پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یاد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از زخم‌های چشم، تا چشم زخم‌های بهرام اردبیلی

داریوش اسدی کیارس

زبان رمز است. انسان مرموز برای شناخته شدن به رمز می‌آید و زبان می‌سازد. مرموز، قابل شناخت نیست. هر چه که از انسان به زبان نمی‌آید، مفهوم نمی‌شود. چرا که مرموز، مرز رمز با رمز است.

استعاره‌ی انسانی که حرف نمی‌زند با انسانی که حرف رمزی می‌زند در چیست؟ این بار که بهرام اردبیلی پنهان شده و بی‌هیکل است و دیگر در ظاهر ظهوری ندارد، تصوّر ما از او از دوره‌ای است که در احساس بود حال این که دیگر او از احساس به محسوس رفته است. ما در شعر هر چه می‌فهمیم از او همانی است که به زبان آورده و هر چه در زبان از او مانده، رمز است. وقتی که دیگر او حرف نمی‌زند، یا زبان‌آوری نمی‌کند یعنی دیگر مرموز نیست. وقتی که دیگر او حرف نمی‌زند، یا زبان‌آوری نمی‌کند یعنی دیگر شعرهایی که بهرام اردبیلی در جمال سروده با شعرهای نگفته‌اش در جمیل؛ تجلیل چیست. او هفت هیکل داشت.

هیکل اول: خُلق به خَلق نزدیک نبود آن چنان که همیشه از خَلق به خُلق پناه می‌برد. این رفتار گروه «شعر دیگر» بود که دیگر بودند و تا هنوز هستند.

خُلق او از خَلق خراب می‌شد، چه در خانه، چه خانگی و چه در جا و کجا، حتی در آن جا که یداللّه رویایی خَلقی خُرد را به امضای خُردی از خُلق خود گرد آورده بود، درمانیفست شعر حجم آزارش می‌داد. این دیگر بحث رویا و رویاپردازی‌هایش نبود که بهرام از خَلق می‌گریخت. از خُلقِ خردِ خَلق می‌گریخت. پهناش بحر بود، بحرش دهر بود و بر دهر بحر. که یعنی نمونه نداشت. نمونه‌اش دیگر نیست. شاعران «شعر دیگر» نمونه نداشتند ندارند اما هم خود هر یک نمونه‌هایی بودند از بودهایی که در کتاب‌های تازه‌ی قدیم داشت می‌سوخت و این بار، این جا در جان این کسان داشت شعله‌ور می‌شد. شعله‌ی شیخ اشراق داشت شکل بهرام را می‌سوخت و از این سوختن هیکل می‌آمد: و اکثر عبادتش گرسنگی و بیداری و فکر و تأمل در عوالم الهی بود، و قلیل الالتفات بود به رعایت خلق و کثیرالسکوت و مشغول به خود بود. سماع و نغمات موسیقی را به غایت دوست می‌داشت. صاحب کرامات و آیات بود. شنیدم از علمای عامّه از کسانی که ایشان را بهره و حظّی از علوم حقیقی نبود که می‌گفت شیخ علم سیمیا را می‌دانست و گمان می‌کردند که به این علم چیزهای نابود را به صورت بود وجود می‌داد. این سخنان از جمله‌ی خرافات و هذیانات است و عدم شناخت احوال اخوان التجرید. بلکه به نهایت مقام اخوان التجرید رسیده بود، و ایشان را مقامی است که در آن مقام قادرند بر ایجاد هر صورتی که می‌خواهند... و اگر نه این بود که آن از اسرار الهی است و کشفش جایز نه، هر آینه شمّه‌ای از احوال او ذکر می‌کردم.[۱]

