشی باطنی در شعر دو یا چند شاعر، حضوری یکسان دارد؟ حتی اگر آن دو شاعر سهراب و فروغ باشند که برخی از منتقدان بیش و کم به طور شفاهی و گاه مکتوب و پراکنده گفته‌اند: «شعرشان شبیه هم است و اگر امضای یکی را زیر شعر دیگری بگذاری و نگذاری، معلوم نیست سراینده این شعر کیست، زن است یا مرد است.» نگارنده چنین گمانی ندارد چرا که آدمی مجهز به نوعی فعالیت ویژه است که آفرینش‌گر است و ما می‌توانیم نامش را هنر بگذاریم و مراتب آن را بر اساس نیروی خلاقیت، درک کنیم و دریابیم که این عمل فردی در هر کس شکلی دارد و می‌تواند در هر شخص، علاوه بر وجه آفرینش‌گری، بازآفرین نیز باشد. این بازآفرینی به خاطر به درک رسیدن از سوی مخاطب یا حتی خود شاعر نیست، بلکه برای ساختن معنای تازه‌ای است که در اشیاء، رنگ، بو، صدا، نور، واژگان هست. و انگار کار شاعر این است که معناهای تازه‌ای بسازد، اما نه از طریق عینی کردن آن یا کاملاً

آشکار کردن آن. بلکه درست برعکس، به قول حلاج، در کشتن آن. این است اوج معرفت شاعر، همان که حلاج می‌گوید: «معرفت یعنی دیدن اشیاء و هلاک همه در معنا»^۱

حال اگر این عمل تنها هدف شاعر باشد، می‌توانیم دریابیم که هر کس بسته به سرشت، کودکی، نوع زندگی، دوره‌های زیستی و تجربه، دانش و آگاهی‌اش، جهان اطرافش را طوری می‌بیند و درک می‌کند که دیگری طوری دیگر.

اما اگر شاعر حتی به عمد بخواهد از شعر دیگری تقلید کند، حتی از راه تأثیر، آیا می‌تواند اثری خلق کند که پیش از این شاعر ماقبل او آفریده است؟ باز هم پاسخ منفی است.

اگر مثل پیکاسو از اینکه کسانی از روی دست هم نقاشی می‌کشند، یا می‌نویسند، ناراحت و نگران نباشیم، دیرزمانی نمی‌گذرد که با ساده‌ترین آزمایش می‌توانیم دریابیم که آیا مثلاً سهراب سپهری از روی اشعار فروغ تقلید کرده است یا برعکس، تأثیر گرفته است یا نه؟

این سؤال مبهم در نقاشی خیلی ساده اما زیرکانه حل می‌شود، آن هم به روشی که پیکاسو خود پیشنهاد می‌کند: «برای تشخیص طبع گپی کار باید او را وادار کنید دایره کاملی بکشد. البته او موفق نخواهد شد، ولی همان دایره ناقص نشان دهنده طبع اوست».^۲

اما آیا سهراب توانست دایره کاملی بکشد؟ به زعم برخی از شاعران و منتقدان شاعر حتی صاحب نام، انگار سهراب دایره آزمایشی را کامل نکرده است. «م. آزاد» درباره شعر فروغ و سهراب می‌گوید: «شعر سهراب سپهری جای بررسی دارد. روشن است که چرا بیشتر شاعران با او

۱. تذکرة الاولیاء، چاپ هشتم.

۲. درآشتن، پیکاسو سخن می‌گوید، ترجمه محسن کرامتی، نشر نگاه، ۱۳۶۳، ص

برخوردی منفی دارند. این روزها سپهری مد شده است و می‌گویند که او شاعری عارف است و البته این ربطی به شعر سپهری ندارد. مک‌نیس معتقد است که شعر باید ظرافت و استحکام داشته باشد. شعر سپهری اغلب استحکام ندارد و نوعی بحر طویل در کار او دیده می‌شود. البته در شعر او نمونه‌های ظریف و محکم شعری هم دیده می‌شود. سپهری وزن را به تقلید از فروغ متوسع کرد، اما مستقل شد و ذهن سیال داشت^۱

اولاً خیلی ساده با نگاهی به گذشته شعر، آدم چشمش به نیما یوشیج می‌افتد و او را به وسط معرکه می‌خواند و برخی شعرهای او را آشکار می‌کند تا نشان دهد که این وزن را قبلاً یعنی پیش از فروغ یا سهراب، نیما تجربه و ابداع کرده است. اما انگار آنچه باعث این سوءتفاهم می‌شود - که شعر سهراب و فروغ شبیه هم است - نزدیکی لحن است. اما با کمی توجه می‌توان دریافت این لحن ناشی از وزنی است که هر دو شاعر از آن استفاده می‌کنند. یعنی همان وزنی که نیما ابداع کرده است. اما واقعیت این است که لحن این دو شاعر با هم متفاوت است چرا که لحن هر کس بستگی کاملی به طنین درونی‌اش به عنوان یک انسان دارد. لحن نیما در وزن ابداعی، یعنی بحر رمل مخبون نیمایی یا بحر رجز نیمایی، مطمئن است با صدایی مبتنی بر وزن و عروض خود او. لحن سهراب ملایم، مهربان و طناز است و خیلی آرام راه می‌رود. لحن فروغ ظریف، ملایم، گاه آرام اما عصبی است.

همین نگاه را به طور کاملاً وسیع‌تر و با ذکر نمونه‌هایی از محمد حقوقی مطرح می‌کنیم که به نوعی به ایشان نزدیک‌تر است و دلایلش مستدل‌تر.

محمد حقوقی در یکی از شماره‌های مجله تکاپو در این باره می‌گوید: «فروغ هیچ کار تازه‌ای در وزن نکرد خودش هم ادعا نداشت. می‌گفت

۱. آدینه، شماره ۹۱-۹۰، نوروز ۱۳۷۳، ص ۳۹.

وزن مثل نخی است که دانه‌های تسبیح را که همان واژه‌ها باشند، نگه می‌دارد، همین. و درست هم می‌گفت. چون وزن نیمایی هم مشمول همین تعریف می‌شود. اما واقعیت این است که فروغ تولدی دیگر به بعد، هنگام سرایش شعر، به علت سیلان ذهن نمی‌توانسته است و نمی‌خواست است هم، چنانکه باید در خط وزن نیمایی مصراعها را کنترل کند. بعضی مصراعها کاملاً وزن نیمایی دارد و برخی دیگر هم اندکی از وزن خارج شده‌است. به‌طوری که گاه با یک کلمه برداشتن یا یک کلمه افزودن درست می‌شود.

«در نظر فروغ دیگر جوهر شعر و اندیشه‌های شعری و راحت بودن و آزادی داشتن هرچه بیشتر در بیان اندیشه و جوهر، از رعایت دقیق اوزان نیمایی اهمیت بیشتر داشته است. مع الوصف در کتاب تولدی دیگر بیش از نیمی از شعرها با وزن نیمایی است و حتی یک انحراف قابل اهمیت هم ندارد... مثلاً «آن روزها» اولین شعر تولدی دیگر، تمام سطرها با مستفعِلن مستفعِلن پیش می‌رود و به اصطلاح تماماً در بحر رجز نیمایی است.

آن روزها رفتند = مستفعِلن فعِلن

آن روزهای سالم و سرشار = مستفعِلن مستفعِلن، فعِلن

آن خانه‌های تکیه داده در حفاظ سبز پیچکها به یکدیگر = مستفعِلن

مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن، فعِلن

«یا مثلاً شعر فتح باغ که به اصطلاح در بحر رمل مخبون نیمایی است

یعنی فاعلاتن فعلاتن یا فعلاتن فعلاتن

آن کلاغی که پرید = فاعلاتن فعلات

از فراز سر ما = فاعلاتن فعلات

«منتها سپهری مصراعها را به گونه‌ای می‌نویسد که تصور می‌شود وزنی دیگر جز وزن نیمایی است. در صورتی که تعجب خواهید کرد اگر

بگویم حتی شعر بلندی مثل «صدای پای آب» همین وزن «فتح باغ» را دارد. یعنی تماماً در بحر رمل مخبون نیمایی است و با فاعلاتن فعلاتن فعلاتن قابل انطباق است. با اندکی ارفاق البته با توجه به لنگرهای خاص این وزن:

اهل کاشانم = فاعلاتن فعل
 روزگارم بد نیست = فاعلاتن فعلات
 و خدایی که در این نزدیکی است = فعلاتن فعلاتن فعلات

«تنها شگرد کار سپهری این است که گاه گاه دو مصراع یا سه مصراع را یکی می‌کند: من کتابی دیدم، واژه‌هایش همه از جنس بلور.»
 بنابراین عنوان کردن تقلید سهراب از وزن اشعار فروغ شوخی یا نگرشی ساده‌انگارانه است. زیرا در نهایت می‌بینیم حتی خاستگاه وزن مورد استفاده این دو شاعر، نیماست.
 در مورد سهراب، کتاب اول او در هشت کتاب نمونه آشکاری است، در مورد فروغ هم از زبان خودش بشنویم:

... ولی بیشترین اثری که نیما در من گذاشت در جهت زبان و فرم‌های شعریش بود. من نمی‌توانم بگویم چطور و در چه زمینه‌ای تحت تأثیر نیما هستم یا نیستم. دقت در این مورد کار دیگران است. ولی می‌توانم بگویم که مطمئناً از لحاظ فرم‌های شعری و زبان از دریافت‌های اوست که دارم استفاده می‌کنم، ولی از جهت دیگر، یعنی داشتن فضای فکری خاص و آنچه در واقع جان شعر است، می‌توانم بگویم از او یاد گرفتم که چطور نگاه کنم. یعنی او وسعت یک نگاه را برای من ترسیم کرد، من می‌خواهم این وسعت را داشته باشم، او حدی به من داد که یک حد انسانی است... من هیچ وقت مقلد نبوده‌ام.^۱

۱. جاودانه زیستن، در اوج ماندن، انتشارات مروارید، نقل از مصاحبه م. آزاد با فروغ در مجله آرش، تابستان ۱۳۴۳

اما آیا وزن مشترک دلیلی بر ایجاد شعری مشترک است؟ در حالی که به دلیل منش خاموشی باطنی که پیشتر شرحش رفت، هر شعر دارای خاستگاهی ویژه و نایاب است که عقل برای درک آن لحظه درمی ماند و باز به همین دلیل هرگز شعری شبیه شعر دیگر نخواهیم یافت، همچنان که هیچ سیبی شبیه سیب دیگر نیست. چه در واقعیت اثر، چه در خود واقعیت.

حالا می خواهیم به همین گفته تردید کنیم و از نگاه استنلی کاوول امریکایی بینیم که: «تردید، بنیاد دانایی است، وقتی می دانیم حقیقت پنهان است و پنهان خواهد ماند»^۱ پس کمی به این پنهانها نزدیک شویم که شاید به حقیقت پنهان مانده در متن یا همان خاموشی باطنی اثر نزدیک شده باشیم. همان خاموشی که دلیل و تکیه گاه بحث این کتاب است برای نشان دادن تفاوت تمام آثار حتی مشترک در صورت. مثال: ده نفر با هم جمع می شویم و کسی می گوید: سیب. در ذهن هرکس سیبی شکل می گیرد که هرگز شبیه سیب در ذهن دیگری نیست. هر یک از این سیبها در ذهن فرد، دارای پیشینه بصری، آموختگی و خاطره فکری ویژه ای است. حال از هر کدام می خواهیم همان سیب در ذهن را نقاشی کنند. بی شک نتیجه می شود تابلوهای متفاوتی از سیب. تنها چیز مشترک همان سیب یا واژه سیب است، اما تصاویر متفاوتند. مثلاً می توان به سیبها در تابلویی از گوستاو کوربه اشاره کرد و سیبهای دیگری در اثری از پیکاسو، ونگوگ، همین طور سیبها در تابلویی از سهراب سپهری، کمال الملک، و ... یا تابلویی از ادوارد مانه از یک گیتارنواز اسپانیایی در مقایسه با تابلوی طبیعت بی جان با گیتار اثر خوان گری. آنچه مشترک به نظر می رسد، نشانه هایی است که گیتار را در کلیت شکل می دهد و واژه گیتار یعنی نامی که بر این شیء گذاشته اند. اما شکل هر یک متفاوت

۱. بابک احمدی، آفرینش و آزادی، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ص ۱۴۳

است. چرا که نوع روایت و بیان و در نتیجه معنای آن متفاوت است؛ به این دلیل ساده که نوع روایت ما از چیزی و نوع دریافت ما از چیزی رابطه مستقیمی دارد با تجربه‌ها، خاطره‌فکری و زندگی هر یک از ما. با این حال می‌بینیم، همه ما، آدم‌های با آگاهی‌های متفاوت، حاصل تجربه‌ها و اندیشه‌های پیش از خودمان هستیم، به علاوه دریافت‌های جدید و معناهای جدید که از دیدن و درک و تجربه‌های تازه چیزها، تولید می‌کنیم و انگار هنرمندترین کس، آن است که بتواند همچون حلاج عمل کند. چگونگی تولید معنای تازه از هلاکت معناست که سرآغاز اختلاف دریافت‌های ما از آثار شاعران یا هنرمندان دیگر است. معناهایی که از چپستی چیزها و کلمات و کارکرد آنها پدید می‌آید و ممکن است هر لحظه با کوچکترین جابه‌جایی، معنای دیگری به وجود آید.

پس شاعر چگونه تأثیر می‌گیرد، از که و چه تأثیری می‌گیرد و آیا تأثیر به معنای تقلید است و آیا می‌توانیم به سادگی این دو واژه را به جای یکدیگر به کار ببریم؟

آنچه مسلم است جهان انسانی جهان تأثیر و تأثر است، اما گمان نمی‌رود بتوان به سادگی در بحث‌های نقد و نظرهای جدی، این دو را جابه‌جا کرد و کسی را به لحاظ اندوه، تنهایی و ... زیر نفوذ تنهایی و اندوه شخص دیگری دانست.^۱

این نوع نگاه که پیش از این اشاره شد و مثال‌های دیگر متأسفانه نتیجه روند همان تفکر غلطی است که از دیرباز در میان برخی منتقدان ما بوده است. خطر اینجاست که وقتی این مباحث با کمترین دقت و خلط معنایی از سوی این عزیزان مطرح می‌شود، به دلیل فرهنگی و روحیه بزرگ‌سازی یا بت‌های ذهنی برخی از اقشار، حرف آنها مبدل به حجتی

۱. داریوش آشوری ۱۳۶۶، «سپهری در سلوک شعر»، مجله مفید، ص ۲۶ و ۲۷: تنهایی، بی‌کسی، وحشت از غربت و چیزهای غریب، فردیت بی‌پناه‌احوالی است که [سهراب سپهری] زیر نفوذ نیماست.

گاه تغییرناپذیر می شود. اما در مقایسه و نگرشی تازه تر می توان با حذف بت های ذهنی به کج راهی که تا به امروز طی شده نگاه کرد. مثال عینی آن قیاس ادله م. آزاد با بحث محمد حقوقی است و مواردی که در پی می آید. در همین راستا، این درست که ما همه از جهان پیرامون خود تأثیر می گیریم، از سیب در کلام دیگری، از نگاه و رفتار دیگری، اما همواره نوعی گریز غریزی از روایت پیشین در آدمی وجود دارد که در نهایت دو چیز به ظاهر مشترک را از یکدیگر جدا می کند. هرگز ضربه قلم موی یک نقاش بر بوم، شبیه ضربه بعدی نیست. این را استادان ذن به خوبی نشان داده اند.

نکته دیگر این تفاوت نقطه عزیمت شعر یا خاستگاه آن است که همواره از انگیزه های متفاوت انسانی شاعران برمی خیزد و باعث تولید معنایی و بعد روایتی می شود که نتیجه این عمل فردی شنیدن یا خواندن روایتی و باز تولید معنایی دیگر است. اتفاقاً همین باز تولید معناها یا همان سیب های متفاوت است که در بازتولید معنا و دریافت مخاطب باعث بسط همه فرم ها، معناها، زبان، صورت و ساختار، دریافت و ادراک می شود. این همان چیزی است که افلاطون از آن می ترسید و شاعران را از شهرش بیرون کرد و در نهایت آرمانشهرش مبدل به زندانی شد البته با دیوارهایی دورتر و ابعادی وسیع.

دلیل راندن شاعران از این سرزمین شاه نشین سیدارتاوار، این بود که شاعران هرگز به ساختن یا آفرینش یک معنا تن نمی دادند، که این ویژگی شعر است. آنها همواره در تولید معناهای خاموش تازه ای بودند و هستند که اتفاقاً از هلاکت معنا پدید می آید، این هلاکت هم در خود است هم در هلاک معنای پیشین چرا که قرار است به چیز تازه ای بدل شود و این اتفاق زمانی می افتد که به خواندن در می آید. به محض خواندن، معناهای پنهان بیدار می شوند، این معناها اما دیگر معناهایی نیستند که ما خود به سلیقه

و پسند آن را می‌خواهیم یا می‌خواستیم. درست برخلاف آنچه در آرمانشهر معنایی افلاطون رخ داد.

در سرزمین افلاطونی «فقط روایت داستانهایی و اشعاری قابل قبول بود که از نظر اخلاق و آموزش مورد پسند خود افلاطون باشند» این در حالی است که شعر همواره در هم شکننده چنین «استبداد فکری» و نظری بوده و هست. چیزی که در برابر این استبداد قد علم می‌کند و نوعی استقلال معنایی را اعلام می‌کند و حتی فراتر از آن، آزادی معنا را اعلام می‌دارد، وجود برتری است که در جان شاعر زندگی می‌کند و فی نفسه و فی ذاته آزاد است. اما این آزادی نوعی تعلق درونی نیز به خود دارد که حتی در موقعیت تأثیرپذیری، باز هم آفریننده به چیزی می‌اندیشد که در خودش وجود دارد. به این معنی که ما همواره به خودمان فکر می‌کنیم، خود برترمان، حتی وقتی که متوجه دیگران و معناهای دیگر هستیم می‌توانیم صدای خود برتر را از پشت این توجه ویژه بشنویم.

پُرَم از راه، از پل، از رود، از موج

سهراب

و من چنان پُرَم که روی صدایم نماز می‌خوانند

فروغ

از قدیمی ترین قانون‌های تخیل بهره می‌گیرم
و اولین بار است که در زندگی‌ام، مُرده‌ها را فرا می‌خوانم،

...

کجاست حکومت من بر تمامی کلمات؟

وسیواوا شیمبورسکا

من تمامی مردگان بودم:

مردۀ پرنده‌گانی که می‌خوانند

و خاموشند

شاملو

در کنار این شاید توجه‌های جانانه، اما هرگز صدای تقلید به گوش نمی‌رسد، شاید صورت حکایت تأثیرپذیری که همواره به معنای تقلید و زیر نفوذ آمده، شبیه حکایت کوکوی فاخته باشد و هوهوی شبلی^۱ باشد. اما آوای هوهوی شبلی کجا و کوکوی فاخته کجا. شبلی تنها بر فرضی ذهنی پاسخ کوکو را می‌دهد نه بر معنایی به یقین. کوکو آوایی است که در نهایت از مرکز معنایی خود برتر فاخته بر می‌خیزد، همان طور که هوهوی شبلی. برای مثال به سهراب و فروغ پردازیم و به بحث "زیر نفوذ" و "تحت تأثیر" و ... که بوی چندان خوشی در نقد دوران نداشته و ندارد.

مرگ در ذهن افاقی جاری است

مرگ با خوشه انگور می‌آید به دهان

سهراب

در این سطر، کنش پنهانی وجود دارد که به معنای باطنی خاموش شده در عمق واژه‌ها اشاره دارد. معلوم نیست مرگ چگونه و کی با خوشه انگور می‌آید. و آیا مرگ برای دهان می‌آید یا برای صاحب دهان. در صورت مسأله و دریافت آنی، ممکن است مخاطب به اینجا برسد که صحبت از آمدن مرگ است و این سطر هم شکلی دیگر از سررسیدن مرگ را نشان می‌دهد. از دلالت‌های خود واژگان بر یکدیگر و از نشانه‌های این سطر که فراتر برویم تا به معنای خاموش برسیم، ناگزیر، نشانه‌ها دست ما را گرفته به تاریخ مذهب اسلام خواهند برد و در جایی ما را نگه خواهند داشت که روزی امام هشتم شیعیان با انگور زهرآگین مسموم شد. یا همین نوع مرگ در اساطیر ملل و افسانه‌های باستان.

۱. محمد استعلامی، تذکرة الاولیاء، : نقل است که یک‌بار چند شبانه‌روز در زیر درختی رقص می‌کرد و می‌گفت: هوهو! گفتند این چه حالت است؟ گفت: این فاخته به سر این درخت می‌گوید: کوکو! من نیز موافقت او را می‌گویم: هوهو. و چنین گویند که تا شبلی خاموش نشد، فاخته خاموش نشد.

حال دریافت دیگری از همین سطر: «خوشه انگور همان طور که نشاط و سرمستی را به کام اندر می‌کند، مرگ را هم در تن تزریق می‌کند زیرا عصاره انگور هم سرمست کننده است و هم مخدر و بی‌رمق کننده و در اینجا رخوت و سکون به مرگ تشبیه شده است و احتمالاً تلمیحی به شام آخر هم دارد که در آن عیسی شراب نوشید و در مرگی ظاهری عمری ابدی یافت»^۱

مرگ زیر چادر مادر بزرگ نفس می‌کشد

فروغ

این دو شاعر از یک چیز حرف می‌زنند، یعنی از یک سیب، و در اینجا از مرگ و چگونگی حضورش. اما هیچ ربطی - در زبان - به هم ندارند. جهان درون این سطر خانگی با جهان سطر اساطیری سهراب به این دلیل به هم مربوط نیستند و نمی‌توانیم به معنایی مشترک برسیم که در سطر سهراب مرگ معنایی رسیده است، در سطر فروغ مرگ معنایی منتظر است. و چون ما در درون هر یک از این معناها زندگی نمی‌کنیم و حتی در بیرون آن نیستیم، بلکه در جهان خودمان هستیم، نمی‌توانیم به معنایی مشترک برسیم. تنها چیزی که به دست می‌آید گمانی معنایی یا حدسی منتظر است.

عمل تولید معنا، در شعر این دو شاعر نیز روی دوم سکه است که با دیگری متفاوت است و چون ما در درون آنها نیستیم، همان طور که در بالا ذکر شد، می‌توانیم فقط به گمانی معنایی دلخوش کنیم، اما سطرهای مشترک به دلیل چگونگی دلالت‌های واژگانی متفاوت هستند. اگر هر واژه را یک شیء بدانیم، آن شیء به نسبت قرار گرفتن در موقعیت‌های گوناگون، به معنایی و معنایی خاص دلالت می‌کند. به این مثال توجه

۱. سیروس شمیسا، نقد شعر سهراب سپهری، انتشارات مروارید، ص ۱۱۰.

کنید: یک تختخواب دالی است که به کارکردی ویژه، یعنی خوابیدن آدمی بر روی آن دلالت می‌کند، اما اگر همچون لوئیس بونوئل^۱ گاوی را روی آن قرار بدهیم که در حال استراحت است، قرارداد یا معیار خوابیدن آدمی روی تختخواب به هم می‌خورد:

یک آدم روی تخت خوابیده است

یک گاو روی تخت خوابیده است

آیا این دو گزاره شبیه به هم نیستند؟ همچون سطرهایی شبیه به هم در شعر سهراب و فروغ؟ اما آیا باز هم دلالت‌های واژگانی در جایی به هم می‌رسند و ربطی معنایی پیدا می‌کنند؟

ربط کنشی و عملی چرا، خوابیدن عنصر مشترک است، مثل همان سیب‌ها. اما با بررسی مجدد خواهیم دید این دو گزاره چه تفاوتی با یکدیگر دارند، چرا که چگونگی خوابیدن نسبت به رختخواب، ملافه و متکا پیش می‌آید و این دو را از هم جدا می‌کند. یک گاو هرگز نمی‌تواند از ملافه و متکا همان استفاده‌ای را ببرد که یک آدم. بنابراین خوابیدن گاو روی تختخواب مبدل به بیانی نمادین می‌شود که فقط می‌تواند قراردادی را به هم بزند و چیزها را نوعی دیگر به ما نشان دهد. اینجاست که همانندی واژگان یا لحن مشترک، دلیل بیهوده‌ای است و هرگز دلیل تأثیر یکی از دیگری نیست.

نکته مشترک همان‌طور که عرض شد خوابیدن است که آن هم به واسطه نوع ترکیب واژگان در کنار یکدیگر به وجود می‌آید و گاه فضایی یکسان را تداعی می‌کند، نه این که می‌سازد. — میان این دو تفاوت هست — و اتفاقاً از این تداعی‌ها این احساس به ما دست می‌دهد که هر دو شاعر مانند یکدیگر شعر گفته‌اند. و لابد به قول دیگران «یکی از روی دست دیگری نوشته است».

۱. لوئیس بونوئل، کارگردان سوررئالیست اسپانیایی.

