نقد

تیرداد نصری

# بدون توقف در ایستگاه‌های شعر

## روایتی از حرکت تکاملی محمد وجدانی در شعر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

***کوشیده‌ام تا راه به‌کار بردن واژه‌ها را بیاموزم،***
***و هرکوششی آغازی تمام تازه است.***
***و دیگرگونه بی‌ست از شکست.***
***انسان تسلط برواژه‌ها را تنها برای ابراز آنچه***
***دیگر نباید بیان کند، می‌آموزد***
***و یا برای قالبی که دیگر بدان رغبت ندارد.***
**الیوت ـ چهارکوارتت ـ** [1]

■ ۱

دریافت شفاف‌تر از تکامل شعرهای محمد وجدانی نیازمند تصوری روشن‌تر از مفهوم «زبان» به‌معنای عام آن و نیز «زبان شعر سپید» است.

برای خواننده‌ی معاصر، درک دقیق‌تر از زبان از نقطه‌ای آغاز می‌شود که «زبان» را امری اساساً دوبُنی یا دو قطبی می‌بیند. او چه فقط خواننده‌ی شعر باشد و یا «هم خواننده ـ هم مؤلف»، و براین نکته واقف باشد یا نه، از «زبان» سود می‌برد که تحتانی‌ترین ژرفساخت (= منطق جهانی)اش همان دوبُنی بودن آن است یعنی دو قطب همزمان تأثیر بردار و تأثیر گذار؛ (قطب مبدأ ـ قطب مقصد). و در مجردترین برداشت‌ها

ـ اگر زبان امری مجرد باشد که نیست، و تنها در ضمیر ناخودآگاه چنین است ـ «آگاهی» فقط تعادل میان دو قطب (مبدأ ـ و مقصد) را حفظ می‌کند. و وزن زبان در اینجاست. بجز این، چه کلام و چه کلام ادبی از «کار ـ به‌مثابه‌ی کار آگاهانه» به«کار شهودی خام»

تنزل می‌یابد (و بسیاری آن را امری مقدس نیز جلوه می‌دهند)

و از زاویه‌ی «کاراگاهانه»؛ «گسترش زبان» کلیتی وسیع است و امر «پاس‌داشت زبان» را نیز لزوماً در درون خود جای داده، اما قناعت به‌مفهوم «پاس‌داشت زبان» دیالکتیک «گسترش زبان» را در خود غایب دارد؛ از آن به‌این یک رسیدن، حتمی نیست.

در عرصه‌ی نثر، دو قطب «مبدأ ـ مقصد» در خطی افقی به‌هم مرتبطند و اگر در عرصه‌ی ادبی، این دو فقط در همین خط افقی به‌هم مرتبط باشند آن وقت با استعانت از زبان ادبیات چیزی نمی‌توان گفت جز اینکه «... فقط با انتقال مضمون‌های به‌شدت پراکنده روبرو هستیم» و هرگاه این دو قطب در خطی عمود با هم مرتبط باشند آن وقت با مضمون و موضوع ـ در ارتباطی ارگانیک‌تر ـ و با «تجسم» روبروییم. «جسمیت زبان در شعر» هم، امروزه تنها در ارتباط عمودی «مبدأ ـ مقصد» تحقق می‌یابد (دقیق‌تر اینکه: میل به‌تحقق دارد). و مبحث «جسمیت زبان» مبحث عام ساختار نیمایی و پس از او مبحث عام شعر سپید است. شعر سپید قابلیت‌های زنده و جاندار از تجربه‌ی خالص شاعر است و بدون «تجسم بخشی به‌تجربه‌ی شاعرانه» ـ چه تجربه‌های عظیم و چه تجربه‌های کوچک شاعرانه ـ نمی‌توان از منظر «تخیل سپید» که لحظه‌ی معاصر شعر است، به‌لحظه‌ی معاصر شعر و تاریخ شعر از مشروطه به‌این طرف نظری داشت. و اگر در این میان شاعرانی باشند که مایلند خواننده آنقدر صبر کند تا شاعر، خود را از مدار نیمایی به‌مدار شعر سپید برساند آنگاه باید گفت؛... این مشکل شاعر است و نه خواننده.