هیکل دوم: بهرام اردبیلی از شاعران بی کتاب «شعر دیگر» است. شعر دیگر از مهم‌ترین جریانات فکری و استیلی در شعر معاصر بود که هر چند از ابتدای دهه چهل در شاخه‌های متفاوتی چون شعر موج نو و حرکت‌های وضعی و شکلی دیگری ظهور کرده بود، اما تجلی‌اش در دو شماره کتاب به نام «شعر دیگر» بود که در سال ۱۳۴۷ در تهران منتشر شد. این جریان فکری و استیلی هر چند وارد حوزه‌ی اختلاط شعر نو، به ظاهر نشد اما از پی خود جریان‌های

۱- مجموعه مصنفات شیخ اشراق/ سیدحسین نصر/ جلد سوم/ محرم ۱۳۹۷ قمری

پیشتازی را رهبری کرد که امروز در بودشناسی شعر نو به پاساژهایی چون شعر پلاستیک، شعر حجم، شعر ناب و شعر کارگاهی تعبیر شده است. «موج نو» به عنوان اولین حرکت گروهی برون رفت از شعر نیمایی در ابتدای دهه چهل، نه تنها اجتماع یک گروه شاعر جدید و جوان با دیده‌ها و خوانده‌هایی این چنین بود، بلکه فرایند اجتماعی یک انقلاب هنری در ایران تلقی می‌شد که این انقلاب دو دهه پیشتر به صورت انفرادی پس‌لرزه‌هایی را برای شعر به ارمغان آورده بود. حضور شمس‌الدین تندرکیا در مقابل نیما و بحث‌های مکتوبی درباره‌ی مخالفت‌خوانی شعرهای همدیگر و نگاه دیگرگونه‌ی دکتر هوشنگ ایرانی در یک دهه بعد به اضافه جریان جدیدی که سهراب سپهری در دهه سی و تحت ذهنیت هوشنگ ایرانی در شعر به وجود آورده بود اگر چند هر یک در تنهایی و به تنهایی بود اما در ابتدای دهه چهل گویی این کسان درکنار «موج نو» گروه می‌شدند. هر چند هر کدام نسبت به یکدیگر ذهنیت مخالف و ستیزه‌جویانه‌ای داشتند. به هر حال شعر «موج نو» در مقابل نرمش‌ناپذیری وزن نیمایی و ذهنیت قالب‌پذیر شعر سپید شاملویی به وجود آمد. اگر که شعر نیمایی چه در شاخه اصلی‌اش و چه در چارپاره‌ها و وزن شکسته تا اواخر دهه سی، شعر توصیفی و تعریفی است و شاعر به تصویرکردن اجتماع پیرامون خود می‌پردازد و از خواهش‌ها و خواستنی‌های اجتماعی خود تعریف می‌کند، در مقابل شعر موج نو به جای این تعریف‌ها و تبصره‌ها، به طبیعت و جهان شک می‌کند. در نزد احمدرضا احمدی- که کتاب اول او را شروع تاریخی موج نو قلمداد کرده‌اند- شک به طبیعتِ جهان دیده می‌شود. شک به بودها و مصنوعی نگریستن چیزهای پیرامون این طبیعت. این شک، نگاه طبیعی نیما یوشیج و شعر نیمایی را از شعر دورکرد. چراکه از منظر هستی شناختی موج نو، نیما در جاهایی طبیعتِ شعر خود را فدای جغرافیای آن کرده است و در شعر «موج نو» جغرافیا وجود نداشت. از سویی دیگر هر چند احمد شاملو پس از رهایی از سلطه‌ی وزن شعر نیمایی، با سپید کردن وزن نیمایی در دهه سی به فضاهای جدیدتر کمک کرده بود اما در تفکر شعر شاملویی یک نوع منطق

