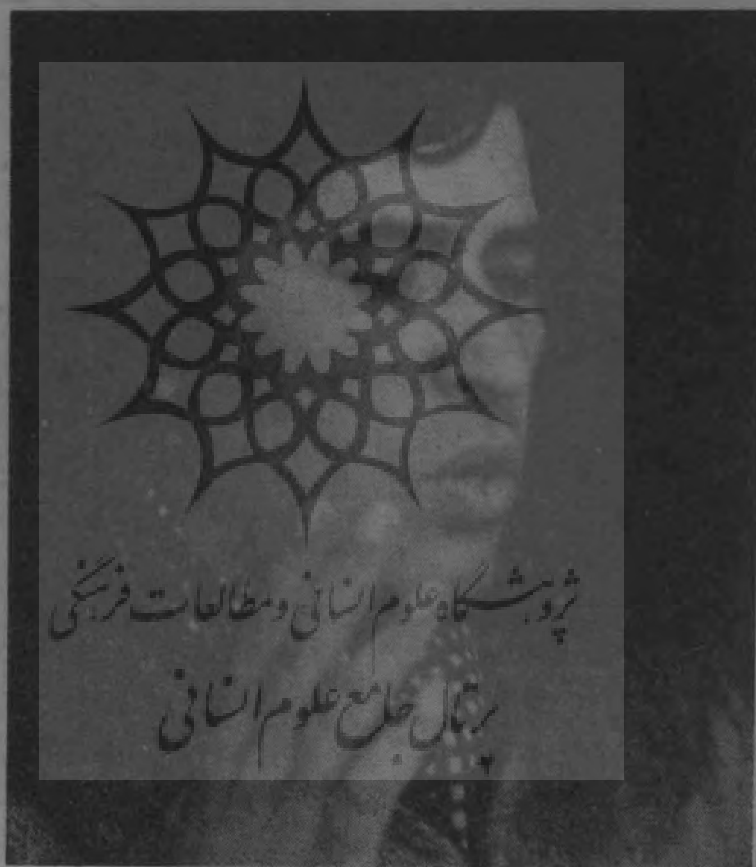


سخنانی درباره

شعر امروز ایران

در دیداری با: یداله رویائی

دیدار کننده: غلامرضا همراز



اشاره :

«دیری است که یداله رویائی در جریان شعری معاصر ایران حضوری مشخص دارد. و مردم اهل شعر درباره‌ی کارهای او قضاوت می‌کنند، قضاوت‌های متفاوت و آهسته متضاد. با او به قصد روشن کردن این خطوط مبهم به گفتگویی نشینم، به ایرادهای بی‌آنکه روی خورش کند جوابی دهد. و این می‌شود که مطالبی روی صفحات نگیں میان دست‌های خواننده فرامی‌گیرد، و قضاوت او را برمی‌انگیزد و شاید قضاوت صاحبان نظر را هم برانگیزاند و شاید ضربه‌ای باشد تا دیگران از پیله‌هایشان خارج شوند و در باب مسائل شعر امروز ایران اظهار عقیده کنند آنچه در زیر می‌خوانید خلاصه‌ایست از آن همه گفتگو.»

متن این اشاره در شماره گذشته آمده بود، لیکن به‌لئے آنکه چند سطر آن در چاپخانه اشتباها بهم ریخته بود شکلی آشفته و درهم داشت و مفهومی از آن دستگیر نمی‌شد، لذا با نقل مجدد آن شما را به تمقیب بقیه این گفتگو دعوت می‌کنیم.

همراز:

آقای رویایی شما با انتشار مجموعه‌ی «بر جاده‌های تهی» چهره‌خود را به عنوان يك شاعر ارائه داده‌اید و با انتشار «دریانی‌ها» این چهره را تعالی داده و تثبیت کرده‌اید، و در مجموعه‌های «دلنگی» و «از دوست دارم»، بانی شاخه‌ای از پیشرفته‌ترین جریان‌شعری معاصر بنام حجم‌گرایی- اسپاسمانتالیسم- شده‌اید.

می‌خواستم اگر ممکن است خط عبرتان را از اولین شعرهای سال ۳۲- بر جاده‌های تهی- تا تظاخر شعرحجم در کارهای امروزی‌تان ترسیم کنید.

رویایی:

شعرهای اول من اولین بابت‌های من در شعر بود. در جاده طلبی بال میزد، از تجربه‌های گوناگون سربز می‌آوردم، آنچه مرا بیشتر جذب می‌کرد، سهم هنر کلامی در شعر بود و جستجوهای در شکل و کشف عوامل سازنده آن، از خود قطعه (برجاده‌های تهی) بگیرتا «اتودها»، زندگی لغت و بهترین جای آن در مصرع، و زندگی مصرع و بهترین جای آن در فضای قطعه، که مرا به کشف اوزان تازه و استمدادهای تازه لغت می‌کشید و به پیدا کردن راهی در شعر برای پیاده کردن عواملی که در سایر هنرهای زیبا نقش زیبا شناسانه دارند، یعنی همان خطوط مشترکی که در مثلا نقاشی یا موزیک، شکل معانی و زیبایی آفرین هستند می‌بایست در شعر هم جانی برای تظاهر داشته باشند، این توفیق را همانطور که گفتید مالا در «دلنگی» و بسیاری از شعرهای «دریانی» شناختم که همراه با کشف مکانیسم تازه‌ای از خیال بود. طرز تازه نزدیک شدن به کشف و آن مکانیسم تازه خیال، در این دو کتاب و در شرف کشف قطعه‌ای کتاب «از دوست دارم» و شعرهای بعد از آن - که هنوز کتاب نشده‌اند چیزی بود که باعث گروه شدن عده‌ای از شاعرانی شد که در آن روزگار خیال‌هاشان زندگی و تحریر مشترکی داشت - یعنی از سال ۷۷ به بعد حضور این طرز کامی در شعر معاصر ایران بدون در نظر گرفتن شکل کلی و فرم جمعی و کلیات آن بسیار من، باعث شده که آن مقدار از اصول مشترکی که مربوط به زندگی و تحریر حال‌شاعران و نیز مربوط به طرز زندگی شاعر در دنیای کلمه‌ها می‌شود استخراج شوند وقتی که این اصول‌ها ارائه شد طبیعی بود که شاعرانی که کارشان با آن اصول مطابقت داشت و دارای همان مکانیسم خیال بودند و برای عبور از واقعی Reel - تا فراواقعی Surreal - معانی تازه‌ای با بعدهای تازه و اضافی می‌ساختند کم‌کم گرد هم آیند و شناسنامه کارشان را - که بر این خط اصلی استوار بود - با کشف و ارائه خطوط دیگر کامل و هم‌آهنگ کنند، تا آنجا که با قبول و ارائه خطوطی حتی در قلمرو اخلاق و ایمان، حجم‌گرایی تولد دبروز و زندگی امروزی را در بیانیه‌ای جشن می‌گیرد. بنابراین و با این توضیح می‌خواستم سؤالتان را اینطور اصلاح کنم که من بانی حجم‌گرایی نیستم بلکه حجم‌گرایی است که گروه‌ها را ساخت تا این نوع شعر را از سایر تمایلات شعری معاصر ایران مشخص و جدا کند و در حقیقت این يك کشف است و نه يك ابداع بابت مکتب، کشف يك پوتانسیلی است که برای بوجود آمدن بهترین شعرها همیشه در تمام اعصار و سرزمین‌ها وجود داشته است. ومن و یارانش فقط اهرم حرکت

و باهیجان دهندگان این حرکت بوده‌ایم و حالا هم هستیم اینگونه بود که شعر حجم حیات و حضورش را یافت و برای شناخت آن باید بالیستی و حوصله تمام آنچه را که در باره آن و در اطراف آن نوشته و گفته شده است مطالعه و تعقیب کرد و بخصوص آثار شاعران شعر حجم را ..