اما به هر حال این فضای یکسان در صورتِ زبان پدید آمده است، نه در دلالت‌هایی که واژگان به معناهای گوناگون دارد. معناهایی که در منسوری از تنوع دیدگاه‌های هنرمندان، شاعران و نویسندگان آن هم در زبان پدید می‌آید و در تنوع دیدگاه‌های مخاطبان باز تولید می‌شود. اما شکل این تولید دوباره، شبیه شکل نخستین یعنی شکل پدید آمده در ذهن و تصور تولید کننده نیست.

در بعضی از اقوام افریقایی، غذا خوردن بین زن و شوهر، همانقدر صورت پنهانی دارد که عمل دفع. این اتفاق از نظر قراردادهای زیستی، در جوامع مدنی خنده‌دار به نظر می‌رسد و غیر واقعی، اما حقیقت دارد. حالا دوباره به بونوئل برمی‌گردیم. در یکی از فیلم‌های او صحنه‌ای هست که افراد، عمل دفع را در حضور یکدیگر انجام می‌دهند البته با همان ارزش، توجه و گاه زیبایی که یک خانواده گرد میزی جمع می‌شوند تا غذا بخورند، حتی حرف‌های خوب هم بزنند. اما وقتی نوبت غذا خوردن می‌رسد، آشپزخانه مبدل به جایی شبیه توالت می‌شود که حالا باید برای ورود به آنجا در زد، سرفه کرد و پنهانی و دور از چشم کسی، برای صرف غذا رفت و زود بیرون آمد. بیان این موضوع در فیلم بونوئل آیا ریشه در رفتار آن قوم افریقایی دارد و آیا ممکن است فیلمساز در جایی آن را خوانده باشد؟! هرچه هست در بیان بونوئل، مبدل به آفرینش واقعیت دیگری می‌شود که تا سالها مخاطبان با شگفتی به آن می‌نگرند. با تمام شباهت‌هایی که میان تصویر فیلم بونوئل و سنت آن قوم افریقایی وجود دارد، اما باز دلالت‌ها را به جای دیگری می‌برند. عمل غذا خوردن پنهانی در آن قوم افریقایی ریشه در آیینی ویژه دارد، در حالی که بونوئل قصد نشان دادن یک آیین یا آیینی کردن یک رفتار را ندارد. بلکه او فقط می‌خواهد زندگی آدمها را طور دیگری نشان دهد و با برهم زدن قراردادهای، زندگی آدمی را به نقد بکشد.

دال‌ها همه دلالت بر به هم زدن قراردادهای روزمره دارند نه چیز دیگر. در صورتی که در آن قوم افریقایی قراردادی به هم نخورده است بلکه خود عمل پنهان‌کاری، نوعی قرارداد پذیرفته شده و آیینی است. می‌بینیم، آنچه می‌تواند معنای پنهان را از دل گزاره‌ها، سطرها، حرف‌ها و تصویرهای مشترک بیرون بکشد، دلالت اجزای آنها با یکدیگر است و تأثیرپذیری به معنایی که تاکنون بوده و هست بی‌معنی است. اکنون به شعر برمی‌گردیم و یکی از نمونه‌های این نوع نگاه را در جامعه شعری و نقد ادبی پی می‌گیریم که ریشه در همان سوءتفاهم فرهنگی دارد که پیش از این مطرح شد.

در بخش پایانی کتاب شرح شوکران به کوشش دوست عزیزم سیدعلی صالحی، بحث نسبتاً مفصلی درباره تأثیرپذیری هست که با جدولی دقیق، شاعران متأثر از دیگری را نشان داده است. در ابتدای بحث چنین آمده است:

تأثیرپذیری شعر شاملو - شاملو و شعر او ... حکایتی دیگرگون دارد. [اما هرچه هست، سایه کمرنگی از شعر و زبان شاهرودی ... به ویژه شعر تلاش او - برگنج‌هایی از روان شعر شاملو - چه در مضمون و چه در شکل دیده می‌شود] لذا، اینجا و در این رویارویی باز هم تأکید می‌کنم که این نفوذ چندان رقیق جلوه می‌کند که گاه خود نوعی تداعی معنا به نظر می‌رسد نه تأثیر.^۱

نویسنده مقاله که خود شاعر است، ابتدا شعر شاملو را متأثر از شعر تلاش شاهرودی می‌داند اما شاید به دلیل تشخیص شاملو یا عدم اطمینان به ادله خود، کماکان حرفش را پس می‌گیرد و آن را تداعی معنا می‌نامد. اگر چنین است پس باید بحث در راستای تداعی معنا پیش می‌رفت، نه

۱. سیدعلی صالحی، شرح شوکران، جلد اول، نشر تهران، ص ۲۲۵.

اینکه برای نشان دادن تأثیر یکی از دیگری جدولی تنظیم کرد و به تقابل اشعار پرداخت. با هم به نمونه‌ها نگاه می‌کنیم. نمونه‌ها آنقدر دور از یکدیگرند که جای چندان بحثی ندارد اما ناگزیر به پاره‌ای از آنها که به بحث ما مربوط است اشاره کرده‌ایم.

شاهرودی و حیطة نفوذ شعر «تلاش» بر اشعار شاعران بعد از او...

شاهرودی - تلاش - بند ۲۲ تا ۲۰	شاملو - لحظه‌ها و همیشه - ص ۲۹
۱۳۳۱ خورشیدی	۱۳۳۹ خورشیدی
مردی را ببینی،	دشنه برای جگرشان
	زندان برای پیکرشان
	رشته برای گردنشان
	یا
زجری را بخوانی،	در زندانی که با خویش
عشقی را بدانی	در زنجیری که با پای
	در شتابی که با چشم
	یا
و چله‌نشینی یأسها و شکستها	و التماس نگاهشان
و فواره‌های بلند آرزو را	به بازجست تو برخاسته‌ام
باز می‌کنم	
تا قطره‌های فتح بپاشند	تا در پایتخت عطش
تا موج‌های رنگ بریزند	
تا حماسه‌یی بسرایند	در جلوه‌یی دیگر بازت یابم
...	...
اینک	
باد با آشوب عصیان‌ش	

در اینجا
اینک موج سنگین گذر زمان است
که در من می‌گذرد

شاهرودی - شعر تلاش
سپهری صدای پای آب - هشت کتاب
ص ۲۷۶-۲۷۷

من انتظار خسته‌ات را
در صدای پای خود آرام خواهم کرد
من به ایوان چراغانی دانش رفتم
و فواره‌های بلند آرزو را
و نپرسیم
باز می‌کنم
صدای پای خود = صدای پای آب
که فواره اقبال کجاست؟^۱

آیا با مشاهده این نوع تقابل و بررسی زیر نفوذ یا تحت تأثیر بودن این شاعر از آن، آن هم در حیطه فرمانروایی شعر تلاش شاهرودی انگشت اشاره به جایی خطا نشانه نرفته است؟ در حالی که با بررسی هریک از سطرهای شعر دو شاعر و با توجه به مباحث ابتدای کتاب و ابتدای همین فصل، به خوبی درمی‌یابیم که هیچ چیز پنهانی حتی در پشت این تقابل وجود ندارد تا تأثیر شعر تلاش را به شعر شاملو یا سپهری به اثبات برساند. قبل از هر چیز، به رسم منتقدان باید گفت آنچه این سه شاعر را از هم جدا می‌کند اولاً زبان شعری‌شان است که خوب آنها به زبان ویژه خود رسیده‌اند به ویژه سپهری و شاملو. به لحاظ محتوایی هم می‌توان به بررسی مورد زیر از جدول بالا پرداخت:

شاهرودی	سپهری
و فواره‌های بلند آرزو را	و نپرسیم
باز می‌کنم	که فواره اقبال کجاست؟

۱. جدول عیناً از کتاب شرح شوکران نقل شده است.

آرزو کردن، یک عمل ذهنی است و ممکن است در ذهن هر کس معنا و تصویری ذهنی پدید آورد که بیشتر خواستن‌های ناپایان آدمی است و همواره رو به اوج است و خاصیت بالاروندگی و بالندگی دارد.

در شعر تلاش، آرزو به فواره تشبیه شده است، حرکت فواره فرمی و عملی عینی هم به خود می‌گیرد، وقتی آن را باز می‌کنیم، آب فوران می‌کند و بالا می‌رود و اینجا آرزو به اوج خیز برمی‌دارد.

شاهرودی بغض خود را که آرزوهایش باشد، باز می‌کند تا چون فواره‌ای سربه فلک دنیای شعرش بکشد. شعر تلاش شاهرودی ریشه در عقده‌های اجتماعی / سیاسی شاعر دارد که درگیر مسائل پیرامون آن است و اندوهی فلسفی به وجود می‌آورد که ناشی از فاصله اکنون آدمی به دنیای نامعلوم فرداست.

داستان شعر تلاش در پشت دروازه‌ای بسته اتفاق می‌افتد و هرگونه خیال‌انگیزی در آن، حتی در حد فراواقعیت، باز هم از زمین بر نمی‌خیزد و شعر در حوزه زمینی خود فقط به بیان ویژه‌ای از معناهای سراسر است منتهی می‌شود که گاه کاملاً نثر است و اگر امروز نام شاهرودی را از پای شعر برداریم، بی‌گمان کمتر مجله‌ای آن را چاپ خواهد کرد.

آی: دروازه‌بان شهر

باز کن! -

(کلون را) باز کن! -

که من بازگشتن نمی‌توانم

دروازه عشق و زندگی را

به رویم

بسته‌اند

و قلبم را آکنده‌اند

از درد و دریغ

...

و چون ابر و هوا
 آزاد خواهم شد
 و خواهم پیمود
 تنگه وحشتزایی را
 که در فاصله اکنون
 و دنیای فرداست
 و فواره‌های بلند آرزو را
 باز می‌کنم
 تا قطره‌های فتح بپاشند
 تا موجهای رنگ بریزند
 ...

شاهرودی

اما شعر سهراب در دنیایی دیگر سیر می‌کند و هیچ ربطی به دنیای شعر
 تلاش ندارد. چه به لحاظ زبانی و چه به لحاظ مضمون و محتوا و چه و
 چه:

...
 و اگر مرگ نبود دست ما در پی چیزی می‌گشت
 و بدانیم اگر نور نبود، منطق زنده پرواز دگرگون می‌شد
 و نپرسیم کجاییم
 بوکنیم اطلسی تازه بیمارستان را
 و نپرسیم که فواره اقبال کجاست

هشت کتاب

با هم دقت کنیم، سهراب پیش از سطر مورد بحث، از مرگ، چیستی
 مرگ و دلایل وجودی آن در نظام هستی و ... حرف می‌زند و پس از طرح

لزوم مرگ و علت غایی حرکت آدمی تا مرگ، به سطر «بوکنیم اطلسی تازه بیمارستان را» می‌رسد.

بیمارستان، به نوعی جایگاهی است بین زندگی و مرگ، بودن و نبودن. جایی میان مرگ و زیستن، پس «نپرسیم کجاییم». در هر کجا که هستیم، چه در حالت رو به مرگ و چه رو به زندگی. چرا که «مرگ پایان کبوتر نیست». و نبود مرگ سرگردانی است. همچنان که نبود نور، دگرگونی منطق یا قانون حتی علمی پرواز است.

اکنون معنای سطر «و نپرسیم که فواره اقبال کجاست» روشن‌تر می‌شود. اقبال = بخت، مشیت. «گفتا همه آن بود که بر لوح جبین بود»^۱ و سهراب با ادله‌ای که در مورد لزوم زندگی و وجود مرگ می‌آورد، می‌گوید دیگر در پی اقبال نباشیم. اقبال زنده ماندن یا حتی اقبال به مرگ رسیدن. اکنون اقبال و فواره سهراب کجا و فواره اقبال شاهرودی کجا؟ نکته جالب اینکه در جدول نمونه‌های کتاب شرح شوکران، شاملو هم از همین سطر تأثیر گرفته یا تقلید کرده است که در جدول بالا آشکار است. ولی نکته جالب‌تر دیگر اینکه:

شاهرودی	سپهری
من انتظار خسته را	من به ایوان چراغانی دانش رفتم
در صدای پای خود آرام خواهم	(صدای پای خود = صدای پای آب)

یعنی سهراب «صدای پای آب» را از «صدای پای خود» شاهرودی برداشته است یا تأثیر گرفته است! اگر این تقابل نمونه‌ای از نوع تأثیرپذیری باشد که همواره همین‌گونه بوده بنابراین باید گفت: شاهرودی هم لااقل صدای پای خود را به قول شاملو: از آن «شاعر بی ذوق عهد صفویه» دزدیده است که گفت:

ای ماهتاب آهسته تر بر بام قصرش کن گذر
ترسم صدای پای تو از خواب بیدارش کند

حال اگر به روش آن کتاب تأثیرپذیری را فرموله کنیم، می شود: صدای پای تو (ماه) = صدای پای خود = صدای پای آب! در کجای جهان نقد ادبی چنین تقابلی مبنی بر تأثیر یکی بر دیگری و دیگران می توان یافت، پس دلالت های واژگانی، نشانه ها، دنیا های متفاوت معناها و شاعران و انرژی خلاق هنرمند و منتقد کجاست؟ حال می خواهیم از همین منظر شبیه نویسی که ذکر آن رفت، چند نمونه از شعر شاعران امروزی تر بیاوریم تا به بحث تأثیر یا تقلید کمی دقیق تر اشاره کنیم:

جسته گریخته طی سالهای ۷۲ و ۷۳ اشعاری از رضا براهنی در مطبوعات چاپ شد و بعد در کتابی تحت عنوان چرا من دیگر شاعر نیامی نیستم چاپ و منتشر شد. صورت مسأله بر این ادعا بود که این اشعار از جهان بی پدر و مادری از نحو زبان و کاربرد زبان و کارکرد زبان پدید آمده است و شاعر حالا که زبان تازه ای خلق کرده است، دیگر شاعر نیامی نیست. و ما می توانیم در دریای «جهان زبان» او شنا کنیم و به ساحل معناهای تازه برسیم. اینکه براهنی در تلاشی تازه امکان تازه تری از زبان فارسی را نشان داد جای تقدیر و نگرش دقیق دارد. اما وقتی ناگهان در متنی هایی از دیگران همان کارکرد زبان را می بینید ناگهان مکث می کنید که این دو جهان چگونه به یکدیگر راه پیدا کرده اند؟ جز از طریق زبان انگلیسی که براهنی استاد است!؟

با هم صدای گرترو استاین را از سال ۱۹۲۳ بشنویم:

اگر به او می گفتم

اگر به او می گفتم آیا خوشش می آمد. آیا خوشش می آمد اگر به او

می گفتم.

آیا خوشش می آمد آیا ناپلئون آیا ناپلئون آیا آیا خوشش می آمد. اگر
ناپلئون اگر به او می گفتم اگر به او به او می گفتم اگر ناپلئون

...

حال.

نه حال.

و حال.

حال.

دقیقاً چو چو امیران

...

شباهت دقیق به شباهت دقیق این شباهت دقیق به دقت یک شباهت
دقیقاً چو شبیه. دقیقاً شبیه، دقیقاً در شباهت دقیقاً.

...

او او او و او او و او و ... چو و چو او و چو و چو او و او...»^۱

و صدای رضا براهنی را از سال ۱۳۷۲ خودمان بشنویم:

از هوش می

...»

باران که می وزد سوی چشمانم باران که می وزد باران که می وزد تو
شانه بز!

باران که می ...

...

آهو که عور روی سینه من می افتد آهو که عور آهو که او او که آ
او او تو شانه بز!

...

افتادنی که مرا می افتد هنگامه منی که می افتد معشوق جان به بهار

۱. پیکاسو، گرتروداستاین، عزیزه معتضدی، فاریاب، تهران ۱۳۶۲.

آغشته منی، منی، منی که مرا می افتد
و می روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزنی زانو! منی از
هوش می و.»^۱

آیا شعر این دو شاعر و نویسنده شبیه هم نیستند؟ در صورت بیان، انگار یک صدا شنیده می شود. اما بیاییم طور دیگری نگاه کنیم. اگر هر شعر به عنوان مبدأ به حساب آید و شاعر دیگری تحت تأثیر آن، شعر دیگری بسراید یا نقاشی از اثری که مبدأ است، نقاشی کند و نقش دیگری بسازد، لزوماً تقلید انجام نگرفته است. چرا که تقلید از یک مبدأ واقعی صورت نگرفته است و تنها فرضی است که کسی آن را در سرایش خود یا در نقاشی خود نقاشی کرده یا شعری آفریده است که خود فرضی یا گمانی معنایی است. یعنی تولید چیزی از فرضی بر فرضی دیگر. اما در میان این فرض به فرض، آنچه اتفاق می افتد «باید باشد»ها است که شعر یک شاعر را با دیگری متفاوت می کند، «باید باشد»ها نه آنچه بوده است، به عبارتی همان «حضور خود برتر» است.^۲

اما تقلید و حتی تأثیر نادرست زمانی آشکار می شود که اجرای نادرستی شکل بگیرد و به قول پیکاسو نقاش نتواند دایره کاملی بکشد. حال آیا براهنی توانسته است دایره کاملی بکشد یا سهراب که بیشتر متهم به تقلید از فروغ است، که خود بحث وسیع تری است که شاید وقتی دیگر به آن بپردازیم.

با توجه به آنچه ذکر شد و با یادآوری آنچه شاعران می خواهند، یعنی «باید باشد»ها، بی آنکه بخواهیم حکمی افلاطونی صادر کنیم، قضاوت نهایی را به عهده خواننده هوشمند می گذارم.

۱. خطاب به پروانه ها، رضا براهنی، نشر مرکز، شعر: از هوش می.

۲. رجوع کنید به صفحه ۱۶ زیرنویس شماره ۲ در فصل «ریگی از وزن زمین برداریم».



اما هنوز وقتی همین بحث تأثیر و تقلید مطرح می‌شود که دیگر پای جوان‌ها در میان نیست، و حرف بزرگان شعر به میان می‌آید، منتقدان پا پس می‌کشند و تعبیرشان را به واژگانی چون «تداعی معنا» و «الفاظ مشترک» مبدل می‌کنند تا مبادا که ساحت قدسی‌شان بشکند. این همان کاری است که «تردید» از نوع استنلی کاول در برابرش می‌ایستد. به عنوان نمونه نگاهی می‌اندازیم به کتاب در خاطره شط که کشکولی از نوشته‌های بهاء‌الدین خرمشاهی است.

ایشان در بحث اشتراکات خواجه و حافظ البته نه جدولی، اما نمونه‌هایی به قیاس گردآورده‌اند تا تأثیر ذهن و زبان خواجه را بر حافظ آشکار کنند که بحث تازه‌ای هم نیست. تا جایی که در گفتار و نظریات شفاهی بسیاری از شاعران صاحب نام و در گفتگوی میان شاعران، حافظ دزدترین شاعر تاریخ ادبیات ماست. با این تفاوت که او بهترین تکنیک‌های شاعران پیش از خود را گرد می‌آورد و در «باید باشد» خود به جهان تازه‌ای مبدل می‌کند که هیچ ربطی به جهان دیگران پیش از او ندارد. این هم نوعی دیگر از تقابل در بحث تأثیرپذیری یکی از دیگری: «... ذیلاً به بیان وجوه دیگری از اثرگذاری ذهن و زبان خواجه بر ذهن و زبان حافظ با ایراد شواهد کافی می‌پردازم. با این توضیح که با بیان این وجوه شباهت، به ضرس قاطع نمی‌گوییم که فلان کلمه یا عبارت یا صفت را حافظ از خواجه گرفته نه هیچ‌کس دیگر از متقدمان. لذا آن را احتیاطاً بعضی از «الفاظ و معانی مشترک» می‌نامیم:

خواجه: تیغ تو گشت خضر لب چشمه حیات
رای تو شد برهمن هندوستان چرخ

حافظ: مزاج دهر تبه شد در این بلا حافظ
کجاست فکر حکیمی و رای برهمنی

خواجو: گر اهل مقامند بگو برچه مقیمند
ور زانک مقیمند بگو در چه مقامند

حافظ: تا گنج غمت در دل ویرانه مقیمست
پیوسته مرا کوی خرابات مقامست»

... ..

این تقابل که قریب ۱۰ صفحه کتاب را پر کرده است، در نهایت ما را به کجا راهبری خواهد کرد و کدام یک از مسائل ما را حل خواهد کرد؟ می‌بینیم حتی نوع نگاه تأثیر و تقلید در شعر شاعران قدمایی هم از منظر شباهت‌های صوری است، همان معیاری که هنوز هم گریبان منتقدان امروزی‌تر ما را گرفته است و همان‌طور که پیش از این عرض شد، در کنار همه دگرگونی‌ها یا دگردیسی‌های فکری و نظری، فقط اسمش عوض شده و از روی دست هم‌نویسی تلقی شده است. چنانچه با همین نظرگاه بخواهیم شعر شاعران نسل‌های گذشته خودمان را بررسی کنیم، جای ارتکاب به جرم فراوانی می‌توان یافت.

می‌گویید نه، دور نمی‌رویم نگاهی برق‌آسا می‌اندازیم به کتاب نم‌نم بارانم علی بابا چاهی و شباهت‌های برخی از سطرهای اشعار این دفتر با سطرهایی از اشعار دیگر شاعران که در دهه هفتاد فعال بودند و همان اشعار در آدینه یا در نخستین کتابهایشان به چاپ رسیده است.
تو فقط چند نفر بیش نیستی

نم‌نم بارانم

ما فقط زیر یک سقف نمی‌خواهیم
ای کاش آفتاب از چارسو بتابد

حالا بگرد
هی شال گردن و هی کفش عوض کن
هی روی آب راه برو

نم نم بارانم

حالا از همه این ها گذشته بگو
حالا هر که از روبه رو بیاید

.....

هی بی صدا و بی سایه بمیریم
هی همین دل بی قرار من ری را

دیر آمدی ری را

با این حال از منظر کتاب حجم و هم این شباهت ها ربطی به هم ندارند، ولو اینکه باباچاهی به دلیل مراوده هر روزه اش با شعر جوان ها در آدینه، از این اشعار تأثیر گرفته باشد. چرا که در نهایت با توجه به ادله پیشین بحث، دلالت های هر یک از سطرها آدمی را به جایی می برد که دیگری به جای دیگری.

اما همین بحث را حالا از نگاه خود باباچاهی به شعر امروز و جوان ها ببینیم: «... مثلاً در شعر زیر عکس پاره پاره، دکان های بسته، گیتار، سقاخانه ناظر بر مصداقی نمادین نیست، بلکه خطوطی است که می خواهد چهره لورکا را ترسیم کند:

عکس پاره پاره / و دکان هایی بسته / در شب تابستان / عابری تنها
چشمانی زیتونی دارد / و گیتاری برای حراج / کنار سقاخانه ای
می ایستد / گلو تازه می کند / و غمزده می گذرد»^{۲۱}

۱ و ۲. آدینه شماره ۸۸. «فریکاری روان نویسان و شعر جوان»، علی باباچاهی، ص

آیا گیتار، زیتون، عکس پاره پاره و ... فقط به دلیل اینکه لورکا از گیتار استفاده کرده و خوب گیتار هم که اسپانیایی است، می تواند وسیله تقابل و داوری درباره شعر با شعر دیگر باشد؟

همین نگاه در مبحث بالا ادامه پیدا می کند تا جایی که باباچاهی برای اثبات شبیه نویسی یا از روی دست هم نویسی چند تن از شاعران جوان، سطرهایی را انتخاب می کند - توجه کنید سطرهایی را - کنار هم می گذارد و نتیجه می گیرد: «شاعران جوان ما به جای رویکرد به زبان به واقعیت بیرونی رویکرد بیشتری نشان می دهند، در نتیجه به نثر تصویری که موظف به رعایت فرم نیست، نزدیک می شوند... و ناگزیر با شعرهایی روبرویم با حرکتی نسبتاً نو و با اشیاء و شیوه بیانی مشترک. زبان این شعرها از درون تکامل نیافته، بلکه شاعر از بیرون رنگ هایی از حس و عاطفه بر آن پاشیده است. راستی چه تفاوتی بین لحن، تصویر، و به طور کلی شیوه بیان این «بند» ها دیده می شود؟

«در بادهای پاییزی کنار پنجره می آیم / آنگاه که تو از باران شبانه باز می گردی.

«در غروب زمستانی / از باغ برفپوش که برمی گردی.

«دست که بر شانه دلتنگی می نهی / تن لرزان را خسته می ایستانی»

«در که صدایش بلند می شود / چارچوب در را می گیرد / که نیفتد.»^۱

حالا قبل از اینکه ما هم بخواهیم نمونه هایی به این «بند» ها اضافه کنیم در برابر این دیدگاه ایشان که - اشعار نمونه - نثری تصویری اند، به نمونه ای از کتاب نم نم بارانم که مدعی کاری زبانی در شعر امروز است توجه کنیم:

مشتی پر رنگارنگ در هوا پخش شد^۲

۱. آدینه، شماره ۱۰۴.

۲. سطری از زنده یاد غزاله علیزاده در چهارراه.

امروز باید خبرهای خوشی برسد
کسی چیزی بگوید و ما چیزهای دیگری بشنویم.