اینهمانی دیده می‌شد. یعنی هر چیزی در شعر همان است که در بیرون دیده می‌شود. و این در زمانی که دنیا داشت تغییر می‌کرد و جهان هنر در پوست‌اندازی‌های خود بود، نوعی روایت صرف تلقی می‌گردید و این روایت میراث همیشگی شعر فارسی بود. این روایت پذیری، شعر سپید شاملویی راکه داشت به سرانجامی می‌رسید، در خود باز ایستاند و به جای حرکت‌های وضعی و طولی در بند شرح واقعیات اجتماعی و تعهدهای سیاسی وگرایشات حزبی شد، که اهالی موج نو از این سیاست متنفر بودند یا بیست ساله‌هایی بودند که از سیاست فقط پوشیدن لباس پشت و رو را می‌دانستند و علافی در کافه‌ها را... و این خود شاید نوعی اعتراض سیاسی بود. موج نو قَد عَلَم کرد با دو شماره‌ی «جُنگ طرفه» که در ابتدای دهه چهل زیباشناسی جدیدی را به شعرنو تزریق کرد. اولین حرکت فردی «شعر دیگر» که چند سال بعد خود را به صورت گروه به ثبت رساند در همین دوره‌ی جُنگ طُرفه بود با شعری به نام «برف» از بیژن الهی. در این شعر او از آرامش و لطافت موج نو چیزی با خود داشت اما ضدتصویرهای جدیدی نیز ارائه داده بود که این بار دیگر تعریف دیگری بود:

«تنها یک بار
می‌توانست
در آغوشش کشند.
و می‌دانست - آن گاه -
چون بهمنی فرو می‌ریزد
و می‌خواست
به آغوشم پناه آورد!

نامش برف بود
تنش، برفی
و تپشش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صدای چکیدن برف
بر بام‌های کاگلی

و من او را
چون شاخه‌یی که به زیر بهمن شکسته باشد
دوست می‌داشتم.»

از همین جاست که نگاه تجربی - دبستانی موج نو در نزد بیژن الهی تبدیل به همان نگاه، نه از جنس دبستانی که از جنس شگفتی به جهان می‌شود. و از همین جا تقابل دو جهانِ جدید بر یک محور ظاهری، بر ملا می‌گردد که پیش از این تفاوت نگاه کاندینسکی وکلی در هنر نو بود.

«موج نو» چند سال بعد از سال ۱۳۴۰ آن جا که داشت به پایکوبی‌های مجدد و آفاق محدود خود نگاه دوباره و چند باره می‌کرد، با چند شعر دیگر از بیژن الهی، به سیر آفاق‌های دیگر انجامید. و از همین جا بیژن الهی، درِ نجات شعر «موج نو» تلقی شد. زیبایی‌شناسی ای که او در اشعار خود آزموده بود عده‌ای از سردرگمان شعر به ظاهر ساده‌ی موج نو را نگاهی تازه بخشید و نوید استیل نوظهوری را در شعر عنوان کرد. همین سال‌ها است که شاعرانی چون بهرام و هوشنگ چالنگی قالب نیمایی اشعار ابتدایی خود را برای نزدیکی به زیبایی‌شناسی جدید شعر معاصر، رها می‌کنند. پس از این با چاپ شعرهای پراکنده در جاهای دیگر، و با شکل‌گیری دو شماره‌ی «شعر دیگر» در سال ۱۳۴۷ همه شاعران منسوب به شعر دیگر، شعر حجم و موج ناب و به طورکلی همه شاعرانی که به عنوان جریان‌شناسی شعر مدرن ایران دست به تجربه در این حوزه زدند بدون نگاه و لمس این درِ نجات، نبوده‌اند.

هیکل سوم: بهرام اردبیلی در بتن فرهنگ نظری «شعر دیگر» رشد کرد و از لحاظ تاریخی شعری مبتنی بر فرهنگ عملی شعر حجم ندارد. هر چند به رسم رفاقت و آن جا که دارد برای رویایی در اداره‌ی تلویزیون کار می‌کند زیربیانیه را به عنوان «شعر حجم» شاعری می‌کند و امضا می‌کند. اما با یک نگاه سرسری