امادهمورد خود من شاید آن خط عبوری را که خواستید از اولین شعرهایم تا امروز رسم کنم پس از انتشار يك جای اشعاری که از «دلنگی‌ها» به این طرف گفته‌ام بهتر امکان داشته باشد چون با خواندن شعرهای سالهای اخیر من است که من خود می‌بینم که شعرحجم چگونه را دیوانه شعر و دبسته‌بسته‌نوشته‌ام آن کرده‌است.

همراز:

ولی آن خط اصلی که اشاره کردید کار جمعی گروه بر آن نهاده شده چیزی خصیصه‌هایی است که از تکلیک‌های شعری مستتر در دلنگی و آواز دلنگی‌ها بعد استخراج شده و منتقدان و شعر سبسان هم در اطراف آن سخن گفته‌اند می‌خواهم خط عبور و اعمان طور که نامزد دلنگی‌ها ترسیم نمودید از دلنگی‌ها تا امروز در بستر حجم‌گرایی این ترسیم را ادامه دهید.

رویایی:

بله جستجوهای من به آنجا در دلنگی‌ها رسیده بود و تمام-هایی که بر تکلیک شعر داشتیم، ولی تمام آنهایی که بیانیه را امضاء کردند و بعدها به حجم‌گرایی پیوستند در نتیجه تاثیر و تازگی نبود که از تکلیک‌های شعری من و از مکانیسم خیال و تصویرهای من داشتند، بلکه بعضی‌ها خود در شعرهاشان به این کشف و کشف رسیده بودند و بعضی‌ها هم بر اثر دوستی‌هایی که با شعرهای من داشتند، و خیلی طبیعی است که در حرکت‌های تازه هنری همیشه تاثیر و آثار وجود داشته‌باشد و در بهترین شاعران دنیا همیشه این شیفتگی‌های اول کار دلیل اصالت آنها بوده‌است و بخصوص که شاعر حجم‌گرا پس از شناخت کامل شعر حجم و آگاهی از اصول و تکنیک آن، از موهبت تکنیکی خاصی برخوردار می‌شود که خود بخود و اجبارا به استقلال می‌رسد و سر از چنانی در می‌آورد که دیگر کسی حق سر برایش مشکل و معال می‌شود و طرز کار او در شعر و زندگی با شعر نیامند می‌بیند. و بانی بخصوص اینکه حجم‌گرایی تنها در خدمت شاعران نیست بلکه در میان حجم‌گرایان و در گروه‌هایی توان فهم نویسی، نمایشنامه نویسی و با ساز سینما، نقاشی و موسیقی ساز را دید.

حالا اثر این کشف و ارائه آن بوسیله من شده و من ناچار بیشتر ناظر بر شعرهای خودم بوده‌ام دلیل آن نیست که آن خط اصلی و محور مشترک که گفتم - بریدن از واقعی REEL به فراواقعی SURREEL یا سورناتورل SURNATUREL با عبور از بعدهای سه‌گانه - در آن زمان در شعرها و آثار دیگران وجود نداشته چرا، منتها همیشه شاعران و هنرمندانی هستند که به اجزاء و عوامل سازنده آثارشان آگاه نیستند و اصلا به آن فکر نمی‌کنند و ناخودآگاه در سطحی متعالی خلق اثر می‌کنند و از آن مکانیسم ذهنی و دلخواه برخوردارند و خود نمی‌دانند و تعریفی از آن ندارند و به محض اینکه تعریف و تجزیه کارشان جلوی رویشان گذاشته می‌شود دچار جذب و هیجان می‌شوند و از آن پس آگاهانه ترو حتی مدعی تر شعر می‌سازند و جرئت‌های تازه و گستاخی‌های تازه بخرج می‌دهند و بعنوان مدافع پشت آثار خود می‌ایستند و در حقیقت هم، کشف و معرفی حجم‌گرایی و ارائه



این حرکت تصویری را که به نوبه خود تجلی هایش مربوط به بافت زبانی شعرا می‌شود مشخص کنید، بابه عبارت دیگر آنچه‌بیش «شکرده‌کار» می‌گویند، و بلافاصله خطوط مشخصه آنرا ..

روایتی:

منظورتان این است که سیرتکاملی ای را که زندگی تصویر دوشمرهای من دادند یا داشته است، تا امروز بگویم یا اینکه صرفاً صحبت از فن و تکنیک دارم در حال حاضر کنم، یعنی رفتاری را که امروز با تصویر می‌کنم؟ و یا اینکه در زبان شعری من این (باقت زبانی) که اشاره کردید چگونه تکوین پیدا می‌کند؟ امیدانم منظورتان چیست؟

همراز:

بسیار خوب، سؤال را روشن تر می‌کنم، من نکرده‌ام که حرکت تصویری در شعرا به دلیل بافت زبانی‌ای که دارید منظور فشرده و محکم است که مثالی هم از آن زدم و چون این فرد با هم قطعی می‌کنند لذا برای من یکی هستند، و در یک سؤال هم کشیدند، چون تصویرهای شعری شما هر چند ظریف هر چند بکر، نمی‌توانستید در یک بافت زبانی کهنه و دستمالی شده این چنین کنند و دقیقاً بعلت این تکنیک زبانی است که خیالهای شما می‌توانند خواننده شعرتان را تصرف کنند. می‌خواهم بدانم چطور به این موهبت رسیدید؟ شما در این زمینه هر چه بگوئید، جواب سؤال من خواهد بود، چه مربوط به سیر تکاملی آن باشد و چه مربوط به رفتارهای شاعرانه شما در حال حاضر بهر حال شناخت بیشتری است که از کار شما پیدا خواهیم کرد.

روایتی:

این بافت زبانی شناسنامه‌اش را، همانطور که میدانید و اشاره کردید، در «دریائی‌ها» پیدا کرد، تا آنجا که هفتم در «دلتنی‌ها» یا مکانیسم ذهنی تازه‌ای برخورد کرد و در آنجا خیال خلیجان دیگری داشت، و برخورد این دو با هم آن حرکت

و انتشار اصول آن بیشترین تأثیرش ایجاد همین جذبه و هیجان بود، و لااقل در شعر حجم تا آنجا که من دیدم چندتن از شاعران خوب، که بعلمت هوش خود کارهای درخشانی - اما علی‌المیاء - می‌آفریدند پس از آگاهی تئوریک و تکنیکی که از این طریق نیست به شعر خودشان پیدا کردند توانستند علاوه بر خلق اثر، دو گستر شعرشان به زبانی تئوریک نیز مجهز شوند تا بتوانند به شعرشان رنگ پذیری‌های تازه‌ای بدهند و حتی یکی دوتن از آنها توانستند به لطف این تجهیز تئوریک زبان باز کنند و حاله‌ای از اظهار دور خود جمع کنند که یعنی گزوه‌ی تازه، مجتهدی تازه که یعنی انشعاب و ...