محمد وجدانی از کلیت به‌غایت مجردی که در هیچ کجا نمی‌توان یافت (یعنی مفهوم شعر به‌طور کلی) به‌شعر سپید رسید و این به‌تنهایی یک «نقد درونی» است. این تحلیل، حرکت تکاملی ذهن او را از شعر به‌طور کلی (که یک جعل ذهنی است) به‌طرف شعر سپید، در نظر دارد و نیز کوششی است تا از نظر شعر سپید خود محمد وجدانی به‌آن (شعرهای به‌طور کلی‌اش) نگاهی نقادانه بیندازد. از سه مجموعه‌ی *بال میله* و زخمه بر زخم تا مجموعه‌ی سپید *کودکان شعله و برگ*، او از زبان افقی شعر ـ که انفس‌گراست ـ به‌زبان عمودی شعر سپید (که آفاق‌گراست) تغییر مکان داده و اگر از او پرسیده شود که این‌ها چیست؟ او محجوبانه پاسخ خواهد داد: سه کتابم را سه اشتباه در سه مقطع بدانید!...

باید گفت: ای کاش همه فقط از این اشتباهات بی‌آزار و ادبی داشته باشند... در این صورت می‌توان امیدوار بود که «بهشت گم شده» برروی همین زمین خاکی دست یافتنی است.

## ■ ۲

روحیه یا همان شهود شاعرانه در زخمه بر زخم، از زاویه‌ی مضمون‌یابی وجدانی که بخش اعظم مجموعه است، رگه‌هایی از رمانتیسم را نشانمان می‌دهد. نمونه‌های نازک رمانتیسم در این کتاب کم نیست ولی محتوای مجموعه هم نیست. رمانتیسم تلخ و تار مثل:... از قصر لحظه‌های خطیر تا فریاد دویدم □... لحظه‌هایی بعد: رهگذار از اشک‌ها تر شد □... خوشبختی شوم سطحی □... شعرهایی که جگر خون‌اند □... تنهایی، سرنوشت قبیله‌ی ماست.

و رمانتیسم شاد توللی و نادرپور مثل:... داستان بوسه‌ی خورشید □... داستان‌های پر از مهتاب □... تصویری پیچیده در حریری از نسیم رقصنده □... دامان حریر طلایی خورشیدی که من وصف می‌کنم□

و درست در کنار این‌ها تعلق ویژه‌اش به‌تاریخگرایی، محتوای اصلی حس شاعرانه‌ی محمد وجدانی‌ست هرچند ابزار بیان ـ موقتاً ـ کهنه به‌نظر بیاید؛

□ کسی از بلور نور بالا می‌رود / تا امید را / در سینه‌ی مردان دره‌ی تاریک تکرار کند

□ میان زخم و فراموشی / درنگی کوتاه‌ست / برای تولد گلی از آرزو / گلی که حتی در غنچه / سیاه می‌پوشد

□ خوشا یاران از دست رفته / که بیدار بودند / و باور نکردند

□ سواران منتظر را / به‌پیروزی / روانه کنیم

□ سکوت، عاقبت خشم و انتظار شده است

نگاه ساختارگرایانه، مدت‌هاست که به‌رمانتیسم به‌صورت موجودیت یک اندیشه یا یک فرهنگ، و یک باور یا اعتقاد نمی‌نگرد. به‌جای آن، (رمانتیک نمایی) موضوع اندیشه است. دیگر صحبت از اعتقادات و سلوک روحی و فرهنگ رمانتیک مؤلفان در میان نیست بلکه صحبت از (نمایش) عناصر مختلف در اندیشه‌ی یک مؤلف معاصر است و اگر ناقد کلاسیک ـ که میل به‌حکم اجتهاد هم دارد ـ در نسل ۶۰ به‌بعد شعر سپید، براین (نمایشی بودن عناصر ذهنی در اثر شاعرانه) نیندیشد فقط فاصله‌ی نسل خود با نسل معاصر و بعد از آن را بیش‌تر کرده و... و نه می‌تواند توانایی‌هایی شعر سپید معاصر را ببیند و نه ضعف‌هایش را. و محمد وجدانی، با عمل شاعرانه‌ی خود نشان داد که حضور عناصر رمانتیک در شعرش از اعتقاد او و از زندگی او سرچشمه نمی‌گیرند بلکه این عناصر، ابزاری هستند برای بیان عناصر به‌شدت ناهمگون ذهن او، و اگر او در زخمه بر زخم تمامی آن‌ها را به‌شعر وارد کرده کتاب سوم او *کودکان شعله و برگ* از عناصر رمانتیسم تلخ و شاد «تهی» است.

