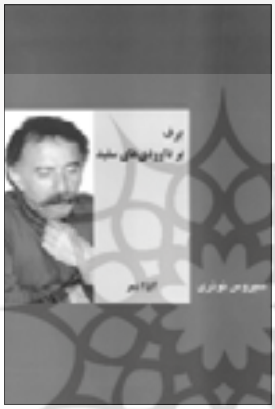
برف بر داوودی‌های سفید

دفتر شعر سیروس نوذری

عبدالعلی دستغیب



*** برف بر داوودی‌های سفید (شعر)**
*** سیروس نوذری**
*** انتشارات نوید شیراز، چاپ اول، ۱۳۸۶**

دفتر شعر «برف بر داوودی‌های سفید» در واقع به قسمی ادامهٔ پیام و شکل‌بندی اشعار مجموعهٔ «آه تا ماه» است با این تفاوت که در دفتر «آه تا ماه» شاعر بیشتر بیننده و شنوندهٔ «طبیعت» است در حالی‌که در دفتر «برف بر داودی‌ها...» می‌خواهد بر پیوندی رمزآمیز با «اشیاء» برسد. در بخش نخست این دفتر با «جان اشیاء» درگیر است و در بخش دوم آن ـ با «جان خاکستر» ـ با مشکل مرگ.

رویارویی با مرگ یا بهتر بگوییم با مردن در ادب جهان پیشینه‌ای چند هزار ساله دارد اما رسیدن به حاق (یا جان اشیاء) به روش فنومنولوژیک تا حدودی تازه است و در ادب معاصر ما سهراب سپهری، بیژن جلالی و چند تنی دیگر در این زمینه طبع‌آزمایی کرده‌اند. این قسم درگیری کلامی می‌خواهد اگر بتواند چیزی مانند گل مریم، میز، شمع یا گلدانی را آن‌طور که هست به سخن گفتن وادارد. این نه شاعر بلکه گل مریمی است که می‌گوید:

دفتر شعر «برف بر داوودی‌های سفید» در واقع به قسمی ادامهٔ پیام و شکل‌بندی اشعار مجموعهٔ «آه تا ماه» است با این تفاوت که در دفتر «آه تا ماه» شاعر بیشتر بیننده و شنوندهٔ «طبیعت» است در حالی‌که در دفتر «برف بر داوودی‌ها...» می‌خواهد بر پیوندی رمزآمیز با «اشیاء» برسد.

تمام شب
گل مریمی هستم
در تُنگ آب (ص ۲۴)

اینکه در عالم خیال هنرمند، همه چیزها از سنگ و سفال گرفته تا ابر و آسمان و ستاره جان دارند و با انسان یا با خودشان حرف می‌زنند و راز و نیاز می‌کنند، ابداً تازگی ندارد و تعابیر شاعران و قصه‌نویسان و صور رنگین نقاشان... بارها و بارها این نکته را بیان کرده یا نمایش داده است. گرچه آوردن مثال یا مثال‌هایی در این زمینه لزومی ندارد (چرا که گزاره‌های نمونه روشن‌تر از خورشید است) باز این ابیات مولوی را می‌آوریم که در این زمینه به احتمال از مثال‌های دیگر گویاتر است. او می‌گوید سنگ، سلام می‌کند، کوه پیام می‌دهد، خاک قارون را مانند ماری در خود می‌کشد. اینها همه زنده‌اند و حرف می‌زنند البته فقط با بینش‌وران و می‌گویند:

ما سمعیم و بصیریم و خوشیم
با شما نامحرمان ما خامشیم(۱)

از نظرگاه جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی باور به اینکه چیزها جان (روح) دارند، باور مردم آغازین است و از نظرگاه شناسائی واقع‌گرایانهٔ هنر، چنین باوری که در گزاره‌ای بیان می‌شود، بیان مجازی (تشبیهی یا استعاری) است و مراد از آن نیرومند کردن و شدت بخشیدن بیان عواطف است. زمانی که سعدی از «نالهٔ سنگ» و مولوی از «نیایش برگ» و حافظ از «نگرانی نرگس» سخن می‌گویند ـ به گفتهٔ کارشناسان شعر ـ برای القاء عاطفه یا احساسی چنین می‌کنند اما بعضی از دیگر کارشناسان شعر باور دارند که شاعران یادشده و به طور کلی همهٔ هنرمندان چنین چیزی را واقعی، زنده و حیاتی می‌دانند و پرندگان، گیاهان، جانوران و حتی اشیاء را زنده و سخنگو می‌انگارند و خود آنها نیز با گیاهان و سنگ‌ها و ستاره‌ها سخن می‌گویند و پاسخ می‌شنوند. کودکان به خوبی این «عالم» را تجربه می‌کنند. لابد دیده‌اید پسرکی بر چوبی سوار می‌شود و آن را اسب می‌پندارد و با چوب کوتاه‌تری چنان اسبی را راه می‌برد و هی می‌کند و سوارکاری می‌گیرد یا دخترکی با عروسک خود حرف می‌زند و با او به قهر و آشتی در می‌آید. اما زمانی‌که شاعر می‌گوید:

اسب شادی به زیر ران آریم
وز قدح تازیانه برداریم (عبید زاکانی)

آیا به راستی باور داشته سوار اسب شادی شده بوده؟ یا وقتی که حافظ می‌سراید:

سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

آیا در واقع «ستارهٔ زهره» را چنگزن و سرودخوان می‌دانسته؟ یعنی هنرمند در عالمی که زیست می‌کند، کودکانه به جهان می‌نگرد و بار دیگر همان «احوال» را زنده و بازگردنده می‌سازد؟ اگر سیر عمومی اقوام را از تمدن کنونی تا دوره‌های آغازین زیست بشری پی گیریم می‌توانیم ببینیم مردم باستانی، پیوند نزدیکی با طبیعت داشته‌اند و در رویارویی با چشمه، گیاه، کوه، خورشید و ماه .... شور و حالی می‌یافته‌اند که آزمودن آن برای انسان‌های کنونی به احتمال ممکن نیست. شعر، قصه و اسطوره ما را به جهانی برمی‌گرداند که مردم آن پیوند نزدیکی با زمین داشته‌اند. جهان جوان بود و آدمیان به دور از ارثیهٔ تمدنی چندین هزاره و سبکبار از عادت‌های سفت و سخت شده پدیدارهای طبیعت را هر روز کشف می‌کردند. در قصه و اشعار کهن تمایز اندکی بین «واقعی» و «غیر واقعی» وجود داشت. تخیل آدمی بسیار زنده و نیرومند بود و نیروی عقل و عادت آن را مهار نمی‌کرد از این رو برای مردم آن دوران که در جنگل می‌زیستند چنین می‌نمود که از خلال درختان پریان گریزان را می‌بینند و زمانی که بر آبگیر زلالی خم می‌شدند تا آب بنوشند، در اعماق آن چهرهٔ پریچهره‌ای را تماشا می‌کنند. خورشید به ویژه به علت گرما و روشنی بخشیدن به کرهٔ ما در مرکز توجه انسان باستانی قرار داشت. در زمستان زمین تهی از گیاه و یخ زده بود و باستانیان به درّه و دشت‌هایی گرم کوچ می‌کردند و از تاریکی و سرما می‌گریختند. آنگاه به جایی می‌رسیدند که دگر بار گرمای دل‌انگیز خورشید مهربان را بازمی‌یافتند و در پرتو گرم آن خانه می‌ساختند، دام‌هایشان را می‌چراندند و می‌آسودند. در این حال خورشید و فروغ آسمان و میترا (مهر) به نظر ایشان همچون ایزدی بزرگ پدیدار می‌شد:

مهر خدای بزرگ هر بامداد از بالای کوه هرا (البرز) برمی‌خیزد، با هزار گوش و هزار چشم ... سوار بر گردونهٔ بسیار زیبا و آراسته که چهار اسب سپید جاودانی آن را می‌کشیدند.(۲)

امروزه ما از خلال اسطوره‌هایی مانند اسطورهٔ مهر برای لحظه‌ای می‌توانیم نظری بیفکنیم به آن دنیای عجیب زنده و زیبای فراموش شده. ولی با این همه انسان امروز که آزمون‌های

تجربی و عقلانی بسیاری را از سر گذرانده و به مدد علم و فن جهان دیگری ساخته که به گفتهٔ هیدگر بنیاد شده بر ابزار و صنایع جدید است، دیگر خورشید، ماه، آب، درّه و کوه را به آن صورت نمی‌بیند و این عناصر چیزی نیستند جز کارمایه، حرکت و جسم‌های گردنده یا سیّال که از ماده ساخته شده‌اند. کارآمدی و سودمندی از منظره علم و صفت به جای زیبایی و والایی نشسته است حتی از منظره اخترشناسی خود کرهٔ زمین، خورشید و منظومهٔ خورشیدی در جنب سیاره‌ها، منظومه و کهکشان‌های تازه کشف‌شده از ذرهٔ کوچکی بیش نیست که مدار و حرکت آنها برحسب قانون‌های فیزیک و ریاضی جدید مشاهده شدنی و محاسبه شدنی است. با این همه اندیشهٔ میتولوژیک نیز محو نشده و به ویژه در هنر و ادبیات بازارگرمی دارد. این اندیشهٔ رمانتیک از نظرگاه‌های علمی می‌گریزد و جهان را نظامی سامانمند و زنده می‌داند و با نظریه‌های علمی می‌داند و با نظریه‌های نیوتون و فیزیک جدید می‌ستیزد. بلیک در مخالفت با فیزیک نیوتون می‌گفت:

ذرّه‌های یکتای مادی دموکریتوس
و تکه‌های نور نیوتونی
شن‌هایی هستند بر ساحل دریای سرخ
جائی که خیمه‌های قوم اسرئیل به روشنی می‌درخشد.(۳)

از این نظر جهان ماشین نیست بلکه چیزی است رمزآمیزتر و کمتر عقلانی. وایت‌هد در کتاب علم و «جهان جدید»، این مشکل را چنین توضیح می‌دهد که «جنبش رمانتیک در واقع واکنشی است بر ضد ایده‌های علم یا بهتر گوییم بر ضد ایده‌های افزاروارهٔ‌ای که بر حسب آن کشفیات علمی خاص سربرآورده‌اند. قرن‌های ۱۷ و ۱۸ شاهد گسترش عظیم نظریه‌های فیزیکی و ریاضی بود و ادبیات، دورهٔ کلاسیک خود را ادامه می‌داد. حتی بعضی از شاعران جهان را ماشین می‌انگاشتند، جهانی که از قوانین منطق اطاعت می‌کند و به توضیحات عقلانی تن درمی‌دهد» اما این مفهوم «نظم افزاروارهٔ ثابت» سرانجام همچون قید و بندی سخت احساس شد چرا که زندگانی (هستی) را بسیار مقیّد و تحمل‌ناپذیر می‌ساخت و روح و جان اشیاء را می‌گرفت و تخیل بشری را کنار می‌گذاشت. از این رو اسطوره‌دوستان و شاعران رمانتیک در پی چیزهایی بودند که به اصول محاسبه شدن ریاضی فروکاستنی نباشد پس زبانی ابداع کردند که رمز و رازها را بتواند توضیح دهد: رمز احساس به شیوهٔ شاعری وردزورث و رمز ارادهٔ فردی به شیوهٔ بایرون.(۴) در این عرصه ستیزه، شوریدگی و آشوب حکم می‌راند نه نظم و خرد. در مثل وردزورث احساس می‌کرد جهان دستگاهی زنده است، ما نیز همواره درختان، کوه‌ها و گیاهان در آن به سر می‌بریم و با دیگر مفردات جهان سهیم و به هم نزدیکیم و همه با هم رابطهٔ درونی داریم و همراه یکدیگر می‌بالیم. بودلر میز که از پیشوایان سمبولیسم است نیز باور داشت پیوند و همانندی نزدیکی بین رنگ‌ها، آهنگ‌ها و عطرها وجود دارد. همهٔ اینها از روشنی یکتایی بیرون تراویده‌اند و می‌بایست بار دیگر در همخوانی ویژه‌ای به هم بپیوندند. هم او در شعر «هماهنگی‌ها»طبیعت را معبدی می‌بیند که گاهی از ستون‌های زنده‌اش سخنان آمیخته‌ای به گوش می‌رسد و آدمی از میان انبوه «نشانه‌ها»ای می‌گذرد که بر او به دیدهٔ آشنایی می‌نگرند. عطرها، رنگ‌ها، آهنگ‌ها همانند بازتاب آواهای طولانی در یکتایی ژرف و تاریکی در هم می‌آمیزد.(۵)

برای آشنایی با پیشینهٔ اشعار هماهنگی و یکتا شدن با طبیعت و اشیاء همین اندازه که به گفتمان گذاشتیم کافی است و اکنون می‌بایست به سراغ اشعار مجموعه «برف بر داودی‌های سفید» برویم و سره و ناسرهٔ آن را بازشناسیم. اما در اینجا شاید لازم باشد تکه‌ای از نقدی که جلال آل احمد، سال‌ها پیش، دربارهٔ دفتر شعر «شب‌های نیمکتی و روزهای باد» ـ از اشعار طبیعت‌گرای دههٔ چهل ـ نوشته بود بیاوریم. آل احمد مدعی شده بود که «سرایندهٔ آن کتاب چون از دنیای پرازدحام آدمیان خیری ندیده به جهان خاموش اشیاء پناه برده است».

چون ادراک شعری که اشیاء را سخنگو، زنده و باشنده‌ای مستقل و دارای شخصیت می‌داند برای من دشوار بود، برای آشنایی با چنین حال و هوایی با تنی چند از دوستان شاعر و نویسنده در حضور خود سیروس نوذری گفت و شنودی ترتیب دادیم. من به سیروس گفتم مراد شما از نشان دادن گلدان، گل مریم یا فانوس چیست؟ و او پاسخ داد:

من در واقع باور دارم که اشیاء زنده‌اند چه اشیائی که در طبیعتند مانند پاره‌سنگ چه آنهایی که دست‌ساز انسانند. هیچ‌چیز نیست که در جهان حضور داشته باشد و زندگانی نداشته باشد. هر آنچه وجود دارد زنده است. زمانی که شاعر برای نشان دادن اشیاء تلاش می‌کند، آنها نیز در این تلاش مشارکت می‌کنند. من می‌کوشم این