این اشاره‌ها را از این جهت کردم که خواستید خط عبور را از مرز دلتنی‌ها تا امروز (در بستر حجم گرائی) ترسیم کنم و حالا می‌بینم که با آن جمله یا حرف معترضه‌ای که در خصوص خط اصلی کار گفتید خیلی‌ذیرکانه مرا به حرفهای نگفته کشاندید و بهر حال چه بهتر، اما فکر نمی‌کنید که ترسیم این خط عبور که از کار شعری من - از مرز دلتنی‌ها تا امروز - نباید بکنم، یا اینکه در بستر حجم گرائی محدودش کردید معذالک کار ساده‌ای نیست که در فاصله این سؤال و جواب بتوان ادای حق کرد؟ مگر اینکه در همین محدوده یاد ر بستر همین محدوده، یادر محدوده همین بستر، هر جور که می‌خواهید، قلمرو حرف را جزئی‌تر معین کنید، تا لااقل در موردی خاص به نتیجه‌ای خاص برسیم و من را از رفتن از روی کلیات نجات بدهید.

همراز:

اتفاقاً با آوردن قید «در بستر حجم گرائی» موضوع را محدودتر کردم، و آن خط عبور هم تا حدودی در جواب هایی که دادید ترسیم شد، ولی خوب ... حالا که مایل هستید، تلمرو بحث را چیزی «ترمی‌کنم»: شما یک حرکت تصویری را از مجموعه‌ی بی‌جاده‌های تپه شروع کرده‌اید، این حرکت مدام فشرده تر شده تا به زبان فشرده و محکم امروزتان رسیده است مثلاً وقتی می‌گوئید «با کاروان من - تحرك متروك - صحرا مجال صحبت بود، به یکی از بهترین ابماژهای شعری دست یافته‌اید، نمی‌خواهم

تصویری غشوده‌ای را که از آن نام پردید ایجاد کرد، و همان برخوردار با دنیای تازه خیال بود که گفتیم منجر به کشف حجم و انتشار بیانیه حجم گرانی شد.

پیداست که این حیات تازه خیال، در ذهن شاعر وقتی یاتکنیک کلام و قدرت‌های زبانی با بقول شما يك «بافت زبانی» را که قبلا در دریای‌ها پخته‌شده بود به خدمت می‌گیرد همان جوهر یگانه‌ای می‌شود که شما به «موهبت» از آن یاد کردید. از آن پس یعنی از «دلنگی‌ها» به بعد دیگر همیشه همان مکانیسم ذهنی حجم گرانی است که مدام تربیت می‌شود و رزمی بسنه که نمونه هایش را می‌توانید در شعرهایی که در «دفترهای روزن» و دفتر «شعر دیگر» و جاهای پراکنده دیگر چاپ کردم ببینید که متاسفانه هنوز کتاب نشده‌اند.

ولی اگر بخواهید که خط شناسانده‌ای از این حیات ذهنی تازه بدیم، باید از حرفهائی که در باره «دریافت» های خیال در بیانیه شعر حجم گفته شده است مدد بگیریم. دوباره که به مکانیسم این طرز خیال کردن فکری کتم می‌بینم که این قدرت های تصویری یا «حرکت تصویری» که شما عنوان کردید از آنجا تکوین پیدای می‌کند و شکل می‌گیرد که من شاعر در رابطه با طبیعت اطرافم خودم را در فاصله های قراردادی نمی‌توانم بلکه در طرف دیگری از طبیعت اطرافم قرار می‌گیرم که در آن طرف قرار می‌نماید، و در حقیقت جانی برای ببقارای است، در ماوراء های نهانی، در ماورائی از طبیعت اطرافم که رسیدن به آن شناختن راه می‌خواهد، شناختن راه بین واقعیت تا آن ماوراء موعود، سکو همان واقعیت است، و گریز و پرواز از همان سکو آغاز می‌شود و با کشف ابعاد بین راه، حجم هائی را زیر برمی‌گیرم و می‌گیرم تا مقرر برای بی‌تابی هایم پیدای می‌کنم، یعنی با پیداشدن آنقدر ماورائی است که ببقارایه‌ایم آغاز می‌شود و در آن بی‌قراری است که حرفهائی به لب می‌گذرند کلامی مثل جادو، جادویی که مسیر بازگشتم را تا آن سکوتوسیم می‌کند و آرام می‌گیرم و کلام آرام می‌گیرم تمام زندگی شاعر در ترسیم همین حیات تازه خیال است در همین رفت و آمد، در همین استجالی، در همین شدن ... اینهمه برای آن نیست تا در رابطه با طبیعت اطراف، شاعر تصویری از اشیاء به دست داده باشد او در جستجو و در تب و تاب کشف آن مقر ماورائی که گفتیم، می‌خواهد با شناخت حکمت وجودی شء و یا در طلب شناخت و راز ظاهر هر واقعیت، مالا حیورتی یا تعبیری از علت غائی آن شء یا آن واقعیت را ترسیم کند و ناچار به ارتباط هائی می‌رسد که هیچ هیئت جسمی و ظاهری ارائه نمی‌کنند و به بی‌ارتباطی میمانند، و درست کشف و ارائه همین علت های غائی در شعر است که بشر را در ریاضی و علم و در کیمیا کمک می‌کند تا تعجب شود. چرا که دیگر دریست که انسان در کشف ها و بدعت هایش تقلید طبیعت نمی‌کند، تقلید مستقیم از ظاهر فیزیکی طبیعت نمی‌کند و بدنبال کشف ارتباط‌های پنهانی نهفته در آن ظاهر فیزیکی است، او برای برداشتن و جابجا کردن در صنعت از شکل انسان تقلید می‌کند (جبر نقییل) ولی برای تقلید راه رفتن، به پا کمی‌اندیشد چرخ را اختراع می‌کند که منظری است از علت غائی راه رفتن و هیچ شباهتی به پا ندارد و تقلید مستقیم طبیعت نیست تقلید آن منظر نهانی‌ای است که حکمت وجودی پارسم می‌کند و نتیجه حیات و حرکت پا است.

در شعر حجم هم با همین مکانیسم خیال است که شاعر حجم گرا با عبور از بعد های سه‌گانه به ارتباط های فرموزی می‌رسد که نتیجه تصرف ذهن او در واقعیت و در شء است که سکوی

حرکت او بوده است، و این ارتباط‌های پنهان‌طوری نیست که شکل طبیعی آن شء را برای خواننده دعوت کند بلکه خواننده برای فهم آن باید ذهنش را از میراث تربیت تقلیدها کند.