جهان متفاوت او با تعریف شعر از نظر بیانیه حجم مشخص می‌شود. شعر حجم دچار فرهنگی یکپارچه است. تأکید مسرانه و مستقیم شعر دکتر رویایی بر واج‌شناسی و واج آرایی و آواشناسی و بررسی تقابل‌های دوتایی در متنِ یک شعر، و برجسته کردن گرایشات شنیداری و شهوت دیداری کردن مضمون در هیأت کلمه و پنهان کاری‌های مفهومی، شعر حجم را تعریف می‌کند. با تعاریفی که دکتر رویایی در بیانیه و بعدها در تعریف جدید بیانیه داد، شعر حجم را که داشت یورش لشکری می‌شد، ساختمانِ سنگری کرد. با گارد گرفتن‌های جناسی شعر حجم دچار سنگر شد. شعر اردبیلی اصولاً نیازی به سنگر ندارد. پس «شعر دیگر» است. در هیچ کجا، هیچ جا شعر دیگر تعریف نشده است. تعریفِ شعر سنگر شعر است. شعر معرفی می‌کند، تعریف نمی‌پذیرد. بهرام اردبیلی نه صداها را برحست کارکرد درونی آن‌ها در زبان طبقه‌بندی کرد (مثل شعر دکتر رویایی) و نه صداها را بر حسب خصوصیت صداشناسی طبقه‌بندی کرد (مثل بیانیه حجم). او از پی تجلیات الهامی خصوصیاتی اشراقی را به کلمه‌ی شعر آورد.

تفاوت مسلّم بین جریان موج نو و شعر دیگر، جریان عقلانیت مدرن و فضاهای دیداری دنیای جدید است. شاعران موج نو اعم از احمدرضا احمدی و محمدرضا اصلانی و در شاخه متفاوت و مهم آن - در کارهای ابتدایی بیژن الهی -، موج جدیدی بود که تأکیدهایی بر عقلانیت مدرن و خلق فضاهای تجریدی تازه را داشت. این خلق فضای تجریدی و غیر شعری در شعر، در شکل متکاملانه‌اش در نزد گروه شعر دیگر عقلانیت مدرن را می‌گذراند و در فضاهایی اشراقی، نوعی خردستیزی با شعر پدرانه‌ی نیما، شعر سپید شاملویی و کُل شعر فارسی به وجود می‌آورد. آن جا که بهرام‌اردبیلی در مجموعه چند شعر در مجله «تماشا» به نام «برانداختن درخت در جنگل طلاجو» اشاره‌هایی جدید می‌کند، در هیچ جای شعر این دوره این خلق بُعدهای چندگانه‌ی تصویر را نمی‌یابید. هر چند بعدها در حاشیه‌ی بیانیه‌ی حجم به خلق بُعدهای سه‌گانه تصویری تعریف می‌شود. هر چند این کسان در فضاهایی ربانی و اشراقی به

خلق تصاویر ماوراء در شعر می‌پرداختند اما امروز دیگر از روی خودشیفتگی نمی‌توان تنها دست بردن در آسمان شرق و درآوردن گوهر تلقی‌شان کرد. دنیا داشت تغییر می‌کرد و تغییری همچون شعر دیگر در جاهای دیگری نیز داشت اتفاق می‌افتاد. ساختارگرایان دهه شصت میلادی در فرانسه نیز کتاب‌هایی با نام‌های عجیبی چون «نشانه‌شناسی نظام‌های خویشاوندی» و «پیدایش درمانگاه» را تألیف کردند که به ظاهر هیچ ربطی به سیر تفکر و نگاه متجددانه‌ی آن‌ها نداشت و این نوشته‌ها نزد ساختارگرایان حمله‌ای بود به آرمان‌های کلاسیکِ وضوح و جامعیّت نوشتار. یعنی به نوعی می‌خواستند «نظم طبیعی چیزها» را در ذهن مردم از اعتبار ساقط کنند. و این شعر از بهرام‌اردبیلی چه «نمایش آسان» ی دارد از این لحاظ:

«تو تاخت می‌زدی ای کودک
بوییده می‌شدی به کنار
به راهِ مرغزارِ گاوان قهوه‌یی
به سان همان علف
به سان همان صحرای بازگردانده

مثل این است که بالای شبی
این چنین داشته باشی به کنار
و زردِ گلوبندِ تو را نداشته باشی
نادانی و بانوی بلندی که مرا دوست می‌داشت
و همیشه در آمد شُدِ شب
می‌نشست و سایه‌های مرا می‌جُست
و من با سنّ کوتاهم از او شرم عشق می‌آموختم
و آن چه آسان است
رسیدن شب بود به خانه‌ی ما
کشیده می‌شدم آن گاه

بانو دل رمیده‌یی داشت.»

یکی از بهترین عاشقانه‌های شعر معاصر که در هیچ یک از کتاب‌سازی‌های گرد آمده از شعر نو، حضور ندارد. زیر این شعر بهرام نوشته بود: گوآ ۱۳۴۹

هیکل چهارم: بهرام اردبیلی آن چنان درس نخواند و دوره دبستان را حتی به پایان نرسانید که از اردبیل به تهران فرار کرد. و بعد نیز خود الفبای فارسی را آموخت و بعد پس از سی سال گشت و گذار در شهرها و کشورهای جهان لهجه غلیظ ترکی‌اش عوض نشد. نگاهی که او به شعر دارد، داشت، نه به خاطر خوانده‌ها و نه به خاطر مانده‌های شعر گذشته ما با جهان است. چراکه سواد او قد به خواندن آن چنانی نمی‌کرد. و هر چه بود تجلیات اشراقی و جنونِ حرف بود. اما در این جنونِ حرف، چه حرف‌ها راکه در شعر نو تصحیح نکرد. نیما- به عنوان پدر شعر نو- هر چند در روابط بینابینی کلمات و روال خطی یک جمله و سطر در شعر، نوعی تشتت و پاره‌گی ایجاد کرده بود اما در پاره شدن اوزان عروضی نیز نوعی وزن هنوز بر ماهیت آهنگین جملات غلبه کرده بود و چه بسا در جاهایی این تشتت در وزن و پاره‌گی، منجر به سخت خوانی و نقیضه‌ی لفضی در شعر نیما می‌شد. احمد شاملو بر این شد تا این سخت خوانی را از بین ببرد و اختلافات شدید نیما با او از همین جا شروع شد. شاملو بعد از گذراندن دوره اول شاعری خود تحت نظر شعر نیمایی، به مخالف خوانی نیما بر می‌خیزد؛ و در شعر خود ماهیت وزنی را تبدیل به ماهیت آهنگین می‌کند؛ و دیگر، در مانیفست پنهان «شعر سپید» از نصایح نیما دور می‌شود- می‌گریزد و به جای وزن، خاصیت ملودی را به شعر می‌آورد. او از موسیقی آموخته بود که ملودی اصوات موزون و متوالی‌ای است که ممکن است با ساز یا آواز نت‌ها و یک صدا (همفون) اجرا شود و امکان آهنگ چند صدایی (پولیفون) را نیز می‌تواند با چند ساز یا آواز به وجود آورد. با این حال اما هنوز نزد احمد شاملو شعر در همان چارچوب غایی، با فراز و فرودها و تکمله‌های بیانی و افاده‌های دستوری سروده می‌شد. هر چند شعر نیمایی با این حال در کنار شعر چارپاره سرایی و جریان موج نو و شعر سپید شاملویی به تفاریق در دهه چهل در حرکت بود،