موضوع را نشان بدهم:
فانوس‌ها دیده‌اند
هر آنچه
ما می‌بینیم.۲۶

دربارهٔ این موضوع یا «معما» من گفتم:

گمان می‌کنم این قسم گزاره‌ها نوعی پروژکسیون (نسبت دادن حالات انسانی به اشیاء، بیرون گذاشتن تصورات انسانی) باشد. ما از کجا بدانیم که فانوس می‌داند که فانوس است و دیده‌ای همچون ما دارد. ما در جهانیم و اشیاء نیز در جهانند اما همان‌طور که هیدگر گفته است فقط انسان اگزیستانس دارد. اگزیستانس داشتن یعنی قدرت همپرسی داشتن با دیگران، انتقال دادن اندیشه، تشویش، شور و شیدایی، والا زیستن، مرگ‌آگاهی و طرح افکندن برای آینده.... از این نظرگاه اشیاء: چکش، میخ، فانوس، شمع.... قسمی بودن یا هستن دارند. هوسرل می‌خواست رابطهٔ شناسنده و اشیاء را با دقتی بیان کند که از آن دانشی بسازد و می‌گفت بگذارید هر چیز آن‌طور که در ـ خود ـ هست، خودش را نشان بدهد ولی هیدگر با مشاهدهٔ شیوهٔ رفتار آدمیان با اشیاء به اینجا رسید که بگوید نسبت و رابطهٔ آدمی با شیئی رابطهٔ شناسنده و شناخته شده نیست. توجه و دانستگی، عمل لازمی در این زمینه انجام نمی‌دهد. در مثل در زمان چکش زدن نجار به تخته‌های بریده شده ـ اگر چکش درست کار کند و نجار هم در کارش استاد باشد، چکش برای او از بسیاری روشنی نامحسوس می‌شود، شفاف (transparent) می‌شود یعنی دیگر به چشم نمی‌آید. چیزهایی از قبیل چکش که در زندگانی روزانه با آنها سروکار داریم به تعبیر هیدگر در ـ دست ـ بودن (دم‌دستی) نام دارند.(۶) بودن آن مانند بودن ما، آن ـ جا ـ بودن است اما زمانی که به آنها رو کنیم از پیش ـ بودگی (حضور) می‌یابند. رویکرد هیدگر به اشیاء رویکرد کاربردی است. فقط انسان وجود خاص (اگزیستانس) دارد. ما در شنیدن خبر ناخوش اندوهناک می‌شویم و

سراینده در بخش دوم کتاب خود از مرگ و خاموشی حرف می‌زند، مرگ یا بهتر بگوییم مردن در این اشعار کانون مرکزی شعر و دلمشغولی شاعر به آن است. حتی در قطعه‌هایی که در آن سخن از مردن به میان نیامده باز ما را به همین مشکل برمی‌گرداند

با خبر خوش اوج می‌گیریم. زمانی که می‌گوییم سنگ، تا در حوزهٔ شعر هستیم، به چیزی عظیم‌تر از سنگ اشارت می‌کنیم. «می» در اشعار عرفانی حافظ، «الکل» نیست. گشایندهٔ رمز و معمای جهان است: «عارف از پرتو می راز نهانی دانست».

نوذری: در نظام اسطوره‌ای اشیاء جان دارند؛ این طرز نگاه هنوز در ما وجود دارد. من احساس می‌کنم آنچه بیرون از دانستگی ما هست، جان دارد. شاید این نگرش، نگرشی بیمارگونه باشد. اما نگرش من چنین است و باور دارم باید آن را نشان داد. (در پاسخ به گفتهٔ نوذری می‌گویم):

ما به طور معمول می‌خواهیم بدانیم چه حالات انسانی یا اجتماعی در شعر وجود دارد، حتی در هنر البته ما در پی یافتن چنین چیزی هستیم. هاوزر می‌گوید هنرمند هرقدر که در عالم انتزاع پیش برود باز چیزهایی هست که او را از آن اوج به سوی واقعیت‌ها می‌آورد. برای شناخت واقعیت‌ها از جمله بودن اشیاء) به تضاد و تقابل نیاز است. وصل بدون هجران، شب بدون روز، اندوه بدون شادی احتمالاً دلالت و معنایی نخواهد داشت. اگر شعر در ما اندیشه، حسرت، شادی، یا اندوهی برنینگیزد همهٔ تلاش شاعر به هدر رفته است. حتی در اساطیر عناصری وجود دارد که ما را به واقعیت‌های زندگانی برمی‌گرداند. گمان می‌کنم نشان دادن اشیاء، آن‌طور که در ـ خود ـ هستند، بدون توجه به آگاهی انسانی، امکان ندارد.