همراز:

من از لحاظ «حرکت» تصویری «در شعر شما که مورد سئوال بود به آنچه می‌خواستیم رسیدیم، جهاز لحاظ شناخت صرفاً تکنیکی و به اصطلاح «شگرد کار» و چه از لحاظ سیر تکاملی اش، اما در مورد «بافت زبانی» که با این حرکت تصویری عجیب می‌شود، و به همین دلیل در سئوال من بطور یکجا آمد، چیزی نگفتید، در این مورد هم می‌خواستیم آگاهی‌هایی از «شگرد کار» به من بدهید، لاف در همان حدی که در مورد تصویر سازی گفتید ...

روایاتی:

در این مورد باید بگویم که آنچه بعنوان «بافت زبانی» از آن یاد می‌کنید در واقع همراه با عوامل دیگر زبانی مثل پیوند کلمات، زندگی معانی و حیات حروف، و بطور کلی تربیتی که من در میان واژه‌ها دارم و تربیتی که واژه‌ها در شعر من دارند، و رفتاری که این واژه‌ها در فاصله بین نوبت‌ها منوسفیدی کاغذ دارند، و رفتاری که من در فاصله بین ظهور کلمه در ذهن تا حضور آن در جانی از مصرع، یا مصرع دارم، رفتار با کلمه و با مصرع، همه اینها «زبان شعری» مرا می‌سازند.

بنابراین صحبت از این «بافت زبانی» تنه‌ای به همه این عوامل دیگر زبانی می‌زند که تازه در کنار همه اینها، آنچه بیشتر از همه تعیین کننده است و زوایای تجربی و زحمت های شخصی آدم است که می‌تواند دایره‌ای از آنها و با مجموع آنها باشد این دیگر يك «موهبت» نیست که مثلا در خواب سراغ آدم بیاید و یا در حمام و در حوض و از این قبیل مجزوها ... زهدی و برهی و آذرخشی و تازمان نافله نزار شاعر کان دلشکسته و سوزناک که بایک نگاه عاشق می‌بوید و بی يك نگاه شاعر، و هر دو در راز نگاه آفتاب میمانند که شاعر آن شعر هزار ساله ما ماندند، با همان حرفها و با همان زبان و بیان، که این زبان و بیان همیشه متعلق به آنهاست نه به اینها. و اینها آنقدر آن زبان را دستمالی کردند تا طراوت زبان از بین رفت و دست و دستمال باقی ماند. و آنچه باقی مانده توانست به کرسی‌هایی از نان برسد، با جامه‌هایی بی‌مرد و مردانی بی‌جامه، اشباح لاف و ویسند، کبر جوراب های خویش ایستاده‌اند (1) و پارس به باهای رونده و زبان‌نهایی می‌کنند که گفتیم «بافت زبانی» و در مجموع زبان شعرشان و شناسنامه آثارشان را از خلال زحمت و طلب و جستجوهای دقیق و مدید بدست آورده‌اند. و طبیعی است که عاجز از درک کار این گروه باشند یعنی طبیعی است که آنکه بر جوراب های خویش ایستاده‌اند لذت های رفتن و یافتن را مثل آنکس که با باهای جوینده‌ای متعلق به خود تجربه‌ای راه می‌کند نه می‌شناسد و نمی‌فهمد و لذا زبان به عفوقت فحش می‌آورد و دهان به عقده کوچی می‌کند که یعنی نقد ادبی! و در این به اصطلاح نقد به اصطلاح ادبی تیشه را بر نمیدارد تا در مقابل تیشه ببیند بلکه بر می‌دارد و به ریشه آدم نگاه می‌کند تا به شوه‌های شیطانی دوره‌های پیش و پیشتر، آن باهای رونده را از بیخ قلم کند، که یعنی لابد «اهل قلم» است، و چه تعبیر دردناکی!

همراز:

منظورتان ظاهراً مبارزه‌ای است که بین شعر سنتی معاصر و شعر نوی فارسی جریان دارد، که البته این جدال بین کهنه و بقیه دو صفحه ۵۲



سخنانی درباره شعر امروز ایران (بقیه)

نو همیشه بوده است، اما از الح صحبت کردن شما حس می‌کنم که بر مورد خاصی و یا بر موارد خاصی توجه دارید. چون صحبت از «بافت زبانی» و زبان شعر شما بوده فکر می‌کنم بهتر باشد اگر مسئله را بیشتر بشکافید.

روایتی:

بله، خوب، موارد این مسئله زیاد هست و من هم تصانیف از ذهن گذشته، در واقع تصادفام نگنشت برای اینکه همین چندروز پیش در خلال توجسه مصاحبه‌ای که با هم داشتیم، در خانه سیمین بهمانی به موردی نظیر برخورد کردم و فی‌الواقع جا خوردم، چاکه نه، غصه خوردم بیشتر. آنهم نه برای خودم چون پوست من دیگر از بسیاری اینهمه دشنامها هاورتنی گرفته است. غصه بر حقارت انسان خوردم. مرتضی پیرسیمی که باشعرا من واصولا با شعر عاشقی می‌کند و آرشوی غنی از حیات شعر معاصر فارسی دارد، کتابچه‌ای بدستم داد که در آن «سخنرانیهای نخستین کنگره شعر در ایران» جمع آوری شده بود، سخنرانیهای از چند محقق، منتقد، شاعر و مردم اهل ادب، و بازرگید و احتیاط و کمی خجالت صیحاتی را نشانم داد که در آن یکی از همان شاعران معجزه‌ای - که گفتم با حادثه‌ای در ردیف حوادث حوض و حمام ناتهان شاعر میشوند - بعلم بیگانگی با زبان شعر نو و بعلمت جهلی که نسبت به فرم و شکل‌های زیبا شناسانه‌ی آن دارد از درك يك قطعه عاجز مانده وسیلی از ناسزاهای درشت را ته به شعر شاعر بلکه به شخص شاعر که حتما نمی‌شناسد و نمیداند کیست، و حتما به خاطر نپیدانم کی، روانه کرده است. که اگر زبان شعر و شکل‌ها و تکنیک‌های زبان‌شناسانه‌ی شعر را می‌شناخت و به آن دانش‌ها و قدرت‌های زبانی که گفتم «تعیین کننده است و نتیجه‌مورزهای تجربی و زحمت‌های شخصی آدم است» معجز بود هرگز به این «تحقیق سودمند ادبی» فسادت نمی‌کرد، نخوت نمی‌کرد و دشنام نمیداد... چهل به شکل دارد از این جهت که وسط یک شعر را آغاز شعر خیال کرده است (ظاهرا بعلمت اینکه صیفحه در آنجا ورق می‌خورد) و در نتیجه مستخرجی از يك قطعه بلند را بعنوان قطعه‌ای مستقل نقل می‌کند و ناچار زمانو

مکان شعر را که در بندهای قبلی و در گذشته جاری است نمی‌فهمد و چون چهل به زبان هم دارد در نقل همین تکه از شعر به عمد باغیر عمد دست می‌برد. بجای «اینک» کلمه «اکتون» می‌گذارد و در مصرع‌های دیگر هم به نفع مقصود خود (که چندی آور و حقیر است) تصرفاتی می‌کند. چرا که «اکتون» صرفا ناظر به وضع حال و زمان موجود است در حالیکه «اینک» نقش دیگری هم در زبان دارد. علاوه بر جنبه خطاب‌ای که برای جلب توجه کسی که نزدیک ما است دارد، در زمان ماضی هم می‌تسیند تا از چیزی که در هفتاد زمان جاری است خبر دهد. مثل «آنک!» در گذشته یا آینده که می‌تسیند جنبه‌ی اخباری می‌گیرد و زمان را در گذشته یا آینده، زمان حال می‌کند.