## ■ ۳

شعرهای زخمه بر زخم عموماً مضمون‌گرایانه است. استقبال عمدی یا غیرعمدی وجدانی از مضامین و حتی بندهای شعرای سرشناس و نیز چگونگی صرف واژگان او در این مجموعه، نشان به م ـ امید را نشان می‌دهد.

۲ـ فروغ فرخزاد: که نام‌آوری او در *تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد*، رخوت ذهن را می‌تکاند و غبار از آن

برمی‌گیرد.

۳ـ **خسرو گلسرخی**: که نام‌آوری او در تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد، رخوت ذهن را می‌تکاند و غبار از آن برمی‌گیرد.

و وامداری ذهن و زبان وجدانی به‌سعید سلطانپور در شعر «سوگسرود»... که قصیده‌ی ستایش است. چند لحظه پیش از ورودیه‌ی شعر (سبب) گفته شد و اینکه این ورودیه تماماً یک زندگی تاریخی است؛ ورودیه‌ی شعر (سبب) فقط از چهار نام تشکیل شده: **اگر از لیلا / یا الزا / اگر از تهامه / یا نجد می‌گویم...** و اگر از فرمالیست‌های ناب پرسیده شود که در این نیم جمله، آیا موسیقای شعر شنیده می‌شود یا نه، و اگر بله، در کدام واژه؟ بعید است بتوانند بشنوند که «الزا» نه تنها موسیقای بیرونی این نیم جمله است که «موسیقای معنایی» و حتی دقیق‌تر «موسیقای یک ساختار» است. و اگر خواننده دو یا سه بار، «الزا» را در کنار لیلا و تهامه و نجد زمزمه کند آن وقت چاره‌ای ندارد جز اینکه کلید مفتاح موسیقای معنایی و موسیقای ساختاری این «اسم» کوچک را در قفل شعر سپید بچرخاند، دروازه‌ی «خطابه تدفین» شاملو را بگشاید و در آنجا ببیند که (غافلان، همسازند... تنها طوفان کودکان ناهمگون می‌زاید) و دریابد که این «الزا» در کنار لیلا و تهامه و نجد دو خانم و دو آقا نیستند بلکه همان «ناهمگون‌های زاده‌ی طوفان‌اند». ناهمگونی‌ای که «تاریخ» آن را حاوی «ارزش» می‌داند.

**این چهار اسم در کنار هم، هم تاریخ را در خود دارد و هم خاطره را ـ هم جمع و هم تلاشی آن را. هم وسعت روح و هم غیاب آن را.** و شاعر بازمانده‌ی چنین جمعی است. اما خود او چگونه به‌این جمع پا گذاشت؟

به‌خاطر روحیه‌ی شاعرانه‌اش و یا بالعکس؟ شاید روحیه‌ی تاریخگرای او بود، که باعث شد به‌شعر هم روی بیاورد؟ به‌هرحال پاسخ نهایی این سئوال که آیا وجدانی شاعر و ادیبی بود که مستقیماً به‌جمع تاریخگرایان پیوست و یا تاریخگرایی بود که پیشبرد ادبیات را برعهده‌ی او گذاشته بودند معلوم نیست... ولی هرچه هست، او در لحظه‌اش در آن واحد هم ادیب بود و هم جمع‌گرا. **در زخمه بر زخم زره و روحش از هم جدا شدند؛ در زخمه بر زخم او زره‌اش را وانهاد و فقط روحش را با خودش آورد ـ در کودکان شعله و برگ او روحش را وا می‌نهد و زره را پیش می‌کشد.** در *کودکان شعله و برگ* زبان شعر سپید است که با ما حرف می‌زند.

■ ۴

*کودکان و شعله و برگ* انعکاس خشونت‌های یک می‌دهد که او همچون یک «معناگرا» رفتار می‌کند. به‌مفهوم بهم‌خوردگی تعادل میان صورت و محتوای شاعرانه. (پس؛ ناب نیست، از آنجا که شکاف میان صورت و محتوا بسیار زیاد است).