جریان شعر دیگر در این میان باعث به وجود آمدن نوعی «حالت بی‌پایان» در اشعار شد؛ و از این جا ضربه دیگری به ساختار تعریف شده شعر سپید شاملویی زده شد. شاملو هر چند در گریز از نیما و اندیشه‌هایش به ساخت‌های جدیدی از شعر- از طریق ترجمه- دست یافته بود اما با این که خود گفته بود که من نیمای قصه‌گو را در شعر نمی‌پسندم، به نقش آفرینی در قصه‌های جدید سیاسی و اجتماعی حزب‌ها و آدم‌های حزبی اطراف خود می‌پرداخت؛ و این میراث پنهان ذهنیت نیما بود. یعنی نگاه کردن به جهان با قید زمان! این نگاه به جهان با قید زمان، در شعر اهالی شعر دیگر به فلسفه حیات تبدیل می‌شود. «تو را من چشم در راهم» نیما با آن زاری‌های به زور تبدیل به تصاویری ماورائی می‌شود که دیگر شاعر در شعر حکم نمی‌کند و پایان شعر- همچون پایان در نزد شعر کهن، شعر نیمایی و شعر سپید شاملویی- آخرین سطر شعر نیست، که این همان میراث مستبدانه‌ی مطلع و مقطع شعر کهن است، که شعر پایان‌پذیر نیست و این بی‌پایانی، شعر را از کلیت ساختمان یک شعر، حتی به یک سطر شعر، یا یک کلمه از یک سطر شعر می‌آورد:

«شب تلخی‌ست
ماهِ تلخ.
کمانِ پذیرفتنی!
سلام به انحنای کشیده‌ات»

این جا دیگر وصیّت نیما از ابژکتیو کردن سوبژکتیویته که انجام می‌پذیرد هیچ، بلکه شاعر در حالت‌های ماورائی، با تصاویری که کلمه از خود در جای جدید- سطر جدید- ارائه می‌دهد جانِ واژه را می‌گیرد و به نفع ماوراء می‌کند.

این تکه شعر- نه قطعه- قسمتی از «شبانه‌ی لیلی به بازخوانی‌ی قیس» است:

«طعم شب، طعم ماه، کمانِ اجباری در هلال از کجا می‌آیند؟! شب چگونه طعم تلخ می‌گیرد ماه چگونه تلخی‌ست؟» با آوردن صفتی غیرتوصیفی و غیر تصویری، شب از حالت خود خارج شده و دیگر شب همان شب شعر دیگران و

شب فرهنگ لعنتی نیست. اگر که نیما می‌سراید: «در آن هنگام/که بندد دست نیلوفر/ به پای سروکوهی دام/گرم یادآوری یا نه/ من از یادت نمی‌کاهم/ تو را من چشم در راهم» اتفاقاً در جاهایی از شعر نصیحت خود را نادیده می‌گیرد. آن جاکه می‌گوید شعر ما سوبژکتیو است و باید ابژکتیو به شود. نیما در آن هنگام که بندد دست نیلوفر را از روی ناچاری به تسبیح و زن می‌ریزاند و اگر که خاصیت موزونی شعر می‌گذاشت شاید می‌گفت: اکنون که دست نیلوفر... هر چند این انتخاب از بهترین دوره شعرسرایی نیما، و بهترین شعر نیمای بزرگ آمد، اما حتی در این جا قیاسی که با شعر اردبیلی می‌شود ناخودآگاه نصیحت نیما جزء کوچکی از اجزاء شعر است:

«بانوی ارجمند!
سینه ریزت را
به من ببخشا
تارها کنمش
در تکِ دریا
حال
زمان یادگیری‌ی نام گلی است
که پنج پَرَک داشت
و هفت زبان زهرآگین
پیچیده بود
به هفت پرچم زخمینش»

هیکل پنجم: شعرهای بهرام اردبیلی پُر است از زاویه دید متغیّر که میراث اهالی شعر دیگر است. چند صد سال شعر فارسی، هر جا و هر وقت شاعری پُل اصفهان را می‌دیده‌ای وا وای واویلا می‌کرده که چون اژدهایی خفته، چون کنگره‌های عرش، چون دیوانه‌ای مست و چون دهانِ آبشار... تشبیه شده. اردبیلی در مضمونی شکسپیری و در حالت‌های کانکریت کردن معنای کلمات در سطر، ژانر توصیف در شعر را به هم می‌ریزد و به جای تو چنانی و تو چنینی

ای پُل! از دیدار پُل سر باز می‌زند و این بار پُل است که جان مـی‌گیرد و او را می‌نگرد:

«من آنم آری
که پل
سی و سه چشم دارد»

و این لحظه همان وقتی است که بیژن الهی می‌گوید: «مـا در شـعر عـرفان می‌کنیم».