بسیار دیده‌ام که منتقدان و قلم‌زنانی برای نقل مصرع‌های من زحمت‌های جفای به کتاب را به خود نداده و صورتی مسخر شده از شعر مرا نقل کرده‌اند، ولی آن شرفی که برای امانت در نقل قائل شده‌اند و نزد محققان دود چراغ خورده عزیز است هرگز نزد کسی که دشنامنامه می‌نویسد نمی‌تواند تصور باشد. من چون شعری می‌گویم که نمی‌فهمند لذا، مزور، جیون، دورو، شاید اجتماعی، ناسیاسی، خطرناک و عامل استعمار هستم! این کلمات و دهها دشنام دیگر را باید به فرهنگ انتقادی شعر معاصر اضافه کرد. ترمینولوژی شعر معاصر همین‌ها را کم داشت، و عجیب اینکه وزارت فرهنگ و هنر هم‌ناشر رسمی آن شد و از این راه دینش را نسبت به غنای «فرهنگ انتقادی» شعر آدا کرد.

در این جزوه نه تنها من بعلمت شعری که می‌گویم، بلکه (متصدیان و وسائل سمعی و بصری) بعلمت‌ارائه‌ی آن شعر، «بی‌اطلاع و رفیق باز و غرض‌ورز» هستند و در این کار خطرناک (همدستی) می‌کنند و «بعضی از مصادر امور» راهم تهدید می‌کنند که «ایا يك اشاره و يك کلمه لطف آمیز مایه تشویق بعضی از عاجز زبانان سرسام گرفته نشوند... و بخود آیند و بدست خود تیشه به ریشه ملیت و قومیت و هنر و ادبیات ایران زنند».

و عجیب اینکه آن «بعضی‌ها» هم بخود آمدند و برای این

«بعضی‌ها» دیگر هیچگاه کلمات لطف آمیز بر زبان نراندند و یاز عجیب‌اینکه وقتی صاحب قلم اندر آجر کردن‌ناتان شاعر صاحب‌قدم هم میشود، حلالی‌بینیم که در این چندسال همین (تحقیق‌سودمند ادبی)؛ توانسته است آنچه ضرب‌بمائی نه به شعر شاعر، بلکه به شخص شاعر وارد آورده تا گه‌ان بن‌بسته‌ها پشت‌سرهم سر می‌رسند، هر طرحی متلاشی و هر نقشه‌ای بر آب، شاعر همانقدر که در شعر فاتح می‌رود در زندگی شخصی و روزمره‌اش رفوزه میشود و لذا به‌تختی می‌بینیم که اتفاقاً آن «فروض و رزیه‌ها» و آن «لطف‌واشاره» در گروه‌های آنان بیشتر ریشه‌دار و برای آن «مصادر امور» هبنا صاحب آن قلم هست من‌نیستم، و در مملکت من این دیگر دارد کلاسیک میشود. و عجیب این‌که دشنام نویسی مدعی است که در این دشخانت ادیبانه و طولانی دارد از «زبان شعر» حرف می‌زند ولی چون نمیداند از چه حرف می‌زند تعریف آنرا به‌دوستی حواله می‌دهد: (من‌چون در این قسمت از سخنرانی فقط با زبان شعر سروکار دارم - همان زبان شعری که چندروز پیش دوست داشت‌مندم‌دکتر پرویز خالتری در باره آن در همین گنجره سخنرانی جامعی ایراد کرد -) «مین آن کسی که به خنده‌ی دیگران ایمان داشت و هر بار که می‌خندیدند اونیز می‌خندید، و وقتی از او پرسیدند تو که زبان اینها را نمی‌فهمی چرا می‌خندی» می‌گفت این آقایان محترم که بی‌خود نمی‌خندند حتما در حرف‌هایشان چیز خنده‌داری هست که می‌خندند و من به خنده‌آنها اطمینان دارم.

دشنام نویسی نیما را با همه تظاهر و افتخاری که بدوستی با او می‌کند «آزمایشگر ساده لوح» میدانند که «تلف کلامی‌های ترحم انگیز» داشت و نمیدانند که ترحم انگیز تر تظاهری است که او به دوستی یانیم می‌کند. و شعر «ای آنمه‌ها»ی نیما را مصرع به مصرع زیر شلاق بیرحمانه انتقاد می‌گیرد و مثلاً درباره‌ی مصرع «از خیال دست یابیدن به دشمن» می‌نویسد:

«استعمال یابیدن بجای یافتن غلط فاحش است» و وجود این اغلاط فاحش را در شعر نیما از آن رومی‌داند که نیما «غافل بوده است که مثلاً غزل‌های شورانگیز و پراحساس مولوی ... پیش از آثار هرگونه قدیم و معاصر بایک دنیا تنوع و وسعت اندیشه مبین خصوصیات زندگی ... است» (۲) و در صفحات بعد توجیه می‌کند که شعر جلال‌الدین مولوی را «سرمشق و نمونه» قرار دهند و نمیدانند که جلال‌الدین مولوی در چند تا از بهترین غزل‌هایش این «اغلاط فاحش» نیما را بکار برده است:

هله نمید نباشی که ترا یاد براند
گرت امروز براند نه که فردا بخواند
دل من گرد جهان گشت و نیابید مثالش
به که ماند، به که ماند به که ماند، به که ماند

همراز:

این نمونه‌ای را که ارائه دادید مدرک محکمی است که نشان می‌دهد اغلب حمله کنندگان به شعر امروز حتی در سطح استادان دانشگاه‌ها تنها از کم و کیف شعر امروز بی‌اطلاع هستند بلکه بی‌اطلاعیان ادبیات کلاسیک را نیز دربر می‌گیرد و در حد همان نسخه شناسی وقع، لاج، مج، تق، هاباتی می‌ماند، بهرحال از این موضوع بگذریم تا...

روایاتی:

بله، منظور این است که دیگر شعر را از خلال آنهمه زحمت و طلب و آنهمه جستجوهای زبانی وقتی که همیشه در خمیره‌ی شاعران بوده و هنوز درخوب ترین آنها هست به‌سستی نمی‌گیرند بلکه سنت‌گرا و میانرو و نورو، خلف و ناخلفه مقاله نویسی و

روزنامه نویسی، همه‌زودیکه‌یاشان به شعرو قضاوت‌هایشان درباره شعر بیشتر به شوخی و تفتن می‌ماند، به خودنمایی و آیین‌دوست بابی شبیه‌تراست، یک نمونه‌اش را که مثال زد دیدید که همی این چیزها بود، یک نوع نقشه کشی برای همه این چیزها، در حالیکه وقتی شما از «یافت زبانی» در شعر من حرف می‌زنید و طرح سنوال می‌کنید من به آن تجربه‌ها و تمرین‌ها، و به آن زحمت‌ها و ورزهای زبانی فکر می‌کنم که گفتم، و روزها و شبها بر سر آن نامل کرده‌ام تا آن عوامل پنهان و آشکار زبان را، زبان‌فارسی را، بهتر بشناسم تا بتوانم در شعرم تظاهرتازه‌ای به آنها بدهم، چه‌سا در شعرهایم خطر کرده‌ام تا بتوانم در نظام‌های صوتی و عناصر آوایی، در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم، و با این رخنه‌های کوچک، گستاخانه عاشقی کرده‌ام، رفتاری تازه با لغت‌هایی نه تازه، گمنقشی دیگر و مسکنی دیگر در عبارات‌ها و مصرع‌هایم برای آنها می‌ساخت، از اندیشه‌ای که بر سر یک حرف اضافه، مثلاً «از» مصرف کرده‌ام تا کشف استعمال تازه‌ای از یک «قید» و تا حضور بی سابقه‌ای از یک جمله کوچک در یک عبارت بزرگ، از کاربرد یک علامت صوتی تا صفی با کاربرد تازه. اینها همه آن چیزی را می‌سازند که شما با عنوان «یافت زبانی» از آن نام بردید.