نوذری: این گفتمان کلی است و نمی‌تواند روشنگر اشعار من باشد. باید به خود نمونه‌ها ارجاع کنیم:

برای تو داودی می‌آرد
برای میز
و ظرف سیب (۳۵)

شاعر برای کسی که دوستش دارد، گلی داودی می‌آورد. اما این گل داودی فقط برای او نیست بلکه برای میز و ظرف سیب نیز هست. یعنی این میز و ظرف سیب به همان اندازه زیبا و عزیزند که «او».

درست است که به هر حال وجد انسانی وارد شعر می‌شود اما این وجد از طریق اشیاء اعمال می‌شود که به همان اندازهٔ «دوست» آمده در شعر، اهمیت دارند یعنی شاعر توجه ما را از کسی که دوستش دارد برمی‌گرداند به اشیائی که حضور دارند و کسی آنها را نمی‌بیند و به ما می‌گوید نگاه کنید چه ترکیب زیبایی فراهم آمده است از «او» میز و ظرف سیب و این همه با گل داودی به کمال می‌رسند. به سخن دیگر این یک نقاشی «پردهٔ بی جان» است در حضور دوست (یا «او» یعنی کسی که سراینده دوستش دارد).

من گفتم: فهم این گزاره بسیار دشوار است

نوذری: نمونهٔ دیگری می‌آورم:

فانوس‌ها
دیده‌اند
هر چه می‌بینیم (۲۶)

من گفتم که این فانوس‌ها باید جان داشته باشند تا ببینند.

نوذری: در دانستگی من جان دارند و می‌توانند هر آنچه را که ما می‌بینیم ـ حتی پیش از ما ـ ببینند، زیرا به محض روشن شدن، هاله‌ای از روشنایی گرد خود فراهم می‌آورند که بیش از آنچه ما را به کار آیند، جهان خودشان را روشن کرده‌اند.

شعر واقعیت و خیال را جابه‌جا می‌کند مانند آن پری کوچک غمگینی که در شعر فروغ فرخزاد در اقیانوسی مسکن دارد. این پری کوچک در دانستگی ما واقعیت و زندگانی یافته است. به این ترتیب شعر گاه واقعیت را به جای خیال می‌نشاند و گاه خیال را به واقعیت تبدیل می‌کند. باید دید که چقدر می‌توان به اشیاء ارزش داد. می‌توان آن چیزهایی را که در ماهیت اشیاء هست با همان شیوه‌ای که ارزش‌ها و قراردادهای بشری نزد ما دارند نمایش داد.

من گفتم شما از ارزش و دانستگی بشری حرف می‌زنید یعنی ماییم که شعر می‌گوییم. مورچه که شعر نمی‌گوید.

نوذری: بگذارید مثالی بزنم. صائب می‌گوید:

دست از کرم به جرم تنک‌مایگی مشوی
برگی بر آب کشتی صد مور می‌شود

شاعر به ما می‌گوید که با کمترین داشته، می‌توان به فکر یاری رساندن به انسان‌های دیگر بود. باید از خود بیرون شد و در هر چه داریم با دیگران سهیم شویم حتی در برگی خشکیده. او ما را به استغنا فرامی‌خواند. یعنی در آنچه سروده ایماژی ساخته که در خدمت بیان حالات و خواست‌های بشری است اما همین مضمون را «ایسا» هایکوساز نامبردار ژاپنی با اندیشه‌ورزی کاملاً متفاوتی به کار آورده است:

حشرات بر شاخه‌ای

می‌شود اشعار نوذری را نوعی تصویرسازی و نقاشی دانست همان کاری که شاعران هایکوساز ژاپنی و چینی کرده‌اند و خط تصویری آنها نیز به آنها کمک کرده است به جای آوردن تشبیه و مجاز خود اشیاء را به صورتی که هست نمایش دهند.

بر آب می‌روند
آوازه‌خوان (۷)

در این هایکو، انسان در مرکز و مقصود شعر نیست بلکه حشره‌ها در این جا ممتاز شده‌اند. شاعر رفتار و زندگانی آنها را می‌بیند که آوازه‌خوان بر شاخه‌ای بر آب می‌روند و این اندیشهٔ ژرفی است که ما را متوجه هستی بیرون از خود، هستی فارغ از سود و زیان انسانی می‌کند.