گمان نمی‌رود این شکل از شیوه بیان - که به روش خود ایشان گزینش شده - چیزی فراتر از نثر تصویری باشد. یا حتی نثری تصویری باشد! نکته جالب اینکه لااقل شعر این جوان‌ها - به فرض ایشان - از رویکردی بیرونی انگیزه‌مند می‌شوند اما این سطرها که از یک سطر نثر صرف از کتاب رمانی انگیزه‌مند می‌شود!

نکته دوم سطرهایی است که ما به نمونه‌های شبیه به هم ایشان اضافه می‌کنیم و بعد هم به نمونه‌های دیگر در اجراهای دیگر.

- در بادهای پاییزی به کنار پنجره می‌آیم

- در پاکتی که روی میز اداره است^۱

- در غروب زمستانی از باغ برفپوش

- در چترها که غالباً از روی احتیاط^۲

- در بادها که می‌آیند، با هوی هوی شبانه

- در ابرها که سرزده می‌آیند^۳

و نمونه‌های دیگر:

و خانه تهی

و فنجان نیم‌خورده چای

و دیگر هیچ^۴

مادر

کنار قوری چینی نشسته بود

۱، ۲ و ۳. علی باباچاهی، نم‌نم بارانم، دارینوش ۱۳۷۵.

۴. کامران بزرگ نیا، خاک دامنگیر، نیلوفر ۱۳۶۹.

در جنب و جوش جن و پری هایش
با استکان نیم خورده چای^۱

آیا نمونه‌های بالا را نمی‌توان از منظر آدینه‌ای نگاه کرد و مثلاً گفت: از روی دست هم نویسی؟ چرا می‌توان.
اما از دیدگاه کتاب حجم و هم هیچ یک از سطرهایی که - به قول ایشان «بند» - نمونه آوردیم که اتفاقاً از کتاب نم‌نم باران است، و چه در نمونه‌هایی که در آدینه، ربطی به هم ندارند. چه در مضمون و چه در صورت. به این دلیل ساده که هرگز سطری به تنهایی به عنوان دلیلی آشکار برای برابری در کنار سطری دیگر نمی‌تواند نگاه منتقدانه و نقد سلامتی را برانگیزد.

علاوه بر این، شعر تافته جدابافته‌ای از عوالم انسانی و ابزار بیانی این عوالم یعنی کلمات و در یک معنا زبان نیست. و زبان هم چیزی جدای از حتی رفتار ما نیست. و اصلاً عضوی از اعضای بدن ماست. کسی که قادر به تکلم است فرقی دارد با کسی که قادر نیست. او که قادر نیست، حرکاتش زبان او را می‌سازد و آنکه قادر به تکلم است، زیانش. حرکات اولی عینی و دیدنی است، حرکات دومی ذهنی و شنیدنی است.

بنابراین زبان هر کس که برخاسته از تجربه‌های فردی است، هرگز شبیه دیگری نیست. این تجربه‌ای است که مردم کوچه و بازار به خوبی به ما می‌آموزند. آنها هر روز با یکدیگر حرف می‌زنند، با همان کلمات همیشگی و کلیشه‌ای، اما در نهایت ما هر روز صدایی و حرفی تازه از دهان هر کس می‌شنویم با صدایی متفاوت. چرا که هر کس دارای طینتی درونی است و تجربه‌های متفاوت، بنابراین هر آنچه می‌گوید با دیگری متفاوت است و ما فقط می‌توانیم مثلاً براساس یک فرض کسی یا کسانی

۱. علی بابا چاهی، مجله تکاپو، شماره ۸.

را کنار هم بگذاریم، آن هم از دور، مثلاً کافکا و هدایت، اما آیا هر دو دربارهٔ یک چیز و مثل هم حرف می‌زنند؟ پس با فرض بر تمام ادلهٔ مطرح شده بر این باور تکیه کنیم که انسانها جهان‌های متفاوتی هستند که در تماشای درونشان حتی یک کوچه آشنا و مانند هم نخواهیم یافت: «این سخن دو روی دارد چون بازگویی با کسی که او را اندیشه‌ای هست، او البته همان یک روی فهم کند که اندیشهٔ او باشد.»

حجم و هم

ولی من شهود بزرگم را به یاد آوردم
گوزن سیاه

هر اثر ادبی / هنری به گونه‌ای دارای خاصیت پنهانگری معنای خود است، در حالی که به دلیل منش ارتباطی‌اش، در تلاش بازنمایی، آشکارگری و بیانگری است. هر اثر در موقعیت بیانگری، در حقیقت ابژه‌ای است دارای منش ارتباطی و پنهانگری آن که هرگز نمی‌تواند این منش را انکار کند. «نیروی شعر در اینجا زمینه‌ای برای فهم منظور شعر است» که از جایی پنهان می‌آید، منظوری که گاه حتی در صورت شعر نهفته است. نیروی شعر، سعی در بیانگری و حتی پنهانگری معناست، شکلی از آفریدن ابهام که راز ماندگاری شعر بزرگ و در نهایت هر اثر هنری بزرگ است. درک این دو ویژگی، همانا تلاش همواره آدمی در ارتباط با آثار هنری / ادبی بوده و خواهد بود. این ادراک جز به نیرویی که از فهم برمی‌خیزد میسر نیست. این فهم، دریافت ما از مناسبات شعر با جهان واژگان، اشیاء و حرکت نیروی جهان است و این مناسبات زمانی

می‌تواند در موقعیت فهم ما قرار گیرد که بتواند «همچون چیزها هماهنگ راه زندگانی و حرکت نیروی مقدس جهان باشد».^۱

هماهنگی و رابطه ما با راه زندگانی و مناسباتمان، در طول تاریخ حرکت مقدس نیروی جهان، رفته رفته به یک رسم آیینی مبدل می‌شود و شعر، یکی از آیینی‌ترین شکل‌های بیانگری آدمی و هماهنگی با جهان مقدس است. در این راستا، شناخت عناصر و شیوه بیانگری هر شعر می‌تواند ما را به خاستگاه نخستینش برساند که در آن شهود بزرگ رخ داده است. بنابراین، شعر به نوعی، نتیجه یگانگی انسان و جهان است؛ لحظه هماهنگی است.

اما آنچه باعث ابهام و پنهانگری معنای شعر می‌شود، فهم منظور شعر، توسط نیروی خود شعر است. بخش عظیمی از این نیرو و منظور شعر، در کارکرد زبان است، زبانی که نقش حکایتگری دارد. یکی از کارکردهای «حکایت» مبهم کردن معناست.

ما با کشف نشانه‌ها در پی معنا و کنار زدن پرده پنهانگر شعر هستیم. سهم ما از هر شعر ناب، فهم منش ارتباطی آن و دریافت معنای شعر از راه تفسیر و تأویل عقلایی و از یک سو تأویل حسی است. معنایی که در جایی هست و گاه به چشم می‌آید و گاه دست نیافتنی است، حتی برای خود شاعر.

هر شعر در دو موقعیت پنهانگری و بیانگری، دارای نشانه‌هایی است که راه به درون خود دارد، مکان نشانه‌ها در منش ابژه‌گی شعر است و ما با نزدیک شدن به ابژه‌گی شعر، آهسته آهسته به جهان مقدس‌اش راه می‌یابیم و در نهایت، نه به معنایی می‌رسیم که منظور شاعر، بلکه به معنایی می‌رسیم که خود می‌آفرینیم یا ما خود براساس دانشی که نسبت به نشانه‌ها داریم، معنایی را به شعر تحمیل می‌کنیم. بنابراین معنای منتشر، تنها یک پیش‌فرض است. با این دیدگاه، هرگز شعری و شاعری

۱. گوزن سیاه، ترجمه ع پاشایی.

مشترک در جهان آفرینش شعری وجود ندارد. زیرا جهانبینی‌ها مشترک نیستند و جوهره‌ها کاملاً از یکدیگر دورند. «آفرینش شعر» در ارتباط ویژه هر کس با جهان و راه زندگانی است که شکل می‌گیرد.

در آن سوی ادراک ما از طریق نشانه‌های عقلایی، نوعی فهم حسی وجود دارد که پیش‌تر، به تأویل حسی تعبیر کردیم. در تأویل حسی عناصر ادراکی برای رسیدن به معنا، مناسبات دیگری را در ارتباط با اثره‌گی شعر پی می‌ریزند. این فهم، یک فهم آنی است و هیچ نوع اقتناع و مباحث نظری - همچون یک اثر خوب با ساختاری مناسب، یا کمپوزیسیونی درخور، یا ساختمان‌ی محکم - در آن دخیل نیست یا اصلاً جایی ندارد. اما به هر حال نوعی درک است و از راه تأویل حسی به دست می‌آید و چنان لذت‌بخش است که می‌بینیم، راز تمام تاریخ ارتباط انواع هنرها با آدمی در همین نکته است. این حرف، طرد لذتی فلسفی نیست که از طریق تحلیل و تفسیر اثر به دست می‌آید، بلکه سوی دیگر ادراک آدمی را از آثار هنری / ادبی نشان می‌دهد که گاه زندگی آدمی را دیگرگون می‌کند. همچون لذتی که از تأویل حسی یک فرد عامی پس از شنیدن شعر حافظ به دست می‌آید. یا از شعر نیما، شاملو، فروغ و حتی شاعران گمنام.

به راستی راز این لذت، از راه تأویل حسی چیست؟ بی‌گمان آشکار شدن رمز و رازی که در شهود بزرگ پدید آمده و منجر به یک شعر شده است، آشکار شدن و کنار رفتن تمام آنچه عقلایی است و پدیدار شدن دنیای پنهانی است که در شعر هر شاعر وجود دارد.

شاعران، جهان‌هایی متفاوتند که ما با آثارشان به آنجا راه می‌یابیم، حال چه از طریق تأویل عقلایی و چه تأویل حسی.

جهان حافظ، جهان خرقه‌پوشان و می به دستان ازلی است که در ستایش عشق؛ جهان زنده و بی‌وزنی که در آن لعبت‌گان آدم‌گون و آدم‌های لعبت‌گون به رقصی ابدی برخاسته‌اند تا فلک را به ستایش برخیزند.

جهان مولوی، جهان قصه‌ها و روایت، جهان حکومت خداوند

دانش و معرفت. جهان دف و درویشهایی است که همچنان بر گرد رمز و راز خویشتن و دنیا می چرخند. جهان نیما، جهان تنهایی آدمی و آغاز جدایی انسان از انسان، جهان اجاق‌های سرد و دریایی که گاه خروشان. جهان گاه مهتابی و انگار همیشه ابری. جهانی خراب که مردی خسته در چشم‌انتظاری ابدی به سر می‌برد و به راه دنیایی که خود و دنیایی که بیرون، می‌نگرد.

جهان شاملو، جهان زبان و رقص واژگان و کلیدها و قفل‌ها، جهان غول زیبایی که انسان. جهان بیابان‌های مه گرفته و سواران خسته، جهان درگیری میان آدمی و هرآنچه در زمین، برای بقا که حق زیستن آدمی است.

جهان اخوان، جهان حماسه و نفس‌های بلند پهلوانان که حالا کمرشان شکسته است. جهان پاییزها و زمستانهای دیگر، جهان رازهایی در هزارتو. کسی راز مرا داند کزین رویم به آن رویم بگرداند و جهان یادآوری تاریخی که در پشت سر.

جهان سهراب، جهان تنهایی آدمی، جهان رنگها و فراغت روان، جهان بی‌وزنی که با باد با پرنده، جهان اساطیری نوین که در خیال اشیاء و جهان شکل می‌گیرند. جهان اخلاق و عرفان، جهان ادیان و زمانهای درهم گمشده و جهانی که باید باشد.

جهان فروغ، جهان سرد خیابانهای خیس و خانه‌های دلگیر و تاریک، جهان چرخ خیاطی و حضور تنهایی تاریخی زنان. جهان عشق‌های شکست خورده. جهان نمور، زمستان و مرگ، جهان عریانی همه چیزی که در زندگی. جهان عروسک و پولک و کودکی و خاطرها و جهان بی‌رحمی‌ها در هستی نوین آدمی که در شهر.

هر یک از این جهان‌ها ممکن است در جایی، جهانی دیگر را تداعی کند، این تداعی در هیچ جا نیست جز در صورتهای گاه نزدیک به هم.

از میان این شاعران که نام بردیم و آنانکه نام نبردیم، برخی از منتقدان بر این عقیده‌اند که جهان دو شاعر، آنقدر به یکدیگر نزدیک است که از آن بوی تأثیرپذیری می‌آید. و آن جهان‌های سهراب و فروغ است و «زنانگی شعر!» هر دو برای یکی که زن است امتیاز و برای دیگری که مرد است جرم! «اگر امضای یک زن را زیر برخی از اشعار سهراب بگذارید، کسی نمی‌فهمد که آنها را یک مرد سروده است» یا:

شعرهای اخیر سهراب شدیداً زیر تأثیر شعرهای اخیر فروغ است. ... من از تقلید حرف نمی‌زنم، بلکه از تقریباً نزدیکی روح و بیان شعر سخن می‌گویم. ... گفتم سهراب اصلاً در صدد نیست که بگوید مرد است یا زن، خودش است یا فروغ. مثل این که لزومی هم ندارد. این تأکید غیرلازم، اصلاً به طور کلی شیخ محمود شبستری‌وار اگر نگاه کنیم، واقعاً خیلی قضایا پرت از اصل تقدیرات است. زمین یا جهان در جنب این نه سقف مینا، چو خشخاش بود بر روی دریا... نگه کن تا تو زین خشخاش که زمینی باشد، چندی، چقدری، سزاوار است اگر - خانمی بی‌سبیل و آقای بی‌سبیل بر سبیل خود بخندی و یک چنین عرفان والای بی‌سبیل داشت آن نقاش و آن شاعر ماسوف علیه، چرا بگوییم عرفان بودایی و هندی؟^۱

از بحث زنانگی شعر سهراب که حتی به زحمت طرح کردن نمی‌ارزد و از عقب‌افتاده‌ترین تفکر مرد سالاری بگذریم. چرا که این نگاه تنگ، ریشه در فرهنگ و بینش قبیله‌ای برخی از مردم و حتی روشنفکران امروزی و قدمایی ما داشته و دارد. اما با رویکردی دوباره به بحث تأثیرپذیری - که پیش از این در شکل‌های گوناگونی از آن بحث شد - شاید ذهنیتی را که منتقدان به جامعه تحمیل کردند، کمی کمرنگ کرد یا راه به

۱. اخوان ثالث، درباره سهراب و فروغ، دنیای سخن، شماره ۴.

بحثهای دیگرانی گشود که پیراهن‌ها در این زمینه کهنه کرده‌اند. اکنون چند سؤال در پیش روی ماست تا از آنان بگذریم و به نمونه‌ها برسیم.

این که: آیا اساساً شعر به مثابه یک هنر بیانگر هست و اگر هست بیانگر چه چیزی است و مناسباتش از کجا ریشه می‌گیرد؟

آیا موقعیت تاریخی شعر می‌تواند بهانه‌یی برای اشتراک دو متن باشد و تأثیرپذیری یا زیر تأثیر دیگری بودن را به میان آورد؟ و آیا لذت ادراکی ما از هر اثر و جهان اثر - ولو تولید در موقعیتهای همزمان یا هم‌تاریخ - با آثار و جهان آثار دیگری یکی است؟

ممکن است در مورد سؤال اول با هم، هم عقیده باشیم که به هر حال هر اثری بیانگر است. بیانگر دو موقعیت همان‌طور که در فصل تأثیرپذیری مطرح شد. اول آنچه نیست و باید باشد و شاعر در صدد به وجود آوردن آن است. دوم آنچه هست و شاعر آن را بازسرایی می‌کند تا شکلی دیگر به ما نشان دهد. همین‌جا باید گفت که سهراب جزو دسته اول و فروغ جزو دسته دوم است.

در این راستا، همه آنچه جهان هر شاعر است، از جهان واژگان و زبان پدید می‌آید و امکان ارتباطی تازه‌ای فراهم می‌آورد که کاملاً فراتاریخی است. حتی اگر واژگان و جهان شعر هر دو شاعر در یک موقعیت تاریخی پدید آمده باشد. چرا که در موقعیت زمانی و زبانی کاملاً فراتاریخی - که جهان زبان است - قوام می‌یابد، از شکلی به شکلی درمی‌آید و حوزه تازه‌ای از معناهای واژگانی را پدید می‌آورد و سپس جهانی نو را پیش روی ما قرار می‌دهد. جهانی که با جهان دیگری متفاوت است. زیرا مناسبات بیانگری‌اش حتماً ریشه در فرهنگ، معرفت، کودکی، و زندگی هر فرد دارد. همچنین ریشه در منش ارتباطی جهان واژگان هر شاعر با جهان ذهن و شهود و جهان بیرون او.

در موقعیت فراتاریخی، مطمئناً واژگان و معناها ماهیتی نو می‌یابند،

بدین گونه است که ما با بیانگری تازه‌ای روبرو می‌شویم که گاه فرازمینی نیز هست. این موقعیت، همان مکانِ گوهره شعر است که در سپیده دم صدای شعر و شاعر، خود را به ما نشان می‌دهد. آن هم به گونه وجودی ازلی که گویی برای نخستین بار است که می‌آید تا نه خود را تعریف کند، بلکه ما او را تأویل، درک و سپس تعریف کنیم. پس این ما هستیم که با تأویل‌هایمان، جهان معنای شعر را به خود نزدیک می‌کنیم یا حتی به زندگی‌مان ربط می‌دهیم؛ چه از راه تأویل‌های عقلایی و چه از راه تأویل حسی.

حال به فرض که چنین شعری در موقعیت تاریخی مشترک، میان دو شاعر سروده شده باشد؛ به این دلیل آشکار که نقش واژگان و زبان در دور کردن شعر از موقعیت تاریخی بسیار مؤثر است و چون واژگان چنین شعری خود را از معنای متعارف و معیار جدا کرده و به حوزه دیگری از معناها می‌رسانند، بنابراین موقعیت تاریخی، چه تاریخ اجتماعی و چه تاریخ سرایش شعر، همیشه دلیل اشتراک دو شعر یا مجموعه شعر دو شاعر نیست.

اما آیا لذت و دریافت ما از احساسی که مثلاً از شعر رمانتیک‌وار سهراب به دست می‌دهد، با لذت و دریافت ما از شعر رمانتیک‌وار فروغ یکی است؟ ولو اینکه صورت بیان هر دو یکی باشد؟ یحتمل پاسخ منفی است. اگر چنین نیست، باید از تماشای / اوژنی گرانده همان اندوهی به ما دست دهد که از رومئو و ژولیت یا لیلی و مجنون یا شیرین و خسرو، یا باید از تمام آوازاها، مرثیه‌ها، موسیقی‌های جهان لذتی یکسان به ما دست بدهد. حتی احساسی یکسان و دریافتی یکسان. در صورتی که چنین نیست.

حتی در شعر این دو شاعر:

دلم گرفته است

دلم گرفته است

به ایوان می‌روم و انگشتانم را
بر پوست کشیده شب می‌کشم

...

ایمان بیاوریم

□

دلم گرفته است
دلم عجیب گرفته است
خیال خواب ندارم

...

مسافر

کافی است این دو پاره شعر را با رجوع دوباره به کتابهایشان، تا ته بخوانیم، خواهیم دید حسی که در ما به وجود می‌آید، هرگز یکی نیست اگر بتوانیم با شعر سهراب یا سطرهایی که آمد، همذات پنداری کنیم و خود را به او نزدیک و در تأویل حسی او را با خود همراه کنیم، آیا با شعر فروغ هم همان احساسی را خواهیم داشت که در شعر سهراب هست؟ آیا این دلگرفتگی‌ها یک منشأ اندوه‌زایی دارد؟ و حسی یا اندوهی یکسان پدید می‌آورد؟ حتی اگر سطرها به لحاظ صوری شبیه هم باشند که هستند. درست است که صورت واژگان تقریباً یکی است. اما فرهنگ پشت واژه‌ها و گوهره یکی نیست. حتی لحن هر دو شاعر یکی نیست. با چند بار خواندن دو نمونه بالا کاملاً متوجه می‌شویم که لحن هر دو شاعر با هم فرق دارد. مثل لحن من و تو که در خیابان و خانه و زندگی، و لحن دیگرانی که با ما. این لحن وابستگی کاملی به طنین درونی و ریتم روحی آدمی دارد. قطعاً این ریتم حتی در رفتار ظاهری این دو شاعر پیدا بوده است. واژگان، ریتم، لحن و طنین اشعار فروغ نشان دهنده کسی است که جنب و جوش، راه رفتن، حرف زدن، حتی خندیدنش، کمی سریع است.

اما واژگان، ریتم و لحن و طنین اشعار سهراب نشان دهنده کسی است که حتی آهسته راه می رود، آهسته نگاه می کند، آهسته خیره می شود و خیره شدن او هم طولانی است؛ حتماً سهراب آهسته غذا می خورده است، سکوت می کرده است، و حتی آهسته حرف می زده است و گویی هیچگاه عجله نداشته است. این را در نمونه هایی که بعداً خواهد آمد، با چند بار خواندن به خوبی می توان مشاهده کرد.

برمی گردیم به تقابل دو نمونه ای که پیش از این ذکر شد. به اینکه در صورت اشتراک واژگانی، باز گوهره یکی نیست. چرا که هر سطر در موقعیت دریافت حسی ما چیزی بیش از یک ذهنیت نیست. ذهنیت شعری و ذهنیت شاعر که واقعیت زیباشناسانه خود را - تا زمانی که ما آن را نخوانده ایم - منتقل نمی کند. واقعیت زیباشناسانه اشعار پس از فراخوان معناها از سوی ما آغاز می شود. اما چنانچه در خواندن و در تأویل ما بازتاب شعر دو شاعر، هم به لحاظ نشانه هایی به گوهر شعر و هم به لحاظ واقعیت زیباشناسانه یکی باشد، در این صورت تأثیرپذیری یکی از دیگری صادق است: همچون تأثیر این سطر از شعر فروغ در جامعه شعری آن دوران: «دست هایم را در باغچه می کارم می دانم می دانم، سبز خواهد شد. که بعد از او همزمان با او یکی پایش را در باغچه کاشت، یکی چشمش را و ...»^۱ اکنون با کنار زدن یک پیش فرض که به ما تحمیل شده است - یعنی یکسانی صورت بیان همان تأثیر یکی از دیگری است - به نمونه هایی که از هر دو شاعر آورده ام توجه می کنیم. دقت می کنیم فریب اشتراک واژگانی را نخوریم و با جایگاهی که از بینش هر دو شاعر داریم، در یک معنای کلی به این اشعار نگاه کنیم که جهان هایی قطعاً متفاوتند.

من راز فصل ها را می دانم

و حرف لحظه ها را می فهمم

فروغ

۱. پیشتر، این عبارت را در جایی خوانده ام.

من نبض گلها را می‌گیرم
خوب می‌دانم باز کی می‌میرد
ماه در خواب بیابان چیست

سهراب

میان پنجره و دیدن
همیشه فاصله‌یی هست

فروغ

نه، وصل ممکن نیست
همیشه فاصله‌یی هست

سهراب

اگر بخواهیم هر دو شاعر را عارف فرض کنیم و برای شهودشان جایی تعیین کنیم باید گفت، «دانستن راز فصلها» نوعی آگاهی علمی است. چیزی شبیه دانستن راز بارندگی یا وقوع چهار فصل است که از گردش زمین به دور خورشید پدید می‌آید.

اما گرفتن «نبض گلها»ی سهراب، نوعی آگاهی عارفانه است، شکست فاصله میان شاعر و پنهانگری عناصر در طبیعت است که حوزه معنایی و جوهره‌ای کاملاً متفاوتی از حوزه معنایی سطر فروغ دارد. نکته مشترک در این چند سطر، «آگاهی» هر دو شاعر از چیزی است، اما نوع این آگاهی متفاوت است. و آیا اشتراک آگاهی بشر بر کارکردهای طبیعت تأثیرپذیری این از آن است؟ اگر چنین است پدربزرگ مرحوم من بیش از این دو شاعر بر راز فصلها آگاهی داشت. او می‌دانست وقتی بعد از بارندگی، اگر ته آسمان سمت قبله به رنگ روشنی در آید، حتماً فردای آن روز آفتابی خواهد بود و هزاران مورد دیگر. حال اگر پدربزرگ من این چیزها را می‌نوشت و چاپ می‌کرد، ممکن بود بگویند سهراب از پدربزرگ من تقلید یا تأثیر گرفته است یا فروغ و پدربزرگ من از این دو شاعر.

چون ظاهراً همواره در نظر منتقدان تأثیرگذارها آنهایی هستند که کتابشان زودتر منتشر می‌شود یعنی «اولین»‌ها! [طوفان خنده^۱]
برگردیم به شعر سهراب و این سطر از او که:
خوب می‌دانم باز کی می‌میرد

این هم نوعی آگاهی شبیه اطلاعات پدربزرگ من و سینمای مستند از نوع راز بقاست. در فیلمهای مستند راز بقا، از این دانستگی‌ها بسیار است، حتی فراتر از نگاه سهراب و فروغ و پدربزرگ من. ولو اینکه به قول خود سهراب، «صدها پرنده شکار کرده است تا به اجزای آن پی ببرد»^۲
اما سطر: «ماه در خواب بیابان چیست»

خود را به حوزه دیگری از بیانگری می‌کشانند. نتیجه این شکل از بیانگری علاوه بر پنهان کردن معنا، تصویری است که از همزیستی واژگان و چیزها پدید می‌آید. در این شکل از بیان، تصویر و معنایی که از آن دریافت می‌شود جز به مدد شهود بزرگ ممکن نیست.

