مسافری که به «هیچ» می‌اندیشد

تحلیل روایی «مسافر»

کتاب ششم از هشت کتاب سهراب سپهری

● مجتبی زارعیان

۱. روش

در تحلیل روایی «مسافر» می‌کوشم عناصر روایت را بازیابی و بررسی کنم و با توجه به ویژگی‌های اجزا و عناصر روایت شعر، جایگاه آن اجزا را در ساختار اثر بیابم و رابطهٔ هر عنصر را در تمامیت متن با عناصر دیگر و با کلیت متن کشف کنم. بررسی ساختارشناسانهٔ روایت که هدف اصلیِ این تحلیل است، گونه‌ای از تحلیل روایی است که به شناخت ویژگی‌های عناصر روایت ـ طرح، شخصیت، راوی ـ و روابط و نسبت‌های بین آنها می‌پردازد و رابطهٔ هر یک از اجزاء را با تمامیت اثر کشف و بررسی می‌کند.

تفسیرها و تأویل‌های معناشناسانه را به ذهن مخاطب و پیش‌آگاهی‌های وی واگذار می‌کنم. اما تبیین نشانه‌شناختیِ نمادها و سمبول‌ها و شرح مفاهیم عرفانی و مرتبه‌های سیر و سلوک و اساساً ارجاع‌های بیرون از متن نیز به جای خود ارزشمند و قابل بررسی می‌باشند که پژوهشی دیگر و گسترده‌تر طلب می‌کند.

کشف موقعیت‌های نمایشی نیز هدف دیگر این تحلیل می‌باشد.

۲. بررسی عناصر روایت در «مسافر»:

«مسافر» ـ کتاب ششم از «هشت کتاب» شاعر معاصر، سهراب سپهری ـ یک شعر بلند روایی است. «وزن شعر ـ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن ـ برای روایت بسیار مناسب و آهنگ آن به طبیعت کلام در گفتارهای عادی نزدیک است. این وزن از پرکاربردترین اوزان شعر فارسی می‌باشد.» (سیروس شمیسا، ۱۲۰: ۱۳۷۰).

«مسافر» طرحی ساده دارد: «هنگام غروب، میزبان منتظر است. مسافر از راه می‌رسد. روی صندلی راحتی کنار چمن می‌نشیند. با خود از مناظری که در سفر دیده صحبت می‌کند. میزبان با مسافر شروع به گفت‌وگو می‌کند. شب می‌شود و چای می‌خورند. میزبان و مسافر باز هم گفت‌وگو می‌کنند. در برخی موارد نظرهایشان با هم تفاوت دارد. لحظه‌هایی به سکوت بین دو مرد می‌گذرد. مسافر کنار پنجره می‌رود، روی صندلی نرم پارچه‌ای می‌نشیند و ماجرای سفر را روایت می‌کند.»

ماجرای سفر دارای «روایتی سیال‌گونه» است و به شیوهٔ «جریان سیال ذهن» و «تک‌گفتار درونی» روایت می‌شود. شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، موقعیت‌های داستانی و نمایشی، کنش‌ها و رویدادها از اجزای طرح می‌باشند. این اجزا روساخت روایت شعر را تشکیل می‌دهند که حول محور ژرف ساخت و هستهٔ مرکزیِ شعر به صورت ساده و سامان‌مند گرد آمده‌اند. ساختار روایی شعر به دو بخش قابل تفکیک است:

بخش اول از آغاز شعر تا انتهای پاراگراف ۷

بخش دوم از ابتدای پاراگراف ۸ تا پاراگراف ۳۴

بخش اول از یک موقعیت نمایشی که شامل دو صحنهٔ گفت‌وگو است تشکیل می‌شود.

بخش دوم یک تک گفتار طولانی و شامل یک موقعیت نمایشی می‌باشد که اوج منحنی رویدادهای شعر است.

راوی در پاراگراف ۱ در حالی که به صحنه نزدیک است، وضعیت صحنه و حال و هوای «نگاه منتظر» را توصیف می‌کند و مخاطب را از پس واژه‌های موجز و تصویرسازی‌های بدیع در جریان وضعیت حاکم بر صحنه قرار می‌دهد:

۱) دم غروب، میان حضور خستهٔ اشیاء
نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید.
و روی میز، هیاهوی چند میوهٔ نو بر
به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود.

و بوی باغچه را، باد، روی فرش فراغت
نثار حاشیهٔ صاف زندگی می‌کرد.
و مثل بادبزن، ذهن، سطح روشن گل را
گرفته بود به دست
و باد می‌زد خود را.