من گفتم: این نگاه نگاه تصویرگران است. تصورات ما دربارهٔ اشیاء می‌تواند گوناگون باشد. در مثل بوی گل مریم مرا می‌آزارد از این در این گل نیز زیبایی چندانی نمی‌بینیم. ماهیت موج در دریاکنار یا در هنگامهٔ توفان شدید متفاوت است و این ساخت و کار فیزیکی دارد. موج شدید حاکی از حرکت شدید قطره‌های آب به واسطهٔ وزش باد است. تا اینجا را می‌شود پذیرفت. زمانی که به اشیاء به عنوان اُبژهٔ هنری می‌نگریم، ویژگی‌هایی دارند که ویژهٔ خود آنهاست. روانی آب، صدای غرش آبشاری بزرگ، بلندی کوه ... در این مرتبه شیئی بودن و پیشا بودنی دارد که با محاسبه‌های فیزیکی و ریاضی برآورد می‌شود، و این ویژگی‌ها ساختهٔ تصور شاعر نیست. اما اگر ما بخواهیم با زبان بشری به طور اُبژکتیو چیزی را وصف کنیم ممکن نمی‌شود. اشیاء همین که به عرصهٔ کلام ایشان درمی‌آید، وارد دنیای استعاره و مجاز می‌شود. واژه‌های گل، میز، سیب و نیلوفر خود مجاز و استعاره‌اند. انسان با چیزها رویاروی می‌شود و با آن تماس می‌گیرد و به شرط داشتن حالت توجه شناسایی حاصل می‌شود چگونه می‌توان پذیرفت این شیء سیب نامیده شده در ـ خود (فی‌النفسه) به سخن درمی‌آید یا میز از تنهایی خود شکوه می‌کند. وردزورث شعری دارد به نام «نرگس‌ها» که نرگس‌زاری باران‌خورده را در زیر پرتو زرین خورشید وصف می‌کند. در تفسیر شعر نوشته‌اند که مراد شاعر در توصیف نرگس‌ها بیان شادی بوده است.

نوذری: تلاش من بیشتر در این است که خود نرگس را نشان بدهم. نرگس در ـ خود نه نرگس دیده شده از منظرهٔ انسانی یا یا «یاس زرد» جای گرفته در گلدان:

بی‌برگ
میان گلدان
شاخه‌های یاس زرد(۳۱)

این من نیستم که وصف می‌شود. سیب، فانوس و یاس مستقل از من حضور دارند. و همچنین:

فردا در این اتاق
لیوان آبی هست
با شاخهٔ گلی پژمرده(۳۲)

من نه فقط این شاخه گل بلکه فردای آن را نیز از هم‌اکنون می‌بینم. گویی فردای نیامدهٔ آن بسی مهم‌تر از امروز اوست. به این شعز نیز توجه کنید:

لولای خسته ناله می‌کند
دری که می‌بندیم
دری که می‌گشاییم(۱۹)

من به لولای دری توجه کرده‌ام که ما بارها و بارها آن را می‌بندیم و می‌گشاییم اما هرگز به ناله (غیژ غیژ) آن التفات نمی‌کنیم و اگر هم التفات کنیم از صدای «چندش‌آور» آن آزرده می‌شویم اما نمی‌دانیم این خود لولاست که ناله می‌کند. اوست که رنج می‌برد. گرچه ابزار بیان من انسانی است ولی آنچه گفته‌ام برای انسان نیست، برای لولایی است که درد می‌کشد و ناله می‌کند، بی‌آنکه توجه کسی را برانگیزد.

من گفتم می‌شود اشعار نوذری را نوعی تصویرسازی و نقاشی دانست همان کاری که شاعران هایکوساز ژاپنی و چینی کرده‌اند و خط تصویری آنها نیز به آنها کمک کرده است به جای آوردن تشبیه و مجاز خود اشیاء را به صورتی که هست نمایش دهند. به دیگر سخن «شعر و نقاشی ذن همانندند، هر دو چیزی یگانه را بیان می‌کنند. فضای تهی نقاشی ذن بودائی‌ها ـ که با چند حرکت قلم‌مو جان می‌گیرند همان فضا و محیط ساکت و آرام شعر است. این سکوت، سکوت جان است که انسان در آن به شعر نمی‌اندیشد بلکه در واقع احساسی را که آن شعر برمی‌انگیزد، حس می‌کند»(۸) به نمونه زیر توجه کنید:

جامه‌دان، سفر می‌کرد
و این
نشان او بود. (۳۸)

این دو سه عبارت را می‌شود با نقاشی نیز نشان داد. سراینده کوشیده است «جامه‌دان» را آن طور که هست نشان بدهد. این ایماژیسم است. شاید سراینده با توجه به روش فنومنولوژیک،

روش‌های رایج نگریستن به اشیاء را کنار گذاشته و به خود آنها نزدیک شده است. او تصویری از شیء به دست می‌دهد و خود کنار می‌رود تا ما آن را بهتر ببینیم و گاهی شیئی را از منظرهٔ خود می‌بیند:

خاموش کنم چراغ را
آنچه نمی‌بینم زیباتر است (۱۱)