سطر: «من حرف لحظه‌ها را می‌فهمم» فروغ نیز به همین حوزه بیانگری نزدیک می‌شود. اما تفاوت درونی این سطرها، برخلاف ظاهرشان، در نتیجه همانندی و کارکرد واژگان و چیزهاست.

در این سطر فروغ، واژگان نه به چیزهای عینی که به ذهنیت، به مفروضات اشاره دارد. به عبارتی، این فرض‌های اندکی عارفانه - حرف لحظه‌ها - به دلیل نداشتن مابه‌ازای مادی یا عینی، نمی‌تواند فراتر از دریافت آنی برود. وسعت پرتو این سطر در وسعت فرهنگ خود واژگان است که در ذهنیت سیر می‌کند. حوزه نشانه‌هایی برای ادراک این واژگان، ما را به سمت و سوی شعری می‌برد که از طریق حرفی به معنایی برسیم.

۱. از احمد شاملو است.

۲. اتاق آبی

اما در سطر سهراب علاوه بر دریافت حرفی، ما با جهانی عینی شده و تازه بنا شده‌ای آشنا می‌شویم که در حقیقت از دیالکتیک تصویری تازه‌ای خبر می‌دهد.

به عبارت دیگر، در سطر «حرف لحظه‌ها را می‌فهمم» دریافت معنا یا انتقال معنا، از طریق ذهنیت به ذهنیت در شعر و ذهنیت ما انجام می‌گیرد اما در شعر سهراب انتقال معنا از طریق ذهنیتی به عینیتی در شعر و عینیتی در ذهن ما انجام می‌گیرد.

هر دو شعر در عین گاه شباهت بیانی و چه و چه، چقدر از یکدیگر فاصله دارند و این حقیقت آشکار می‌شود که واژگان به کار رفته، وزن، لحن، صدا، تصویر، تصور، رنگ، بو، جز در حوزه شعری خودشان اهر یک، سهراب و فروغ کاربرد ندارد. مگر آنکه ما بخواهیم لجبازی کنیم و به شعر آنها تحمیل نماییم.

در یک نگاه کلی تر باید گفت، حوزه شعری فروغ علاوه بر پلان‌های مستندی از زندگی شهری و خصوصی - زندگی شاید افروختن سیگاری باشد / در فاصله رخوتناک دو هم‌آغوشی ناشی از یک تخیل شناخت شناسانه اجتماعی / گاه سیاسی، حتی در تأویل‌ها و تفسیرهای کاملاً شخصی، حوزه‌ای به وسعت همان تخیل شناخت شناسانه‌ای است که ذکر شد.

حوزه شعری سهراب با اینکه گاه مستندهایی از طبیعت است [دست درویشی شاید نان خشکیده فرو برده در آب]، خود را به دیدگاه شناخت شناسانه‌ای فراتاریخی می‌رساند.

وقتی فروغ دلش می‌گیرد، پس از آن همه تنهایی - به روش خودش - که تحملش مشکل بود، حتی تا آخرین سطر آخرین شعرهایش، به دنبال کسی می‌گردد. و چه فرق می‌کند او کیست، آن دیگری آسمانی او یا زمینی او. و هنوز دنبال رابطه‌هاست. رابطه‌هایی که در هستی انسانی یک ضرورت است. غربت او غربت کوچک اما بزرگ یک پرنده در شب

بی‌کرانیِ هراس، دلتنگی و زندگی سراسر تلخ و سرد و تاریک است و باید با «رابطه» حل شود.

اما وقتی سهراب دلش می‌گیرد. اگر به دنبال رابطه‌هاست. کمتر برای گریز از تنهایی است. چرا که او تنهایی را خود برمی‌گزیند. — برخلاف فروغ که شرایط زندگی، جدایی از همسر و ... تنهایی را به او تحمیل می‌کند.^۱ و هموست که به آینده‌اش معنا می‌دهد و جوهره شعری او را بنیان می‌نهند. غربت سهراب، غربت بزرگی است در زمین و زمان، هجرت پرنده‌ای است که از جایی آمده که اینجا جای او نیست و هست. هیچ چیز او را از «هجوم خالی اطراف» که پر از قریه‌های سر راه، پر از تونل‌ها ... است نمی‌رهاند. چرا که او و تنهایی‌اش درگیر فقط خانه، خیابان و نبود رابطه‌ها در زندگی نیست. بلکه او دچار ارتباط پنهان و گفتگوی پنهانی است که میان همه ذرات هستی هست و باید این ارتباط برقرار شود. او:

دچار آن رگ پنهان رنگ‌هاست

و

دچار یعنی عاشق

هرچند که می‌داند این غربت حاصل فاصله‌هاست. فاصله‌ای که زائیده نشناختن غربت و تنهایی آدم در هستی است:
نه وصل ممکن نیست
همیشه فاصله‌یی هست

جالب اینکه فروغ نیز به نوعی به این درک می‌رسد اما درک این فاصله در شعر فروغ باز به معنایی دیگر دلالت می‌کند:

۱. شماها مرا بایکوت کردید: جاودانه زیستن، در اوج ماندن، ص ۶۱۶، نشر مروارید.

میان پنجره و دیدن
همیشه فاصله‌یی هست

فاصله در شعر هر دو شاعر نشان از نوعی هراس و دلنگرانی است که به واقعیتی اشاره می‌کند. اما دلنگرانی فروغ ناشی از فاصله‌ای است که میان دیدن و پنجره هست - که به "نوعی شنیدن کی بود مانند دیدن" را تداعی می‌کند. - و پنجره جای رابطه‌هاست، اما دیدن که نتیجه تماشااست، معنای دیگری دارد و آن چیزی چون رسیدن و لمس واقعیت است. رسیدن به رؤیا که میهمانی گنجشکهاست، رسیدن به واقعیت که آفتاب است. اما کسی او را نه به آفتاب معرفی می‌کند و نه به میهمانی گنجشکها می‌برد. انگار خودش هم نمی‌تواند قدم به «راه بی‌برگشت»^۱ بگذارد. زیرا زنی تنهاست و آیا ناتوان؟ این است که فروغ در هراس فاصله میان پنجره و دیدن، تنها می‌ماند و به رؤیایی پناه می‌برد که در باور ما واقعی‌تر از هر واقعیتی است و آن به خاطر سپردن پرواز است.

پرواز را به خاطر بسیار
پرنده مردنی است

اما سهراب با اینکه به وجود فاصله و اندوهی که به آدمی دست می‌دهد آگاه است، منتظر کسی نیست تا بیاید و او را به موقعیت شکست فاصله یا وصل ببرد. فاصله‌یی که نه زائیده پنجره و دیدن که میان خالی اطراف، میان پنهانگری عناصر طبیعت اشیاء و رمز و راز هستی است. در چنین حالتی، سهراب پاپس نمی‌کشد، بلکه دست به تعریف تازه و معنابخشی تازه‌ای از فاصله می‌زند تا از خلأ موجود بگذرد.

۱. از اخوان ثالث است.

و عشق

— صدای فاصله هاست

— صدای فاصله هایی که غرق ابهامند

— نه،

— صدای فاصله هایی که مثل نقره تمیزند

می بینیم در عین اشتراک صورت بیان و واژگان، اشعار هیچ ربطی به هم ندارند. لااقل در تأویلی که ارائه شد. اما اگر فرض را بر این بگذاریم که به قول اخوان، سهراب زیر تأثیر اشعار اخیر فروغ بوده، می پرسم چگونه دیدگان عمیق، وسیع و پررمز و راز وجود شناسانه سهراب، از دنیای خصوصی و در حد خود بی کران و جامعه شناسانه فروغ سردرآورده است؟ آن هم با توجه به وسواسی که سهراب در انتخاب واژگان شعری داشته است، همچنان که فروغ.

«سهراب در جایی پیرامون واژه تکثیر در شعر «و پیامی در راه» می گوید: این واژه را [تکثیر] فروغ پیشنهاد کرد. گرچه مورد نظر نبود، اما به خاطر فروغ آن را تغییر ندادم.»^۱

با این حال در اشعار هر دو شاعر نمونه های زیادی وجود دارد که به لحاظ صوری شبیه هم هستند که در زیر می آید. اما قرار نیست به شرح و تفسیر همه سطرهای به ظاهر مشترک پردازیم. با نگاهی که در سطور بالا ذکر شد و این باور که اشتراکات صوری دلیل تأثیرپذیری نیست و با توجه به بحث — تأثیرپذیری تقلید نیست — فقط نمونه ها را ذکر می کنیم و قضاوت و تأویل های بعدی را به خوانندگان وا می گذاریم. و سپس نکته دیگری را نشان می دهیم و آن این که دلیل این اشتراک شاید زبانی در شعر دو شاعر، نه تأثیرپذیری یکی از دیگری، بلکه نتیجه سیر طبیعی زبان شعر نو و دریافت این دو شاعر از ظرفیتهای آن است نه چیز دیگر.

۱. سهراب پرنده مهاجر، پریدخت سپهری، ۱۳۷۵.

من به اندازه یک ابر دلم می‌گیرد
چمدانی که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد
سهراب
در اتاقی که به اندازه یک تنهایی است
دل من
که به اندازه یک عشق است

فروغ
مثلاً شاعره‌ای را دیدم
آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت
سهراب
و پرستوها در گودی انگشتان جوهری‌ام
تخم خواهند گذاشت

فروغ
و این ترنم موزون حزن
سهراب
و این ترنم دلگیر چرخ خیاطی

فروغ
من از مصاحبت آفتاب می‌آیم
کجاست سایه

سهراب
من از دیار عروسکها می‌آیم

فروغ
کسی به فکر گلها نیست
کسی نمی‌خواهد
باور کند که باغچه دارد می‌میرد

فروغ

هیچ کس عاشقانه به زمین خیره نشد
هیچ کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت
سهراب

پدرم می‌گوید: از من گذشته است
فروغ
پدرم وقتی مرد پاسبانها همه شاعر بودند
سهراب

برادرم به فلسفه معتاد است
فروغ

وقتی از پنجره می‌بینم حوری
دختر بالغ همسایه
پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین فقه می‌خواند
سهراب
سهراب درباره حوری شعر ندای آغاز به خواهرش می‌گوید: «حوری
که بالغ نیست»^۱

من مثل دانش‌آموزی که درس هندسه/ش را
دیوانه‌وار دوست می‌دارد، تنها هستم
فروغ
مشق‌های هندسی‌ام...

سهراب
حملة هنگ سیاه قلم نی به حروف سربی
سهراب
همکاری حروف سربی بیهوده است

فروغ
دلم گرفته است

۱. پریدخت سپهری، سهراب پرنده مهاجر، ۱۳۷۵.

به ایوان می‌روم و انگشتانم را

به پوست کشیده شب می‌کشم

فروغ

دلم گرفته است

دلم عجیب گرفته است

خیال خواب ندارم

سهراب

می‌توان چون صفر در تفریق و جمع و ضرب

حاصلی پیوسته یکسان داشت

فروغ

زندگی ضرب زمین در ضربان دل ماست

سهراب

من در سراسر طول مسیر خود

جز با گروهی از مجسمه‌های پریده رنگ

و چند رفتگر

فروغ

و در مسیر سفر راهبان پاک مسیحی

به سمت پرده خاموش ارمیای نبی

اشاره می‌کردند

سهراب

حجم سبز

سهراب

و هم سبز

فروغ

به چمنزار بیا

به چمنزار بزرگ

و صدام کن، از پشت نفس‌های گل ابریشم

فروغ

صداکن مرا
صدای تو خوب است

سهراب

زندگی شاید
یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد
زندگی شاید
ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد.

...

فروغ

زندگی رسم خوشایندی است
زندگی چیزی نیست که لب طاقچه غارت از یاد من و تو برود
زندگی حس غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد
زندگی یافتن سکه ده شاهی در جوی خیابان است
سهراب

من راز فصل‌ها را می‌دانم
و حرف لحظه‌ها را می‌فهمم

فروغ

من نبض گلها را می‌گیرم
خوب می‌دانم باز کی می‌میرد
ماه در خواب بیابان چیست؟

سهراب

میان پنجره و دیدن
همیشه فاصله‌یی هست

فروغ

نه، وصل ممکن نیست
همیشه فاصله‌یی هست

سهراب

و من چنان پُرم که روی صدایم نماز می خوانند
 فروغ
 پُرم از راه، از پل، از رود، از موج
 پرم از سایه برگی در آب
 چه درونم تنهاست

سهراب
 و مرگ، زیر چادر مادر بزرگ نفس می کشید
 و مرگ آن درخت تناور بود
 که زنده های این سوی آغاز
 به شاخه های ملولش دخیل می بستند

فروغ
 مرگ در ذهن افاقی جاری ست
 مرگ با خوشه انگور می آید به دهان
 مرگ گاهی ریحان می چیند

سهراب
 کودکی سنگ به دیوار دبستان می زد

سهراب
 وقتی که بچه ها توانستند حرف سنگ را بنویسند
 سارها سراسیمه از درخت کهنسال پر زدند

فروغ

ناگزیر طرح بحث سیر طبیعی زبان و درک آن توسط فروغ و سهراب اندکی ما را از بحث اشتراکات شعر این دو شاعر دور می کند. بنابراین نمونه هایی را که از شاعران معاصر کشورمان می آورم، تنها به اشاره ای بسنده کرده و به موضوع اصلی باز می گردم.

وقتی صحبت از شعر نو است باید سال ۱۳۰۱ را به خاطر آورد و تولد شعر «افسانه»ی نیما را به دنیا نشان داد. اما آن شعر را بایستی زود پایین

آورد و اشعار درخشان و به راستی نو نیما را بالا آورد که نتیجهٔ چهل سال خلوت‌گزینی، تحقیق، مطالعه و سرایش او بوده است که سرانجام به بام دنیای ادبیات ما درآمد و راه را نشان داد و آهسته آهسته مبانی این حرکت تازه را پی ریخت و آخرت آن را نیز نشان داد. آخرتی که همیشه با اولین‌ها شروع می‌شود و بعد در سیر طبیعی جریان خودش به تازه‌ها و تازه‌ترها می‌رسد.

آخرت با دوامی که با شاملو به راهی دیگر و تازه‌تر کشیده شد، به سهراب و فروغ رسید و به فرداهایی که می‌آید.

«افسانه» شعری که تازه زبان به نو شدن باز می‌کند و خبر از تغییر خودآگاهی دور از زمانهٔ ماست.

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده
در درهٔ سرد و خلوت نشسته
همچو ساقهٔ گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور
در میان بس آشفته ماند
قصهٔ دانه‌اش هست و دامی
وز همه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی

داستان از خیالی پریشان

افسانه، علاوه بر مضمون و نوع تازه‌ای از تخیل با واژگان و اشیاء و طبیعت پیرامون، طرحی است که خود را به جهان سرایش شعر پیشنهاد می‌کند و خود را به جهان استعاره می‌کشد تا با روایتی نو به تجربه‌های انسانی شکلی تازه بدهد. اما نخستین پدیدهٔ صوری در اتفاق زبانی، جدا کردن یک سطر از چارپاره‌های مرسوم است، که دویستی وار یا رباعی وار.

نیما هشت سال بعد شعر «قو» را می‌سراید که کاملاً از «افسانه»
 جداست و حال و هوای دیگری دارد و طنین دیگری به گوش می‌رساند
 صبح چون روی می‌گشاید مهر
 روی دریای سرکش و خاموش
 می‌کشد موجهای نیلی چهر
 جبه‌ای از طلای ناب به دوش
 برخلاف تصور همه، او
 شاد و خرم به دیدن آب است
 گر کسی هست یا نه ناظر قو
 قو در آغوش موجها خواب است

واژگان در سطرها از فخامت کهن ششصد و ... ساله می‌گیرزند و سعی
 در نزدیک شدن به زبان من و تو دارند. هرچند فخامت تازه‌ای می‌آفرینند.
 اما این فخامت برخاسته از زبانی است که در فرهنگ لغت کوچه و بازار و
 دفتر و دیوان مردم آن روز جاری است در حقیقت تکامل زبان شعر در
 گفتگو میان زبان جاری مردم و واژگان نوشتاری یعنی «نثر» است. به سطر
 اول از بند دوم شعر قو دقت کنید
 برخلاف تصور همه، او

این سطر چقدر آشنای کلام ماست و سطرهای بعدی چقدر دور از
 کلام ما و چقدر نزدیک به حوزه نوشتار. آخرت شعری که اشاره رفت، در
 حقیقت سیر رشد زبان به همین شیوه است. که بعدها با شاملو به تکامل
 می‌رسد، و در شاعران بعد از او به ویژه در شعر سهراب و فروغ به راهی
 دیگر کشیده می‌شود که همان تفکر رشد و بسط زبان در شعر است.
 در شعر شاعران بعد از نیما زبان، همواره در میانگاهی شکل گرفته است
 که یک سوی آن گفتار مردم کوچه و بازار و یک سوی آن آفرینش و کارکرد

واژگان خلاق است که از شعر برمی خیزد، از شنیدن طنین های نو و معناهای نو که در واژگان نهفته است و شاعر آنها را بیدار می کند.

نیما نوزده سال بعد در شعر «شهر خاموش» می سراید:

شهر، دیری ست که رفته ست به خواب

(شهر خاموشی پرورد

شهر منکوب بجای)

و از او نیست که نیست

نفسی نیز آوا

شعر خود را به حوزه های دیگری می کشاند. می خواهد حالا که از می و میخانه و مطرب و نمی دانم چه دست برداشته و حتی از «دانه اش هست و دامی»، «دیوانه ای کاو» دور شده است، به شهر بیاید و از شهر بگوید که اقامتگاه نوی آدمی است و جایی است که آدمی حالا دیگر نامی تازه برای خودش برمی گزیند «شهروند» و قطعاً مملو از تازگی هایی است که رو به رویش و زایش است. اما زبان همچنان در تلاش راحت و روان شدن و به قول خود نیما به سمت طبیعت کلام رفتن است، تا اینکه در فاصله سه یا چهار سال بعد، درخشان ترین شعرهای نیما سر برمی آورند:

تورا من چشم در راهم شباهنگام

که می گیرند در شاخ تلاجن سایه ها رنگ سیاهی

□

می تراود مهتاب

می درخشد شبتاب

نیست یکدم شکند خواب به چشم کس ولیک

غم این خفته چند

خواب در چشم ترم می شکند

□

مانده از شب‌های دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خرد
اندرو خاکستر سردی

□

در شب سرد زمستانی
کوره خورشید هم، چون کوره گرم چراغ من نمی‌سوزد
و به مانند چراغ من
نه می‌افروزد چراغی هیچ
نه فرو بسته به یخ ماهی که از بالا می‌افروزد

□

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری‌ست با آن
از فراز گردنه خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد
یکسره دنیا خراب از اوست

□

ری‌را،
صدا می‌آید امشب از پشت کاج

و شاملو همزمان با نیما و بعد از خلق جاودانه‌ترین اشعار نیما تا
۱۳۲۸، شعر «بهار خاموش» را می‌سراید که کاملاً به شیوه نیماست، اما نه
چون شعرهای آخر و درخشان نیما، بلکه به شیوه همان چارپاره‌های
فخیم با رنگ و بوی کهن.

بر آن فانوس که ش‌دستی نیفروخت
بر آن دوکی که بر رف بی‌صدا ماند

بر آن آینه زنگار بسته
بر آن گهواره کش دستی نجنباند

و در سال ۱۳۳۰ شعر «رانده» را می‌سراید
دست بردار ازین هیکل غم
که ز ویرانی خویش است آباد
دست بردار که تاریکم و سرد
چون فرو مرده چراغی در باد

اما شاملو در آن حوزه‌ها نمی‌ماند و با سرایش اشعاری چون «مه»
سنگ‌بنای جدیدی از کاربرد زبان فارسی را پی می‌ریزد که حالا قد و
قواره شعر او بسی فراتر از حتی شعرهای درخشان جهان غرب است. در
یک کلام، شکل مجسم حرکت مدرنیسم در شعر ایران و اندیشه
پاسداری از زبان و بسط آن، در شعر شاملوست که به اوج می‌رسد. اما
معنی‌اش این نیست که کار تمام است.

بیابان را سراسر مه گرفته است
چراغ قریه پنهان است
موجی گرم در خون بیابان است
بیابان خسته
لب بسته
نفس بشکسته
در هذیان گرم مه عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند

□

من فکر می‌کنم
هرگز نبوده قلب من
این گونه

گرم و سرخ

آمد شبی برهنه‌ام از در
چو روح آب

□

من مرگ را سرودی کردم
سرسبزتر ز بیشه
من موج را سرودی کردم
پر نبض‌تر ز انسان

و نمونه‌های بسیاری که در این مجال نیست. اما شاهد پیدایش زبانی هستیم که به سوی ما می‌آید. ما را به سوی خود می‌کشد، به ذهن و زبان و کلام ما می‌آید و کلام زمانه می‌شود. در نوع خود این هم نوعی تلاش برای نزدیک شدن زبان فخیم فارسی به طبیعت کلام است، و چرا از شعر «پریا» نام نبریم؟

و اخوان ثالث، که پس از آن همه سالِ پراز غزل و ... سال ۱۳۳۴ با شعر «قاصدک» و «زمستان» به ما نزدیک‌تر می‌شود. او وفادارترین شاعر به زبان شعری نیماست اما به روش خودش و به قول شاملو «او قالب را از نیما می‌گیرد و زبان دری را در آن می‌ریزد». او از سوی دیگری وارد حوزه گفتار در شعر می‌شود و به کلام من و تو نزدیک‌تر. اخوان یکی از سنت‌گراترین شاعران روایتگر در زبان شعر است. تمام اشعار نوی اخوان، آدمی را به یاد نقال پیری می‌اندازد که هی کف می‌زند و حکایت تاریخ و من و تو را روایت می‌کند و زندگی من و تو را نقل می‌کند. به عبارتی در کل، شکل مجسم و امروزی شده سبک خراسانی است.

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت

سرها در گریبان است

کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را

نگه جز پیش پا را دید نتواند

که ره تاریک و لغزان است

و دو سال بعد؛ کلمات گاه از دوردست تاریخ ادبیات ایران و عرب می آید و
چنان کنار حرف من و تو در کوچه بازار می نشیند که تماشایی است.

ای شط شیرین پر شوکت من
ای با تو من گشته بسیار
در کوچه های بزرگ نجابت
در کوچه های فرو بسته استجابت

...

آنجا بگو تا کدامین ستاره است
که شب فروز تو خورشید پاره است؟

و نادرپور در فاصله ۱۳۴۱ تا ۱۳۵۰ در اشعاری چون ای زمین، ای
گور، ای مادر! به همین سواز کارکرد زبان شعر حرکت می کند. در شعر
نادرپور دیگر از فخامت واژگانی خبری نیست، واژگان به نرم تنانی مبدل
می شوند در کنار یکدیگر و گاه قدمایی و گاه تازه، در وزنی روان و
تصاویری زیبا دنیای دیگری را پیش روی ما قرار می دهند.

پیرمردی که در آن سوی درختان خزان دیده قدم می زد
روح چل سالگی من بود
روحی آشفته تر از سایه صدها برگ

...

آه می دانم
دیگر این روح از آن پنجره روشن رؤیاها
آسمان را نتواند دید
به درختان و به خورشید نگاهی نتواند بست

...

آه می دانم
زیر آن برف پریشان غم آلود کهنسالی

...

اخگری چند به جا مانده از آن شبها
 که پس پرده نارنجی باران چو دم اسب فرو می ریخت
 و زنی کودک گریان را در بارش گیسوی نوازشگر خود می شست
 و نگاه گم کودک را در چشم پدر می جست

این شعرها برای خودش صدایی است و آیا گاه صدای فروغ را نمی شنویم؟
 می بینید، مسیر زبان از فخامتی که با نیما شکست و فخامتی تازه که
 پدید آمد، رفته رفته رو به حتی لمس واژگانی رفت که صدا، صدای کوچه
 و خیابان بود.
 م آزاد:

من بیم داشتم که بگویم
 شکوفه ها از کاغذند

...

من بیم داشتم که بگویم
 اتاق من

خاموش و کاغذی است
 باران پشت پنجره باران نیست

□

شک های شبانه ای یگانه ترین یار
 زیباترین شکی است

...

شک های شبانه ای یگانه ترین
 ما را به تمام رودها خواهد پیوست

و یدالله رؤیایی در جایی دیگر و رو به سمت و سویی دیگر که بیشتر
 به سمت کارکرد زبان در فرم محض است تا فرمی برخاسته از طبیعت
 کلام در دهان من و تو.