همراز:

معلوم است که یافت زبانی شما، و اصولاً یک یافت زبانی در چه اضلاعی از زبان جریان دارد و از چه اضلاعی در زبان ما به قدری می‌تواند بگیرد ولی اگر ممکن است نمونه‌های از این تامل و اوخاطر کردن‌ها بدست بدهید، که چرا رخنه؟ و چرا خطر؟ و چرا بر سر ...

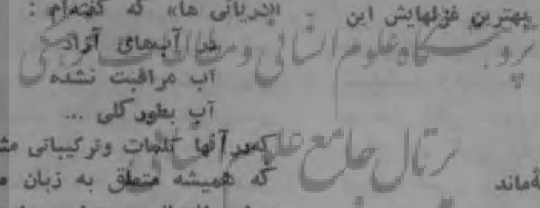
روایاتی:

یادم می‌آید اولین بار که در قطعه «از دوستت دارم» گفتم: من دوست دارم از تو بگویم را ای جلوه‌ای از پارسی الخ ...

که کار برد تازه‌ای از فعل، جمع، قید ارائه می‌کرد و یاد «دربانی‌ها» که گفته‌ام:

خطرات آب‌های آلوده
آب مرأبت نشده
آب بطور کلی ...

موضوع سرمقاله‌اش کرد و در نقدی ضعیف، همراه با نیش و خشم و تاسف اعلام کرد که این زبان، فارسی نیست و استادی کیهان شناس که اتفاقاً مشوق من و ناشر اولین شعرهای من هم بود با دروغ و اعتراضی از پشت‌تربون‌های روشنفکرانه فریاد کرد: «بر ارتفاع زخم - پرواز داشته» فارسی نیست با روح ادب‌فارسی مخالف و با نظام و نحو زبان‌ناساز گراسته و بسیاری از نیمچه‌استادان هیچ‌شناس که فقط فرصتی برای خودنمایی و دل‌سوزی‌های الکی پیدا کرده بودند که یعنی ما هم هستیم! و لذا حرف‌هایشان به روحیه





روایتی:

هیچ تعریفی، خودتان گفتید معلوم است که در چه اضلاعی جریان داره که تازه اگر قلمرو جریان آن، واضلاع تکوین آن معلوم باشد باز کمکی به تعریف آن نمی‌کند. این تعریف رسیدن به یک عرفان شخصی از کلام است، وقتی که باید در شبکه ارتباطی آن حل شد. زبان هر کس خود آنکس است، زبان یک شاعر زمانی تکوین پیدا می‌کند که خواننده را به چهره شاعر، به چهره فیزیکی شاعر برساند. چطور می‌شود به این تکوین رسید اگر شاعر تمام خودش را به زبان نداده باشد. البته نمی‌شود در جواب شما یک تعریف آکادمیک برای زبان، زبان شعر، ارائه کنم ولی غیر آکادمیک چرا: تنی که حرف می‌زند فراموش در حرفش می‌شود، مثل این است که داخل یک تن دیگر نشود، یک تن تجربی-

آسترده، این زبان هرگز همراز:

اگر چه این دریا ری زمینی فلسفی بیانیه شعر حجم حرفهایی اندام ولی از طرح آن در اینجا می‌گذرم و فقط به طرح چند ایراد می‌پردازم. ادبیاتیه و جز یکی از موارد تمام حرفهایی را که مطرح کرده‌اید بیشتر در مورد نحوه بیان شعری - یعنی همان فرم - میباشد و تریکی از «شعر - فکر ها» اشاره کرده‌اید که: آن حقیقت یگانه‌ای که جستجو می‌کردم، شاید ندای دعوت عبارت‌ها بود. و میدانیم که برداختن بیش از حد لازم به شکل و فرم، شاعر را از کیمش آندو می‌کند و به مورطه‌های شکل‌گرای بیرون می‌کشم که:

جسم‌ها چون کوزه‌های بسته سر
تا که در هر کوزه وجود درنگر
کوزه این تن پر از آب حیات
کوزه آن تن پر از زهر ممات
گر به مظر و نقش نظر داری شهری
و در به ظرفش عاشقی تو گم‌رهی

من خسته و خراشی نمیداد و مرا حتی یک لحظه هم به تامل نمی‌برد؛ شبی که رفتم بر موج بسزند، تکه‌ای بر لصف چهل تکه شخصی بر نمدی به امید کلاهی ...

ولی من ماموریت خود را شناخته بودم و در پی رضایت آن بودم.

نمیدانم، این حرفها شاید قسمتی از جواب آن سؤال شما را بسازد که پرسیدید «چطور به این موهبت رسیدید» این خطر کردن‌های غریب همیشه شاعر را از موئی باریک می‌گذرانند، از موئی در فاصله توفیق و رفوزه شدن، و همیشه تکنیک شاعر و بقول شما (شکر) های اوست که او را نجات میدهد. و نجات من از آنجا است که می‌بینیم بسیاری از آن خطر کردن‌ها امروز جای مانوسی در نوشته‌های شاعران جوان دارد، حتی از همان نمونه‌هایی که مثال زدم، اینکه اینها پذیرفته می‌شوند و میمانند و بنوبه خود سهم کوچکی است در رسالتی که شاعر در غنی کردن آن داشته

عظیم زبانی دارد، علت قبول و توفیقش همان شگردی است که گفتید، یعنی ذوق کاربرد آنها، یعنی در حقیقت همان ذوق و ذوق گاه چیزی جز همین تظاهری که در قلمرو کاربرد زبان دارد نیست. همان چیزی که شما «موهبت» گفتید و تا حدود زیادی درست هست. من به این ذوقم احترام می‌گذارم، نه اینکه مستشوم، هست از چیش؟ وسیله افتخار و تمتع منم نیست، معشوقه منم نیست، یک یار همراهی است که نمیدانم از کجا بمن داده‌اند؟ خدا، خون، خودم؟ بهر حال این زبان من است، برای من این زبان پر از خداست، تمتع من از آن این است که فقط نیتی روحانی بگیرم پس کیفیت است برای تکوین همه شعرهایم و فکرهایم، که فکرهای پیشنهادی و بهتر بگویم تحمیلی اوست. اما من بر این زبان نایستاده‌ام، یعنی بر تصویر که شما از چهار کتاب من دارید، شما خوب میدانید که من کار می‌کنم ولی آخرین کارهایم را نخوانند، من مدام زبانم را آرایش میدهم، زبان من مثل زن من مدام در برابر آئینه است.