اما همه قطعه‌ها در این مرتبه نیست و گاه تصویر عرضه‌شده به صورت عکس فوری درمی‌آید. به این چیزی که در عکس آمده نمی‌توان به عنوان عنصری زنده نگاه کرد. آنچه در اینجا به احساس درمی‌آید چیز دندان‌گیری نیست. اکنون که به تعبیر صائب «یک عمر می‌توان سخن از زلف یار [و چیزهای دیگر] گفت»، شاعر باید دقت داشته باشد، ویژگی‌های ژرف اشیاء را نشان بدهد و تصویر عرضه شده روشن باشد. در مثل این تصویر گویا نیست:

هم در این ریز ـ بار بهار
با رنگین‌کمان داروها (۱۴)

سراینده می‌گوید بهار است. باران نم‌نم می‌بارد و با رنگین‌کمان همراه است. اما من بیمارم و رنگین‌کمان‌های من شیشه داروهای رنگ به رنگی هستند که درکنار دارم. این بیان ابهام دارد. استعارهٔ رنگین‌کمان داروها نمی‌تواند فضای مورد نظر سراینده را بسازد. شعر خوب آغاز می‌شود اما در سطر بعد، افت می‌کند. از این گذشته آنچه سراینده می‌گوید بسیار خصوصی است و به صورت صحنه یا تصویری عمومی و مشترک درنیامده است و همین‌طور است قطعهٔ زیر:

بقچه را گشود
و در بوی سال‌ها گم شد(۱۶)

سراینده در بخش دوم کتاب خود از مرگ و خاموشی حرف می‌زند، مرگ یا بهتر بگوییم مردن در این اشعار کانون مرکزی شعر و دلمشغولی شاعر به آن است. حتی در قطعه‌هایی که در آن سخن از مردن به میان نیامده باز ما را به همین مشکل برمی‌گرداند:

از سرانجام سرو
پرسشی بی‌ثمر
میان بادها (۸۴)

در اینجا «باد» حامل مرگ است. سراینده به این مشکل بیش از اندازه توجه دارد. شاید درگذشت دوست شاعرش (شاپور بنیاد)، سبب شده که مدام به این مشکل بازگردد.

همیشه نهان
پشت ابری
که نیست (۸۹)

آیا سراینده مرگ‌اندیش است یا مرگ‌آگاه؟ کسی که مدام به مرگ می‌اندیشد (مانند توللی) و از آن شعر می‌سازد، به زودی ما را دلمرده و خسته می‌کند چرا که وضعیت هستی بشری ایجاب می‌کند که از مرگ و مردن تغافل داشته باشد. فرض کنید که حافظ مدام به مرگ می‌اندیشید و جز مرگ همهٔ کار و بارهای بشری را دیوارهٔ دروازه‌نما می‌دید و مرگ را تنها دروازهٔ زندگانی، آن‌طور که توللی دیده است، آن‌گاه او چگونه می‌توانست بیتی از این دست بسراید:

می خواه و گل افشان کن از دهر چه می‌جویی
این گفت سحرگه گل، بلبل تو چه می‌گویی؟(۹)

اما همین حافظ به مرگ آگاهی داشته است، می‌دانسته است که آدمی آخر و عاقبت گل کوزه‌گران خواهد شد و همچون خیام می‌گفته اکنون که وضعیت این‌گونه است و ما افتاده در بستر مرگیم باید در فکر سبو بود که پر از باده کنیم. پادزهر وحشت مرگ، سرمستی و شوریدگی است. گمان می‌کنم که سرایندهٔ «برف بر داودی‌ها...» بیشتر با مشکل زمان درگیر باشد و از آن‌که مرگ دوست وی را به گذر زمان توجه داده است با حسرت از ایام خوش گذشته یادآوری می‌کند و البته این یادآوری بسیار تلخ است:

یک سال بر این سنگ گذشت
یک روز
بر این داودی (۹۲)

این نیز گفتنی است که انسان فقط می‌تواند با حالت مردن تماس بگیرد و این تماس در آخرین نقطهٔ زمانی بین هستی و نیستی گسسته می‌شود و به گفتهٔ نغز شکسپیر در «هملت»: مابقی همه خاموشی است. ما تا آستانهٔ مرگ پیش می‌رویم ولی فکرت بشر در همین آستانه متوقف می‌شود و این واقعیت به روشنی در اسطورهٔ گیل‌گمش آمده است که:

روزهای زندگانی را به شماره می‌دهند اما ایام مرگ را نمی‌شمارند

مردن را از منظره‌های گوناگون نشان می‌توان داد، از منظرهٔ

حماسی آنجا که پهلوان برای حفظ نام، از سر جان می‌گذرد یا از نظرگاه عرفانی که مرگ، سالک را به دوست می‌رساند و وصل، زندگانی جاودان به عارف می‌دهد یا از منظرهٔ قانون که جنایتکار را به دار می‌آویزند .... وصف آن نیز گونه‌گون است. گرترود در نمایشنامهٔ هملت زمانی که افیلیا را به خاک می‌سپارند، گلی روی گور دختر ناکام می‌پراکند:

گل زیبا نثار دختر زیبا. خداحافظ! (۱۰)

در شعر اخوان، رستم در زمان مردن رخش گریه می‌کند. فروغ که مرگ خود را از پیش خبر می‌دهد می‌گوید بهتر است برای روزنامه‌ها آگهی تسلیتی بفرستیم. سرایندهٔ «برف بر داودی‌ها...» از عامل فاصله‌گذاری و نشان دادن غیبت دوست برای وصف مردن «شخص در گذشته» بهره می‌گیرد. فاصله‌گذاری گاهی زمانی است:

هفت ساعت نیست
که رفته است
این هفت سال! (۹۳)

سراینده در فرم کار خود، فرم هایکویی که فضایی مینیاتوری و محدود دارد، در بیشتر جاها از تقابل اشیاء، افعال، حالات، زمان و مکان‌ها برای وصف یا تجسم پیام خود بهره‌گیری می‌کند، در مثل در قطعهٔ زیر:

روی بر سنگ نهاد و
سر بر نداشت
سنگ‌پشت پیر (۶۵)

روی و پشت، سرنهاد و سر برنداشت؛ سنگ (لحد) و سنگ‌پشت (موجود زنده) در تقابل با هم قرار می‌گیرند و منظره‌ای می‌سازند.(۱۱) سراینده مردن را با چند کلمه نشان می‌دهد و می‌گذرد اما گاهی این تقابل مستقیم است و منظره را مخدوش می‌کند:

ساعتش اینجاست
دست‌هاش
زیر خاک (۱۰۶)

لحن کلام در این قسم شعرها چنان‌که باید محزون و گاه سرد است و بر حسب اتفاق همین حزن ساده و لحن سرد اندوه مرگ دوست سراینده را بیشتر تجسم می‌دهد:

چه بی‌شتاب
بر آب
پری مانده از آن پرواز (۹۸)

راستش این است که من در مجموع بخش نخست دفتر «برف بر داودی‌ها...» را بیشتر می‌پسندم. ظرافت‌کاری‌های شعری سراینده در آن بخش نیز بیشتر است. دوست ندارم از مردن و مرگ بشنوم مگر این‌که هنرمند چنین حقیقت تلخی را به گونه‌ای نامستقیم و همراه با گونه‌ای آگاهی ژرف از زندگانی و تأیید آن مجسم کند. حافظ را به یاد آورید که مدام با اندیشه به ناپایداری، جدایی، سرای دودر ویران‌آباد دنیا کلنجار می‌رود: «بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی». اما این رند سرد و گرم چشیده با افسون و افسانه‌هایی که ویژهٔ خود اوست، مرگ و مردن را به چیز متضاد با آن بدل می‌کند، سرمستانه به اوهام مرگ‌اندیشان و مخالفان زندگانی خنده می‌زند و آنها را دست می‌اندازد. او در همه حال عامل دیگری وارد ماجرا می‌کند. کار او جمع اضداد و فراتر رفتن از آنهاست. می‌رسد به جای که بتهوون چند قرن پس از او به آن رسید: «شادی از راه رنج» رند ما به این ادراک می‌رسد که چون زندگانی کوتاه است ارزش دارد و چون زندگانی عمیقاً ریشه در رنج و اندوه دارد باید به آن شادی و طربناکی تزریق کرد تا به لحظه‌های اوج هستی رسید.

پی‌نوشت:

۱. مثنوی، نیکلسن، دفتر سوم، بیت ۱۰۱۹، چاپ لیدن هلند.
۲. نبرد تاریکی و روشنایی، دکتر حسین وحیدی، ۱۶، تهران ۱۳۸۰.
۳. قلعهٔ آکسل، ادموند ویلسن، ۱۱ و ۱۲، گلاسکو، ۱۹۷۴.
۴. همان
۵. بنیاد شعر نو در فرانسه، دکتر حسن هنرمندی، ۱۱۴، تهران، ۱۳۵۰.
۶. فلاسفهٔ بزرگ، بریان مگی، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، ۴۲۰ به بعد، تهران، ۱۳۷۲.
۷. اصل هایکو به این صورت است:
حشرات، بر یکی شاخه شناور/ در بستر رود پایین می‌روند/ همچنان آوازخوان هایکو. احمد شاملو، ع پاشائی، ۳۰۷، تهران، ۱۳۶۱.
۸. هایکو، همان، ۲۰.
۹. حافظ خانلری، غزل شمارهٔ ۲۸۶، تهران، ۱۳۵۹.
۱۰. هملت، ترجمهٔ مسعود فرزاد، ۲۲۶، تهران، ۱۳۴۲.
۱۱. تعبیر از عزیز شبانی شاعر معاصر است، نهایت این‌که من آن را اندکی بسط داده‌ام.