روایت با کنش «انتظار» آغاز می‌شود. آغاز برانگیزندهٔ کنجکاوی ذهن مخاطب است. پاراگراف اول شامل جمله‌های توصیفی می‌باشد. فضاسازی و جمله‌بندی‌های آغازین، خواننده را نیز مانند «نگاه منتظر» دچار تشویش انتظار می‌کند. بکارگیریِ افعال بعید و استمراری، گذر زمان را می‌رساند و خستگیِ میزبان را القاء می‌کند. این حس به مخاطب هم سرایت می‌کند. ترکیب‌های «دم غروب»، «حضور خستهٔ اشیاء»، «بادبزن» و «هیاهوی چند میوهٔ نوبر» نیز می‌تواند به حسن انتظار، خستگی و کلافگی تداوم دهد.

در پاراگراف ۲، مسافر از راه می‌رسد. راوی از روبه‌رو شاهد ماجراست:

۲) مسافر از اتوبوس
پیاده شد:
«چه آسمان تمیزی!»
و امتداد خیابان غربت، او را با خود برد.

فضای سفید بین پاراگراف‌ها به نوعی بیانگر احساس عبور زمان و رویدادهایی است که راوی از آنها می‌گذرد. در این فواصل راوی ـ شاعر ساکت می‌ماند تا مخاطب خود، سفیدی‌ها را بخواند. پاراگراف ۳ شامل توصیف زمان و مکان، حال و هوای حاکم بر صحنه و حرف‌های مسافر با خود می‌باشد:

۳) غروب بود.
صدای هوش گیاهان به گوش می‌آمد.
مسافر آمده بود
و روی صندلی راحتی، کنار چمن
نشسته بود:
«دلم گرفته،
دلم عجیب گرفته است.
تمام راه به یک چیز فکر می‌کردم
و رنگ دامنه‌ها هوش را از سرم می‌برد.
خطوط جاده در اندوه دشت‌ها گم بود.
چه دره‌های عجیبی!
و اسب، یادت هست،
سپید بود
و مثل واژهٔ پاکی، سکوت سبز چمنزار را چرا می‌کرد.
و بعد غربت رنگین قریه‌های سر راه.
و بعد تونل‌ها.
دلم گرفته،
دلم عجیب گرفته است.
و هیچ چیز،
نه این دقایق خوشبو، که روی شاخهٔ نارنج می‌شود خاموش،
نه این صداقت حرفی، که در سکوت میان دو برگ این گل شب‌بوست،
نه هیچ چیز مرا از هجوم خالی اطراف
نمی‌رهاند.
و فکر می‌کنم
که این ترنم موزون حزن تا به ابد
شنیده خواهد شد.»

در این پاراگراف (۳)، میزبان را نمی‌بینیم، راوی ما را با مسافر تنها گذاشته تا حرف‌هایش را بشنویم و از این تمهید استفاده کرده تا به درون و شخصیت مسافر پی ببریم. و این گام نخست در شخصیت‌پردازیِ مسافر می‌باشد.

زمان می‌گذرد، سپیدی بین سطرها

در پاراگراف ۴، میزبان حضور می‌یابد و راوی، گفت‌وگوی وی را با مسافر این چنین می‌شنود و روایت می‌کند:

۴) نگاه مرد مسافر به روی میز افتاد:
چه سیب‌های قشنگی!
حیات نشئهٔ تنهایی است.
و میزبان پرسید:
قشنگ یعنی چه؟
ـ قشنگ یعنی تعبیر عاشقانهٔ اشکال
و عشق، تنها عشق
ترا به گرمی یک سیب می‌کند مأنوس.
و عشق، تنها عشق
مرا به وسعت اندوه زندگی‌ها برد،
مرا رساند به امکان یک پرنده شدن
ـ و نوشداری اندوه؟
ـ صدای خالص اکسیر می‌دهد این نوش.

گفت‌وگویی که در این پاراگراف بین مسافر و میزبان صورت می‌گیرد، به شخصیت‌پردازیِ هر دو کمک می‌کند. چون باعث آشکار شدن اختلاف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نظرهای آنها شده و در نتیجه باعث به وجود آمدن یک موقعیت نمایشی می‌شود. دیالوگ به عنوان اصلی‌ترین عنصر نمایش، نقش عمده‌ای را در به وجود آمدن موقعیت نمایشی در این پاراگراف عهده‌دار است. دیالوگ تماشاگر یا خواننده را درگیر شخصیت‌ها و کنش‌های درام می‌کند و با به وجود آوردن تعلیق و انتظار باعث می‌شود اجرا یا متن نمایشی را دنبال کند.

در پاراگراف ۵، در پی یک گفت‌وگوی نه چندان طولانی، راوی به مخاطب استراحت می‌دهد تا زمینه را برای گفت‌وگوی طولانی‌ترِ پاراگراف بعد آماده کند:

۵) و حال شب شده بود.
چراغ روشن بود.
و چای می‌خوردند.