در **زخمه بر زخم استقبال** او از شعرایی همچون نادرپور و توللی و سپهری (به‌میزان درک) و استقبال او از شعرایی که وجهه‌ی اجتماعی خود و شعرهایشان زبانزد بود، مثل خسرو گلسرخی، م ـ امید، فروغ فرخزاد... نمایشی است از «ادبی بودن» شدید ذهن مؤلف. وجدانی بی‌پروا به‌این کار دست زد و اگر از او پرسیده شود چرا؟ پاسخ را در «زندگی» خود مؤلف باید جستجو کرد؛ او از نسل شعرای پس از ۵۷ است و شعرهایی که تاریخ‌گرا باشند تاریخ خاص خود و روحیه‌ی خاص خود و مشرب و خاطرات خاص خود را دارد. در **زخمه بر زخم**، ورودیه‌ی شعر (سبب) در عین اینکه فقط از چهار نام تشکیل شده اما تماماً یک زندگی تاریخی است. ولی پیش از پرداخت به‌این جلوه‌ی تاریخی در شعر، اگر بخواهیم به‌طور فشرده به‌میزان تأثر وجدانی از ادبیات ۴۵ به‌بعد نگریسته شود بد نیست براستقبال او از آثار توللی، نادرپور، سپهری و گلسرخی و امید و فروغ توقف داشت.

شعر کوتاه میعاد: که ساز و کار چهار پاره‌ای دارد و توللی‌وار است (چون همیشه شاد ـ گیسوانت نغمه ساز باد ـ در دلت شوق شکوه کوچه‌ی میعاد ـ در نگاهت لیک ـ باز هم آن تلخ‌تر فریاد ـ آمدی از دور ـ پر شد از روح تو آغوشم ■ آن درخت سر بلند سبز ـ سر کشید و برسر ما سایه گستر شد ـ بوسه‌ها شورآفرین‌تر شد ـ لحظه‌هایی بعد ـ رهگذار از اشک‌ها تر شد) و اگر خواننده‌ی جوان بپرسد کجای این شعر توللی‌وار است باید گفت:... یک «من و تو» یا «من و، او» به‌انضمام رودی، قایقی، کوچه‌ای، چیزی... و وزن عروضی.

و همین التزام به‌رعایت وزن نیمایی بود که او را به‌حیطه‌ی نادرپور هم کشانید؛... با تو بود که مستی را فهمیدم ـ بدان گونه که همه‌ی زندگی با من مست می‌شد... و در مستی راستی بود. ص ۱۸ ■... من در ولوله‌ی زندگی گیسوانت جوانه می‌زدم. ص ۱۹ ■... داستان بوسه‌ی خورشید ـ داستان‌های پر از مهتاب. ص ۲۲ ■... چشم‌هایش، رقص سبز یک ستاره. ص ۲۶ ■ و معروف‌ترین نوع ایماژ نادرپوری... باران‌هایت در من خواهند بارید ـ جوانه‌هایت در من خواهند شکفت ■ و سپهری هم، مختصری... می‌آمدی که... هوش شکفتن را ـ تفسیر روشنی باشی ص ۲۳ ■

اما جدا از این سه شاعر، شاعرانی که تپش اجتماعی و تاریخی نام‌هاشان و شعرها و زندگی‌شان هویت ذهنی محمد وجدانی را شکل می‌دادند و برای او مهم بودند کدامند؟ ۱ـ م. امید: در این مورد خود مجموعه‌ی **زخمه بر زخم** چه در سطح استفاده از الگوی ترکیب کلامی و چه در حد کلیات روایی و توصیفی خرم‌ها، به‌اندازه‌ی کافی تعلق ذهن اجتماع‌گرای وجدانی زندگی است. درست در همان لحظاتی که جامعه به‌درک مشخص‌تر و واضح‌تر از همگرایی