همراز:

چه تعریفی از زبان میدید؟

این مسئله را چگونه توجیه می‌کنید ؟

روایتی:

برای من جالب است که اولین باری است که می‌بینم به وجود زمینه‌های فلسفی در بیانیه شعر حجم توجه شده است، که تصادفاً استخوان حرف و چراغ کشف در همان جا است، و حجم گرانی در اصل بر آن ایستاده است و بانشستی از آن‌استه و بهر حال می‌تواند بین ما بجای موعود باشد.

اما در مورد اشاردهای مربوط به نحوه‌ی بیان شعری و آنچه درباره شکل و فرم گفتید فکر می‌کنم که گرفتار پیشداوری‌هایی هستید که از زمینه‌های ذهنی قبلی آب می‌خورند. در این باره بسیار نوشته و هم حرف زده‌ام، که فرم در مفهومی کلان از آن دارم چیست و چه چیزهایی شکل سازند در شعر من، و تکیسه من بر فرم بخاطر بیهوده انگاشتن فکر، خفه کردن حرف‌م‌گوئیز از ارتباط نیست. بلکه برعکس فرم در کار من هملی اینهاست: نجات فکر از قیغ تکرار، نفس کشیدن حرف در فضایی که خود آن حرف است، نانشستن در یک سر ارتباط بلکه موضوع ارتباط شدن. معذالک تا آنجا که حوصله صحبت باشد توضیح بیشتری میدهم.

همیشه همه‌ی یکی دو منتقد بد، شیاع غلط، ناسی و تحریفه ذهن‌های تنبل را از جستجو انداخته تا آنچه با آموخته‌های قدیمی آنها مانوس تر است بپذیرند و همیشه از کشف‌های نو بترسند. بیشتر مردم دانش‌هاشان را دوست دارند و از هر حقیقت تازه‌ای که دانسته‌های قبلی‌شان را خراب کند هراس دارند، اصلاً بعضی‌ها هستند که به دانسته‌های خود عشق می‌ورزند آنقدر که از هر حقیقت تازه و هر ضابطه‌ای که آن دانسته‌ها را در هم بریزد تنه می‌زنند بلکه با آن دشمن می‌شوند و ریشه بیشتر دشمنی‌ها هم همین است، همین ترس، ترس اینکه با قبول حقیقت تازه بدست خود خط بطلان بکشند به همه‌ی دانسته‌ها و معیارهای انتقادی که عمری عاشقانه از آن حرف زده‌اند. و منتقد بد از همین ریشه استفاده می‌کند، و آب بهمین ریشه می‌دهد...

همراز:

... این موضوعی را که طرح کردید درست است. عربها هم می‌گویند انسان عدو علی ما جهلوا گرچه زلم به بحث مانند ارد ولی بقول شما، منتقد بد همیشه با سلاح انتقادی شوخ‌خاست، آگهی‌تواند حرفش در ضیاع غلط موند...

روایتی:

در فرهنگ انتقادی امروز دیگر دیرزمانی است که شکل و محتوا ضابطه‌های نقد نیستند، و در چهره‌هایی برای قضاوت نیستند. دیدن شعر از این نوزاویه ندیدن شعراست. چرا که یک شعر، مثل یک اثر هنری، دیگر قالبی برای در بر گرفتن یک عقیده و یک اندیشه نیست، بلکه یک مجراست برای استنشاق هواهای تازه، و ارتباط مستقیم دارد با احتیاجی که روان آدمی به تازگی دارد که وقتی خوانده میشود مستقیماً سراغ روان‌مانا می‌گیرد نه فرزانگی‌مانا. به هیجان آمدن از هیجان خلق، یعنی شعر خودش موضوع خودش است. منظورم این است که فرم در کار من و در حرفه‌های که همیشه از آن زده‌ام ظرف نیست، سهمی که فرم در شعر دارد و یا سهمی که در توقع من از شعر دارد سهم منظوف است، و عین منظوف است. که نه تنها می‌توان به آن نظر داشت بلکه شاهانه می‌شود با آن عاشقی کرد. البته فرض من اینست که تعریف‌های من از فرم را امیدانید تا مثلاً به قالب

نشود، به خشت زندهای غزل، قصیده، رباعی، مثنوی و... و به عواملی چون قافیه، وزن و بحر عروضی که اینها هیچ سهمی در تعریف من از فرم ندارند، و گرنه باید سؤال و جواب دیگری را بدواً به شناخت تازه از مفاهیم تازه‌ی فرم اختصاص داد تا بین ما ارتباط برقرار شود.

و لذا با این فرض است که می‌گویم سهم فرم در شعر من سهم منظوف است، و نه ظرفی برای ارائه فکر. اصلاً اصراً در ارائه فکر نقابی برای بی‌فکری است، فقر در فکراست که فکر را به رخ می‌کشد، که نقابی شود برای فقر. و با این قصد لباسی از شکل می‌پوشد برجیزی که تا بیدی بر تمام شدن آن چیز است.

همراز:

اینجا دیگر باشما موافق نیستم، میدانید که اصلاً کلمات از دونه‌ی قابل توجه نیستند. اول اینکه هر کلمه ضرورتاً برای ادای یک مفهوم بوجود آمده تا بیا هر کلمه دارای یک ساختمان آوایی است. شاعر در خلق یک اثر یا خواننده خود در نوع ارتباط برقرار می‌کند یک ارتباط به لطافه‌ی مفاهیم کلمات و یک ارتباط به لحاظ آوا و ساختمان فونئیکی کلمات منتفی ظفیک این دو نوع ارتباط در شعر باید چنان پوشیده باشد که محسوس نباشد و اگر باشد دیگر شعر نیست، نظم است ناگفته ویداست که برای سهولت نقد و بررسی است که اصطلاح ظرف و منظوف را بکار می‌گیریم، که در واقع اصطلاح ظرف و منظوفی در کار نیست و اگر باشد کاری است شبیه خشت زدن و این همانطور که اشاره کردید در مقوله شعر نیست.

روایتی:

بلاوه آنچنان آستین مولوی بیرون می‌کشید طبعاً آستین ایشان اون نیست که آستن مولوی نه در مثنوی بلکه در شمس تبریزی است که افشان است، که همه آن عوامل ظرف ساز را به سیلاب میدهد تا شعری منظوفی در حد آن ظرف نباشد. وقتی شاعر آنقدر بازبانش یگانه شد که در ارائه‌ی زبان ارائه‌ی تن کند دیگر چطور می‌تواند در یکی از آن طرف‌های کدانی معهود محدود بگردد؟ زندگی زبان دیگر زندگی بدن می‌شود که هزاران فرم دارد، مثل باله، و در هر لحظه فرمی تازه ارائه می‌کند، که به نهانی غنی است و باقرینه‌های دیگر غنی‌تر. در شمس تبریزی شما بدن مولوی را در گوش‌های کلام و در چرخهای زبانی‌اش می‌بینید ولی در مثنوی بدن او حضور ندارد، برعکس فکر او را می‌بینید که منظوفی‌رای ظرفی شده است.