پاراگراف ۶ مستقیماً با دیالوگ آغاز می‌شود. در این جا گفت‌وگو طولانی‌تر از پاراگراف ۴ می‌باشد. راوی، میزبان و مسافر را بیشتر به سخن گفتن وادار کرده و مخاطب را نیز بیشتر درگیرِ ماجرا و شخصیت‌ها می‌کند. در این پاراگراف مسافر بیانیهٔ خود را در مورد عشق کامل می‌کند:

۶) میزبان: چرا گرفته دلت، مثل آنکه تنهایی.
مسافر: چقدر هم تنها!
میزبان: خیال می‌کنم
دچار آن رگ پنهان رنگ
مسافر: دچار یعنی
میزبان: عاشق
مسافر: و فکر کن که چه تنهاست
اگر که ماهی کوچک، دچار آبی دریای بیکران باشد.
میزبان: چه فکر نازک غمناکی!
مسافر: و غم تبسم پوشیدهٔ نگاه گیاه است.
و غم اشارهٔ محوی به رد وحدت اشیاست.
میزبان: خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند
و دست منبسط نور روی شانهٔ آنهاست.
مسافر: نه، وصل ممکن نیست،
همیشه فاصله‌ای هست.
اگرچه منحنی آب بالش خوبی است
برای خواب دل‌آویز و ترد نیلوفر،
همیشه فاصله‌ای هست.
دچار باید بود
وگرنه زمزمهٔ حیرت میان دو حرف
حرام خواهد شد.
و عشق
سفر به روشنی اهتزاز خلوت اشیاست.
و عشق
صدای فاصله‌هاست.
صدای فاصله‌هایی که
میزبان: غرق ابهامند.
مسافر: نه،
صدای فاصله‌هایی که مثل نقره تمیزند
و با شنیدن یک هیچ می‌شوند کدر.
همیشه عاشق تنهاست.
و دست عاشق در دست ترد ثانیه‌هاست.
و او و ثانیه‌ها می‌روند آن طرف روز.
و او و ثانیه‌ها روی نور می‌خوابند.
و او و ثانیه‌ها بهترین کتاب جهان را
به آب می‌بخشند.
و خوب می‌دانند

که هیچ ماهی هرگز
هزار و یک گرهٔ رودخانه را نگوشد.
و نیمه شب‌ها، با زورق قدیمی اشراق
در آب‌های هدایت روانه می‌گردند
و تا تجلی اعجاب پیش می‌رانند.
میزبان: هوای حرف تو آدم را
عبور می‌دهد از کوچه باغ‌های حکایات
و در عروق چنین لحن
چه خون تازهٔ محزونی!
مسافر که خود سالک عاشق است،
رمز و رموز عشق را می‌داند؛ از این رو
عاشقانه سخن می‌گوید. سخنِ عاشقانه،
قطعه قطعه و گسسته است. سخن

عاشقانه فاقد قطعاتی از زبان است و به سرعت از ذهن می‌گذرد،و اثری باقی می‌گذارد که نسبت مستقیمی با معنا و مفهوم آن ندارد. زبان عاشق فاقد آن نظام و شالودهٔ منطقی است که بتواند روایتی را به طور کامل گزارش کند و به انجام رساند.

راوی در پاراگراف ۷ دوباره به مخاطب استراحت می‌دهد و با توصیف صحنه و زمان در روایت فاصله‌گذاری می‌کند.

۷) حیاط روشن بود
و باد می‌آمد
و خون شب جریان داشت در سکوت دو مرد

فاصله‌گذاری مشخص می‌کند که راوی تا چه حد به شخصیت‌ها نزدیک است یا از آنها فاصله گرفته است. در این پاراگراف راوی از شخصیت‌ها فاصله گرفته تا از ابتدای پاراگراف ۸ در گفتاری طولانی که اوج روایت‌گری اوست، در قالب راوی ـ مسافر ظاهر شود. از این جا میزبان ناپدید می‌شود. پاراگراف ۸ با تک‌گویی مسافر آغاز می‌شود و روای با توصیف رفتار مسافر، «تک‌گویی درونی» را با توضیح وضعیت عمومیِ وی شروع می‌کند:

۸) «اتاق خلوت پاکی است.
برای فکر، چه ابعاد ساده‌ای دارد!
دلم عجیب گرفته است.
خیال خواب ندارم.»
کنار پنجره
رفت
و روی صندلی
نرم پارچه‌ای
نشست:
«هنوز در
سفرم.
خیال می‌کنم
در آب‌های جهان
قایقی هستم
و من ـ مسافر
قایق ـ هزارها سال
است
...