دریا، زبان دیگر دارد
 با موجها - هجوم هجاها
 با سنگها، تکلم کفها
 دریا زبان دیگر دارد

□

از تو سخن از به آرامی
 از تو سخن از به تو گفتن
 از تو سخن از به آزادی
 وقتی سخن از تو می گویم
 از عاشق
 از عارفانه
 می گویم

همه این صداهايي که به گوش رسيد و اينجا نمونه آورديم و همه آن صداهايي که هست و مجال نبود و نيست تا بياوريم. نشانگر علاقه شاعر به سادگي، راحتی، و رهايي از قيدهايي است که زبان را از دهان من و تو در خيابان دور می کند.

در اين صداها، موسيقي واژگاني، حجم گرايي، نثر سرايي، در وزن سرايي و همه سازه هاي شعري به شدت رخ می نمايد: گاه نثر، گاه گفتاري صرف، گاه نوشتاري صرف است. بايد در جايي از شعرهاي سروده شده يا شعرهايي که سروده خواهد شد، بايد در شعر يکي که معلوم نيست، اين تلاش به نتيجه برسد. تلاش سرودن شعري چون فروغ و سهراب و کجا بهتر از شعر اين دو. که همه چيز خوش می نشيند.

در اين راستا برخي معتقدند زبان شعر سهراب و فروغ به ويژه فروغ به گفتار روزمره نزديک شده است. در حالي که اين طور نيست. اين زبان روزمره است که به شعر نزديک و عاقبت مبدل به زباني تازه و هويتي تازه می شود که در بحث زبان گفتار و شعر فروغ به آن پرداختيم.

من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید
 من خواب یک ستاره قرمز دیده‌ام
 و پلک چشمم می‌پرد
 و کفش‌هایم می‌جفت می‌شوند
 و کور شوم
 اگر دروغ بگویم

زبان روزمره در موقعیت خودش، قواعد خاص خود را دارد و تنها در زبان شعر است که به ساختاری ویژه و فرمی مشخص مبدل می‌شود که شاعر به زبان می‌بخشد. در نمونه قبلی به سطر پنجم دقت کنیم. «و» در تکرار سه‌گانه‌اش بر لحن طبیعی کلام در گفتار روزمره تحمیل شده است. ممکن نیست در زبان روزمره حتی خود فروغ، کارکرد جملات و واژگان چنین حالتی داشته باشد. یعنی هرگز او به مادرش نمی‌گوید: «و کور شوم اگر دروغ بگویم» - بلکه «و» حذف می‌شود. با خود زمزمه کنیم: کور شوم اگر دروغ بگویم.

با این همه شعر سهراب و فروغ به نوعی تجسم رؤیای نیماست: «هر قاعده و سنتی باید در برابر این خواهش طبیعت که طبیعت کلام گوینده باشد، زانو بر زمین زده و تابع شود.»

در نگاهی کلی به موقعیت زبان و تلاش زبان برای کارکردهای نو در شعر چهره‌های درخشانی که پیش از این ذکر شد، در می‌یابیم که شعر آن دوره، ناشی از تخیل شناخت‌شناسانه‌ای سیاسی بوده است که گاه عاشقانه نیز می‌نمود. به همین دلیل سعی در نزدیک شدن به زبان روزمره داشت. در این میان شاملو، یکی از بهترین‌ها بود: اما فروغ ادامه سنت تخیلی بود که در کنار شعر گاه سیاسی بیش از اجتماعی بودن، عاشقانه، آن هم از نوع عشق شخصی است و این اواخر در ابعاد وسیع‌تر. در ادامه این سنت طویل، اقبال فروغ، قرار گرفتن در ته آن دوران و حوزه شعری خود

اوست یعنی خانه و آنچه بر او می‌گذرد. که بستر زبان روزمره است و او را به درک سیر طبیعی رشد زبان در شعر همان دوره می‌رساند و عاقبت شعرش با زندگی و با زبان دوران درهم می‌آمیزد و طنین تازه‌ای پدید می‌آورد که صدای فروغ است. و آیا فروغ در این راه از تجربه‌های دیگران گذشته است؟

می‌توان گوشه‌ی یک کافه نشست
با درختان جهان زمزمه داشت
رودها را به خیابان طلبید

صالح وحدت

یا از زبان نادرپور؟

یا از: «ای یگانه‌ترین یار» م آزاد؟

سهراب اما درست بعد از نخستین کتابش نشان می‌دهد که هماهنگ با همان سنت، در جای دیگری و در جاهای دیگری، صداها و دیگری از شعور و شعر و شهود می‌شنود که باید کشفش کند.

سهراب نیز چون تمام شاعران بزرگ زمان و مثل فروغ، شاملو و ... جای خالی چیزی را در تمامیت فرهنگ شعری بعد از نیما، زبان زمانه و در حافظه تاریخی ما احساس می‌کند. چیزی که در حال فراموشی است. پس به جای او و با او می‌پرسیم در دنیایی که ما ساخته‌ایم، دنیایی با معنای هستی انسانی نوی که در هستی شهرزیستی ما، و تاریخ جهانی که ما به آن شکل دادیم، آیا باید همواره روایتگر داستان سیاست و سیاست بازان و قربانیان و حاکمان و زندانیان ... باشیم؟

همه شاعران پیش از سهراب، با همان تفکر و تخیل شناخت‌شناسانه سیاسی، نقل روایتی کردند که در طول تاریخ وجود داشته است و حالا کسی از کاشان برخاسته و حرف دیگری دارد. طور دیگری به دنیا نگاه

می‌کند، حتی وقتی حرفی سیاسی می‌زند باز هم طور دیگری بیان می‌کند:

در مصرع: قتل یک شاعر افسرده به دست گل یخ، در آغاز به جای کلمه گل یخ، گل سرخ بود. هشت کتاب هنگامی که زیر چاپ رفت، که هر کتاب باید از صافی سانسور و مُمیزی می‌گذشت. سهراب گفت «اگر تغییر زیادی از من بخواهند از چاپ کتاب صرف نظر می‌کنم». سرانجام از او خواستند که به جای کلمه «گل سرخ» از «گل یخ» استفاده کند. در آن زمان خسرو گلسرخی شاعر کمونیستِ ضدشاه در زندان به سر می‌برد و می‌ترسیدند این واژه نام وی را در ذهن‌ها تداعی کند. ... سهراب با سخره گرفتن نادانی مأموران [ممیزی] گفت: شعر پشت دریاها شبهه برانگیزتر می‌نماید.^۱

با این حال می‌بینیم شاعران حتی بزرگ و منتقدان ما بر او خرده گرفتند که: «انگار زنی است شعر می‌گوید یا شاعری است [بی مسئولیت] که: «سوراخ دعا را گم می‌کند و به بیراهه می‌رود. آن وقت است که همه کاری مجاز است. می‌توان برای گاووان علف سبز نوازش ریخت و همه پاسبانها را شاعر دانست...»^۲

یا: «زورم می‌آید آن عرفان نابهنگام را باور کنم سر آدمهای بی‌گناه را لب جوی می‌برند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم که آب را گل نکنید^۳ و ...»

به هر حال شاعران پیش از سهراب و هم عصر او، در دوردست تخیل عاشقانه و سیاسی خود، به مکان و زمانی اشاره و رؤیایپردازی می‌کردند

۱. سهراب مرغ مهاجر، پریدخت سپهری، ص ۹۹.

۲. هنر و ادبیات، گفتگو با احمد شاملو و رضا براهنی، کتابسرای بابل، به کوشش

ناصر حریری، ص ۴۸.

۳. مجموعه شعر، ع. پهل، ۱۳۸۹، صفحه ۱۰۰، (احمد شاملو: ۱۳۸۹)

که رؤیای انسانی بود. همان یوتوپای آرمانی که انسان از تمام قیده‌های سیاسی رهاست و آزادی، معنایی یگانه دارد که در آنجاست. سهراب همان جهان یوتوپایی را نشان داد که دلش می‌خواست. دیگران، سوی اجتماعی و پیش از این، جهان سیاسی‌اش را نشان دادند. برای همین است که شعر سهراب را کمتر واقعی می‌دانند و دور از واقعیت روزمره و شعر خودشان را به واقعیت نزدیکتر!

تخیل سهراب تخیلی وجودشناسانه است و برخاسته از ضرورتی است که او در موقعیت «در زمانی» حس می‌کند. پل ریکور می‌گوید: «ضرورت آنچه باید حفظ شود و در درکی که فرهنگی از گذشته خودش و هویت ویژه‌اش دارد، دوام یابد.» این ضرورت همان است که فردوسی احساس می‌کند. حفظ آنچه باید حفظ شود و دوام یابد: زبان پارسی و فرهنگ ایرانی.

همان ضرورتی که نیا احساس کرد: طرحی برای دوام و بسط گستره زبان و کشف دوباره جهان از طریق تغییر خودآگاهی تازه‌ما. و همان ضرورتی که شاملو: برقراری دیالوگی جدید با امروز و گذشته از طریق زبان. حرکتی که امروزیکی از مؤلفه‌های پست مدرن می‌نامند و مهمتر از همه پاسداری از زبان و آشکار کردن بسیاری از پنهان‌های زبان فارسی که در پیچ و تاب عروض و وزن و دستور و نحو کهن گم شده بود و ...

و سهراب در این میان ادراکی دیگر، طنینی دیگر، در معنای درک هستی انسانی است. در تغییر تازه‌ای از خودآگاهی، با کندن روزنی در دیوار زمان. معنای تخیل وجودشناسانه‌ای را که قرن‌ها در دیوان‌های قطور غزل و مثنوی، و کتب ادیان بشری، یا به خواب رفته بود یا به فراموشی می‌رفت، آهسته آهسته بیدار کرد و به زبان و ذهن زمانه آورد تا شناخت هستی را به لفظ روزمره نزدیک کند.

اکنون آیا اهمیتی دارد که اشعار فروغ و سهراب شبیه هم هستند؟ و آیا

ذکر تأثیر این از آن یا حتی جوان‌ترها از دیگران آن هم از نوع تقلید و نمونه‌هایی که در بحث تأثیرپذیری آوردیم، ته مانده تفکری نیست که سالها در نقد بد این سرزمین بود و هست؟ نوعی نقد مجلاتی و روزنامه‌ای. همان که ریلکه همواره از آن گریز داشت و در نامه‌هایش توصیه پیرانه می‌کرد که نقدهای مجلات را نخوانید. و به راستی چه اهمیتی دارد اگر در این میان یکی بسراید:

من از مصاحبت آفتاب می‌آیم
کجاست سایه

سهراب

و دیگری بسراید:

من از دیار عروسک‌ها می‌آیم

فروغ

و بعد دیگری:

من از آبخور غوکان بدآواز می‌آیم

علی باباچاهی

و بعد صدها شاعر که هر کدام از جایی آمدند و می‌آیند. مسخره است اگر فکر کنیم این شاعران و صدها شاعر دیگر از روی دست هم نوشته‌اند.

چرا که هر کدام از جایی می‌آیند که رؤیایشان متفاوت و خاطره‌هایشان متفاوت، است.

به طور مثال نگاه رؤیاندیشانه و خاطره فکری سهراب و فروغ را در نظر آوریم:

آن روزها رفتند

آن روزها رفتند

...

آن روزهایی که شکاف پلک‌های من
آوازه‌ایم، چون حبابی از هوا لبریز می‌جوشید

...

آن روزها رفتند

آن روزهای خیرگی در رازهای جسم
آن روزهای آشنایی‌های محتاطانه، با زیبایی رگهای آبی رنگ

...

و دختری که گونه‌هایش را
با برگهای شمعدانی رنگ می‌زد، آه
اکنون زنی تنهاست

فروغ فرخزاد

□

در زمان‌های پیش از طلوع هجاها

محشری از همه زندگان بود

از میان تمام حریفان

فک من از غرور تکلم ترک خورد

سهراب سپهری

آیا این سطرها یادآور نوعی خاطره فکری در حوزه خاطره بشری و

آفرینش نیست؟

باغ ما در طرف سایه دانایی بود

باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه

باغ ما نقطه برخورد نگاه و قفس و آینه بود

باغ ما شاید، قوسی از دایره سبز سعادت بود

میوه کال خدا را آن روز، می‌جویدم در خواب

آب، بی فلسفه می خوردم
توت، بی دانش می چیدم
طفل، پاورچین پاورچین، دور شد کم کم در کوچه سنجاقک‌ها
بار خود را بستم، رفتم از شهر خیالات سبک بیرون
دلم از غربت سنجاقک پُر.

سهراب

در نمونه‌های رؤیا اندیشانه شعر هر دو شاعر نوعی خاطره‌گرایی
هست، اما تفاوتها به خوبی پیداست. ریکوری هم که نگاه کنیم باید گفت:
«رؤیا اساساً دیرینه‌اندیش است.» و نگاه به گذشته دارد و شعر پیامبرانه
است و نگاه به آینده دارد. اما در شعر نوعی جبران گذشته وجود دارد.
این جبران در زبان و تخیل آزاد شاعر رخ می‌دهد. در شعر فروغ خاطره
فردی در خود خاطره باقی می‌ماند. نوعی یادآوری است و شعر در خود
خاطره شکل می‌گیرد:

آن بام‌های بادبادکهای بازیگوش

□

آن روزهای برفی خاموش
کز پشت شیشه در اتاق گرم
هر دم به بیرون خیره می‌گشتم

اما در شعر سهراب، خاطره فردی با جهان خاطره جمعی درهم
می‌تند. در رؤیا اندیشی و خاطره‌ورزی سهراب نوعی دیرینه‌شناسی کهن
اشیاء و خاطره بشری حاکم است. در رؤیا اندیشی و خاطره‌ورزی فروغ
نوعی پسین‌شناسی واژگان و خاطره‌های ملموس و همیشه مشترک میان
من و تویی که اگر روزگاری عاشق، روزگاری گونه‌های سرخ و پاهای
لاغر.

تنها نقطه مشترک در شعر دو شاعر، بیان این دو گونه‌های متفاوت از رؤیاورزی است نه چیز دیگر. مهربان‌تر اگر بگوییم، شاید آنچه فروغ یافته بود، سهراب در تخیل وجود شناسانه به تکامل رساند و آنچه سهراب یافته بود، فروغ در وجه تخیل جامعه‌شناسانه کامل کرد.

اما نمی‌توان از این حقیقت چشم پوشید که شعر سهراب در دل بیان مجازی - در طول تاریخ شعر نو - به استعاره زنده‌ای مبدل می‌شود که «به قول ریکور به زبان جنبه‌هایی از شیوه زندگی ما و اقامت ما را در جهان بازگرداند، تا با باشندگان نسبت یابیم.» برخلاف آن بیان مجازی که همواره چون زینتی در شعر به کار رفته است.

استعاره، آشکارکننده تجربه کمیاب است و شعر سهراب چنین تجربه و استعاره‌ای است که از نوع تجربه و استعاره فروغ بسیار فاصله دارد. این استعاره ناشی از جهان‌بینی شاعر است که هرگز با جهان‌بینی دیگری مشترک نیست و به قول ریکور «نوعی از جامعه علمی وجود دارد که در آن همکار نمی‌توان یافت و بر این اساس شاعر تنهاست.»

سهراب در این تنهایی حتی به آنچه تاکنون در شعر انوا پیش از خود تخیل شده نیز چشم می‌پوشد، چه رسد به تجربه‌های همه‌گیری چون عشق. برخلاف فروغ که به عشق همچنان می‌نگرد که بود. اما تفاوت هست و آن تازه‌سرایی آن است که با تجربه‌ای شخصی درهم می‌آمیزد و به بیانی تازه‌تر درمی‌آید.

بیان تازه از عشق در شعر فروغ که یکی از وجوه آن بی‌پروایی است، چون شکل تازه‌ای از عشق در «کوچه» فریدون مشیری در زمان خود است. اما در شعر سهراب عشق صدای فاصله‌هاست. این چشم‌پوشی در شعر سهراب، حلقه‌ای نو و پیوندی جدید است با طبیعت و آفرینش و این حلقه نو پیوند جدیدی میان ما و چیزهاست، میان ما و واژه‌ها، میان ما و معناهایی که هست و پنهان است. گویی فراموشی این کنش‌ها در شعر

است که بسیاری از آنان که به زبان شعر چون یک زبان ابزاری از نوع وسایل یک عمل جراحی یا مکانیکی نگاه می‌کنند و شباهت‌های آن را در شعر دو شاعر تأثیرپذیری می‌دانند، به این واقعیت چشم پوشیده‌اند که زبان شعر و رسالت آن تولید معناهای تازه است و پنهان. چرا که زبان شعر زبان علمی نیست که معنایی یکه و تک ساحتی داشته باشد. همچون زبان مصنوعی و ابزاری مثلاً اصطلاحات پزشکی، کامپیوتر و ...

پس پیش از آنکه بگوییم این شاعر از آن تأثیر گرفته یا زیر تأثیر دیگری است یا از روی دست هم نوشته شده، به یاد آوریم که شعر هر دوره، و در اینجا زبان شعر سهراب و فروغ، آشکار کننده، بیان کننده و سازنده شعر به معنای کلی آن است. شعری که در تلاش است تا برای نشان دادن عمق تجربه‌های انسانی، آن را به سطح زبان نزدیک کند و هم به لایه‌های زیرین زبان نقب بزند. همان تجربه‌ای که حافظ در اوج؛ شاملو در جایگاه زبان خود در اوج انجام داده‌اند. اما نکته‌ای در شکل دوم یعنی نقب زدن به لایه‌های درونی از طریق کارکردهای بیرونی زبان هست که باید ذکر شود. درست در چنین موقعیتی است که مخاطب ساده فهم و آسان خواه پس رانده می‌شود. و این تجربه‌ای است که سهراب دارد و فروغ نه. تجربه‌ای که رؤیایی دارد و اخوان نه. در شعر سهراب، زبان گاه مبدل به ابژه خود می‌شود و ابهامی نو می‌آفریند که در حقیقت زائیده مناسبات واژگان و آواها، واژگان و معناهاست که مبدل به صورتی از زبان می‌شود که فقط باید دید و خواند نه اینکه شنید. درست همچون شعر دهه ۶۰ و به ویژه هفتاد که بیشتر، شعر دیداری است. چرا که زبان در خدمت صورت یا فرم بیرونی شعر و همه چیز در خدمت معنای پنهان شعر است که ابهامی نو نیز می‌آفریند. تجربه‌ای که سهراب اندکی از آن را در کتاب شرق اندوه می‌چشد:

بینایی ره گم کرد

یاری کن، و گره زن نگه ما و خودت را با هم

باشد که تراود در ما، همه تو
 ما چنگیم: هر تار از ما دردی، سودایی
 زخمه کن از آرامش نامیرا، ما را بنواز
 باشد که تهی گردیم، آکنده شویم از والا «نُت»
 خاموشی.

یا در آخرین شعر هشت کتاب.
 و در نهایت با گادامر می پرسیم، آیا ما فقط می‌کوشیم تا آنچه شعر گفته
 است یا در شعر هست درک کنیم یا می‌خواهیم آن جهانی را بشناسیم که
 شعر بدان تعلق دارد یا آن را طرح می‌ریزد؟
 اگر به دنبال جهانی هستیم که شاعر و شعر بدان تعلق دارد، میان شعر
 سهراب و فروغ و جهان هر دو تعلق یگانه وجود ندارد. و اگر چیزی
 هست، درهم شدگی افق‌های گاه صوری و زبانی است نه یکی زیر تأثیر
 دیگری.

پیوستها

- آیا شاعران جوان از روی دست هم می نویسند؟
- و من مسافرم ای بادهای همواره
- من پری کوچک غمگینی را
- گزیده شعر فروغ و سهراب

آیا شاعران جوان از روی دست هم می نویسند؟*

می خواهم درباره چیزی حرف بزنم که خودم نمی دانم چیست و انگار شما می دانید اما ممکن است از یاد برده باشید. پس من فقط می خواهم چیزی را نشان بدهم، به یاد بیاورم، یا به یاد بیاوریم. خیلی ساده بگویم: بچه هایی که شعر می گویند، یا قرار است شاعر بشوید، یا از کودکی شاعر بوده اید و حالا روی این صندلی ها نشسته اید! یک جایی، «آدم بزرگ ها» پشت سر ما حرف هایی زده اند. آنها که حالا گیسشان سفید شده و هی میان ماندن و رفتن، چشم هایشان ناگهانی برق می زند. آنها گفته اند: دلیل بحران شعر امروز ایران این است که بسیاری از جوانان شاعر از روی دست هم می نویسند. حالا چرا این حرف ها پیش آمده الان می گویم و اگر فرض بر این است که این حرف ها درست است، بعداً.

شاید این مسئله زیر مجموعه این تفکر است که چرا دیگر فروغ، شاملو و ... نداریم؟ البته نه اینکه چرا شعر ایران بی فروغ شده است، نه. این طور بویش می آید که منظور این است که نفر بعد از فروغ و دیگری یکی از آنهاست، چرا کسی متوجه نیست؟! اما انگار خیلی از ماها

* متن سخنرانی نگارنده در خانه گلها، تابستان ۱۳۶۶.

فراموش کرده‌ایم که در این سرزمین همیشه شاعران و نویسندگان راستین، بعداً شناخته می‌شوند یا پیدا می‌شوند. نکته دیگر اینکه بعضی از این آدم بزرگ‌ها، دوست دارند فقط خودشان شعر بگویند و مردم فقط وظیفه دارند گوش بدهند و برایشان کف بزنند. برای همین نگران هستند که این همه شاعر در این مملکت هست و چرا حتی راننده تاکسی یا شاگرد بنگاهی هم شعر می‌گوید. اما من شاعران زیادی را می‌شناسم که هرگز، حتی یک سطر شعر هم نگفته‌اند، یا گفته‌اند و حالا به ضرورت شاگرد بنگاهی یا نانوایی شده‌اند.

می‌پرسم، مگر آرزوی شاعر، هدیه پاکی و روشنایی و شادمانی به جهان نیست؟ پس باید همه خوشحال باشیم که حتی راننده تاکسی هم شعر می‌گوید. چرا که یک نفر دیگر به هدیه‌دهندگان روشنایی اضافه می‌شود. اما دلم می‌خواهد نکته‌ای اساسی را که در دل بحث وجود دارد بیرون بکشم و خیلی خلاصه بگویم که: ببینید! وقتی صحبت از چرایی تداوم مردن یا زنده ماندن شعر شاعران است، نوعی پندار جاودانگی آثار، همان بحث قدیمی دوباره مطرح می‌شود. در این تفکر باز هم همان نوعی فردگرایی یا به قول هفمانشتال وراجی درباره فردیت هست. ولی می‌خواهم از نگاه یک جوان امروزی سکه را بچرخانم و با هم از زاویه دیگری به این مسائل نگاه کنیم.

ببینید، من فکر می‌کنم راز جاودانگی تمام آثار جهانی، در سؤال کردن‌های مکرر یا دوباره از آنها نهفته است. می‌دانید چرا؟ چون با هر بار سؤال کردن از چیزی یا درباره چیزی، در واقع آن را دوباره مطرح می‌کنیم و پاسخ اثر، می‌تواند آن را بازکند، بسط دهد و دوباره و تازه به جهان عرضه کند. حالا بیاییم یک سؤال مطرح کنیم و از همین آدم بزرگ‌ها پرسیم، آیا هنوز هم باید به جامعه ادبی، به شعر و ... با همان نگاه «مکتب» گرایانه انگار بدوی و فردیت‌گرایی محض نگاه کنیم؟ اینکه هر

کس اگر حرفی برای گفتن دارد، فقط باید بزرگ شده باشد، مثلاً "صاحب نام شده باشد تا حرفش را باور کنند؟ حاضرم قسم بخورم طی این سالها کسانی آمده‌اند و خدا می‌داند شعرها و داستان‌هایی نوشته‌اند یا می‌نویسند که در جایی خیلی بهتر و عمیق‌تر از آثار برخی از این آدم بزرگ‌هاست، اما به دلایلی یا تربیونی نداشته‌اند یا چون به فردیت به معنای یگانه‌گری خود فکر نمی‌کردند، در گوشه‌ای فراموش شده‌اند.

اما بیايد از همین زاویه خودمان هم پاسخ بدهیم؛ چطور است؟ شاید بهتر باشد با توجه به فراگیری دانش، این‌طور ببینیم که در جوامع پیشین، دلیل ظهور افراد خاص، همگانی نشدن دانش بود، اما حالا اوضاع فرق کرده، حالا هر کس توانایی فکر کردن و توانایی آفریدن دارد، باید کارش را بکند و دارد می‌کند. این است که حالا شاگرد بنگاهی هم شعر می‌گوید یا دیگری و دیگران. این همان چیزی است که آگاهی همگانی را قوت می‌بخشد و آگاهی همگانی آدمها را به ظهور بیشتر می‌رساند تا هویت تازه‌ای برای هر فرد و جامعه به وجود آید. همان چیزی که تکیه بر فرد و فردگرایی، آن را از ما می‌گیرد و قرن‌هاست گرفته است. به این معنی که در این صورت، گذشته و گذشتگان کمتر نقد می‌شود. چون هر فرد به تابویی مبدل می‌شود که دیگر زمینی نیست و نباید به او دست زد. همان هویتی که به ویژه از جامعه به اصطلاح روشنفکران دور نهاده شده و فقط پزی از آن باقی مانده است.