در این بحث من از فرم، وقتی به شعر، به قطعه شمره به عنوان یک هنر زیبا در میان هنرهای زیبا نگاه کنید و با این دید به آن نزدیکی کنید، آنچنانکه در نقاشی، موسیقی، مجسمه‌سازی، رقص و تئاتر می‌کنید، در آنصورت وقتی به مسئله خلق فکر کنید طبعاً سهم فرم را در شعر در قلمرو خلق قرار میدید و فرم شعر موضوع خلافت هنری می‌شود، چطور گذر سایر هنرهای زیبا که اسم بردم جستجوی شما برای ارضاع و لذت از این دریچه آغاز میشود. وقتی فی‌المثل در تئاتر به حرف آنتونین آرتاود ARTAUD فکر میکنم که گفت: میزانشن هست که خیلی بیشتر تا آن است تا نمایشنامه‌ی نوشته یافته... با اینکه نمایشنامه خود قسمتی از فرم را، عمل‌ها و مکان‌ها را، قبلاً در بردار معذالک بتنهائی یک خلق نیست، تا آن نیست. تازه میزانشن هم تعیین نحوه‌ی عمل (حرکت) و تثبیت آن برای همیشه نیست، بلکه تهیه و تعیین جا و زمینی است که آن عمل بتواند خود را در آن ول کند و در

کشفی که می‌کندها شود می‌بینید که این تازه اصلا انجام عمل نیست.

در شعر هم همینطور است ، شاعر خودش را به طبیعت نه اضافه که انجام می‌کند ، یعنی تمدی و تصرف نه ارانه‌ی زیبای فکری که به طبیعت می‌کند . اکتاو پوز می‌گوید : «شاعر آنکسی نیست که اشیاء را می‌نامد ، بلکه کسی است که نامشان را حذف می‌کند» در این تمدی و تصرف است که شاعر خودش را ، خود فیزیکی‌اش راه در لحظه‌ای از زمان ، و در مکانی که از آن خود فیزیکی جدا نیست ، تثبیت می‌کند.

مثالی از برفارنوئل BERNARD NOEL می‌زنم: جلوی آینه‌اید معمولا وعادتاً در این موقع جز چهره‌ی خودتان را نمی‌بینید ، پس کی آینه رامی‌بیند ؟ کی به آینه فکر می‌کند ؟ هیچکس ، اما حرف من از اینجاست شروع می‌شود که شما وقتی پیش خودتان می‌گوئید بروم نگاهی به آینه بکنم ، به سطح آینه نگاه کنید و نه به انعکاس خودتان ، چشمه‌ایان اذیت می‌شود ، شقیقه‌ها و کسانه چشم نود می‌گیرد ، مداخلت اگر از جا در نروید و در نگاه به آینه اصرار کنید ، فضای مه‌آلود تنگ و درهمی ایجاد می‌شود که در آن هر چیزی مبهم و لوزنده و آشفته می‌نماید. حتما آینه‌ها را رها می‌کنید ، ولی دچار سوال و وسوسه می‌شوید و روز دیگر با دیدن این تجربه را تکرار می‌کنید و هر بار جرات می‌کنید که درمه سطح آینه دورتر را نگاه کنید ، سرانجام و ناگهان چیزی ظاهر می‌شود . یک فرم ، یک چهره ، چهره‌ای به تقلید از مرکب چهره‌ای که مال شماست.

شاید دیگر این تجربه را از سر نگیرید ، شاید هم یاد بگیرید که به ترس خود فائق شوید ، هر بار ملاقات را می‌بینید که وسط یک بل صورت می‌گیرد کی آنجا می‌آید ؟ شما و او از هر طرف یک راه را طی می‌کنید و همزمان بهم می‌رسید تقریبا آنجاست اتفاق می‌افتد از این قرار است که : از میان مه یک شکل ظاهری می‌شود ، از این شکل کسی بیرون می‌آید و از این کس شما و از شما یک جمجمه ، یک اسکلت ، و هر بار که شکلی جان شیرین شکل قبلی می‌شود - شکل قبلی ، مثل دایره‌ای روی آب ، در انتها ناپدید می‌شود. اگر نتایج حاصل از این تجربه را یادداشت کنیم ، اولین برداشت ما این است که آینه که در گذشته مکانی و ظرفی برای چهره‌ی شما بود و چهره‌ی شما ظروف آن ، با این عمل و با این طرز نگاه کردن به آینه می‌بینیم که مکان نه یک ظرف است و نه

یک ظروف بلکه فضایی است و میدان است برای آن کشی و قوس‌ها. تمام آینه و آن «شما دیگری» یا آن دیگر شما و تمام آن دوایر و حرکات امکان آنهمه محو و ظهور ، زمان ملاقات در وسط بل و گریز سایه ، همه یک جا و بصورت یک مجموعه واحد موضوع نگاه شما شده است . مفهوم فرم در شعر هم همینطور است ، بویژه در شعر حجم ، که ما بر سر آینه با همین تعبیر باید پذیرفته و فهم شود این کار را خود خلق اداره می‌کند ، و ارتباطی هم البته با فرمالیسم ندارد ، یعنی شرح و بسطی نیست که نزدیک و دور داده شود. فرم برای شاعر تکوین یک حادثه است و در این حادثه او خودش را زیر نگاه خواننده مبادله می‌کند ، توفیق او در وقوع این مبادله است و تنها در این صورت است که به آن ورطه‌ای که شما گفتید می‌شود اندیشه کرد. حرف ما در اینجا همسایه همه حرفه‌ای می‌شود که راجع به زبان شعر گفتیم ، یعنی او ، شاعر در صورتی به آن حادثه می‌رسد و توفیق مبادله خویش را در آن حادثه پیدا می‌کند ، که به آن لغت و به آن کلام جادویی و جسمی و به آن جسم لغتی رسید باشد . تصور من همیشه از یک شاعر خوب این است . چقدر شعر حجم و چه در مناظر دیگر شعر ، که در اولی مکانیسم خلق اقتضاء آن می‌کند و در دومی بروزهای استثنائی حیات شاعر است . در نزد چنین شاعری تکوین فرم را اگر بخواهم می‌زانسن بدهم چنین است که انگار حادثه در داخل دهانی می‌گذرد که دندانها تماشاچی و زبان خاک صحنه است. در چنین میزانشی است که شعر ، تمام شعر (نه ظرف و نه مظهر) روی سفیدی کاغذ اتفاق می‌افتد و راستی چه اتفاقی افتاده است؟

جز اتفاق ، که افتاده است

شهر از :

آقای رویایی متشکرم

(۱) اشاره به مصرعی از کارهای طنز رویایی است که چاپ نشده و شاعر اصل آن را به پرویز شاپور اهداء کرده است... و اینطور آغاز می‌شود :

با تمام را رهقای چلاقم از من گرفتند

و من

بر جوراب‌های خویش ایستادم ...

(۲) نقل باجمالی از کتاب « سخنرانیهای نخستین کنگره

پروین شاکری

رتال جامع علوم انسانی