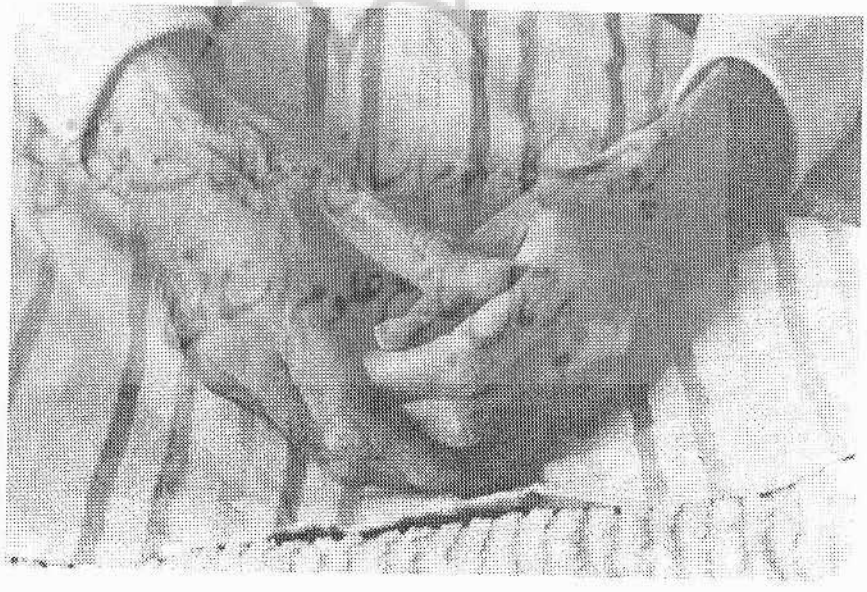
و بخش دوم شعر آغاز می‌شود و از این جاست که مسافر، راوی و شاعر یکی شده و با حذف میزبان، روایت به صورت تک‌گفتاری درونی و طولانی ادامه می‌یابد.

بخش دوم شعر، روایت سفری طولانی است که درون‌مایهٔ آن جست‌وجو می‌باشد. الگوی آن روایت‌گری کلاسیک است که البته به زبان مدرن نقل می‌شود و گونه‌ای روایت حماسیِ مدرن در آن جریان دارد. «سفر» کنش اصلیِ قهرمان حماسه می‌باشد. سفر حماسه، سفر طلب و جست‌وجوست. سالکِ این راه شاهد لحظه‌های ناب و جادویی می‌باشد و مخاطب را دچار افسون تجربه‌های سیر و سلوک می‌کند. راوی در این بخش مانند نقالی چیره‌دست، شنونده را با تمهیداتش چنان جذب می‌کند که پایان سفر را هرگز متصور نیست.

«در هر حماسه سفرهای مخاطره‌آمیزی روایت می‌شود، که یا اساس حرکت و مبارزهٔ قهرمان است، یا انتظام‌بخش رویدادهای درونی آن، یا بخشی از حرکت رویدادها در زندگی قهرمانان یا قهرمان اصلی به آن وابسته است.» (محمد مختاری، ۲۲: ۱۳۶۸)

حماسه اساساً شعری «نقلی» و «روایی» است که به تصویر «تمامیت» زندگی می‌پردازد. رویدادها در حماسه در یک طرح خطی پیش می‌روند. رویدادهای این بخش از مسافر، سفر به مکان‌ها، زمان‌ها و سرزمین‌های اساطیری است که به ترتیب روایت می‌شوند:

از جاجرود خروشان تا کنار رود ونیز، لب رودخانهٔ بابل، لبنان، عراق، زمین‌های استوایی، درهٔ گنگ، فلات تبت، شهر بنارس، جاده سَرَنات، خاک فلسطین، اطراف طور، جاده ادویه، کرانهٔ هامون، روی ساحل جمنا، تاج محل، باغ نشاط و کنار دریاچهٔ تال.



مسافر سوار بر قایقی در آب‌های جهان، سیال‌وار از این سرزمین‌ها در گذار است و با حس نوستالژیک غریبی که نسبت به تاریخ بشری دارد، از رویدادهای تاریخی و

اساطیری نیز این چنین گذر می‌کند: از ابتدای آفرینش؛ از غفلت یک دقیقه‌ای حوا تا عصر بودا و موسی. از زمان حملهٔ مغول‌ها تا فتح قادسیه. نهایت سفرش رسیدن به «خلوت ابعاد زندگی» و «پرواز در آسمان سپید غریزه» است به همراه بادبادک کودکی‌اش.

اما مهم‌ترین رویداد سفر در پاراگراف ۳۲ اتفاق می‌افتد. وارد کردن شخصیت زن در روایت، آن را نمایشی و جذاب می‌کند؛ در فضای یکنواخت سفر این اتفاق، تفرج‌گاهی است برای ذهن خسته و بی‌تاب مسافر؛ و شاید برای مخاطبان.