می‌دانید از کدام هویت حرف می‌زنم؟ همان هویتی که در اروپا با افلاطون و ارسطو شروع می‌شود و به کانت می‌رسد، از کانت در عصر روشنگری آغاز می‌شود و در پست مدرنیسم متوقف می‌شود و... همان هویتی که از غارنگاره‌ها شروع می‌شود درجایی به لئوناردو داوینچی می‌رسد و در پیکاسو تمام می‌شود و ... هویتی که از دورها به شکسپیر می‌رسد و در الیوت تمام می‌شود و ...

هویتی که از هند، در زیر درختی آغاز می‌شود و در ژاپن با باشوبه اوج می‌رسد و در تبت، در کاسه چوبی معبدی تمام می‌شود و...
و باز هویتی که با مانی از غاری دور از دست در ارزشنگ شروع می‌شود، در بهزاد به اوج می‌رسد، در کمال‌الملک تخریب و در فرشچیان نابود می‌شود و...

و باز هویتی که از مزامیر مانی و زرتشت آغاز می‌شود و در ویرانی آتشکده‌ها و تخت جمشید تمام می‌شود. هویتی که با رودکی آغاز می‌شود و در نیما به پایان می‌رسد و از نیما آغاز می‌شود و...

پس می‌بینیم که ما در راه تازه‌ای از هویت‌یابی و هویت‌بخشی هم خود و هم هنر و تاریخ دوره خود هستیم. ما حاصل همه حرکت‌های پیش از خودمانیم که نه به مدد فقط افرادی که نامشان را گفتم، بلکه از آغاز تا پایان کسانی بوده‌اند که آن را به انجام رسانده‌اند. اما همواره اولین‌ها و آخرین‌ها بیشتر به چشم می‌آیند. خوب، این هویت‌یابی تازه بعد از نیما، حالا دارد در سالهای ۶۰ و ۷۰ شکلی کاملاً "جمعی به خود می‌گیرد و آنها که اگر قرار است در این میانه به یگانگی و فردیت برسند و نفر بعد از فروغ و دیگری شوند، بعد می‌آیند. نگران نباشید، یعنی بعد به چشم می‌آیند. با تبلیغات هم نمی‌شود کاری کرد. این را تجربه قرن‌های پشت‌سر به ما خوب آموخته است. دلیل من همین بس که بسیاری متفکران غرب بار دیگر به موبی‌دیک هرمان ملویل رجوع کرده‌اند و حال آن را یک اثر کاملاً پست مدرن می‌دانند. یا کتاب خاموشی دریا اثر نویسنده‌ای گمنام به نام ورکو که بعد از جنگ جهانی دوم، جهان را فتح کرد، همان کتابی که ژان‌پیر ملویل فیلمی هم به همان نام ساخته که شگفت‌انگیز است و... خوب که نگاه می‌کنیم، ته حرف این آدم‌بزرگ‌های عزیز که می‌گویند «بسیاری از جوان‌ها مثل هم شعر می‌نویسند و این بحران است»، یک چیز پنهانی نهفته است و آن نفی همین هویت جمعی است. «از روی دست هم

نویسی» بهانه‌ای بیش نیست تا خود ندانسته هر چه بیشتر به بحرانی که معتقدند در شعر ایران هست، دامن بزنند و لابد دلشان می‌خواهد همه مثل آنها و از روی دست آنها بنویسند، که در این صورت دیگر بحرانی نخواهد بود و شعر ایران، از طوفان در می‌آید و روبه ساحل امن می‌رود؟ نه، این حرف‌ها نمی‌تواند در روند درونی شعر ایران خللی ایجاد کند. چراکه این شعر آمده و دارد از کتاب‌های قطور شعر و نام‌های کمی بزرگ! سبقت می‌گیرد. حال اگر به گوش نمی‌رسد، یا به چشم نمی‌آید، دلایلی دارد. یکی اینکه در بحران اجتماعی دو دهه اخیر، از نقطه تمرکز و توجه مردم «مخاطب» دور شد، دوم اینکه کسانی در رسانه‌ها به عمد آن را فراموش کردند و هنوز نمی‌خواهند نسل جوان را جدی بگیرند. ولی به زودی اتفاقی خواهد افتاد، می‌دانم. جوان‌ها ناگهان پیش خواهند آمد. هر چند که برخی از آدم بزرگ‌ها هنوز نمی‌خواهند دستشان را از روی گوش‌هایشان بردارند. و هنوز نام بسیاری از شاعران جدی و جوان زیر فهرست مجله‌ها، پنهان می‌ماند. آیا این برخورد، شکی آگاهانه یا عمدی یا سکوتی آگاهانه نیست؟

تا اینجا شق اول که گفتنی بسیار است. اما بیایید حالا از جای دیگری به همین مسئله نگاه کنیم. یعنی به فرض درست بودن این حرف که شعر ایران دچار بحران شده و دلیلش از روی دست هم نویسی و چه و چه است، نگاهی دقیق‌تر بیندازیم. سعی می‌کنم تا آنجا که می‌توانم خیلی خلاصه چیزهایی را روشن کنم که فکر می‌کنم دلایل اصلی این «حالت» در شعر است که به نظر من کاملاً "طبیعی است و فقط مربوط به شعر بعد از انقلاب و شعر فقط ایران نمی‌شود، اما نتیجه‌اش چیزی نیست که بتوان به آن گفت: بحران.

۱- زمینه‌های اجتماعی و شرایط زیست‌فکری

یکی از دلایل بنیادی که باعث شباهت خیلی چیزها در شعر جوان‌ها شده

«به قول آدم بزرگ‌ها» شرایط زیستی، فکری، حتی حسی/عاطفی یکسان است. تجربه تلخ جنگ، تجربه همه بود، تجربه عشقها و دوستیهای عقیم، ترس و نگرانی از فردا، از آسمان، از خیابان، حمل شناسنامه، صفهای کوپن، عزیزی که پس از سالها جسدشان در جبهه‌ها پیدا شد و... تجربه‌های همه بود. در کنار این تجربه‌های یکسان، اتفاق مهمی افتاد که به ویژه طی دهه هفتاد قوت گرفته است. و آن گسترش آگاهی همگانی توسط رسانه‌هاست. در حقیقت به مدد رسانه‌های فراگیر، انگار «عصر تک دانشی» روبه پایان است. حالا بسیاری از جوانان ایرانی، چیزی از زبان خارجه بلدند. اگر نام لورکا را بیری بسیارشان شنیده‌اند. نام مثلاً پینک فلوید را شنیده‌اند، یا آثارشان را می‌شناسند، دون‌کیشوت یا فلان رمان را خوانده‌اند، هملت را دیده‌اند، پیکاسو را می‌شناسند و... می‌دانند اگر مدرنیسم در غرب رو به نابودی است و پست مدرنیسم سالهاست که جایش را گرفته اما آن هم نتوانست کاری بکند و حالا هرمنوتیک آمده تا کاری بکند، آنها هم می‌دانند.

فقط آدم‌بزرگها نیستند که کتابهای بابک احمدی را خوانده‌اند، یا می‌دانند باختین چه می‌گوید، فوکو چه می‌گوید، یا کوبسن و رولان بارت و که و که... چه می‌گویند. یا شمس تبریزی چه گفته، سعدی چه کرده، بیدل که بوده، انوری چه کرده، بیهقی که بوده، حتی می‌دانند فلان شاعر که همین دیروز نوبل ادبی گرفت، کیست. اما آنها که نمی‌دانند و نخواسته‌اند بدانند، جزو کسانی نیستند که توانایی فکر کردن، آفریدن و خلاقیت دارند. خوب ما با آنها کاری نداریم. بنابراین ما در موقعیتی قرار گرفته‌ایم که از موقعیت حتی شاعرانی چون فروغ و... پیشرفته‌تر است. هر چند ارتباط ما با جهان چندان هم برقرار نیست، اما امکان دستیابی به آگاهی بیشتر است. همواره صدایی، تصویری، نوری، چیزی هست که معناها و شکل‌ها و اطلاعات را به ما گوشزد می‌کند. بنابراین آگاهی در حد نسبتاً وسیعی در جامعه پخش می‌شود، همان‌طور که رنج، همان‌طور که فقر یا ثروت.

خوب، حالا اگر ابزار شاعر جوان امروز، همین کلمات باشد که بار معناهای زندگی‌اش را به دوش می‌کشد، از چیزی خواهد گفت که در تجربه‌های یکسانش به آنجا رسیده است. بنابراین اشعار یک یا دو دهه صورتی از تفکر و اندیشه و موقعیت همان دوره از زندگی مردم است. انگار شعر کارکردش اندکی عوض شده، یا حالا طور دیگری باید به کارکرد شعر نگاه کنیم. یعنی یک‌دست بودن شعر این دوره «که اگر موافق باشیم» نشانه بحران نیست، بلکه نشان‌دهنده سخن دورانی است که شاعران در آن زندگی می‌کنند. فوکویی هم که نگاه بکنیم، «سخن هر دوره صورت‌بندی دانایی هر دوره است. صورت‌بندی دانایی هر دوره، نظمی است که ما بر اساس آن فکر می‌کنیم».

خوب، حالا اگر صدای شعر دو دهه اخیر، صدایی گرفته، خسته و بزم است، صدای دوران است نه بحران شعر، آن هم بحرانی که مقصرش جوان‌هاست؟! در واقع شاعران جوان در یک موقعیت هم‌صدا سخن دوره را منتقل کرده‌اند، این را آیندگان در خواهند یافت. چون برای فروغ شدن یا سهراب شدن یا نفر بعدی شدن به میدان نیامده‌اند، انگار زمان «یک نفر» بودن هم دارد تمام می‌شود. و عصر جریان‌های یک صدایی است. گروه «گُر»ی که صدای زمانه را به گوش جهان می‌رساند. بنابراین بحران در تفکر کسانی است که همچنان برای فروغ شدن... دست و پا می‌زنند و از روی همان کتاب‌های تئوری، شعرهایی ساخته‌اند یا می‌سازند. نه، به حرکت‌ها و تلاش‌های ناب زبانی کاری ندارم، چون از شاعران راستین پیش از خودم یاد گرفته‌ام که شعر تنها امکان و گستره بسط زبان است. و در این نگاه حتی نگران زبان شعر هر شخص هم نیستیم، چون زبان در هر صورت از درون شعر راستین سر به در می‌آورد نه اینکه از بیرون شعر تحمیل شود. این طور فکر می‌کنم که

لحن: صدای درون آدمی است.

لفظ: بیان‌کننده فکر و اندیشه آدمی است.
و زبان: نشان‌دهنده تجربه‌های انسانی است.
بنابراین آنچه از بیرون و بر اساس فقط تئوری‌ها به شعر تحمیل می‌شود چیزی جز زبان‌بازی در شعر نیست و حاصل اشعار کارگاهی است. و می‌بینیم، تلاش برای دسته‌بندی کردن شعر دوران در نقدها و دنباله درست کردن در کلاس‌ها و کارگاه‌ها و مجلات، ناشی از این تفکر است که با طبقه‌بندی می‌توان هر شلوغی و بحرانی را نظم بخشید. اما در شعر این اتفاق برعکس می‌افتد و می‌بینیم اتفاقاً "بحران زیر سر همین آدم‌بزرگ‌هاست. مثال‌هایم همان اشاره‌های آشکار و چاپ اشعاری است که یا باب سلیقه مسئولان صفحات شعر است یا در جایی، اشعار زمانی چاپ می‌شود که رنگ و بوی شعر مسئول صفحه را بدهد.

۲- رهایی

یادم هست و همیشه به خودم می‌گویم، نمی‌خواهم به‌عنوان یکی از بچه‌های اهل شعر همین نسل حالا، خودم را فریب بدهم و به قولی برای خودم و هم‌نسلانم نوشتابه بازکنم که شعر دهه هفتاد اتفاقی یک‌ه است و فلان است. نه، اما از همان زاویه نگاه خودم به مسیری که شعر جوان طی کرده نگاه می‌کنم و در واقع رها نبودن شاعر را دلیل دیگری برای تغییر شکل شعر امروز می‌دانم. به این معنی که شاعر جوان امروز، حالا کمتر می‌تواند مثل فروغ یا شاملو رها باشد. یعنی به سادگی نمی‌تواند مثلاً "عریانی‌اش را روی کاغذ بیاورد. برای خودش چرا، اما برای کاغذ به معنای حضور وسیع، نه. وقتی شعری به مجله‌ای می‌دهد، از او حداقل ۵ شعر می‌خواهند تا براساس عیاری یکی را انتخاب کنند، می‌بینی شاخ و برگ حرکت شعری طوری چیده می‌شود که به سلیقه یا شرایط نمی‌دانم چه، بستگی دارد. این برخورد باعث می‌شود که روح شاعر جوان، به

سلیقه یا ناچار در مسیری حرکت کند که چندان رغبتی به آن نداشته و ندارد. بنابراین انگیزه‌های عمیق انسانی‌اش را کد می‌ماند یا کمرنگ می‌شود یا پنهان می‌ماند، یا از دست می‌رود. پس در پی انگیزه‌ای یا به جلسات نه چندان شفاف شعر هجوم می‌برد یا می‌رود و دیگر شعر نمی‌گوید. یا از شعر دوستی احساسش تحریک می‌شود، بعد می‌رود شعری می‌گوید که خوب، حتماً به کوچکی همان انگیزه یا پسند همان جلسه و مجله می‌شود و تا آخرش را خودتان بخوانید که، رهایی شاعر کلید دروازه شعر راستین است.

۳- تغییر خودآگاهی

نکته دیگر بعد از چشم‌اندازی که نشان داده شد و از بین رفتن کمابیش عصر «تک دانشی» تغییر خودآگاهی ماست. ایریس مرداک رمان‌نویس و استاد فلسفه معاصر جمله‌ای دارد که من همواره در بحث‌های مشابه آن را مطرح می‌کنم، او می‌گوید «ما به هیچ‌وجه به خوبی رمان نویسان قرن نوزدهم نیستیم، ولی نوشتنمان هم فرق دارد. این تفاوت از تغییری اخلاقی سرچشمه می‌گیرد.» ببینید، روزگاری نقاشانی چون لئوناردو داوینچی به این امر باور داشتند که «رنگ بُعد اشیاست.» این خودآگاهی در پیکاسو تغییر می‌کند و او درمی‌یابد که رنگ چیزی جز سطح اشیاء نیست. با این تغییر خودآگاهی در حقیقت می‌بینیم زیبایی‌شناسی هم تغییر می‌کند. تعریف‌ها هم تغییر می‌کند و تا آنجا پیش می‌رود که بردگان سیاه، از هزار توی عزلت تاریخی‌شان بیرون می‌آیند و ناگهان «سیاه» می‌شود نشانه زیبایی، قدرت و توانایی. اما قبل از اینکه کسی از این حرف بهره‌ای سیاسی ببرد، باید بگویم این اتفاق ریشه در آگاهی خود سیاهان، بر تغییر خودآگاهی زمانه و خودشان دارد. نتیجه می‌شود اینکه بهترین آوازخوان‌ها سیاه‌پوست هستند، بهترین دهنده‌ها، بسکتبالیست‌ها و چه و چه...

درست در کنار این تغییر، می‌بینیم قومهای دیگر کمتر تکان می‌خورند، مثلاً سرخپوستها هنوز در کنج تنهایی و ترس تاریخیشان مانده‌اند و ممکن است هنوز در پی «دون خوان» باشند. همان جریانی که در کشور ما هم با کاستاندا، و... یقه ما را هم گرفته است. با خوب و بد و درست و غلط بودن آن کاری ندارم. در این تغییر خودآگاهی، ما هم با نیما بیدار شدیم و حالا شعر امروزتر، به جایی رسیده که دیگر عشوه و کرشمه لفظ از نوع فریب حسی مخاطب به کارش نمی‌آید، ساده مثل بچه‌ها ناگهان از جا بلند می‌شویم و چیزی می‌گوییم عین زندگی، عین خیابان، بعد در مجله‌ای چاپ می‌کنیم. بعد می‌بینیم که در مجله دیگری شعری هست که اندکی، یا کمی حال و هوا و رنگ و بوی همان شعر را دارد. خوب، همان‌طور که گفتم، این اتفاق طبیعی است. همان قدر طبیعی است که شباهت شعرهای شاملو و لورکا. شباهت شعرهای سهراب و فروغ، شباهت شعرهای صالحی و شعر سهراب و فروغ، شباهت شعرهای باباجاهی و شعر جوانان دهه ۶۰ و به ویژه هفتاد و...

و آیا این آدم‌ها از روی دست هم ننوشته‌اند؟ همان قدر بله که برخی از آنها جوان‌ها را متهم می‌کنند، همان قدر نه، که سکوت می‌کنند.

در این تغییر، دیگر "زندگی خیابان درازی نیست که گاه زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد." یا "زندگی شستن یک بشقاب" نیست، شاعر امروزی‌تر دیگر از "بی‌تو مهتاب کوچه‌های" عشق نمی‌گذرد، بلکه ناگهان با برگ، سایه‌ای، چراغ قرمز، تکه کاغذی، مدادی، چتری، معناهای تازه جهان را از پنهان‌های صورت‌ها و اشیاء و دریافت‌ها و تجربه‌ها بیرون می‌کشد و چیز دیگری و طور دیگری دنیا را نشان می‌دهد.

این شعر حتی نمی‌خواهد از روی دست پشت‌سری‌های خود بهره ببرد، بلکه می‌خواهد برای نخستین بار از نزدیک‌ترین صداها، یا شاعران هم نسل خودش بهره‌مند شود. چرا که به این جا رسیده است که باید همه

دهان‌ها جلوی یک میکروفن جمع شوند و با هم بگویند: مامی توانیم جمعی را تشکیل بدهیم و با یک صدا حرف بزنیم، اما نمی‌توانیم، هرگز نمی‌توانیم مثل هم باشیم.

می‌خواهند بگویند: خوب و بد، چیزی نیست که بتوان برایش معیاری تراشید. هر چیز خوب و بد، هر چیز درست و غلط، بسته به معیار و دریافت و درک مخاطب پیدا می‌شود. می‌خواهند بگویند: شعر ما را ببینید و به آن فکر کنید! دیگر زمان گوش دادن سپری شده است و هم‌صدا با نیما بگویند: «عزیز من! نگویند چرا نمی‌فهمند، بگویند چرا عادت به دیدن ندارند. بگویند از چه راه ما ملت خودمان را به دیدن عادت بدهیم.» نیما از فکر کردن حرف می‌زند، نمی‌زند؟

و باز می‌خواهند بگویند: هشتصد سال طول کشید تا حافظ یا مولوی را شناختیم یا به قولی فهمیدیم. و آیا به راستی فهمیدیم؟ من می‌گویم یک عمر است به خودمان دروغ گفته‌ایم. اگر حافظ یا مولوی را می‌فهمیدیم، این همه شرح و تفسیر بر اشعارشان نمی‌نوشتیم. حالا این شعر که از دهه ۶۰ و به ویژه هفتاد خودش را حتی از سهراب و فروغ و شاملو هم جدا کرده و مخاطب را وامی‌دارد با او طور دیگری برخورد کند، چطور می‌تواند همین امروز به موضوع زمزمه مردم مبدل شود؟ به قول نیما: «شما را زمان به وجود آورده است و لازم است که زمان شما را بشناسد...

رنگ شراب را باید موقعی دید که ته‌نشین کرده و دُرد انداخته باشد.» و باز در این تغییر خودآگاهی می‌خواهند بگویند: لذت و خواندن دیگر تعریفش عوض شده است. یا باید نوع خواندن و شنیدن را عوض کنیم. تا به حال غزل می‌خواندیم تا به به بگوییم و لذت ببریم. اما با این شعر اول باید فکر کنیم، بعد لذت ببریم. فکر کنیم: یعنی کشف معناها و... از خلال رابطه‌های تصویری، استعاری، زبانی و... که در میان چیزها و واژه‌ها، معناها و زندگی هست.

و باز می‌خواهند بگویند: سنت و گذشته چیزی نیست که برای ارتباط

برقرار کردن با آن باید تکرارش کرد. فکر می‌کنم در این صورت ما برای خودمان یک موقعیت توریستی درست کرده‌ایم که در آن فقط می‌توانیم به دیواره‌ها و مخروبه‌ها و کاشی‌ها و لعاب‌های مانده بر دیوار و سقفش نگاه کنیم، عکس بگیریم و لبخند بزنیم که به به بین چه گذشته‌ای داشته‌ایم. یا داریم. این در حالی است که یادمان می‌رود به آنچه تکیه داده‌ایم، ویرانه‌ای بیش نیست که در پس زبان فخیم گذشته پنهان مانده یا شاید مرده است. پس گذشته به عنوان موقعیتی که باید بتوانیم با آن ارتباط برقرار کنیم، زمانی وجود دارد که به نظر من همچون شهرزاد عمل کرده باشیم، یعنی اگر قرار است از گذشته بگویم یا بهره‌مند شویم باید این‌طور عمل کنیم مثل شهرزاد: «چیزی از گذشته که در حال روایت می‌شود تا آینده را نجات دهد.» و آینده جز از طریق حالی خلاق نجات نخواهد یافت. و به نظرم شعر امروز جوان دارای خلاقیت ویژه‌ای است. این شعر حتی در ارجاعش به چیزی در تاریخ دیگر اشاره مستقیم به پشت سر ندارد، بلکه حتی دارد تاریخ جدیدی می‌سازد که از واژه‌ها و اشیاء پدید می‌آید. چون هر کلمه یک شیء است و هر شیء یک کلمه و خوب هر کدام دارای تاریخی و حتی حافظه‌ای و حتی خاطره‌ای.

حالا این شعر چه کرده، به کجا اشاره دارد و در کجا ایستاده است بحث در موردش کار من و این فرصت اندک نیست. بنابراین در پایان می‌خواهم بگویم اگر بحرانی در شعر ایران هست، یا در شعر دسته‌بندی شده همین حالا، به آن معناست که همان آدم‌بزرگ‌ها هم در این بحران شریک هستند. در اصل حرکت مهم است، بگذاریم حرکت ادامه یابد. هرچیز به راه خودش برود و وقتی چیزی به راه افتاد به راهش ادامه می‌دهد، پس هر فرم به فرمی، هر شکل به شکلی، هر سرایش به سرایشی مبدل می‌شود. اما باید در این حالت حواسمان باشد که یک چیز به دست و پای شعر دوره ما چسبیده، و جوان و پیر هم نمی‌شناسد و آن،

تفکر مدرنیته ناقصی است که از طریق آثار ترجمه‌ای، یا در جاهایی کج‌فهمی برخی مترجمان و فاصله تاریخی میان تفکر این جایی و آن جایی، گلوی دانش‌تئوریک ما را هم گرفت. مدرنیته‌ای که در خاستگاه خودش بلاها بر سر مردمش آورد و در نهایت بر سر هنر و سرآخر اثر هنری مبدل شد به یک چیزی که فقط «زبان» بود و انگار قرار نبود معنایی را منتقل کند. و پست مدرنی که آمده بود تا جهان آشوب‌زده مدرن را نجات دهد، دچار همان گندی شد که نتیجه دوره مدرن بود. یعنی فراموشی معنا. و حالا از دور، خوب که نگاه می‌کنیم، می‌بینیم، همه تلاش هنر، شعر و ادبیات نه تنها در جهان که در ایران هم حربه‌ای بود برای پرکردن جای خالی معنا و نه چیز دیگر. حتی به قیمت قربانی شدن زبان. من فکر می‌کنم بحرانی اگر هست، در گم‌شدگی معناهاست. و ممکن است در چنین موقعیتی همان بلایی به سر شعر ما بیاید که به سر محیط زیست آمد. «انسانی که در خلق زمین هیچ نقشی نداشته با پررویی تمام دارد آن را ویران می‌کند.» و بعد با کارناوال‌های مسخره روز درخت‌کاری، با اتوبوس‌های دودزا و قطار ماشین‌های پراز آدم و ساندویچ راه می‌افتد و درست زیر کوه پهلوی می‌گیرد، حتی با ماشین بالای تپه می‌رود و بعد در گوشه‌ای که مثلاً «کارشناسی هم شده است نهالی می‌کارد، چیزی می‌خورد و بعد می‌آید به شهر پراز دود و زندگی‌اش را می‌کند و فقط از آن روز، چند عکس یادگاری با خودش می‌آورد که هی با آن پز بدهد.

می‌ترسم با گم شدن معنا، یا با گم کردن معنا، شعری را که در خلق آن ما شریک نبوده‌ایم، اما در بسط آن چرا، تخریبش کنیم. همان بلایی که بر سر مینیاتور ما آمد. و بعد زبان مبدل شود به همان کارناوال‌های زیست محیطی و پزهای زبان‌بازی. بنابراین بحرانی اگر هست، بحران معنا و فراموشی معناهاست.