در جامعه (بین ۶۵ تا ۷۰) می‌رسد تغزل زخمه بر زخم جای خود را به‌این سویه‌های خشن داد ـ یعنی وقتی که «شکاف» در درون این همگرایی شهرهای بزرگ، علنی می‌شود ـ و دیگر نه تاریخ، که انعکاس سویه‌های خشونت محض زندگی چه به‌شکل قل و بند و زنجیر (مثل شعرهای زخم و پرسش) و چه به‌شکل هیئت بدوی اقتصاد، در شعرهای دفتر او جای می‌گیرند. و گاه شعرها به‌ضد شعر و ادبیات به‌ضد ادبیات تبدیل می‌شوند. به‌هرحال شعرهای وجدانی «سپید» می‌شوند و تجربه‌های فردی و اجتماعی شاعر هیئت شاعرانه‌تر می‌گیرند. شعرهای کوتاه و بلند، جاندار می‌شوند و این بار با تمامی فرم خود در ذهن خواننده می‌نشینند، هرچند به‌هیئت ضد شعر:

**از آواز دهشتناک خویش/**
**تیغ برگلوگاه پرنده نهادیم**
**پرندگان یک یک سر در آغوش خاک بردند/**
**و وقتی پرنده تنها به‌نامی بدل شد/**
**تیغ برگلوگاه یکدیگر نهادیم!**

تیغ گلوگاه یکدیگر نهادن همان (سرگرم شدگی ما) می‌تواند باشد. و شاید اشاره‌ای است به‌همان خوی دریدن هم؛ آنجا که ظاهراً خبر از مطاع گرانبهاست و خبر از سفره‌ی گسترده‌ی عظیم. اما «اقتصاد» نشان می‌دهد که این تیغ برگلوگاه یکدیگر نهادن از سرمنشی خائفانه است وگرنه بحث روز بحث نبودن نان است و نه سفره‌ی عظیم:

**نان / یا اسلحه / کدام؟**
**زن و مرد / در چشم یکدیگر / به‌دنبال معنای زندگی می‌گردند.**

و این، همان دو شقه شدن اجباری زندگی‌ست که به‌همراه خود دو شقه شدن اجباری ذهن را به‌دنبال دارد. دو قطب نامتعادل نان و اسلحه که هیچ گاه جمع ضدین نمی‌شدند حالاً به‌جبر تناقضات، در کنار هم نشسته‌اند و ذهن که عادت داشت تا همیشه خلّص و پاک و فارغ از دلهره‌ی نان بیندیشد حالا مجبور است که چه در خود و چه در دیگران، متضادهای به‌دنبال نان رفتن یا نرفتن را ببیند.

در *کودکان شعله و برگ* رمانتیسیسم‌نمایی زخمه بر زخم به‌کنار نهاده شده و گرمای حس شاعرانه، در فرم‌هایی غنی، به‌قلب خواننده سرایت می‌کند. و اگر اتفاقاً از حضور فرم (تکرار) در شعرهای این دفتر انتقاد می‌شود باید به‌وجدانی تبریک گفت که از فرم‌های پیچیده‌تر و پیراسته‌تر، منجمله فرم‌هایی با ژرف‌ساخت «تکرار» سود می‌برند. معلوم می‌شود که وجدانی به‌هستی فرم‌های فراگیرتر می‌اندیشد، بدون آن که آن حس قوی و درونی شده‌ی خود را وانهد:

**از کتاب‌های نورانی**
**از دیوارهای معابر پرخاطره**
**از مردمی که هریک خود ترجیح تلخ آن دیگری بودند**
**از صداهای یکپارچه فریاد ـ یکپارچه خاموش**
**از زخم مأیوس کبود ـ برگونه‌ی ماهتابی امید**
**به‌تنها خانه‌ای که می‌توانستم گریخت، گریختم.**
**تنها خانه‌ای که پناهگاهم نه،**
**قتلگاهم بود.**

*کودکان شعله و برگ*، مجموعه‌ای‌ست از شعرهای سپید و محمد وجدانی در شعرهای سپیدش حس و محتوای شاعرانه‌اش را محکم‌تر و استادانه‌تر به‌مکاشفه می‌ایستد. حتی آنجاکه «افشاگری محض» درونمایه‌ی یک شعر سپید او بشود...