هیکل ششم: نکته مهم در شعر اردبیلی این است که ابزارهای زبانی به همراه ابزارهای مفهومی شرایط جدیدی در شعر مدرن مهیا می‌کند که جمع هر دو در یک جا به سختی انجام می‌پذیرد. در شعر «ذوذنبی بر خاک» می‌سراید:

«شام،
دیگران را فطیر و کلم بده
برای بهرام
پونه بجوشان»

در کُل شعر ابزارهای مفهومی پیش برنده بوده. بهرام به علت نداشتن سواد مدرسه‌ای و بعدها دوری‌اش از کتاب و نـوشتار، بـیشتر تـمایل بـه ابـزارهـای مفهومی دارد. او در بیان و در ساخت و شیوه نویسش متأثر از بیژن الهی و از جنبه هستی شناختی شاعرانه نزدیک به هوشنگ چـالنگی است، امـا از نـظر مفهومی وامدارزیست خلاقانه و بومی- قومی خود است. مثلاً همین شعر، که درباره‌ی «نبی» قهرمان مردمی قوم تُرک زبان او سروده شـده تکـه‌ای از شـعر، شاهکار شعر سیاسی فارسی است آن جا که می‌گوید:

«ماه درشتِ خواب
دری که به لطف باد- باز و بسته می‌شود.

الامان ای جوخه
ماشه را نچکان

هنوز اندکی شب است...»

این جا دیگر زندان اوین دهه چهل نیست. همه جا هست و هیچ جا نیست. هم تصویر تیرباران نبی تُرک هست و هم تصویر تیرباران خان بختیاری و هم انگار او «مراسم تیرباران» فرانسیسکو گویا را شعر کرده است. او در این شعر حتماً در قضیه ماه مه ۱۸۰۸ حضور داشته و دیده که سربازان ناپلئون اسپانیا را اشغال کرده‌اند و سرکوبی‌های قیام ضد فرانسوی را لمس کرده. او نظام گفتاری را در این شعر در بهترین حال ممکن رقم زده است. با پیگیری شعر بهرام اردبیلی به شاخه مهمی از شعر دیگر راه می‌یابیم. شعر دیگر عوام‌بینی و توده‌زدگی شعر نیمایی را پس زد، اتفاقی که البته بیست سال پیش از این - دهه بیست- توسط هوشنگ ایرانی به نوشت آمد، اما ذهنیت توصیفی احمد شاملو در ادامه رواج‌اش داده بود. قدرمسلم این است که در آراء و نظریات اردبیلی، که در شعرهای او مستتر است تعهد برای شاعر انکار می‌شود و اصولاً او شاعر را موجودی به دور از سیاست و جریان‌های سطحی روز می‌داند. بهرام با سفر به هند و از آن جا سفر به جاهای مختلف جهان به رویت عوالم دیگر رسید و از سنت کتابت خود را رها کرد: سنت کتابت، یعنی انتقال معنی از طریق نشانه و انتقال معتقدات و باورها، به وساطت نوشته و کتاب است.[1] و او چه خوب نوشته و کتاب را رها کرد و ما را رها کرد.

هیکل هفتم: هیکل هفتم را نمی‌نویسم، لباس سیاه می‌پوشم.

فروردین ۸۵

۱- به نقل از مدخلی بر رمزشناسی عرفانی / جلال ستاری / نشر مرکز / چاپ دوم / صفحه ۵۴