حالا معنا چیست؟ می‌توان درباره آن حرف زد. اما می‌دانم چیزی است که حالا کمتر به آن فکر می‌کنیم و این همان تفکر پوزیتیویستی است که یقه بسیاری از ما را گرفته است یا دارد می‌گیرد و آن اینکه «وقتی شناخت غیرممکن می‌شود، همه دست از تفکر می‌کشند.» اینجاست که انگ‌زدن‌ها شروع می‌شود. و باز معنا چیست؟ شاید جست و جوی هویت و سرنوشت انسانی و انگیزه‌های عمیق انسانی خود. برای من از طریق شعر و نوشتن، برای دیگران نمی‌دانم.

و من مسافرم ای بادهای همواره

شب بود، راه بود و دشت کاشان. از دورترین تپه‌ها صدای سفالینه‌ای می‌آمد که باد با خود می‌آورد. ماه روشن بود و نزدیک. می‌شد صدایش زد، می‌شد صورت را به شیشهٔ رخشان‌ش نهاد و به جهان پنهان نگاه کرد. سمت من پشت تپه‌ها بود، صحن امامزاده مشهد اردهال. روز در کاشان پرسیده بودم، گفتند: همان کافر را می‌گویی! می‌گفتند: نمی‌دانیم کجاست، شنیده‌ایم شاعر است. می‌شناختند، نمی‌شناختند. برایشان تلخ بود و گاه شیرین.

دیوارهای کاهگلی حاشیهٔ راه، انارها، نشان سهراب بود. می‌رفتم، تاریکی روشن بود. و دل در سمتِ دوست می‌تپید. باید می‌رفتم.

عبور باید کرد

صدای باد می‌آید، عبور باید کرد

و من مسافرم ای بادهای همواره!

راه را از چه کسی باید می‌پرسیدم؟ از تپه‌ها، از درختان یا از درویشی که نیست؟

غبار روشنی از کلمات از پشت تپه‌ها آمد. غبار شبیه آدم بود و اناری

در دست داشت. باید از او می پرسیدم. از آن غبار روشن مرموز. و پرسیدم:

مرا سفر به کجا می برد؟
 کجا نشان قدم ناتمام خواهد ماند
 و بند کفش به انگشتهای نرم فراغت
 گشوده خواهد شد؟
 صدایی از غبار شفاف به گوش آمد
 من مخاطب تنهای بادهای جهانم
 و رودهای جهان رمز پاکِ محو شدن را
 به من می آموزند
 فقط به من

چشمانم پر از تماشا شد. هیچ کس اما نبود. پشت هر سنگ، پای هر درخت سایه ای بود و سکوت. جاده زیر قدم هایم تمام می شد و ریگها ذوق رفتنم را به گوش خاک می خواندند و گاه صدایی زیر بوته ها مکث می کرد. پس آن صدا از کجا می آمد؛ پس آن غبار شفاف که شبیه آدم بود و اناری در دست داشت، کجاست؟

تپه ای، پیچ راهی را تمام کردم. خانه ای بود و خانه هایی، درختی و درختانی و صدای غوک های دور. باید در خانه ای را می زدم!؟ نه، سکوت اتاقها را نمی شد شکست: شاید انارها در حیات های خاموش ترک بردارند. اما صدایی آمد، ناگهانی بود: شاخه ای انگار شکست. صدایش چقدر کوچک بود. یعنی که شاخه کوچک بود. ترسی اما با خود داشت. ترسی شفاف. بعد، برگها به هم خوردند و خش خشی آرام تا من آمد. عجیب بود، ماه پشت برگها بود و کودکی از سپیدار بالا می رفت. سمت کودک بالا بود و سمت من رو به ناکجا. مکث بیخودانه یی مرا فرا گرفت. در بی کجایی محض ایستاده بودم. کلمات دوباره سراغم آمدند. یاد آمد و شعر سهراب.

دو قدم مانده به گل
 پای فواره جاوید اساطیر زمین می مانی
 و ترا ترسی شفاف فرا می گیرد
 در صمیمیت سیال فضا، خش خش می شنوی
 کودکی می بینی
 رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لائۀ نور
 و از او می پرسى
 خانه دوست کجاست؟

کودک از میان شاخه ها پیدا تر شد و در بُهتی روشن به سمت من خیره
 ماند. به ماه نگاه کرد:

و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:
 نرسیده به درخت کوچه باغی ست که از خواب خدا سبز تر است
 و در آن عشق به اندازه پره های صداقت آبی ست
 می روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ سر به در می آرد.

مکتم به راه افتاد و هنوز سمت انگشت کودک در پیش بود. کودک بر
 درخت روشن ماند و یادش در من و رَدّ انگشتش در باد.
 راه را تمام کردم. سکوت بود و صدای باد. بالای سرم آسمان بود با
 ستاره های آشکارش. ستاره ای بر آسمان خط کشید و در انتهای
 دوردست، خاموش شد:
 ببین. همیشه خراشی ست روی صورت احساس

آبادی بود، با سنگهای خلاصه اش. گنبدی پشت بامها را دست ماه
 نوازش می کرد و دوردست ها در شب محو بود. تنهایی بود و بی کرانی،
 آبادی بود و چراغهای اندکش:
 ماه بالای سر تنهایی است

از کجا باید می‌رفتم؛ تا کدام کوچه قدمه‌ایم را باید شماره می‌کردم؛
 دستم به دیوار کدام خانه، کدام درگاه باید می‌خورد؟
 و در مکالمهٔ جسم‌ها مسیر سپیدار چقدر روشن بود!
 من بودم و سایه‌ام که صورتش را به خاک می‌کشید. پایین تپه امامزاده
 بود، بالای تپه من بودم. پایین تپه صحن امامزاده بود با حضور نازکی از
 جنس سفالینه‌های دور.
 باید آرام می‌رفتم. آنجا از صدای نفس انارها ترک برمی‌دارند. مانده
 بودم. قداست لحظه در بُهتی روشن خیسیم کرد. زمزمه‌ای آمد و بر لبم
 نشست:

تهی بود و نسیمی
 سیاهی بود و ستاره‌یی
 هستی بود و زمزمه‌یی
 لب بود و نیایشی
 «من» بود و «تو»یی
 نماز و محرابی

قدم بر سرازیری تپه نهادم. تپه در پشت سرم بالا می‌رفت و ماه پایین
 می‌آمد. دقایق خوشبو سر راهم بود:
 امشب، آب اسطوره‌یی را به خاک ارمغان خواهد داد
 امشب سری از تیرگی انتظار به در خواهد آمد
 امشب لبخندی به فراترها خواهد ریخت

پایین می‌رفتم و سنگ‌ها زیر پایم فراموش می‌شد... ناگهانی بود،
 صدایی آمد. صدایی شبیه حضور آن غبار شفاف که شبیه آدم بود و اناری
 در دست داشت. صدایی بود. حرف نمی‌زد، راه نمی‌رفت، نمی‌آمد. انگار
 بود. حضوری عجیب بود. صدا نزدیک شد و از تنهایی من گذشت. چقدر
 تنها بود:

صدا کن مرا
صدای تو خوب است
صدای تو سبزینه آن گیاه عجیبی ست
که در انتهای صمیمیت حزن می‌روید.

غبار نور، آن صدای عجیب، از در گذشت و در شبِ شفافِ صحن
نبود شد. از در گذشتم. حضوری نبود. هیچ. جز حجم بی‌کران شب و
فضای بی‌آخر صحن و کوچکی من چه اندازه بزرگ حس می‌شد:
و فکر کن که چه تنهاست
اگر که ماهی کوچک، دچار آبی دریای بی‌کران باشد

صحن امامزاده بود و نبود انگار. جایی بود. مثل جایی بی‌جا. گورهایی
چند پیدا بود و تکه‌ای از ماه روی هر سنگ افتاده بود. صدایی نمی‌آمد،
جز صدای هزار سایه آرام بر خاک. کجا باید بروم، روی کدام سنگ در
کجای این سطح سیمانی باید بنشینم. پشت هیچستان کجاست؟ شاید در
هیچستان بودم و نمی‌دانستم؟ آی غبار شفاف، آی ناپیدای آشکار، چیزی
بگو!

صدا کن مرا
صدای تو خوب است

بیخودانه به راه افتادم. چه آسوده، چه بی‌بند. کسی نیست، هیچ‌کس
نیست، شب است و ماه. ماه است و من، من و زمزمه‌ای دور بر لب که
بالای سنگی ساده آغاز می‌شود:
به سراغ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید
مبادا که ترک بردارد، چینی نازک تنهایی من

آهسته گام برمی دارم. آرام تر از عبور باد. مبادا که جهان نازک لحظه را از هم فروپاشم. سایه ام با من است. چه لحظه ای است اکنون، چه لحظه ای باید درانتظارم باشد، پیش تر چه خواهد بود؟ در غبار شب و سکوت، گویی کسی گم شده است، که منم. باید حرف بزنم، باید با کسی، جایی یا چیزی حرف بزنم. باید چیزی بپرسم:

سایه شدم و صدا کردم
کو مرز پریدن ها، دیدن ها، کو اوج «نه من» دُرّه «او»
و ندا آمد: لب بسته بپو

چیزی نگفتم: زمزمه را از لب برچیدم. می رفتم و نگاهم بر سطح روشن زمین بود که مکثی می کرد و می گذشت. من کجا بودم؟ کدام لحظه مرا فرا گرفته بود؟

آنی بود، درها وا شده بود
مرغان مکان خاموش، این خاموش، آن خاموش
خاموشی دریا شده بود

نگاهم در مکث تازه ای به اندازه ناپایانی عالم به تماشا رسید. سنگی بود. جایی بود. سهراب آیا آنجا بود؟ نگاه کردم و چنان به خیرگی رسیدم که چشمانم پلک ها را از یاد برد و من فراموش شدم. تمام تنم به دقت جاودان رسید:

کجا حیات به اندازه شکستن یک ظرف دقیق خواهد شد.

من اما در بی تکانی محض به آنجا رسیده بودم و از صدای رفتنم هیچ اناری ترک برنداشت. صدای شکستن چینی نازکی به گوش نرسید و صحن امامزاده به خیرگی ام دقیق شد، ماه نیز:
در دل من چیزی است

مثل یک بیشه نور. مثل خواب دم صبح

و چه تنهاست گوری که به آن نگاه می‌کنم. چه هنگامی است؟ شب به
کجای امتداد خود رسیده است؟ نمی‌دانم:
نیمه شب باید باشد
دُب اکبر آن است. دو وجب بالاتر از بام.

نشستم، زمزمه پنهانی از لیم فرو ریخت و بر سنگ گور نشست:
به سراغ من اگر می‌آید
نرم و آهسته بیاید
مبادا که ...

ماه به فراترها می‌رفت و از سکوت آسمان و خاموشی من عبور
می‌کرد. ناگهان، غبار روشنی از نور که پیش از این دوبار بر من وزیده بود،
پیدا شد، سهراب بود؟ یا خیالی، رؤیایی ...
سهراب بود اما ... همو بود، غبار شفاف از کلمات، از نور، از صدا که
اناری در دست داشت. برخاستم، ناگهانی بود، بیخودانه بود. چرا که کسی
آمده بود:

یک نفر آمد که نور صبح مذاهب
وسط دکمه‌های پیراهنش بود
مثل پربروزهای فکر جوان بود
حنجره‌اش از صفات آبی شطرها پر شده بود.

...

و بعد نشستیم
حرف زدیم، از دقیقه‌های مشجر.
کودکی در من به صدا آمد. سیب‌های امیری دیارم به خاطر آمد و

انارهای سهراب. چه نزدیکی ملایمی بود میان کودکی من و حس این لحظه شفاف:

نصف شب بود. از تلاطم میوه
 طرح درختان عجیب شد
 رشته مرطوب خواب ما به هدر رفت
 بعد، دست در آغاز جسم آب تنی کرد
 بعد، در احشای خیس نارون باغ
 صبح شد

تمام شب در بیهوشی ناتمام به جایی خیره ماندم. صبح شد و من به خواب رفتم. و هیچ کس ندانست که صحن امامزاده مشهد اردهال در دیشب خود چه ها دید و صبح، آن دم که من به خواب رفتم، در صحن امامزاده چه گذشت؟

من پری کوچک غمگینی را

پلک‌هایم را برهم می‌نهم: قطار درختان پیر، راه را تا دوردست خیابان
حمایت می‌کنند، کنار شیشه اتوبوس نشسته‌ام و نگاه می‌کنم. درختان
روبرو پیش می‌آیند و از من می‌گذرند. در آسمان شیشه، که محو تصاویر
است، نیم‌رخ فروغ را می‌بینم که به نقطه‌ای دور خیره مانده است.

و این منم

زنی تنها

در آستانه فصل سرد

در ابتدای درک هستی...

کجا می‌روم، نمی‌دانم. طرح کمرنگی از نشان خانه دوست در جیب
ذهنم بی‌قراری می‌کند. هر لحظه آن را بیرون می‌کشم و می‌نگرم...
میدان تجریش به اتوبوس نزدیک می‌شود. پیاده می‌شوم و زمین زیر
گام‌هایم به راه می‌افتد.

بعد از تو ما به گورستان‌ها پناه آوردیم؟ آیا هفت سالگی‌ات را به یاد
می‌آوری فروغ؟

صدای باد می‌آید

ای هفت سالگی

از

خاطرات کودکانه یک پشت بام کاهگلی

...

که می شد به حرمت آرام خاک دست کشید و پوست داغ صورت را به
خنکای سایه ای در خاک سپرد و چشم ها را به بیکرانی خورشید بخشید؛
چیزی به یاد می آوری؟

چیزی مثل خواب، چیزی مثل بیداری در من است. از میدان
گذشته ام، سمت نگاهم به کجاست؟ نمی دانم فقط راه می روم.
سرگردان، سنگین، صبور

لبوفروش که گویی از سرزمین قدکوتاهان آمده است در سایه و پناه
چتر رنگی اش به عابران چشم دوخته است.

نشانی خانه را که نه، گورستان ظهیرالدوله را از او می پرسم، نمی داند،
از او، از پیرزنی در راه، از جوانی که با گاری از کسی که با پپسی به خانه
می رود و از کسی که از سینما برمی گردد، اما کسی این جزیره خاموش را
نمی شناسد. تنها انگشتی به ته خیابانی اشاره می کند که حالا مرا در خود
پیش می برد. حالا در بی نشانی و بی سلامی این همه آدم گم می شوم. کجا
باید بروم؟ کودکی از کوچه می گذرد. آبی پوش و آرام. برگی از زمین
برمی دارد و می ماند و نگاهم می کند. شاید در پی یک بهانه ساده است.
گویا برگ بهانه کوچک و خوبی است برای حرف زدن

اینجا، از این طرف

هر چی که بود

هر کی که بود

علی کوچیکه محو تماشا شده بود

از کجا می آیی کودک شعرها، مگر تو می دانی که چشم های سرگردان
 من در پی آرامش کدام خانه است؟
 — بله، اون درختارو که می بینید، اونجا گورستانه.
 در صمیمیت چشمها و صدایش گم می شوم

زندگی شاید طفلی است که از مدرسه برمی گردد

و این کودک از مدرسه باز می گشت.

بر درگاه گورستان زنی ایستاده است. «زنی تنها» در کهنه و پرنقش،
 بسته است. نور غروب از پشت به شیشه هایش تابیده است. درختان
 بسیاری بر دیوارهای قدیمی خمیده اند. اما آن زن کیست؟ به سویم باز
 می گردد. با «گوشواری از دو گیلان» و من که در آفتاب نارنجی غروب
 غرقه ام، آهسته پیش می روم. نور به چشم هایم می ریزد و تصویر زن محو
 می شود. زن برمی گردد و از میان شیشه ها و در کهنه و بسته گورستان،
 عبور می کند و تمام می شود.

او فروغ بود! او از «باغ بالا» آمده بود تا در آستان گور به انتظار من
 بماند. این رسم مردگان است. دستم را بر دستگیره در می نهم و لمس
 می کنم. چه دستهایی که در اندوهی بیکران بر این دستگیره لغزیده اند.
 زنگ در را به صدا درمی آورم. سکوت عصرانه پاییز و خش خش برگهای
 زرد در باد؛ معنای دیگری به انتظارم بخشیده اند.

زمان گذشت

زمان گذشت

زمان چه دیر می گذرد. چه کسی در را باز خواهد کرد؟ ... پیرمردی از
 پشت شیشه های کدر پیدا می شود که آهسته پیش می آید. به در می رسد و
 از همان جا، از پشت شیشه می نگرد. چهره غریبش در امواج شیشه

می شکند و بعد آهسته در را باز می کند و همان جا در آستانه سد راهم
می شود. سلام می کنم، فقط نگاه می کند. آیا او آدم بی سلامی است و بعد
فقط یک کلام می گوید و می خواهد در را ببندد.
— چی کار داری؟

— من

پری کوچک و غمگینی را
می شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی لبک چوبین
می نوازد آرام، آرام

— ما همچنین کسی رو اینجا نداریم. کسی رو هم نمی داریم بیاد تو.
و این حروف سربی انتظارم را به بُهتی عمیق مبدل می کند. آیا سهم من
این است؟ سهم من این است. چیزهایی می گویم، پیرمرد فقط سکوت
می کند. با خود می گویم:
چقدر باید پرداخت؟

نگاه می کند و بالاخره با اکراه کنار می رود
— بیا تو

و بی اعتنا، همچنانکه به سمت اتاقش می رود می گوید:
— درو ببند کسی نیاد تو.

فرصت نیست، باید گورستان را بنوشم. اما فروغ کجاست؟ هنوز جز
پیش پایم به هیچ جای دیگر نگاه نکرده ام.
چرا نگاه نکردم؟
و من نگاه نکردم

تا آن زمان که پنجره ساعت
چهار بار نواخت
چهار بار نواخت

حالا نگاه می‌کنم، گورستان پیدا است:
سلام ای غرابت تنهایی

گورستان از کهنگی دیرسال، سخت زیباست، خیس برگها و
سایه‌هاست. خیس رنگهای سرد و خاکستری است.
نگاه کن که چه برفی می‌بارد
در کوچه باد می‌آید

و آن گروه سیاهپوش با دستمال‌های خیس و تابوتی بر شانه‌هایشان
پیش می‌آیند. در گورستان باز است و پیرمرد امروز، جوان است و در
آستانه ایستاده و فقط نگاه می‌کند و نمی‌داند آنکه بر تابوت خفته است،
زنی تنهاست. زنی با دو گوشواره از گیلان. پری کوچکی است که در
اقیانوسی مسکن دارد. گروه سیاهپوش در گورستان سرد دور می‌شوند.
دستمالی خیس در مچاله می‌شود. نگاهی تا دوردست‌های آسمان
خیره مانده است. کودکی به چشمان خیس بسیار می‌نگرد و چشمی به
خاک سرد و تیره نگاه می‌کند و کسی آرام زمزمه می‌کند:

مرگ من روزی فرا خواهد رسید
در بهاری روشن از امواج نور
در زمستانی غبارآلود و دور
یا خزانی خالی از فریاد و شور

خاک، آرام می‌لغزد و بر تن سرد می‌ریزد او که به تن پوش رفتن پیچیده

شده است. بر فدان‌های سپید، چرخان از دور دست آسمان می‌آیند و بر خاک می‌نشینند و زود محو می‌شوند. آدم چه زود تمام می‌شود. و این لحظه اما چه دیر. ابرهای آمده، برف و زمین، گویی بیکرانی فصل‌ها را به اینجا آورده‌اند.

ای یار

ای یگانه‌ترین یار

چه ابرهای سیاهی در انتظار روز میهمانی خورشیدند

و حقیقت همین است، مشتی دیگر از خاک که آرام برگود گور می‌ریزد و برف که آرام و سرد بر خاک و بر سیاهپوشان می‌بارد. شاید حقیقت آن دو دست جوان بود. آن دو دست جوان که زیر بارش یکریز برف مدفون شد.

و حالا همه چیز به پایان رسیده است، حتی وقتِ برگها هم تمام شده است و برف همه جا را پوشانده است. دیگر تمام شد باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم.

من سردم است فروغ، من از تماشای حقیقتِ آن دو دست جوان است که می‌لرزم. تو سردت نیست؟
من سردم است

من سردم است و انگار هیچوقت گرم نخواهم شد
ای یار ای یگانه‌ترین یار «آن شراب مگر چند ساله بود»؟
نگاه کن که در اینجا
زمان چه وزنی دارد

برگها می‌بارند و سنگفرش گورستان پیدا نیست. و آن گروه سیاهپوش

سالهاست که رفته‌اند. در خالیِ گورستان تنها خش خش پاییز است که از کنارم می‌گذرد. برمی‌گردم، به هر سو نگاه می‌کنم. اما نشانی از گور فروغ نمی‌یابم. آن پیر، آن پیرمرد عبوس خوب می‌داند که آن سال، آن سالِ برفیِ دور، فروغ را در کجای این خاک به یادها سپردند. اما او رفته است و در را به روی اتاق و گورستان بسته است، و شاید از پشت شیشه تاریک به پاییز به سرگردانی من و برگها می‌نگرد.

چه خلوت اندوهناکی است. سرم را بازنگردانده به راه می‌افتم و آرام از سمت اتاق پیرمرد به سویی نگاه می‌کنم: گورها، برگها، درختانِ کوچک و صدای رنگ خاکستری است که همه جا را فرا گرفته است. بر تابلویی نوشته‌اند: ملک الشعراي بهار، آن سوتر رشید یاسمی، دست شاخه‌ای درست تا وسط سنگ قبرش خمیده است، انگشت بر گور نهاده تا دعای آمرزش و وداع ابدی بخواند. و آن طرف، از رواق شاخه‌ها که می‌گذرم، در تاریکی آن ته، روح‌الله خالقی کنار بوته‌هایی چند خفته است ... چه فراموشی غمناکی است این گورستان دور از چشم. می‌مانم؛ آیا باید بمانم؟

چرا توقف کنم؟

پرنده‌ها به جست و جوی جانب آبی رفته‌اند

راستی، پس فروغ در پناه کدام درخت و زیر برگفرش کدام پاییز پنهان است؟ می‌مانم چه کنم. ناگهان حسی در من پیدا می‌شود. در تنهایی عصر، حس می‌کنم گورستان بیکران و تاریک است. همچون بیابانی در دور و من در میان برگها و این بیکرانی محو، گم شده‌ام. و تنها یک رمز یا مفهومی مثل اسم شب می‌تواند مرا به خانه دوست برساند. ناگهان تصویری از گور فروغ در ناکجای من شکل می‌گیرد. آنگاه آرام با خود زمزمه می‌کنم

من از نهایت شب حرف می‌زنم

از نهایت تاریکی

از نهایت شب حرف می‌زنم
 اگر به خانه من آمدی
 برای من ای مهربان چراغ بیار
 و یک دریچه که از آن
 به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم

ناگهان وزشی ناپیدا به گورستان می‌رسد. برگها می‌چرخند و آن بیابان
 بیکران هم‌گویی جادویی در راه است. چشمانم برای یک لحظه در
 خطوط رها شده گورستان به جایی می‌رسد که برگها آرام به کناری
 می‌روند. آنجا، در خلوت باغچه‌ای کوچک که درختی نازک و زیبا بر آن
 خمیده است. نام فروغ را می‌بینم و بیخودانه می‌دوم. برگها در هجوم
 بی‌قرار من به هر سو می‌روند. می‌رسم و برگها را ورق می‌زنم. هموست. و
 حالا چقدر سکوت پررنگ می‌شود. من و باد،
 ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم

آیا من خود به اینجا آمده بودم یا اینجا به من نزدیک شده بود؟ و حالا
 درست بر سر مزار او نشسته‌ام و
 هنوز خاک مزارش تازه است
 مزار آن دو دست جوان را می‌گویم

سکوت می‌کنم، تنها سکوت. نگاه می‌کنم، تنها نگاه
 زمان گذشت
 زمان گذشت

و فروغ به سخن درآمد:
 من از نهایت شب حرف می‌زنم

از نهایت تاریکی

...

فروغ فرخزاد

تولد دی ماه ۱۳۱۳

مرگ بهمن ماه ۱۳۴۵

دو صندلی کوچک با رنگی از کهنگی دیرسال، در پای سنگ گور، خالی مانده‌اند. دو صندلی کهنه با خاطراتی از آمدگان بسیار، در طول سالیان آمده و رفته.

کسی چه می‌داند، شاید یک روز سهراب، آرام و غمگین از کوچه گذشته و در کهنه گورستان را به صدا درآورده است و آن پیر در را گشوده و او آمده و بر روی همین صندلی نشسته است. و یاران بسیار دیگر فروغ. کسی چه می‌داند؟

برایش شعر می‌خوانم. و او ساکت و آرام گوش می‌دهد. میان آوای کلمات پرنده‌ای از شاخه جدا می‌شود و برگها می‌ریزند. نگاه کن کلاغی است.