۳۲) من از کنار تغزل عبور می‌کردم
و موسم برکت بود
و زیر پای من ارقام شن لگد می‌شد.
زنی شنید،
کنار پنجره آمد، نگاه کرد به فصل
در ابتدای خودش بود
و دست بدوی او شبنم دقایق را
به نرمی از تن احساس مرگ برمی‌چید.
من ایستادم.
و آفتاب تغزل بلند بود
و من مواظب تبخیر خواب‌ها بودم
و ضربه‌های گیاهی عجیب را به تن ذهن
شماره می‌کردم:
خیال می‌کردیم
بدون حاشیه هستیم.
خیال می‌کردیم
میان متن اساطیری تشنج ریاس
شناوریم
و چند ثانیه غفلت، حضور هستی ماست.

برخورد با زن، نقطهٔ عطف سیر و سلوک مسافر و نقطهٔ اوج‌بخش دومِ شعر است. در این بخش، مسافر، زنِ مثالی را توصیف می‌کند و درون خود را نسبت به او شرح می‌دهد.

اما در پاراگراف ۳۳، این موقعیت دیگرگون شده و مسافر و زن وارد گفت‌وگو می‌شوند:

۳۳) در ابتدای خطیر گیاه‌ها بودیم
که چشم زن به من افتاد:
زن: صدای پای تو آمد، خیال کردم باد
عبور می‌کند از روی پرده‌های قدیمی.
صدای پای ترا در حوالی اشیاء
شنیده بودم.
مسافر: کجاست جشن خطوط؟
زن: نگاه کن به تموج به انتشار تن من.
مسافر: من از کدام طرف می‌رسم به سطح بزرگ؟
زن: و امتداد مرا تا مساحت‌تر لیوان
پر از سطوح عطش کن.
مسافر: کجا حیات به اندازهٔ شکستن یک ظرف
دقیق خواهد شد
و راز رشد پنیرک را
حرارت دهن اسب ذوب خواهد کرد؟
زن: و در تراکم زیبای دست‌ها، یک روز
صدای چیدن یک خوشه را به گوش شنیدیم.
مسافر: و در کدام زمین بود که روی هیچ نشستیم
و در حرارت یک سیب دست و رو شستیم؟
زن: جرقه‌های محال از وجود برمی‌خواست.
مسافر: کجا هراس تماشا لطیف خواهد شد
و ناپدیدتر از راه یک پرنده به مرگ؟
زن: و در مکالمهٔ جسم‌ها مسیر سپیدارها
چقدر روشن بود!
مسافر: کدام راه مرا می‌برد به باغ فواصل؟

پاراگراف‌های ۳۲ و ۳۳ دارای موقعیت نمایشی هستند، چون شخصیتی وارد محیط روایت می‌شود. بنابراین بر فضا تأثیر می‌گذارد و موجب کنش می‌شود. در پاراگراف ۳۲ بین مسافر وزن حرفی ردوبدل نمی‌شود؛ ما فقط شرح آن وضعیت را از زبان مسافر می‌شنویم. این جا همه چیز در سکوت اتفاق می‌افتد و نگاهی که شاهد آن هستیم. اما در پاراگراف ۳۳ سکوت شکسته می‌شود، و چون معانی بر زبان می‌آید تفاوت دنیای زن و مرد نمایان می‌شود. دیالوگ‌ها با هم ارتباطی ندارند، زن از گذشته خاطره می‌گوید و مرد از آینده می‌پرسد(؟) بی‌ارتباطیِ گفت‌وگوها یک موقعیت تخت، ابزورد (Absurd) و کمیکِ نمایشی می‌آفریند. دنیای زن و مرد از هم جداست، حرف‌های زن، پاسخ پرسش‌ها و دغدغه‌های مرد نیست.

موقعیت معناباخته و پوچ، از نبودنِ ارتباط بین زمینه و محتوا به وجود می‌آید. مسافر در این موقعیت سرشار از پرسش‌ها و تردیدهاست و بی‌هیچ تلاشی برای ایجاد ارتباط و یافتن پاسخی برای تردیدها و پرسش‌ها

می‌گوید: «عبور باید کرد.»

در پاراگراف ۳۴ مسافر پس از کشمکش‌های طولانی، نهایتاً سیال‌وار از زن عبور می‌کند:

۳۴) عبور باید کرد.
صدای باد می‌آید، عبور باید کرد.
و من مسافرم، ای بادهای همواره!
مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید.
مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید.
و کفش‌های مرا تا تکامل تن انگور
پر از تحرک زیبایی خضوع کنید.
دقیقه‌های مرا تا کبوتران مکرر
در آسمان سپید غریزه اوج دهید.
و اتفاق وجود مرا کنار درخت
بدل کنید به یک ارتباط گسستهٔ پاک
و در تنش تنهایی
دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید.
روان کنیدم دنبال بادبادک آن روز
مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید.
حضور «هیچ» ملایم را
به من نشان بدهید.