**پاسخم را، تنها یک نفر**
**بگوید**
**بگوید که چه روی داده است؟**
**میدان را می‌شناسم.**
**سواران را نه ـ**

در *کودکان شعله و برگ* ذهن وجدانی، روی مرزهای «خیانت» «باختن اجباری» و «دو شقّه‌گی ذهن و زندگی» راه می‌رود و زمزمه می‌کند. مدرنیسم را می‌بینید ـ اما نمی‌پذیرد و به‌تکرار تاریخ دل می‌بندد. همچنانکه در شعر لحظه‌ها (۱۳) «یکسان سازی» را که برنامه‌ی مدرنیسم پسله است می‌بیند ولی با اتکاء به‌تاریخ آینده (در هیئت کودکان امروز) آن را رد می‌کند[۲]

**اکثریت یکسان**
**درختای پژمرده‌ی یکسان**
**ساختمان‌های بی‌رنگ یکسان**
**زمان با نگاه‌های یکسان**
**و دست در دست کودکانشان**
**با نگاه‌هایی دیگرسان.**
**صداهایی یکسان**
**همه چیز برای همیشه یکسان**
**ترددی بی‌سرنوشت**
**در بزرگ‌ترین میدان**
**در بزرگ‌ترین عصر تجربه**

■ ۵

از محمد وجدانی که نقاش و خطاط نیز هست و در چندین مجله و روزنامه عضو تحریریه و مدیر هنری بوده، سه دفتر تاکنون منتشر شده: *بال میله* که فرصت انتشار رسمی نیافت. *زخمه بر زخم* در سال ۶۹ و *کودکان شعله و برگ* در سال ۱۳۷۱. مجموعه‌ی *کودکان شعله و برگ*، عنوان خود را از منظومه‌ای به‌همین نام برگرفته، که منظومه‌ای‌ست با تکنیک جدید و حس قوی.

چهار فصل تقویمی این منظومه، پس زمینه‌ای نازک است تا متن بلند منظومه، از طریق «خاموش‌وارگی رنگ‌های چهار فصل» یک انسجام آشنا و در عین حال نازک به‌متن بدهد (رنگ‌های چهارگانه‌ی بهار و تابستان ـ پاییز و زمستان، عموماً تمایل ناخودآگاه وجدانی‌ست به‌حضور رنگ در شهر خودش). اما منظومه در چهار فصل تقویمی حرکت نمی‌کند و «زمان» مسیر اصلی حرکت ذهن راوی نیست بلکه «حرکت زمان تقویمی» یکی از تداعی‌های چندگانه، ذهنی است که به‌جای منسجم بودن در مکان و زمان، چند شقه است.

حرکت در طول زمان و مکان، تکنیک آشنا شده‌ی منظومه‌سرایی است و وجدانی با حذف حرکت مستقیم از مکانی به‌مکانی و از زمانی به‌زمانی، عملاً از تکنیک منظومه‌سرایی آشنایی‌زدایی کرده. مکان ثابت شعر، در گورستان و برفراز گور ضمیری فرهیخته است، ضمیری که «هشدار می‌دهد»، و دانشش شناخت سویه‌های پنهان در پس پشت چیزهاست: خزان را خوب می‌شناسد و به‌سرسبزی برگ‌ها اعلام خطرش می‌کند و شادمانی فروردینی را می‌بیند و سرمای بهمن را گوشزد می‌کند.

منظومه‌ی **کودکان شعله و برگ** براساس **«لحن‌های متفاوت»** پی‌ریزی شده؛ راوی از مفاهیم و اشیا و دیدار با آن‌ها در طول زمان و مکان صحبت نمی‌کند بلکه خود این مفاهیم و خود این اشیا هستند که تداعی می‌شوند و حرف می‌زنند و دیالوگشان یا با راوی است یا با آن دیگری. و ذهن راوی از نقطه‌ی ثابت (درد دل با انسان فرهیخته در گورستان) به‌ضمیری وسعت یافته در ذهن خود می‌رسد که به‌جای منسجم بودن، پاره پاره‌اند: که بخشی از این ذهن وسیع، بخش دیگر را برمی‌تابد و تکمیل می‌کند ـ و گاه بخشی از این ذهن شقه شقه، خود حیاتی مستقل می‌یابد و می‌شود «هستی‌ای تهی از فرهنگ»!... **سرنوشت است که بمانم / رادیو آمریکا چه می‌گوید؟ / برخیزم / شیر خشک کودکان را به‌انبار برم / زن با فرهنگم را / به‌ممالک راقیه بفرستم / و حافظ را برایش پست کنم...** تمامی گفتگوی بند ۱۶ به‌جز آنجا که ضمیر وسعت یافته‌ی «من» به‌درک «رو شدن من از خودم» می‌رسد، کسی‌ست که فرهنگ لوده‌گی و مضمون... (مرا با سرنوشت آدمی کاری نیست) خمیره‌ی ذهن اوست.