آن کلاغی که پرید

از فراز سر ما

و فرو رفت در اندیشه ابری و لگرد

و صدایش همچون نيزه کوتاهی

پهنای افق را پیمود

خبر ما را با خود خواهد برد به شهر

و آن کلاغ اکنون پیدا نیست. غروب می‌رود که شب را به گورستان بیاورد. برمی‌خیزم، آیا باید بروم؟ می‌روم، اما دوباره برمی‌گردم و روی همان صندلی می‌نشینم و باز ساعتی دیگر. اما

دیگر تمام شد
همیشه پیش از آنکه فکر کنی اتفاق می افتد

شب، نزدیک دیوار است و می آید که بر درختان پاییز بیارد.
برمی خیزم و راه می افتم. از میان شاخه ها می گذرم، می مانم و باز
می گردم تا برای یک لحظه دیگر نگاه کنم و نگاه می کنم. گورستان تاریک
است و فروغ چه تنهاست و رشید چه تنهاست و آدم چه تنهاست.
می روم و در را به روی گورستان می بندم. کوچه ها پیداست، شهر
پیداست و پنجره هایی که حالا پشت پرده هایشان چراغ روشن است و
پنجره هایی که تاریکند.

پرده ها از بغضی پنهانی سرشارند
و کیبوترهای معصوم
از بلندیهایی برج سپید خود
به زمین می نگرند

و من که آهسته در خیابان پر از درختان اقاقی دور می شوم و با فروغ به
چیزهایی می اندیشم:

من به یک چشمه می اندیشم
من به وهمی در خاک
من به بوی غنی گندمزار
من به معصومیت بازی ها
و به آن کوچه باریک و دراز
که پر از عطر درختان اقاقی بود.

گزیده شعر
فروغ و سهراب

کسی که مثل هیچ کس نیست

من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید
من خواب یک ستاره‌ی قرمز دیده‌ام
و پلک چشمم می‌پرد
و کفش‌هایم می‌شوند
و کور شوم
اگر دروغ بگویم
من خواب آن ستاره‌ی قرمز را
وقتی که خواب نبودم دیده‌ام
کسی می‌آید
کسی می‌آید
کسی دیگر
کسی بهتر

کسی که مثل هیچ کس نیست، مثل پدر نیست، مثل انسی
نیست، مثل یحیی نیست، مثل مادر نیست
و مثل آن کسی است که باید باشد
و قدش از درخت‌های خانه‌ی معمار هم بلندتر است

و صورتش
 از صورت امام زمان هم روشنتر
 و از برادر سید جواد هم
 که رفته است
 و رخت پاسبانی پوشیده است نمی ترسد
 و از خود سید جواد هم که تمام اتاق های منزل ما
 مال اوست نمی ترسد

و اسمش آنچنانکه مادر
 در اول نماز و در آخر نماز صدایش می کند
 یا قاضی القضاات است
 یا حاجت الحاجات است
 و می تواند
 تمام حرف های سخت کتاب کلاس سوم را
 با چشم های بسته بخواند
 و می تواند حتی هزار را
 بی آنکه کم بیاورد از روی بیست میلیون بردارد
 و می تواند از مغازه ی سید جواد، هرچقدر که لازم دارد،
 جنس نسیمه بگیرد

و می تواند کاری کند که لامپ «الله»
 که سبز بود: مثل صبح سحر سبز بود.
 دوباره روی آسمان مسجد مفتاحیان
 روشن شود
 آخ...

چقدر روشنی خوبست
 چقدر روشنی خوبست
 و من چقدر دلم می خواهد
 که یحیی

یک چارچرخه داشته باشد
و یک چراغ زنبوری
و من چقدر دلم می خواهد
که روی چارچرخه‌ی یحیی میان هندوانه‌ها و خربزه‌ها
بنشینم

و دور میدان محمدیه بچرخم
آخ...
چقدر دور میدان چرخیدن خوبست
چقدر روی پشت بام خوابیدن خوبست
چقدر باغ ملی رفتن خوبست
چقدر مزه‌ی پپسی خوبست
چقدر سینمای فردین خوبست
و من چقدر از همه‌ی چیزهای خوب خوشم می آید
و من چقدر دلم می خواهد
که گیس دختر سید جواد را بکشم

چرا من اینهمه کوچک هستم
که در خیابان‌ها گم می شوم
چرا پدر که اینهمه کوچک نیست
و در خیابانها هم گم نمی شود
کاری نمی کند که آن کسی که به خواب من آمده است،
روز آمدنش را جلو بیندازد
و مردم محله کشتارگاه
که خاک باغچه هاشان هم خونیست
و آب حوض هاشان هم خونیست
و تخت کفش هاشان هم خونیست
چرا کاری نمی کنند

چراکاری نمی‌کنند

چقدر آفتاب زمستان تنبل است

من پله‌های پشت بام را جارو کرده‌ام
و شیشه‌های پنجره را هم شسته‌ام
چرا پدر فقط باید
در خواب، خواب ببیند

من پله‌های پشت بام را جارو کرده‌ام
و شیشه‌های پنجره را هم شسته‌ام

کسی می‌آید
کسی می‌آید
کسی که در دلش با ماست، در نفسش با ماست،
در صدایش با ماست

کسی که آمدنش را
نمی‌شود گرفت
و دستبند زد و به زندان انداخت
کسی که زیر درختهای کهنه‌ی یحیی بچه کرده است
و روز به روز
بزرگ می‌شود، بزرگتر می‌شود
کسی از باران، از صدای شرشر باران، از میان پیچ و پیچ
گل‌های اطلسی

کسی از آسمان توپخانه در شب آتش بازی می‌آید
و سفره را می‌اندازد

و نان را قسمت می‌کند
و پیسی را قسمت می‌کند
و باغ ملی را قسمت می‌کند
و شربت سیاه سرفه را قسمت می‌کند
و روز اسم نویسی را قسمت می‌کند
و نمره‌ی مریضخانه را قسمت می‌کند
و چکمه‌های لاستیکی را قسمت می‌کند
و سینمای فردین را قسمت می‌کند
درخت‌های دختر سید جواد را قسمت می‌کند
و هرچه را که باد کرده باشد قسمت می‌کند
و سهم ما را هم می‌دهد
من خواب دیده‌ام...

تنها صداست که می ماند

چرا توقف کنم، چرا؟
پرنده ها به جستجوی جانب آبی رفته اند
افق عمودی است
افق عمودی است و حرکت: فواره وار
و در حدود بینش
سیاره های نورانی می چرخند
زمین در ارتفاع به تکرار می رسد
و چاه های هوایی
به نقب های رابطه تبدیل می شوند
و روز وسعتی است
که در مخیله ی تنگ کرم روزنامه نمی گنجد

چرا توقف کنم؟
راه از میان مورگ های حیات می گذرد
کیفیت محیط کشتی زهدان ماه
سلول های فاسد را خواهد کشت

و در فضای شیمیایی بعد از طلوع
تنها صداست
صدا که جذب ذره‌های زمان خواهد شد
چرا توقف کنم؟

چه می‌تواند باشد مرداب
چه می‌تواند باشد جز جای تخم‌ریزی حشرات فساد
افکار سردخانه را جنازه‌های باد کرده رقم می‌زنند.
نامرد، در سیاهی
فقدان مردیش را پنهان کرده است
و سوسک... آه
وقتی که سوسک سخن می‌گوید.
چرا توقف کنم؟
همکاری حروف سربی بیهوده‌ست.
همکاری حروف سربی
اندیشه‌ی حقیر را نجات نخواهد داد.
من از سلاله‌ی درختانم
تنفس هوای مانده ملولم می‌کند
پرنده‌ای که مرده بود به من پند داد که پرواز را به خاطر سپارم

نهایت تمامی نیرو پیوستن است، پیوستن
به اصل روشن خورشید
و ریختن به شعور نور
طبیعی است
که آسیاب‌های بادی می‌پوسند
چرا توقف کنم؟
من خوشه‌های نارس گندم را

به زیر پستان می گیرم

و شیر می دهم

صدا، صدا، تنها صدا

صدای خواهش شفاف آب به جاری شدن

صدای ریزش نور ستاره بر جدار مادگی خاک

صدای انعقاد نطفه‌ی معنی

و بسط ذهن مشترک عشق

صدا، صدا، صدا، تنها صداست که می ماند

در سرزمین قدکوتاهاان

معیارهای سنجش

همیشه بر مدار صفر سفر کرده اند

چرا توقف کنم؟

من از عناصر چهارگانه اطاعت می کنم

و کار تدوین نظامنامه‌ی قلبم

کار حکومت محلی کوران نیست

مرا به زوزه‌ی دراز توحش

در عضو جنسی حیوان چه کار

مرا به حرکت حقیر کرم در خلأگوشی چه کار

مرا تبار خونی گل ها به زیستن متعهد کرده است

تبار خونی گل ها می دانید؟

به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد

به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد
به جویبار که در من جاری بود
به ابرها که فکرهای طویلیم بودند
به رشد دردناک سپیدارهای باغ که با من
از فصل‌های خشک گذر می‌کردند
به دسته‌های کلاغان
که عطر مزرعه‌های شبانه را
برای من به هدیه می‌آوردند
به مادرم که در آینه زندگی می‌کرد
و شکل پیری من بود
و به زمین، که شهوت تکرار من، درون ملتهبش را
از تخمه‌های سبز می‌انباشت — سلامی دوباره خواهم داد

می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم
با گیسویم: ادامهٔ بوهای زیر خاک
با چشمهایم: تجربه‌های غلیظ تاریکی

با بوته‌ها که چیده‌ام از بیشه‌های آن‌سوی دیوار
می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم
و آستانه پر از عشق می‌شود
و من در آستانه به آنها که دوست می‌دارند
و دختری که هنوز آنجا،
در آستانه پُر عشق ایستاده، سلامی دوباره خواهم داد

تولدی دیگر

همه هستی من آیه تاریکیست
که تو را در خود تکرار کنان
به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد
من در این آیه تو را آه کشیدم، آه
من در این آیه تو را
به درخت و آب و آتش پیوند زدم

زندگی شاید
یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد

زندگی شاید
رسمانیست که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد
زندگی شاید طفلیست که از مدرسه برمی‌گردد
زندگی شاید افروختن سیگاری باشد، در فاصله رختناک دو هم‌آغوشی
یا نگاه گیج رهگذری باشد

که کلاه از سر بر می‌دارد
و به یک رهگذر دیگر با لبخندی بی‌معنی می‌گوید
«صبح بخیر»

زندگی شاید آن لحظهٔ مسدود است
که نگاه من در نی نی چشمان تو خود را ویران می‌سازد
و در این حسی است
که من آن را با ادراک ماه و با دریافت ظلمت خواهم آمیخت

در اتاقی که به اندازه یک تنهائیست
دل من

که به اندازه یک عشقست
به بهانه‌های سادهٔ خوشبختی خود می‌نگرد
به زوال زیبای گل‌ها در گلدان
به نهالی که تو در باغچه خانه‌مان کاشته‌ای
و به آواز قناری‌ها
که به اندازه یک پنجره می‌خوانند

آه...

سهم من اینست

سهم من اینست

سهم من

آسمانیست که آویختن پرده‌ای آن را از من می‌گیرد
سهم من پایین رفتن از یک پلهٔ متروکست
و به چیزی در پوسیدگی و غربت واصل گشتن
سهم من گردش حزن آلودی در باغ خاطره‌هاست
و در اندوه صدائی جان دادن که به من می‌گوید:

«دستهایت را
دوست می‌دارم»

دستهایم را در باغچه می‌کارم
سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم
و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم
تخم خواهند گذاشت

گوشواری به دو گوشم می‌آویزم
از دو گیلان سرخ همزاد
و به ناخن‌هایم برگ گل کوکب می‌چسبانم
کوچه‌ای هست که در آنجا
پسرانی که به من عاشق بودند، هنوز
با همان موهای درهم و گردن‌های باریک و پاهای لاغر
به تبسم‌های معصوم دخترکی می‌اندیشند که یک شب او را
باد با خود برد

کوچه‌ای هست که قلب من آن را
از محله‌های کودکی‌م دزدیده‌ست

سفر حجمی در خط زمان
و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن
حجمی از تصویری آگاه
که ز مهمانی یک آینه برمی‌گردد
و بدینسانست
که کسی می‌میرد
و کسی می‌ماند

هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می ریزد،
مرواریدی صید نخواهد کرد

من
پری کوچک غمگینی را
می شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی لبک چوبین
می نوازد، آرام، آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می میرد
و سحرگاه از یک بوسه بدنیا خواهد آمد

وهم سبز

تمام روز در آینه گریه می کردم
بهار پنجره ام را
به وهم سبز درختان سپرده بود
تنم به پیلۀ تنهائیم نمی گنجید
و بوی تاج کاغذیم
فضای آن قلمرو بی آفتاب را
آلوده کرده بود

نمی توانستم، دیگر نمی توانستم
صدای کوچه، صدای پرنده ها
صدای گمشدن توپ های ماهوتی
و هایهوی گریزان کودکان
و رقص بادکنک ها
که چون حبابهای کف صابون
در انتهای ساقه ای از نخ صعود می کردند
و باد، باد که گوئی
در عمق گودترین لحظه های تیره هم خوابگی نفس می زد

حصار قلعه خاموش اعتماد مرا
فشار می دادند
و از شکافهای کهنه، دلم را به نام می خواندند

تمام روز نگاه من
به چشمهای زندگیم خیره گشته بود
به آن دو چشم مضطرب ترسان
که از نگاه ثابت من می گریختند
و چون دروغگویان
به انزوای بی خطر پلکها پناه می آوردند
کدام قله، کدام اوج؟
مگر تمامی این راههای پیچاپیچ
در آن دهان سرد مکنده
به نقطه تلاقی و پایان نمی رسند؟
به من چه دادید، ای واژه های ساده فریب
و ای ریاضت اندامها و خواهش ها؟
اگر گلی به گیسوی خود می زدم
از این قلب، از این تاج کاغذین
که بر فراز سرم بو گرفته است، فریبده تر نبود؟

چگونه روح بیابان مرا گرفت
و سحر ماه ز ایمان گله دورم کرد
چگونه ناتمامی قلبم بزرگ شد
و هیچ نیمه ای این نیمه را تمام نکرد
چگونه ایستادم و دیدم
زمین به زیر دو پایم ز تکیه گاه تهی می شود
و گرمی تن جفتم

به انتظار پوچ تنم ره نمی برد
 کدام قله، کدام اوج؟
 مرا پناه دهید ای چراغ‌های مغشوش
 ای خانه‌های روشنِ شکاک
 که جامه‌های شسته در آغوش دودهای معطر
 بر بامهای آفتابیتان تاب می‌خورند

مرا پناه دهید ای زنان ساده کامل
 که از ورای پوست، سر انگشت‌های نازکتان
 مسیر جنبش کیف آور جنینی را
 دنبال می‌کند
 و در شکاف گریباتان همیشه هوا
 به بوی شیر تازه می‌آمیزد

کدام قله، کدام اوج؟
 مرا پناه دهید ای اجاقهای پر آتش - ای نعلهای خوشبختی
 و ای سرود ظرفهای مسین در سیاهکاری مطبخ
 و ای تَرَنَم دلگیر چرخ خیاطی
 و ای جدال روز و شب فرشها و جاروها
 مرا پناه دهید ای تمام عشق‌های حریصی
 که میل دردناک بقا بستر تصرفتان را
 به آب جادو
 و قطره‌های خون تازه می‌آراید

تمام روز تمام روز
 رها شده، رها شده، چون لاشه‌ای بر آب
 به سوی سهمناکترین صخره پیش می‌رفتم

به سوی ژرف ترین غارهای دریایی
و گوشتخوارترین ماهیان
و مهره‌های نازک پشتم
از حس مرگ تیر کشیدند

نمی توانستم دیگر نمی توانستم
صدای پایم از انکار راه برمی خاست
و یأسم از صبوری روحم وسیعتر شده بود
و آن بهار، و آن وهم سبز رنگ
که بر دریچه گذر داشت، با دلم می گفت
«نگاه کن
تو هیچگاه پیش نرفتی
تو فرو رفتی.»

نیلوفر

از مرز خوابم می‌گذشتم،
سایهٔ تاریک یک نیلوفر
روی همهٔ این ویرانه فرو افتاده بود.
کدامین باد بی‌پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

در پس درهای شیشه‌ای رؤیاها.
در مرداب بی‌ته آینه‌ها،
هرجا که من گوشه‌ای از خودم را مرده بودم
یک نیلوفر رویده بود.
گویی او لحظه لحظه در تهی بودن من می‌ریخت
و من در صدای شکفتن او
لحظه لحظه خودم را می‌مردم.

بام ایوان فرو می‌ریزد
و ساقهٔ نیلوفر برگرد همهٔ ستون‌ها می‌پیچد.

کدامین باد بی پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

نیلوفر رویید،
ساقه‌اش از ته خواب شفافم سرکشید.
من به رؤیا بودم،
سیلاب بیداری رسید.
چشمانم را در ویرانهٔ خوابم گشودم:
نیلوفر به همهٔ زندگی‌ام پیچیده بود.
در رگ‌هایش، من بودم که می‌دویدم.
هستی‌اش در من ریشه داشت،
همهٔ من بود.

کدامین باد بی پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

سفر

پس از لحظه‌های دراز
بر درخت خاکستری پنجره‌ام برگ‌ی رویید
و نسیم سبزی تاز و پود خفته مرا لرزاند.
و هنوز من
ریشه‌های تنم را در شن‌های رؤیاها فرو نبرده بودم
که به راه افتادم.

پس از لحظه‌های دراز
سایه دستی روی وجودم افتاد
و لرزش انگشتانش بیدارم کرد.
و هنوز من
پرتو تنهای خودم را
در ورطه تاریک درونم نیفکنده بودم
که به راه افتادم.

پس از لحظه‌های دراز

پرتو گرمی در مرداب یخ زدهٔ ساعت افتاد
و لنگری آمد و رفتش را در روحم ریخت
و هنوز من
در مرداب فراموشی نلغزیده بودم
که به راه افتادم.

پس از لحظه های دراز
یک لحظه گذشت:
برگی از درخت خاکستری پنجره ام فرو افتاد،
دستی سایه اش را از روی وجودم برچید
و لنگری در مرداب ساعت یخ بست.
و هنوز من چشمانم را نگشوده بودم
که در خوابی دیگر لغزیدم.

لب آب

دیشب، لب رود، شیطان زمزمه داشت.

شب بود و چراغک بود.

شیطان، تنها تک بود.

باد آمده بود، باران زده بود: شب‌تر، گل‌ها پرپر.

بویی نه براه.

ناگاه

آینه رود، نقش غمی بنمود: شیطان لب آب.

خاک سیا در خواب.

زمزمه‌ای می‌مرد. بادی می‌رفت، رازی می‌برد.

پره‌ای زمزمه

مانده تا برف زمین آب شود.
مانده تا بسته شود این همه نیلوفر وارونه چتر.
نا تمام است درخت.
زیر برف است تمنای شنا کردن کاغذ در باد
و فروغ تر چشم حشرات
و طلوع سر غوک از افق درک حیات.

مانده تا سینی ما پر شود از صحبت سنبوسه و عید.
در هوایی که نه افزایش یک ساقه طنینی دارد
و نه آواز پری می‌رسد از روزن منظومه برف
تشنه زمزمه‌ام.
مانده تا مرغ سرچینه هذیانی اسفند صدا بردارد.
پس چه باید بکنم
من که در لخت‌ترین موسم بی‌چه‌چه سال
تشنه زمزمه‌ام؟

بهتر آن است که برخیزم
رنگ را بردارم
روی تنهایی خود نقشه مرغی بکشم.

به باغ همسفران

صدا کن مرا.
صدای تو خوب است.
صدای تو سبزینه آن گیاه عجیبی است
که در انتهای صمیمیت حزن می‌روید.

در ابعاد این عصر خاموش
من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم.
بیا تا برایت بگویم چه اندازه تنهایی من بزرگ است.
و تنهایی من شبیخون حجم تو را پیش‌بینی نمی‌کرد.
و خاصیت عشق این است.

کسی نیست،
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم.
بیا با هم از حالت سنگ چیزی بفهمیم.

بیا زودتر چیزها را ببینیم.
 ببین، عقریک‌های فواره در صفحهٔ ساعت حوض
 زمان را به گردی بدل می‌کنند.
 بیا آب شو مثل یک واژه در سطر خاموشی‌ام.
 بیا ذوب کن در کف دست من جرم نورانی عشق را.

مرا گرم کن
 (و یک بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد
 و باران تندی گرفت
 و سردم شد، آن وقت در پشت یک سنگ،
 اجاق شقایق مرا گرم کرد.)

در این کوچه‌هایی که تاریک هستند
 من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم.
 من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم.
 بیا تا ترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است.
 مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد.
 مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات.
 اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا.
 و من، در طلوع گل یاسی از پشت انگشت‌های تو، بیدار خواهم شد.
 و آن وقت

حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم، و افتاد
 حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم، و ترشد.
 بگو چند مرغابی از روی دریا پریدند.
 در آن گیروداری که چرخ زره‌پوش از روی رؤیای کودک گذر داشت
 قناری نخ زرد آواز خود را به پای چه احساس آسایشی بست.
 بگو در بنادر چه اجناس معصومی از راه وارد شد.

چه علمی به موسیقی مثبت بوی باروت پی برد.

چه ادراکی از طعم مجهول نان در مذاق رسالت تراوید.
و آن وقت من، مثل ایمانی از تابش «استوا» گرم،
تو را در سرآغاز یک باغ خواهم نشانید.

منابع

- استاین، گرترو، پیکاسو، ترجمه عزیزه معتضدی، فاریاب ۱۳۶۲.
- باباچاهی، علی، نم‌نم بارانم، دارینوش ۱۳۷۵.
- براهنی، رضا، خطاب به پروانه‌ها، نشر مرکز ۱۳۷۴.
- برنز، اریک، میشل فوکو، ترجمه بابک احمدی، نسل قلم، ۱۳۷۳.
- بزرگ‌نیا، کامران، خاک دامنگیر، نیلوفر ۱۳۶۹.
- بکت، ساموئل، چه روزهای خوشی، ترجمه نجف دریابندری، امیرکبیر ۱۳۵۶.
- بنیامین، والتر، نشانه‌ای به رهایی، ترجمه بابک احمدی، نشر مرکز.
- جلالی، بهروز (به کوشش) جاودانه زیستن، در اوج ماندن، مروارید ۱۳۷۲.
- حریری، ناصر (به کوشش) هنر و ادبیات: گفتگو با احمد شاملو و رضا براهنی، کتابسرای بابل.
- د اونا مونو، میگل، درد جاودانگی، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، البرز ۱۳۷۰.
- دراشتن، پیکاسو سخن می‌گوید، ترجمه محسن کرامتی، نگاه ۱۳۶۳.
- دیپ، محمد، بیابان صادقانه، انتشارات سندباد، پاریس ۱۹۹۲.
- زرین‌پور، بهزاد، ای کاش آفتاب از چهارسو بتابد، شرکت فرهنگی هالی ۱۳۷۵.

سپهری، پریدخت، سهراب پرنده مهاجر، طهوری ۱۳۷۵.

شمیسا، سیروس، نگاهی به سهراب سپهری، مروارید ۱۳۷۰.

صالحی، سیدعلی، شرح شوکران، جلد اول، نشر تهران ۱۳۶۸.

صالحی، سیدعلی، دیرآمدی ری را...، دارینوش، ۱۳۷۳.

عطار نیشابوری، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، به تصحیح محمد استعلامی چاپ هشتم، نشر زوار ۱۳۷۴.

مگی، براین، مردان اندیشه، ترجمه عزت الله فولادوند، طرح نو ۱۳۷۵.

نیچه، فریدریش، آنک انسان، ترجمه رؤیا منجم، فکر روز ۱۳۷۴.

نیکلسون (تصحیح)، مثنوی مولوی، دفتر سوم، امیرکبیر ۱۳۶۱.

نیهارت، جان. ج. (به روایت)، گوزن سیاه، ترجمه ع. پاشایی، رود ۲۵۳۶.

□ در تدوین و تنظیم کتاب حاضر علاوه بر کتابهای یاد شده از نشریات دنیای سخن شماره‌های ۴ و ۴۰، پیام یونسکو شماره ۲۸۴، آدینه شماره‌های ۸۸، ۹۰، ۹۱، ۱۰۴، مفید شماره ۶ (دوره جدید)، تکاپو شماره ۸ و جزوه شعر شماره ۶ بهار ۱۳۵۹ نیز بهره گرفته‌ام.



بسم الله الرحمن الرحيم
نظم و تحفه
چهارم از کتاب

سهراب پری



۱۲۰۷

۱۳۵۹

مرد
مرد



کاشان، قریه چنار - اتاق سهراب مشهور به اتاق آبی
شعر صدای پای آب در این اتاق سروده شده است.



Bulk of magination

The efectiveness and likeness
of Forough and Sohrab's poems.

HIVA MASSIH

(M. Ghasemzadeh)

تأثیرپذیری همواره در نقدهای ادبی چه مکتوب و چه شفاهی،
به معنای تقلید آمده و بسیاری از شاعران در طول زمان،
زیر بار چنین نگاهی به از روی دست هم نویسی متهم شده
و گاه از بین رفته اند.

حجم مهم چنین عقیده‌ای را نمی‌پذیرد و با لحنی نه دانشگاهی،
در کنار بررسی تأثیرپذیری، به همانندی های شعر سهراب و فروغ
می‌پردازد و از همین منظر نگاهی به شعر شاعران معاصرتر نیز دارد.



قصیده