پس انگیزهٔ حرکت مسافر «عبور» است؛ گذر از همه چیز تا «هیچ». این پویایی، مهم‌ترین خصیصهٔ شخصیت اصلی روایت «مسافر» است. تمام رویدادها، کنش‌ها و شخصیت‌پردازی بخش اول و دوم شعر، مانند یک کلیت منسجم نسبت به تم (Theme) اصلی آن، یعنی درونمایهٔ «جست‌وجو، سفر و گذر» سازمان‌دهی شده‌اند. حذف شخصیت میزبان در پاراگراف ۸ (ابتدای سفر) و حذف زن در پاراگراف ۳۴ (انتهای سفر) نیز تمهیدی است حول محور تم مرکزی و در خدمت طرح اصلی روایت شاعرانه: روایت عبور و گذار عنصر اصلی طرح: «مسافر»

۳. نگاهی به زبان «مسافر»

زبان شاعر ـ راوی در سرتاسر شعر ـ روایت مانند قصه‌های روان‌شناختی نو، انباشته از نمادها، نشانه‌ها و استعاره‌های گوناگون است. شاعر ـ راوی در معرفی شخصیت‌ها و نشان دادن موقعیت‌ها و بیان رویدادها، سبکی منحصر به فرد دارد و از دایرهٔ واژگانی ویژه‌ای بهره می‌گیرد.

مجازها، تشبیه‌ها، استعاره‌های نوین، تصویرسازی‌های بدیع، تلمیحات، بکار گرفتن نمادها و سمبول‌ها و ارجاع به متون تاریخی و مذهبی از امکانات زبانی راوی ـ شاعر می‌باشد. انواع هنجارگریزی ـ واژگانی، زمانی، آوایی، معنایی ـ نیز به خدمت بیان و زبان روایت شعر درمی‌آیند و به عنوان تمهیدی تأثیرگذار در معرفی شخصیت‌ها، معرفی مکان و وضعیت و بیان احساس راوی ـ شاعر به کار گرفته می‌شوند.

«هنجارگریزی باعث برجسته‌تر شدن روایت شاعرانه می‌شود. به ویژه هنجارگریزی معنایی؛ یعنی تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کنندهٔ هم‌آیی واژگان، به عبارت دیگر یعنی تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا به عبارت دیگر در نقش ارجاعی زبان.» (فرزان سجودی، ۱۳۴: ۱۳۷۶)

هنجارگریزی معنایی باعث سیلان معانی در اجزای روایت شاعرانه می‌شود. «در شعر با اتکاء به هنجارگریزی معنایی و باکاربرد استعاری زبان، دال‌ها از قید مشخصه‌های معنایی ثابت و تغیرناپذیری که در نقش ارجاعی زمین‌گیرشان کرده است رها می‌شوند و به میدان درمی‌آیند.» (فرزان سجودی، ۱۳۵: ۱۳۷۶)

اما زبان شاعر ـ راوی در شخصیت‌پردازی، تک‌بعدی عمل می‌کند. زبان شخصیت‌ها، بسیار به هم نزدیک است و شاعر ـ راوی بر آنها نظارت کامل دارد. شخصیت‌ها خودشان به حرف درنمی‌آیند، بلکه شاعر قدرت روایت‌گری را فقط به خود تفویض می‌کند و به جای آنها حرف می‌زند. از این رو در روایت، پلی فونی (poly phony) یا چندصدایی به وجود نمی‌آید، همهٔ شخصیت‌ها به یک زبان که آن هم الزاماً زبان شاعر است، حرف می‌زنند. این شگرد البته در راستای درونمایهٔ اصلی طرح که همان «جست‌وجو، سفر و عبور» است، شکل گرفته و در جهت زبان «شاعر» در حرف‌های «مسافر» تجلی می‌یابد.■

یادداشت‌ها:

۱. سجودی، فرزان / هنجارگریزی در شعر سپهری / فصلنامه هنر / شماره ۳۲ / ۱۳۷۶
۲. شمیسا، سیروس / نگاهی به سپهری / نشر مروارید / ۱۳۷۰
۳. مختاری، محمد / حماسه در رمز و راز ملی / نشر قطره / ۱۳۶۸

ادامه از صفحهٔ ۱۵

مثلِ مثلِ
می‌مانَد اولی، بعدی، اول بعدی، بعدیِ اول
نز عکسِ زن زن عکسِ نز
و مرد عکسِ زن زن عکسِ مرد نیست
و عکسِ زن نز
مردان شبیه هم زن‌ها همه متفاوت
وقتی چهار بار باری چهار وقت
مثلِ
مثلِ مثلِ
تنها فشار به این در
تنها ورود حتمی
ای خواهر بتهوون بیدار در پیانو
تا این که من چهار بار به دنیا نیامدم
و چون نیامدم از دنیا نرفتم
بودم بین نیامدن و نرفتن
و یک نفر مرا می‌زد
تا این که من تا این که من تا این که
مرا در می‌زد
آری تو «گفتنی»ی نه گفتنی