و از بخش‌هایی که یکدیگر را برمی‌تابند و تکمیل می‌کنند می‌توان به«مادر ـ وطن» نگریست و گفتگوی شاعر را با او شنید در بند ۲۶ منظومه:... **تو را نمی‌خوانم، می‌نویسم / با نئون‌ها و صداها و خشم‌ها و سازش‌هایت / نامادری گرامی من! / در تو زاده شدم به‌زمستان / و زمستان با من زاده شد /... و در تو، تنها چیزی که حقیقت دارد درخت است.** و در بند ۲۷ مادر ـ وطن با شاعر حرف می‌زند؛ **«شعله‌های من همه چیزی را سوزاند / اما دریچه‌ها بسته ماندند / نمی‌توانستم چیزی گفت /... و «آری» پیرمرد ناشناسی بود... صورت صخره‌ها را داشت»**

و ذهن شقه شقه‌ی راوی، در حوزه‌ی تداعی‌های خود، گاه در پناهگاهی در شب موشکباران دیده می‌شود و گاه در بیمارستان (**که امید را روی میز می‌گذارد**) ـ با همان ایهام دوگانه در امید ـ گاه در کنار زندگی انسان بُنجُل آزادی خواهی که **«آزادی‌هایش را، مرز سپرده‌هایش محدود می‌کند»** و تشویشی ندارد از اینکه **«چه باک از پرپر شدن آرزو ـ چه باک از وطن»** و گاه در هنگامه‌ی جنگ کنار شیرخوارگی اسماعیل و تلمیع مادرش می‌ایستد

**(... بیابان دراز سعی است /**
**تا شیر آب /**
**و طراوت امن پهنه‌ی دست‌های مادر /**
**و شانه‌ی زخمی سرنوشت /**
**از دو دست کوچک عریان /**
**تا آن نابهنگام... که شهر را به‌عصر سکوت علم می‌برد)**

و در کنار این قربانی اسطوره‌ای، جنگ را می‌بیند و قربانی شدن را می‌بیند، که تحمیلی‌ست.

و تداعی‌ها چنانند که منظومه انگار (... **با قطاری می‌گذرد، در ایستگاهی توقف نمی‌کند**). با این حال، در هاشور تند قلم وجدانی و در این سفر سریع و بی‌توقف ذهن او در این منظومه، مادر ـ وطن نیست جز (... **مادری سبز که اندک اندک فروکاست / و آرزوهای آبی‌اش به‌یغما رفتند**) و برآسمان، نیست جز (رنگی از تباهی) و زمان، نیست جز (رفتاری پیچیده)... و برگستره چیست؟

**برگستره هیچ نیست**
**نه انسان، نه درخت.**
**و برکرده براین یخپهنه‌ی تاریک**
**دستی؛**
**مترسکی!**

۱. ترجمه‌ی مهرداد صمدی ـ با ویرایش و یادداشت‌های نادر ابراهیمی

۲. در منظومه‌ی بلند (**چهار دهان و یک نگاه**)، مهرداد فلاح در ردّ مدرنیسم به‌یک پایان‌بندی پست مدرنیستی رسید: آگاهی خواننده را زیر سئوال برد ـ در لحظه‌ها (۱۳) محمد وجدانی در ردّ مدرنیسم به‌افزایش آگاهی خواننده و به‌تعلیم خواننده از بیرون ذهن خواننده بسنده کرد.

کنکور هنر
چارسوی هنر
با مجوز رسمی
از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
(زیر نظر اساتید دانشگاه های تهران)
آموزش دروس تئوری و عملی
کنکور هنر
گروهی ، نیمه خصوصی ، تضمینی
و دروس عمومی
شعبه انقلاب : ۶۴۳۳۷۸۲
شعبه سید خندان: ۸۶۱۳۵۶