۱۷ ژانویه ۲۰۰۰ تورنتو

پاروزنی

رقصیدم از تو بیرون پنهان شدم
و بعد تو پنهان شدی
گفتیم پیدایمان کنید حالا
پَنها نَمی‌نبودَنم از پَ تنها همین صدا می‌آمد
پَنها نَمی‌نبودَنم از پَ تنها همین
رقصیدن از تم در پنهان در سایه‌هایِ موزون در تبخیر
جستن تو را بهانهٔ من نه

گفتن تو را بهانه‌ی من نه
پَنها نَمی نَبودَنم از پَ
و آرزوی زیرزمین ثقبه‌ی سفلایِ زیرزمین
و عشق و مرگ و شوقِ پَنها نَمی نَبودَنم از پَ
وقتی زبان در آن مخاطِ درون در آن دهان داغ مکنده می‌خواند
و آرزو آن زیر وَ جای رستن موها بر لب
رقصیدم از تو بیرون پنهان شدم
و بعد تو پنهان شدی
گفتیم پیدایمان کنید حالا
پَنها نَمی نَبودَنم از پَ
پارو بیارید و من را پارو زنید تا او پارو زنید تا او پارو زنید
قایق همین جاست
انگشت بر سینه‌ام
تو «گفتنی»ی نه گفتنی

۱۴ نوامبر ۹۹

روایت

تو «گفتن»ی نه گفتنی
از جای خود نجنبیدم
آوردند
و بادبان‌ها را کوبیدند روی زانوها و بازوهایش
رو به خشکی پشت به دریا نشسته بودم
خونسرد بودم
کوبیدند
و باد را هم آوردند و در بادبان‌ها کردند
دریا بلند می‌شد و برمی‌گشت و باز هم می‌گشت
دریا نهنگ‌هایش را آورد گفتیم نه
و سندباد را آورد و بازرگانان را گفتیم نه
من همان ما بودیم زیرا که اشتباه جایز نیست
گفتیم روی دست بلندش کنند
از جای خود نجنبیدم
اندام او کشیده‌ی یک قایق با بادبان و بادِ کامل
خون کمی از زانوها و بازهایش ریخت
ببرید
خود نجنبیدم
و دریا را آماده کردند

و او را مثل قایق در دریا انداختند
قایقِ خالیِ او و زنده
خونسرد بودم
دریا بلند می‌شد و برمی‌گشت و باز می‌گشت
گفتیم
از جای خود نجنبیدم

۲۹ ژانویه ۲۰۰۱

ضیافت قطعه

این حرف‌ها را دوبار از من شنیده باشدی
یک بار وقتی که آنها را نمی‌گویم
یک بار دیگر وقتی که هیچ نمی‌گویم
آب از سرم گذشته ولی پاهایم خشک‌اند
من غرق می‌شوم از سر تا سینه
وقتی که آمدید بیایید
و بگذرید از شب به روزپنهان و ناگهان
هیهات را فقط یک بار بر زبان بیارید
از روح می‌دَمَم دَمَم از
آنان که پاشنه دارند آنان اول خواهند رفت
و این همان ضیافت قطعه است
حتی اگر از پنجره بوی دریا
تنها کسی که می‌شود خوب است
با پای راست به تبریز وارد شوید
با پای چپ به سایر جاها
هیهات را اگر فرو بدهید از مردگانید
اما اگر نه باز هم که گفتم به این که
حالا زبان نه بنی شعر
و با دهان بسته بگویید اُمّ اُمّ اُمّ
و روی صندلی بنشینید رو به الفبا و آسمان
و پنج را پنجاه و پنج بار منها کنید از سنگ و از حالا
یک بار هم اگر نخواستید که پیشم داغ است
و این کتابخانه به ورزش نیاز دارد تا از کتاب خالی شود
این خواب‌ها را ببینید فوراً
اول تمام در متن گل همیشه همان جا

تورنتو، پنجم ماه مه ۹۹

شاعر در تورنتو

هنوز تمام ندارم
به بام اسیره بهارم
نخست هستم در این عقب نشستنِ جادوگری
به نام نام ندارم
و هیچ کس نمی‌تواند به من بگوید این را
به هر کجا که بخواهد و هر کسی که
همان

رساتر از شانه‌های «آنا آخماتووا» باشی
و یا دو جنسی‌های «شاگال» که از فراز دهکده‌ها می‌پرند سه تایی
پریدن آه پریدن که این راهم
همان همانِ
گمان نکن که نخواهی
که این شباهت «آنّا»ست با «ویرجینیا»
و گرترود استاین ـ شما که فرمودید ـ مونث من بود
و آدمی که پُشت به آن خوبی داشت
و پُشت ـ مدرن بود
چقدر چقدر تنها باید باشد که این همه بد و بیراه را رمان بداند

چراغ‌های چینی در جاده‌ها و بر سردرها
«پکن» رد عصر خدایان را تنفس مصنوعی دادم که زنده شد وَ شاعرِ
چینی را به زیر لبانم زایید
و چشم‌های شاعر را آتش دزدید تا
چقدر خفتن میان دست‌های تو آرام
و هیچ کفشی زیباتر از کفش‌های «آنا آخماتووا» نیست
و زنده باد دست‌های «ناتان آلتمان» که آنها کشیده و در پرده‌های
شاعره کرده است
و مردی که از فراز ۱۹۱۴ به روی دهکده‌ها خم شد
تولد «جویس» و «پروست» و «گرترود» و «استالین» و «پیکاسو» و
«شاگال» را به روی قرن خم می‌کند
هنوز تمام ندارم
پر هزاره‌ای آن ورتر

آرنتو ۲۵ اسفند ۷۷

پنجاهمین سال یک death.com@death.com

برای ناصر پاکدامن، انسان، وارسته، شیفته

من این همان هرگز نبوده‌ام
کلاً تمام هرگز نه
بی‌حافظه ناقص بی‌شاهکار با این عبور از تخیل هر که هرجا
می‌خواستم به یاد بیارم‌گفتم که آفتاب بگوید تاریک
من قصد داشتم وَ دارم که آفتاب را ناقص کنم
با پرچمی که از قلمم بر آن می‌آویزم
می‌دانم که آفتاب هم عوضی است مثل خودم
تاریکخانهٔ مادر کافی بود
من این همان هرگز نبوده‌ام
من پدرم هستم وَ مادرم وَ هر سهٔ ما در «اثارت» یک جفت چشم مورب،
تاریک مانده‌ایم
از ابرها بگویم؟ از تازه‌ها؟ از بیرون؟ آخر چرا؟
این چیزها وجود ندارند تنها death.com@death.com
کوچک خواهم ماند هرگز بزرگ نخواهم شد
زیرا اگر بزرگ شوم خواهم دید که قطعه قطعه‌های زنم را در هر روایت
آینده مجموع می‌کنند
از زیر از آن زیرترین زیر می‌نگرم همه را می‌بینم زخمی مثل همین «از»
وارونه دست خالی خود هم خالی اما چاقو به دست طوطی به دوش
مرجان، با death.com
از روبه‌رو نه با چشم‌ها نه، با این که «این» را حالا نوشت و «این»
معاصرتِ «این» است
یعنی که این قلم، که چاقوی شرحه شرحه کردن لذت شد و قطعه
قطعه کردن خود با این قلم
عمداً مثل خطر با پشت دست‌ها نه
و با لکاته‌ای که دریایی از خزه‌هایش را ماسانده توی دهانم از زیر
عینکم در چشم‌های ترکمنم
و گفتنِ این گفتنانگی وَ این وَ که و نکه نکه مثل سه قطره خون
گذاشته در « »
یکسر تمامی دنیا حتی گذشتگان به ویژه در گذشتگانِ معاصر که
کوچه‌های قیامت گذشته‌اند.
من دیده‌ام قیامت همه را در پشت سر زیرا که من شخصاً «بوگام داسی»
هستم:
مذکر مؤنث مونثِ مذکر چندین بار
من چشم سومم را سوراخ پستو خواندم
و نشایی از نشاندهٔ زیبایم را در خط راویان و ناقلان حرامی جاییدم
با من مخالف‌اند؟ باشند
انسان فقط باید مخالف باشد و داشته باشد
گودال آن مثلث هندی را با خود به ساحل «سن» بردم
از «سند» تا به «سن» فقط یک «دال» فاصله بود
و هر سه را مجموع کرده در خود وَ مار را به سینه فشردم
و درزهای جهان را پنبه گرفتم
گفتم، مادر حالا مرا بزای
پرسید، با سر یا با پا؟ گفتم،
پا
من با پا به دنیا آمدم
بندِ نافم پیچیده دور گلویم اما اما اما
می‌خواستم که لحظهٔ مفارقتم را از او با چشم باز ببینم
و خود آن جا را هم
در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره
نگاهم از آن جا زخمی است
من «از» زخمی هستم
حالا ورود به مخفی‌گاه با آن همه دریا و خون و خزه
باقی بقایِ جا آن جا که خون هنوز...
بله؟
رجاله‌ها اگر بامن بلند شوند من تاابدبه‌هیچ‌رستاخیزی تن‌در نمی‌دهم
بله.

۷ نوامبر قطار تورنتو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی