پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از دوستت داریم؛ نگاهی به شعر رؤیایی به بهانهٔ کتاب «من گذاشته را مصرف»

قبل از هر چیز ببینیم رؤیایی به عنوان یک شاعر با «کلمه» چه برخوردی یا رفتاری دارد؟ بدیهی است که پاسخها را از زبان و قلم خود رؤیایی خواهیم شنید:

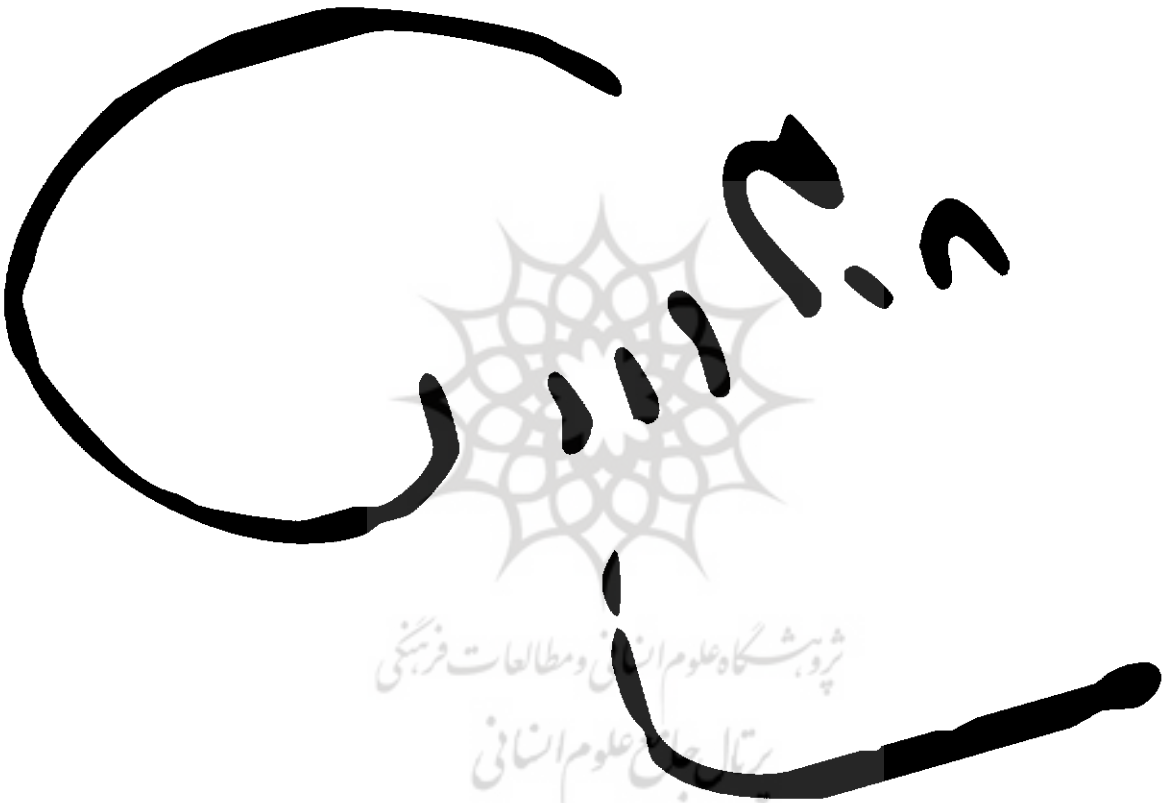
« . . . مثلاً من سه ماه لغت جمع می‌کردم و یا به ماهیت و شکل کلمه‌ها شب‌های دراز فکر می‌کردم بدون هیچ شعری یا خلاقیتی، برای پیدا کردن وزن کلمه‌ها و اینکه آنها را چطور می‌شود کنار هم گذاشت که با گذشته فرق بکند فکر می‌کردم.»

(ص ۱۱۱ - **مسائل شعر** - خرداد ۴۵)

در جای دیگر در برخورد با کلمه می‌گوید: «ما باید وقتی کلمه‌ای را مصرف می‌کنیم به همه چیز آن فکر کنیم از هیئت مادی آن گرفته تا زندگی آن در فرهنگ‌ها، به فکرهایی که در حاشیه آن به ذهن ما می‌رسد فکر کنیم. من هنوز می‌توانم یک ساعت دیگر روی همین کلمهٔ «همنسل» [هم‌نسل] وقت تو را بگیرم، تا تو از سؤالهای دیگرت بازبمانی.»

(ص ۱۹۵، همان کتاب، زمان مصاحبه مهرماه ۵۱)

وقتی کسی از اوان کار شاعری و با توجه به تاریخ بند قبلی از سال ۴۵ رفتارش با واژه این‌گونه باشد، به یقین بعد از شش سال خواهد توانست یک ساعت روی یک واژهٔ سادهٔ «هم‌نسل» مانور بدهد و



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دکتر حسن آقایی *

مخاطب خود را از سؤالهای دیگر و به ظن بنده ، از خواستهای به حق دیگرش باز بدارد .

رؤیایی دربارهٔ زبان و کلمه بسیار سخن گفته است و با یک مراجعه گذرا به کتابهایش به راحتی می‌توان نمونه‌های فراوان یافت . اما اجازه بدهید نگارنده با دو نمونهٔ دیگر ، تبیین رفتار شاعر را با کلمه به اتمام برسانم ، ایشان بعد از گذشت پنج سال از اظهارنظر قبلی خودش یک بار دیگر دربارهٔ کلمه می‌گوید :

« . . . تمام عطش من و جست‌وجوی من و ارضاء من ، همه در کلمه است ، شاعر امروز جز با حضور در دینامیسم زبان ، دینامیسم مداوم زبان ، نمی‌تواند حضور مداوم خود را در شعر معاصر مراقبت کند . دربارهٔ اینکه من بعد از پیدا کردن کلمهٔ دلخواه از چند جهت به آن نگاه می‌کنم و در مصرف آن کدام جهتش را ترجیح می‌دهم باید بگویم که برای من شاعر و هر شاعر به طور کلی ، کلمه در اول یک هیئت مادی دارد . . . کلمه غیر از این هیئت مادی وقتی که در مقام مصرف در شعر قرار می‌گیرد یک ساختمان هجایی دارد و یک ساختمان صدایی . . . بعد می‌ماند نگاه به کلمه از لحاظ معنایی . . .»

او در ادامهٔ همین مبحث سرانجام به اقراری شیفته‌وار از تعامل با کلمه می‌رسد :

«آن قدر من با کلمه کار کرده‌ام که دیگر کلمه برای من ، زندگی شده است و گوشت و پوست من شده است و خود این زبان من که توی دهانم است کلمه است ، و آنچه که به عنوان کلمه از زبان من جاری می‌شود چیزی جز تن من نیست و از این بابت هم خوشحالم .»
(به تلخیص صفحات ۳۴۳ و ۳۴۴ و ۳۴۵ ، **مسائل شعر** ، تابستان ۱۳۵۶)

جالب است ارتباط عجیب بند آخر سخنان رؤیایی با کتاب **من گذشته: امضا** که بعد از بیست و شش سال در دوران سالمندی شاعر مشاهده می‌شود. البته صریح‌تر بگوییم که در ادامهٔ مقاله به همین امر دوباره خواهیم رسید. به نظر می‌رسد شاعر جز به تکرار خود در ادامه و شاید انتهای این راه پرتلاش و طولانی نرسیده است . با توجه به نقل‌قولهایی که گذشت ، به وضوح آشکار است که شاعر «در کشف ظرفیت‌های تازهٔ لغت» [۱] و در «غنی و متحول و متنوع» [۲] کردن ظرفیتهای لغت چه تلاش جانکاهی را در طول سالیان کار ادبی و شاعری از خود نشان داده است . در ادامهٔ سخن به تصویرهایی از جدیت و تلاش خستگی‌ناپذیری از این شاعر محترم خواهیم رسید که انسان را به غبن وامی‌دارد و هر خوانندهٔ غیوری را به غبطه که ای کاش شاعران و دوستان جوان ما ، یک دهم تلاش و کوشش رؤیایی را بر جان خود هموار می‌کردند و در شناخت زبان و ظرفیتهای زبان و تکنیکهای شاعرانهٔ شاعران این زبان ، اندکی زحمت می کشیدند که اگر چنین بود ، به یقین شاهد کارهای شایسته‌تری از وارثان ادب گران‌سنگ فارسی بودیم .

یکی دیگر از سؤالهایی که به ما در فهم کتاب کمک خواهد کرد این است که بدانیم رؤیایی از شعر چه تعریفی دارد؟ او در پاسخ به «نوری علاء» بر عنصر اندیشه درنگ می کند: «با اندیشه موافقم شعر در یک مقام صاعقهٔ اندیشه شده و یا یک اندیشهٔ صاعقه زده است .»

اگر از تعبیر «صاعقه زده» برای پرهیز از بحث و گرفتار نشدن در دام اختلاف برداشت ، با تساهل بگذریم در اینکه رؤیایی اندیشه و تفکر را جزو ذات شعر می‌داند جملهٔ فوق دلالت روشنی دارد .

به این ترتیب به نظر می‌رسد خودآگاه وجود رؤیایی و تفکر و اندیشه آگاه او در ساخته شدن شعرهایش سهم بسزایی داشته باشد ، البته به یاد داشته باشیم که دیگر اظهارنظرهای شاعر که در ادامه خواهد آمد همین معنا را تأیید و تأکید می کند .

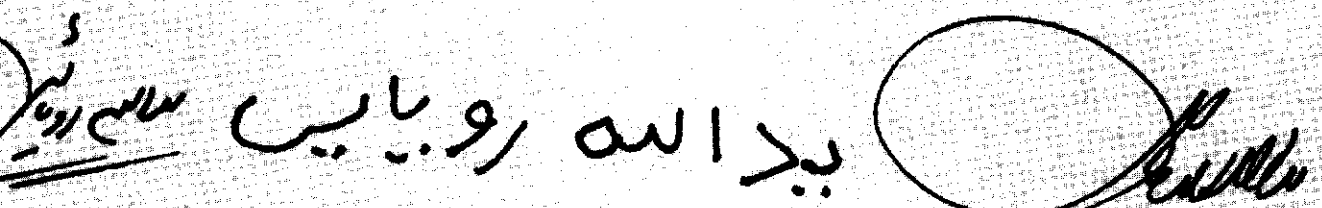
شعری که در خودآگاه و کارگاه مغز و اندیشه که در آن کلمات با زحمات طاقت‌فرسا و شبانه‌روزی ، شناسنامه خورده‌اند و طبقه‌بندی شده‌اند و در فایلهای مخصوص جای گرفته‌اند ، ساخته شود ، طبیعی است که اندکی از دل – از بارگاه دل – دور افتاده باشد ، توجه بفرمایید که بنده عرض کردم اندکی نه کاملاً اما آیا خود رؤیایی هم ، چنین فکر می کند:

« . . . چیزی که مرا در جهان خارج جذب می کند ، حرکت‌ها و ریتم‌های شعر مرا می‌سازد جهان خارج است . برعکس او مایه تمام حرفهایش را از «دل» می گرفت ، او از دل حرف می‌زند همان‌طور که من به این غبن برخوردم که حرف دل در شعر من کم است . . .»
(ص ۸۷ ، **مسائل شعر** ، بهمن ماه ۱۳۴۷)

رؤیایی در مقایسهٔ شعر خود با فروغ ، به صراحت اعتراف می کند که شعر او را حرکتها و ریتمهای جهان خارج – که در ارتباط اساسی و رویاروی با خودآگاه آدمی است – می‌سازد و حرف دل – که باید به ناخودآگاه و اعماق وجود آدمی مربوط شود – در شعر او کم است و این کمی به اندازه‌ای است که او را به غبن وامی‌دارد .

به این ترتیب به نظر می‌رسد شعر رؤیایی باید یک شعر کوششی باشد تا یک شعر جوششی ، او جهان خارج را با ذهنی آگاه و حلاج ، شناسایی می کند. کلمات را با وسواس انتخاب می کند و آنها را در بازلی که طراحی کرده است مرتب جابه‌جا می کند تا جای خود را پیدا کنند و شکل نهایی به نام شعر بیرون بیاید. برای فهم بی‌غرض چگونگی سرایش شعر رؤیایی اجازه بدهید به سراغ خود شاعر برویم . او در توضیح چگونگی سرایش شعرهای مجموعهٔ **دریایی ها** با کمال صداقت می گوید:

« . . . وقتی به دریا علاقه‌مند شدم ، مطالعاتی راجع به دریا کردم ، مطالعات من بیشتر روی کتاب‌هایی بود که در زمینهٔ زیست‌شناسی دریا تألیف شده بود . . . «دریای پیرامون ما» این کتاب به من کمک زیادی کرد . . . زندگی دریا ، موجودات دریایی ، تاریخ دریا ، از کیفیت تکوین یک موج تا از بین رفتن آن ، نقش بادها در حرکت و رنگ آب ، تأثیر نور بر دریا ، تأثیر گرما و سرمای آب‌های دریایی بر زندگی موجودات دریایی ، رابطهٔ آب دریا با خورشید ، سرگذشت زمین که سرگذشت موج است . . . بعد از خواندن این کتاب به سراغ کتاب‌های دیگری هم رفتم . . . مثلاً کتاب «دریای عجایب» و کتاب «اسرار دریاها» . . . کتابی خواندم از



کازنسکی که آن را از قسمت «عجایب دریا» شروع کرده بود...

... اطلاعات ذهنی آدم راجع به دریا منبع سرشاری درست می‌کند و هر وقت آدم شعر می‌گوید می‌تواند از ذخیره‌های ذهنی خود و آنچه که قبلاً کشف کرده استفاده کند...

از کتاب‌های علمی راجع به دریا که بگذریم کتاب‌های بسیار دیگری هم راجع به دریا هست، مثلاً «موبی دیک» را هم خواندم... دو رمان فرانسوی را خواندم که حادثه‌هایش در دریا می‌گذشت، از «سن ژون پرس» به جز شعرهای مربوط به دریا دیگر شعرهایش را هم خوانده‌ام...»

(ص ۱۱۰ و ۱۰۹، همان کتاب)

بدون اینکه قصد من از آوردن جملات فوق کاستن ارزش شعرهای دریایی‌ها باشد و یا از ارج آفرین تلاش بی‌نظیر شاعر در خلق شعرهایش بکاهم، تنها می‌خواستم برخورد آگاهانه شاعر را در نطفه گرفتن، تکوین و تولد شعرهایش نشان بدهم. زحمتی آگاهانه اندیشیده شده که گاهی انگیزهٔ شاعر را برای تولید اثر هنری تنها پر کردن و به حد نصاب رساندن مجموعهٔ شعری تشکیل می‌دهد: «... در اواخر برای اینکه یک مجموعه بشوند کار را ادامه می‌دادم.»

(ص ۱۱۰، همان کتاب)

حداقل حقیقتی که از پشت سخنان رؤیایی نمایان می‌شود، بی آنکه قصد ارزش گذاری داشته باشم و نسبت به خوب و یا بد بودن فی نفسهٔ آن اظهارنظر کنم این است که رؤیایی برای ساختن یک شعر و خلق آن، از مغز مایه می‌گذارد تا از دل، و به قول معروف از کوشش طاقت‌فرسا برخوردار است تا از جوشش جان‌افزا، و این البته از شاعری که یک عمر حسابداری کرده است بعید نیست. اما همین مقدار در شناختن شعر رؤیایی کافی نیست، به عبارتی دقیق‌تر تلاش غبطه‌برانگیز رؤیایی در هنگامهٔ شعر و شاعری او را از وادی دیگری نیز عبور داده است که توجه به آن نیز در شناخت آخرین مجموعهٔ آثار او – تاکنون البته – می‌تواند مفید باشد.

آن وادی دیگر اطلاعات عمیق اگر نگوییم وسیع و گستردهٔ رؤیایی از فرهنگ غنی اسلامی – عرفانی ایران است.

او در کتاب **از زبان نیما تا شعر حجم** مقاله‌ای دارد به نام «شیعه جهان روحانی ما» علاقه‌مندان می‌توانند به خود مقاله رجوع کنند، شاید بتوان گفت مقالهٔ مزبور یکی از بهترین مقاله‌هایی است که از سر شور و شیفتگی و جذبه دربارهٔ فرهنگ فلسفی، عرفانی روحانی شیعه نگاشته شده است اما من مجبورم به خاطر رعایت اختصار و در جهت هدفی که دنبال می‌کنم گوشه‌هایی از آن مقاله را در اینجا بیاورم، ایشان در آنجا از طریق کارهای درخشان کربن فرانسوی، با اظهار تأسفی که خودشان می‌کنند، از معبر نگاه یک غربی با فرهنگ خودی آشنا می‌شوند اما این آشنایی او را به همراه اقراری صادقانه از غفلت اهل فرهنگ به تلاش شاعرانه در شناخت و معرفت گسترده این وادی می‌کشاند:

«... ذهن خواننده، و چشم ذهن مجهز به اسلحه‌های دقیقی برای شناخت امام می‌شود و شناخت خود، خود مؤمن، که به گفتهٔ سنایی شناخت امام به عنوان راهنمای شخص و چراغ راه و رفتار رفتاری است به سمت شناخت خود.»

(ص ۲۸۴، **از زبان نیما تا شعر حجم**)

او ضمن مروری فشرده به کار کربن می‌نویسد:

«کاری که هانری کربن کرده است که آدم حس می‌کند سهم هر ایرانی در آن هست، با دو تعبیر: تعبیر اول اینکه سهم هر ایرانی من‌باب وظیفهٔ ایرانی بودنش و من‌باب تربیت اسلامی شیعی‌اش که او را بر پشتوانه‌ای از یک روحانیت غنی می‌نشاند این است که جای خودش را در روحانیت‌های مذهبی جهان بشناسد، و بشناسد آن معیارها و ارزش‌های فارقی را که اوی مسلمان را از مناظر روحانی دیگر دین ممتاز می‌کند:...»

(ص ۲۸۷، همان کتاب)

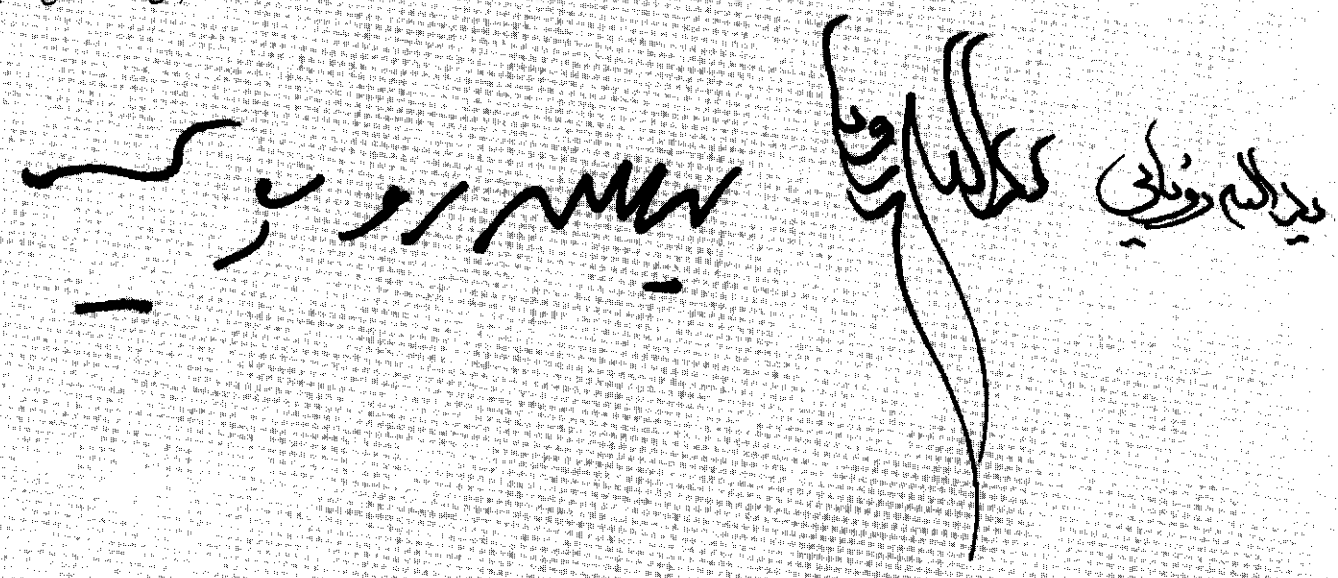
رؤیایی در ادامهٔ سخن وقتی به سخن از اشراق و شیعه می‌رسد به صراحت اعتراف می‌کند: «... از حالا باید یاد بگیریم، از فیلسوف‌هایمان از متفکران روحانی و عارفان ایرانی و آنچنان عمیق و عظیم است که دیگر حتی وظیفهٔ ما است که با تلاش و زحمت، امروز و فردا، با آنها و به خاطر آنها یادشان بگیریم.»

(ص ۲۸۸، همان کتاب)

و در همین مقاله است که با صراحت و صداقت اعتراف می‌کند:

«... نگارنده شکرگزار کربن است که بر اثر زحمات او وقتی به سراغ روزبهان به عنوان فیلسوفی روحانی رفت او را نثرنویسی توانا و شاعری ظریف نیز دید و دید که در این قلمرو هیچگاه حقی از این بزرگ مرد در این مملکت ادا نشده...»

(ص ۲۸۶، همان کتاب)



رؤیایی در ضمن اقرار به اینکه مدتهایی است که یادمان رفته وطن ما ناب‌ترین اندیشه‌های روحانی را پیشکش انسانیت کرده است می‌گوید:

«... یک انسان گواتمالایی [به عنوان مثال البته] نمی‌داند که ما برنده جام آسیایی فوتبال هستیم، برایش هم مهم نیست، و برایش مهم نیست که لیدرهای حزبی ما چه چهره‌هایی هستند و در ضلع جهانی نشسته‌اند یا نه، ولی چشم یک انسان گواتمالایی را هم که ببندی به یک ارزش اعتباری اشاره می‌کند و آن شعر ما و عرفان ماست.»

(ص ۲۵۴، **مسائل شعر**، اردیبهشت ۵۱)

با چنین رویکردی است که رؤیایی با فرهنگ غنی و زبان شاعرانهٔ عرفان ایرانی اسلامی آشنا می‌شود و این آشنایی جابه‌جا در مصاحبه‌ها و مقدمهٔ دلتنگی‌ها و مقدمهٔ لبریخته‌ها و حتی کتاب **من گذشته: امضا** خود را نشان می‌دهد.

***

اما باید دید رؤیایی از عرفان چه چیزی را مراد می‌کند و عشق که از نظر عرفان تنها انگیزه و دلیل تجلی و ظهور و آفرینش است از نظر او چه معنایی می‌دهد؟ او در جواب نسرین نادرشاهی که از او می‌پرسد عرفان را برای من معنا کن جواب می‌دهد:

«عرفان معرفت به خویشتن است، چرا که وقتی به دهلیزهای پیچیده درونت عارف می‌شوی، تازه داری در خودت عرفان می‌کنی. بنابراین وقتی شروعش این باشد آخرش را می‌توان حدس زد.»

(ص ۲۹۲، **مسائل شعر**، آذرماه ۵۴)

بدون اینکه بخواهم وارد نقد معرفتی این تعریف بشوم نظر خوانندگان عزیز را باید به این نکته جلب کنم که آیا عرفان هزار و چهار صد ساله ایران اسلامی ما، فقط معرفت به خویشتن است؟ پس جایگاه دوست، معشوق و آن جمال و جمیل مطلق در این تعریف چه می‌شود؟ و اگر زیربنای این تعریف را همان جملهٔ مشهور و معروف سالار عاشقان، رسول حضرت حق محمد (ص) بدانیم که فرمود: «من عرف نفسه فقد عرف ربه» به وضوح پیداست که در تعریف بند مذکور، نصف این جمله نادیده گرفته می‌شود. البته به همین مطلب دوباره برخواهیم گشت و در مرور **من گذشته: امضا** در این باره به اندازهٔ کافی سخن خواهیم گفت باز در همان مصاحبه وقتی پرسشگر از رؤیایی دربارهٔ عشق می‌پرسد: «به عشق چطور نگاه می‌کنی؟

- عشق اخیراً سیر و سیاحت واژه‌ها شده است. آنچه که باقی می‌ماند بیان جسم و جنس است و هیچ، و خدایش «اروس». «اروتیسم» باز از عشق بیشتر وجود دارد، و پورنوگرافی که متأسفانه بیش از هر دو...»

(ص ۲۹۳، همان کتاب، آذرماه ۵۴)

آیا این عشق همان عشق است که آن بزرگوار به صحرا می‌رود و عشق می‌بارد و همچنان که پای آدمی در گل فرو می‌رود پای او در عشق فرومی‌رود؟

یا آن شهید، رابعهٔ عدویه فریاد برمی‌آورد «الهی! مرا از دنیا هرچه قسمت کرده‌ای به دشمنان خود ده و هرچه از آخرت قسمت کرده‌ای به دوستان خود ده، که ما را تو بسی.»

(**تذکرة‌الاولیاء**، ص ۸۷ به نقل عشق صوفیانه ستاری، ص ۹۵)

عین‌القضاة آن را فرض راه می‌داند و حلاج بانگ برمی‌دارد که در نماز عشق، دو رکعت است که قبول نمی‌افتد مگر با وضوی خون و همان روزبهان که تعریفش از زبان خود رؤیایی گذشت عبهرالعاشقین خود را تفسیر و شرح و بسط عشق قرار می‌دهد و در سراسر کتاب می‌نالد: «... در این محلست خطرات عارفان: آنگه‌شان مسلم باشد، که به جمیع آتش‌های مجاهدهٔ عشق بسوخته باشند.»

(**عبهر العاشقین**، ص ۹۷-۹۸ به نقل از عشق صوفیانه، ص ۲۲۱)

و یا مولای مسلم عاشقان، **مثنوی** و **دیوان** خود را در شرح آن فریاد برمی‌آورد؛ و عاقبت نیز از سر عجز و شرمندگی اقرار می‌کند:

علت عاشق ز علت‌ها جداست
عشق اصطرلاب اسرار خداست
عاشقی گر زین سر و گر زان سر است
عاقبت ما را بدان سر رهبر است
هر چه گویم عشق را شرح و بیان
چون به عشق آیم خجل باشم از آن
گرچه تفسیر زبان روشنگر است
لیک، عشق بی‌زبان روشن‌تر است
چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت
چون به عشق آمد، قلم بر خود شکافت
عقل، در شرحش چو خر در گل بخفت
شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت

(**مثنوی**، دفتر اول، ابیات ۱۱۰-۱۱۵)

البته همه اینها را به یقین خوانندگان محترم و خود رؤیایی عزیز، بهتر از این طلبهٔ تازه‌کار می‌داند و شاید به همین خاطر هم در جواب ایشان اگر دقت کنیم تصریح به اینکه من عشق را این‌گونه می‌شناسم نیست بلکه گزارشی است از شناخت جامعه و واقعیتهای رایج جامعه از موضوعی بدین زیبایی و مهم. اما به هرحال از ایشان به عنوان یک شاعر که با قلبی طاهر، زیباییها را کشف می‌کند و پیامبرگونه، جامعه خود را به سمت زلالیها فرامی‌خواند به عنوان کسی که همهٔ این کتابها را زیر و رو کرده است و پرده‌های جهل و غفلت را دریده است انتظار می‌رود، از هر مانعی و سدی بگذرد و در برابر سؤالی چنان، چشمه‌ای صاف و باصفا و گوارا را به روی مبتلایان آن جامعه مریض و کج‌اندیش بگشاید.

حالا پاسخ اینکه چرا اتفاق نمی‌افتد، یکی از نکته‌هایی است که در بررسی **من گذشته: امضا** به آن خواهیم پرداخت.

قبول می‌کنم که مقدمه اندکی طولانی می‌شود اما خواننده محترم به بنده حق خواهد داد وقتی می‌خواهیم به اثری نگاه کنیم که درست پنجاه سال سابقه کار پشت سر دارد، و شاید از نزدیک به هفتاد سال عمر برآمده است، به ناچار طرح علامتهایی (کدهایی) از این پنجاه سال برای فهمیدن بهتر امروز ضروری خواهد بود و عذر این کمترین را خواهد پذیرفت.

آخرین موردی که باید به آن اشاره بکنم تا به کتاب **امضاها** برسیم و احتمالاً خوانندگان نیز جای خالی آن را حس کرده‌اند، اشاره‌ای به شعر «حجم» است، البته من وارد این اصطلاح که جنجالها برانگیخته است و مجلات و مطبوعات ادبی ما گویای آن هستند، نخواهم شد، اما آنچه را که به دنبال آن هستم، از یکی - دو جملهٔ رؤیایی بیرون خواهم کشید تا مقدمه‌ای برای ورود به مطلبی که درصدد بیان آنیم، کامل شود.

رؤیایی یکجا در توضیح ابهام شعر حجم می‌گوید:

«ابهامی که در شعر حجم است، و می‌گویم خصوصیت خود را دارد،

از این روست که شاعر در تصویرپردازیهای ذهنی خود **و در گذاری که از طبیعت تا ماوراءالطبیعه می‌کند**، از بعدهای سه گانه عبور می‌کند، از یک فاصلهٔ فضایی می‌گذرد تا جایی **در ماوراءالطبیعه** بنشیند...»
(ص ۱۵۶، **مسائل شعر**، آذرماه ۵۳)

شاعر محترم در ادامه همین بحث و در توضیح مکانیسم خیال در شعر حجم، می‌گوید: «... شاعر درعین حال که از منحنی یا زاویه عبور می‌کند، از عمق (و یا از ارتفاع) هم عبوری دارد، یعنی **ماوراءها** را جز با این مکانیسم ذهنی نمی‌بیند.»
(ص ۱۵۷، همان کتاب)

رؤیایی در جایی دیگر، در توضیح و تفسیر شعر حجم به چنان بیان ساده و مستقیم و شفافی می‌رسد که هرگونه امکان تأویل و ایهام و ابهام‌اندیش را از بعضی ذهنهای مدرنیته‌زده و شعرزده و خیلی راحت‌تر بگویم شکاک علم‌زده، می‌گیرد: «می‌دانیم که هر شیء دارای سه بعد طول و عرض و ارتفاع است. که این هر سه حجم آن شیء را می‌سازند، در شعر حجم، شاعر برای دست یافتن **به واقعیت و فراتر رفتن از آن،**

از این سه بعد فراتر می‌رود.

شاعرانی هستند که **برای رسیدن به ورای واقعیت** خط مستقیم را برمی‌گزینند و به این ترتیب شعری که عرضه می‌کنند، ساده و بی‌پیچ و خم است...

...اما شاعر حجم‌گرا در همان حال که از طول عبور می‌کند، از عرض و عمق نیز می‌گذرد، یعنی **برای رسیدن به ماوراء واقعیت** و فراتر رفتن از آن، **از سه بعد امور و اشیاء حجمی می‌سازد و جهش می‌کند...** برای همین است که در شعر یک شاعر حجم‌گرا، همیشه تعبیرهای تازه می‌توان یافت، و این گونه شعر اصولاً قابلیت تعبیرپذیری بسیار دارد.»
(ص ۲۷۹، همان کتاب)

آنگاه در ادامه حرفهایش در ص ۲۸۰ تصریح می‌کند: «شاعر حجم‌گرا در همهٔ زمانها بوده است، مثلاً می‌توان حافظ را – تا حدودی – شاعر حجم‌گرا خواند.»

بگذریم از اینکه بالاخره شعر حجم چیست و چگونه شعری است که توضیح خود رؤیایی دربارهٔ آن ساده و شفاف و صریح است. آنچه بنده به دنبال آنم و در زیر سطرها و تعبیرات استاد به علامت تأکید و درنگ خط کشیده‌ام، اصرار مکرر و مؤکد ایشان بر روی واژهٔ ماوراءالطبیعه است، بدون اینکه وارد بحث بشوم و با هر ذهن شکاک و وسواسی درگیر مشاجرات بی‌حاصل شوم، صمیمانه می‌گویم که حداقل می‌توانیم به ابتدایی‌ترین معنایی که از این واژه به ذهن متبادر می‌کند و به گسترده‌ترین دلالت معنایی آن توجه کنیم، رؤیایی می‌گوید شاعر در گذاری که از طبیعت تا ماوراءالطبیعه می‌کند و این مفهوم با جملات گوناگون و تعبیرات مختلف در تمام طول عمر شاعری وی تکرار شده است تا آنجا که در مقدمه کتاب **من گذشته: امضا** نیز به چشم می‌خورد.

حالا اگر ماوراءالطبیعه را فقط الهیات معنی نکنیم و به هرچه که از مرز اشیاء و ماده و به قول رویایی طول و عرض و ارتفاع فراتر می‌رود معنا کنیم که در آن صورت از ابتدایی‌ترین سطوح دریافتهای حقیقتهای غیرمادی تا الهیات را هم شامل خواهد شد، خیلی راحت‌تر خواهیم پذیرفت که شاعر باتوجه به تأثیری که از فرهنگ غنی اسلامی – ایرانی گذشته خود دارد و حقیر سعی کرد به حوصله آنها را به خواننده عزیز معرفی کند و باتوجه به اینکه شاعر در سطرهای بالا به عمق و ارتفاع به عنوان یک مفهوم واحد پارادوکسیکال نگاه می‌کند و این نگاه پارادوکسیکال یکی از ویژگیهای بینش توحیدی است چرا که خداوند اول و آخر و ظاهر و باطن یعنی به عنوان عمق و ارتفاع معرفی می‌شود و توجیه صحت این تعبیر را در تعریف و روشن کردن ویژگیهای سمبل در سطرهای آینده بیان خواهم کرد و باتوجه به اینکه شاعر در نهایت ریشه‌های شعر حجم را به گذشته پربار شعر عرفانی ما و حافظ می‌رساند، شکی نمی‌ماند بپذیریم که رؤیایی به نوعی مدعی شعر معرفتی است، شعری که به معرفتهایی در ورای خطوط و اشیاء دست می‌یابد و همچنان که شاعر آن در این لحظات شعور پروازهای والایی را تجربه می‌کند، دست خواننده را هم می‌گیرد و با خود در عبور از حجمهایی باشکوه به ماوراءهایی تودرتو هدایت می‌کند.

از این بابت قصد و تلاش رؤیایی ستودنی است و در خور تمجید. اگر منصفانه قضاوت کنیم آیا کارنامهٔ شعری رؤیایی گویای چنین تجربه‌هایی است آیا رؤیایی شاعری است که به فراواقعیتها می‌رسد و خواننده را در عبور از حجمها، با پروازهای شاعرانه به سوی دنیاهای بی‌مرز، دنیاهای رها از طول و عرض و ارتفاع هدایت می‌کند و به خواننده امکان تعبیرهای گوناگون از شعر خود می‌دهد؟

یا به قول براهنی او حتی به واقعیتها و اشیاء پیرامون خود نیز نمی‌رسد، آنها را با رسوخ و نفوذ شاعرانه تجربه نمی‌کند او فقط به کلمه و کلمات می‌اندیشد و به همین جهت شعرش در سطح باقی می‌ماند، سطحی که از انرژی و عاطفه و گرمای لازم بی‌بهره است و با پس و پیش شدن کلمات فرم گرفته است.

(ص ۵۶۰ **طلا در مس**، جلد اول چاپ ۱۳۵۸)

به جواب نهایی این سؤال در بررسی نوشته‌های **من گذشته: امضاء**

خواهیم پرداخت اما آنچه در اینجا می‌خواستم اشاره کنم، علاقه رؤیایی و تلاش آگاهانه اوست در رسیدن به یک شعر چند بعدی ولی اینکه تا چه اندازه موفق می‌شود بدیهی است در بررسی نوشته‌هایش بهتر می‌توانیم قضاوت کنیم.

در آستانهٔ ورود به کتاب، – هرچند با مقدمه‌ای تقریباً بلند – بحثی بسیار فشرده و مجمل در معرفی سمبل و رمز لازم خواهد بود، چرا که به نظر می‌رسد رؤیایی از امضاء و شکل فیزیکی آن بر روی صفحه به عنوان یک رمز استفاده می‌کند.

یونگ در تعریف سمبل می‌گوید:

«آنچه که ما سمبل می‌نامیم عبارت است از یک اصطلاح، یک نام، یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مأنوس در زندگی روزانه باشد و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی بخصوصی نیز داشته باشد، سمبل معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست».

(یونگ، **انسان و سمبلهایش**، ص ۲۳)

برای احتراز از اطالهٔ کلام، خوانندگان را به بحثهای جلالی در کتاب **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی** ارجاع می‌دهم.

بی آنکه وارد بحث پیچیدهٔ رمزشناسی شویم آنچه از سخنان یونگ برمی‌آید این است که رمز، درعین اینکه خود به شکلی مأنوس و ملموس در حیات بشری وجود دارد، در مواقعی ضمن حفظ هویت خویش معرف پرتوهای دیگری از معنا می‌شود، پرتوهایی مبهم، ناشناخته، که نمی‌تواند یکبار و برای همیشه گفته شود.

جلال ستاری در ضمن بحث جامعی که در کتاب **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی** از سمبل می‌کند و ریشه‌های لاتین لغت را می‌کاود سرانجام نتیجه می‌گیرد که نماد عناصر پراکندهٔ معناها را چون جویباران به هم می‌پیوندد.

باتوجه به اینکه این معناها به قول یونگ پنهان از ما هستند و در حالتی ناشناخته وجود دارند، و به قول روان‌شناسی امروز، ریشه در ناخودآگاه آدمی دارند، وقتی پای رمز و نماد در متن باز می‌شود که گوینده، شاعر، نویسنده، و ... در یک تمرکز و تفکر و خلاقیت فکری حرکتی از سطح به عمق، از برون به درون و از ظاهر به باطن داشته باشد و درست به همین معنا اشاره می‌کند. روزبهان بقلی، وقتی می‌گوید: «رمز باطن است و مخزون تحت کلام ظاهر...»

(به نقل از **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**، ستاری، ۸۹)

به این ترتیب خالق رمز، در یک تمرکز فوق‌العاده با عبور از سطح و ظاهر و با پشت سر گذاشتن تاریکیهای اشیای پیرامون و وجود خویشتن در اعماق ناخودآگاهی در دنیای سکر و زلال رهایی، و به قول رؤیایی در آن سوی واقعیتها، به جهان روشن و زلال و در عین حال مبهم و بی‌کران معانی دست می‌یابد و از آن معانی باطنی بی‌آنکه خود اختیاری داشته باشد، از کلام یا تصاویری به رمز تعبیر می‌کند و از آنجا که حرکت از برون به درون، حرکت از کثرت به وحدت است، در دنیای وحدت کشف و تجربه و دریافت معانی در قالب وحدت و تمرکزشان، آنها را در سمبل و نماد جمع می‌کند و مخاطب می‌تواند از آن رمزها، معانی گوناگون را تعبیر و تأویل کند.

اما متخصصان موضوع، رمزهای این‌چنینی را مبتنی بر دو اصل می‌دانند، اول آنکه باید به وجود نظام درجهان اعتقاد داشت و به قول شیخ محمدلاهیجی:

جهان چون زلف و خط و چشم و ابروست
که هرچیزی به جای خویش نیکوست

و دوم آنکه باید به وجود تماثل، یا هم ارزی و همانندی میان مراتب هستی، اعتقاد داشته باشیم.

(**مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**، ص ۲۱ و ۲۰)

با چنین اعتقادی است که جملهٔ رؤیایی که ارتفاع و عمق را به یک معنا می‌گیرد، قابل تصدیق می‌شود و چنین اعتقادی می‌تواند حرکت انسان را در یک محور صعودی و نزولی همان عمق و ارتفاع و به زبان مذهب ظاهر و باطن و به زبان یونگ خودآگاه و ناخودآگاه توجیه کند و کشف و دریافتی که می‌تواند چند بعد به متن بدهد و به قول رؤیایی آن را دارای قابلیت تعبیرپذیری بسیار بکند و امکان پرواز از حجمی به حجمی دیگر را برآورد، فراهم می‌شود.

و بدین گونه است که نماد و رمز در ضمن آنکه به قول ستاری جنبهٔ عینی یعنی محسوس و تصویری آن موردتوجه است، همچنان که امضا در کتاب رؤیایی، به قول پال تیلیش «به ماورای خود نیز اشاره می‌کند» – باز همچنان که در کتاب رؤیایی برای دادن چنین توانی به امضاء تلاش شده است. درست در یک چنین نگاه به هستی و دریافت تجربی و حسی آن است که نماد همیشه ابهام دارد و نمی‌توان معنای آن را یکبار و برای همیشه فهمید و به طور کامل بیان کرد، چرا که معانی در دنیای باطن، اساساً دنیایی بیان نشدنی، بی‌کران و بی‌مرز و در نتیجه مبهم را تشکیل می‌دهند و باید هرکس به تنهایی و به طور شخصی تجربه کند و سخن گفتن از آن معانی از سوی شاعر به هیچ عنوان کامل و رسا و صریح نخواهد بود همچنان که در شعر حافظ و مولانا و شطحیات عرفا و متون مقدس می‌بینیم.

ولی آیا این حادثه در نوشته‌های **من گذشته: امضاء** با وجود اصرار شاعر، اتفاق می‌افتد؟ اجازه بدهید به خود قطعات برسیم و با رعایت انصاف و تعامل علمی، در رسیدن به پاسخ دقت کنیم و سخن آخر اینکه در چنین متنهای رمزآگین، به قول پورنامداریان:

«کشف افقهای تازه در تجربه‌های باطنی، و شهودی معمولاً با هیجان شدید عاطفی همراه است، و در این هیجان شدید عاطفی است که شاعر مسخر معنا می‌شود، و نه معنا مسخر شاعر، و چون چنین است شاعر قادر به تصمیم دربارهٔ شیوهٔ بیان و صورت شعر نیست، معنی، زبان و صورت بیان خود را به شاعر تحمیل می‌کند.»

(پورنامداریان، **رمز و داستانهای رمزی**، ص ۷۳)

و شاعر در یک عالم ناخودآگاه بی آنکه قصد و عمد و اراده و اختیاری داشته باشد معانی سنگین و دنیای فراواقعیت موردتجربه خود را، در متنی رمزآگین عرضه می‌کند، نه اینکه عامدانه با آگاهی تمام و با تلاش و جان کندنی برخاسته از شناخت امکانات کلمات، به عمد معناهایی در لابه‌لای سطور و تصویرها پنهان کند.

با این نگاه باز هم باید بپرسیم در نوشته‌های **من گذشته: امضاء** کدام شکل موضوع اتفاق افتاده است؟ آیا معانی بر شاعر سلطه داشته‌اند و عنان قلم او را به سمت بیان هدایت کرده‌اند یا شاعر بر آنها حاکم بوده است و با تعمد و اراده و تلاش آگاهانه آنها را شکل داده است؟

به نظر می‌رسد اکنون وقت آن رسیده است که به خود کتاب **من گذشته: امضا** بپردازیم. در تنظیم مطالبم، اول می‌خواستم مقدمهٔ کتاب را نقد کنم اما اکنون احساس می‌کنم اول نگاهی به قطعات کتاب، لازم‌تر است، اینکه مرتب اصرار می‌کنم به قطعه و تصریح به شعر نمی‌کنم به خاطر اینکه چه نویسنده کتاب و چه مقدمه نویسانش در اطلاق شعر به این صفحات در تردید هستند و در صفحه نه کتاب از آنها «شعر به نثر» یا «نثر یک شعر» نام برده شده است. بدیهی است منظور بنده هم از قطعه، قطعهٔ اصطلاحی ادب کلاسیک فارسی نیست، مثلاً می‌توان گفت نوشته‌ها، یا صفحات کتاب اما به هرحال باید به این سؤال برسیم، صفحاتی که در کتاب **من گذشته: امضاء** به روی ما باز می‌شوند آیا واقعاً شعر هستند؟ برای جواب به سؤال حاضر، ساده‌ترین و سطحی‌ترین نگاه این است که ببینیم آیا این صفحات «فرم» و «قالب»های رایج شعر فارسی را دارند؟ قصیده که نیستند، مثنوی هم نیستند، غزل هم نیستند، قطعه هم نیستند، نیمایی هم نیستند فرمهای شناخته شده و رایج شعر سپید با امکانات گسترش و شاخ و برگ یافتنهای قابل هضم را هم ندارند، پس از نظر ظاهر، نمی‌توانیم راجع به شعریت آنها نظر بدهیم، به خصوص که با شاعری سروکار داریم که هنجارشکنی، نوآوری، و خلاف آمد عادت، حالا چه مثبت و چه منفی حرف زدن از ویژگیها و اهداف و آرزوها و تواناییهای اوست. پس تنها راه شناختن شعریت این صفحات، توجه در ذات و جوهر قضیه است، در اینجا نیز برای پرهیز از دوگانگی و تشتت و اختلاف نظر، آن مشترک‌ترین جنبهٔ جوهر شعری را در نظر می‌گیریم آیا در این صفحات حادثه‌ای روی داده است؟ منظری حادث، تماشایی نو و تازه، کشفی در عمق یا ارتفاع روی داده است که ما با شاعر به تماشای آن افق تازه برویم، من حتی‌الامکان از به کار بردن واژه شهود و اشراق خودداری کردم وقتی از این نظر نگاه می‌کنیم به جرأت می‌توان گفت که در چهل و هشت عنوان کتاب، شاید چهل عنوان آن، خالی از این منظر شاعرانه است.

البته بدیهی است که در اکثر این قطعات حادثهٔ زبانی روی داده است، که این تخصص رؤیایی است و اتفاقاً این قلم درصدد نقد همین تخصص است و درمان اصلی گره شعر رؤیایی را، در گشودن و بازبینی و مداوای همین تخصص می‌داند.

«در شخص من دو شخص هست؛ یکی مفرد که امضاء می‌کند، دیگری جمع که می‌خواند. و در لحظهٔ خوانش، ما سه تاییم.»

(ص ۱۹ کتاب)

بگذریم از اینکه شعر فوق **خط سوم** شمس را به یاد می‌آورد، فشردگی بیان و تماشایی که در آن اتفاق افتاده است:

فاصله گرفتن از خویش و از سه جهت و زاویهٔ دید به خود نگریستن، و در سه بعد شخصیت پیدا کردن این سطرها را به یکی از زیباترین شعرهای کتاب تبدیل کرده است.

از آنکه بگذریم، عنوان یک، با دقت و تأمل در کلمات، و چینش ماهرانه و آگاهانهٔ آنها، خواننده را در برابر معمایی قرار می‌دهد که از چندین منظر می‌تواند آن را حل کند. بدیهی است این عنوان، به خواننده امکان نگاه از منظر خود را می‌دهد اما هیچ ارتباط عاطفی با خواننده برقرار نمی‌کند، چرا که چیزی حس نشده است و شعری در عالم احساس اتفاق نیفتاده است، بلکه قطعه‌ای در عالم عقل و اندیشه ساخته شده است.

در عنوان دوم، برداشت نمادین از امضاء، بیان می‌شود. امضاء در عین اینکه خودش را می‌شناساند و خبر از خود می‌دهد، به معانی دیگر نیز هدایت می‌کند و این فرق اساسی سمبل علامت است، چرا که ما هیچ‌گاه متوجه علامت نمی‌شویم و بلافاصله از یک علامت منتقل به معنایی می‌شویم که علامت آن را نشانه رفته است، اما در سمبل، همان‌طور که گفتیم خود سمبل فی‌نفسه اهمیت دارد و دیده می‌شود، بنابراین امضای رؤیایی نیز، اولاً خودش را می‌شناساند و همچنان به عنوان رمز، افشاءکننده علائمی می‌شود که از صاحب امضا، در اینجا شاعر، سر می‌رود، و این علائم یا معناهای وجودی شاعر در یک محور عمودی از بالا تا پایین ادامه دارند و امضاء می‌تواند شاعر را به معرفتی تازه از خویشتن در این محور صعودی و نزولی برساند.

همچنان که درهم است، چرا که معمولاً امضاءها از خطوطی درهم ساخته می‌شوند چرا که امضا آیینهٔ شاعری است که خود او نیز درهم و پریشان است.

در عنوان سوم و چهارم، مفاهیم سیاسی و اجتماعی بیان می‌شوند و همین موضوع بهترین دلیل توجه شاعر به بیرون است، بیرون از خود و به جامعه و چیزی در درون اتفاق نمی‌افتد، و همچنان که داستانهای **کلیله و دمنه**، یا هر داستان تمثیلی دیگر، پیچیدن معنایی در ظاهری دیگر است، و این عمل دقیقاً در خودآگاه و با تعمد نویسنده و گوینده انجام می‌گیرد، و درست همین آگاهانه بودن موضوع آن را از شعر بودن و اثر هنری بودن که باید در لامکان شعور و احساس اتفاق بیفتد، دور می‌کند و در نتیجه آن را تبدیل به یک انشاءنگاری ماهرانه از جانب کسی می‌کند که به قول خودش می‌تواند ساعتها دربارهٔ یک کلمه همچنان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

که در مقدمه از زبان خودش شنیدیم ذهن مخاطب را به کار بگیرد.

در عنوان پنجم، می‌رسیم به بهترین صفحه کتاب، در این صفحه انصافاً باید گفت که نه تنها با شعر سرو کار داریم که با بهترین شعر کتاب سروکار داریم، از آنجا که این عنوان به عالم شعر مربوط می‌شود، از صداقت هنری نیز برخوردار است، و اینجانب تأیید سخنان خودم را در همین عنوان به وضوح می‌بینم، و طنین شاعرانه و صادقانه و دردمندانه روح یک شاعر در آن در اهتزاز است، این قطعه را در آخر مقاله، در جمع‌بندی مطالب بازخوانی خواهم کرد.

در عنوان ششم، امضاء جانشین شخصیت شاعر شده است، به این ترتیب هم می‌تواند گذشته داشته باشد و هم آینده، و همچنان که انسان می‌تواند از سابقهٔ وجود خود به دیگری بدمد، همان‌طور که خداوند از روح خود در انسان دمید و به او رنگ خدایی داد، امضاء نیز می‌تواند بر پای متنی که می‌نشیند تأثیر بگذارد، برای متن خلق گذشته کند، متن را غنی کند، و با توجه به شخصیت خودش به گذشتهٔ متن اعتبار ببخشد.

در عنوان هفتم، صحبت از تجلی نفس است و تکرارپذیری آن، و قدرت تکرر آن، البته همهٔ این مفاهیم به شکلی عمیق‌تر و زیباتر در متون عرفانی حداقل هزار سالهٔ ما به چشم می‌خورد، این بار شاعر تعجب کرده است، و همین تعجب سرآغاز نگاه او به خود شده است. شاعر با نگاه به خود دو برابر شده است و در ادامهٔ این نگریستن و تمرکز، هزار برابر می‌شود من خود به خود به یاد این بیت می‌افتم:

درصد هزار جلوه برون آمدی که من
با صد هزار دیده تماشا کنم تو را

آنگاه شاعر، این نگاه به خود را که موجب این همه تکرار در آینه‌های روبه‌رو شده است، به امضاء ربط می‌دهد. چرا که امضاء می‌تواند آینه‌ای از ما باشد و این تبادل نگاه در بین ما و امضاء اتفاق بیفتد...

در عنوان هشتم، وجود انسان به عنوان اندیشه و معنا مورد نظر قرار گرفته است. به قول مولانا ای برادر تو همه اندیشه‌ای. آنگاه شاعر به شکل امضا از اندیشه و فکر، که خودش باشد جدا می‌شود، و درست به همین دلیل که او از اندیشه جدا شده است، از چیزی جدا شده است در بعد معنایی که در عین زایایی همچنان با آدمی باقی می‌ماند، و آنگاه تکه‌ای از وجود شاعر در قالب متن و در شکل امضایی که آن را به گذشته می‌سپارد، باقی می‌ماند و چون در عین حال در متن است و هر متنی پرتابی است از وجود معنوی انسان به سوی آیندگان و مخاطبان آینده، خودش را به آینده‌ای می‌سپارد که با امضاء در گذشته ثبت شده است. توجه به مفاهیم پارادوکسیکال گذشته و آینده و جمع شدن آنها در یک نمود عینی واحد، در این عنوان و تکرار آن در عنوانهای دیگر جالب است، با این تذکر که این عنایت در بسیاری جاها آگاهانه و از روی تعمد و بازی با کلمات اتفاق می‌افتد، نه در آن دنیای واحد و یگانه‌ای که انسان و به‌خصوص شاعر آن را حس می‌کند و در آن عالم وحدت به اجتماع این مفاهیم متضاد می‌رسد. در رسیدن به این دنیاست که شعر اتفاق می‌افتد، نه در ساختن عامدانهٔ آن با تفنن در کلمات.

به این ترتیب شاعر به همراه متن و امضایی که در پای آن می‌نشیند قادر می‌شود از آینده‌ای بگذرد که هنوز نیامده است همچنان که نفس قدرت رفتن به آینده را دارد و به تعبیری همچنان که بعد زمان برای نفس نمی‌تواند مانع باشد برای امضایی نیز که آینده‌ای از آن نفس است، نمی‌تواند مطرح باشد، این آینه بودن امضاء از روان و نفس و ابعاد درونی شخصیت شاعر در چندین جا خود را نشان می‌دهد، به‌خصوص در تعبیری که از آن در عنوان شانزدهم می آورد:

«وضع امضاء وضعیتی از هوش او است. جایی برای ذهن در عبور از علامت، زیباترین امضاها را حروفی شکل می‌دهند که اسم را از شکل انداخته‌اند. و زیر عبور ذهن خود از شکل افتاده‌اند.»

(ص ۳۸ کتاب)

در اینجا نیز ملاحظه می‌شود که امضاء با هوش و اندیشه ارتباط می‌یابد و همچنان که در عالم معنا، حضور و تجلی صریح اشیا در هم می‌شکند و طول و عرض و ارتفاع درهم می‌ریزد و اشیاء با دوری از قالب از پراکندگی و کثرت دور می‌شوند و به اجتماع و سیالیت و وحدت می‌رسند. یعنی از نظم و نظام هندسی و ریاضی وار جهان خلقت دور می‌شویم و از عالم تعینها و قیدها دور می‌شویم و به عالم بی‌شکلی و عدم تقید و تعین نزدیک می‌شویم، علاقه‌مندان می‌توانند به شرح کامل این معنا در متون عرفانی و اسطوره‌ای مراجعه کنند.

در دنیای امضا نیز شکل اسم در هم می‌ریزد چرا که حرکتی از برون به درون اتفاق می‌افتد از تقید به عدم تقید، و امضا که قرار است ابعادی از درون و نفس را به نمایش بگذارد برعکس اسم که تصریح دارد، خود نیز آینه‌ای می‌شود از نفس و عالم درون و در نتیجه نزدیک می‌شود به بی‌شکلی و سیالیت خطوط و به قول رؤیایی در زیر عبور ذهن از شکل می‌افتد.

ولی این مفاهیم زیبا در ادامهٔ متن به بازی با کلمات تبدیل می‌شود:

«... و ناگهان سررسیده است، از قضا، که قضا می‌شود، مثل کار نکرده، و یا نماز نخوانده...»

همچنان که در محاوره به جای به ناگهان رسیدن می گوییم: «از قضا سر رسید»، واژهٔ قضا و تأمل در آن ذهن شاعر را به قضا شدن نماز، و فوت شدن کار و... می کشاند و همین‌طور قلم شاعر ادامه می‌دهد.

در عنوان نهم، دوباره با یکی از درخشان‌ترین متنهای کتاب روبه‌رو می‌شویم، طبیعی است که ما به هنگام امضاء کردن سرمان را پایین می‌اندازیم و به سمت پایین نگاه می کنیم، شاعر از همین نگاه به پایین، نگاه به درون خود را آغاز می کند، و در این درون گرایی به وجدان خود می‌رسد، او تصویری از وجدان خود و زمینه‌ای از باطن خود را در امضایش می‌یابد و بدین گونه به فکرهایی می‌رسد که وجدانش را بهشت می کنند. او در تردد بین امضاء وجدان و خویشتن به فکرهایی می‌رسد که در بین او و کاغذ معلق می‌مانند، به این ترتیب به نظر می‌رسد شاعر به بعد فکری وجود خود که بدیهی است از بعد فیزیکی آن جداست، می‌رسد، آنگاه در یک تمرکز که تصویر ظاهری آن انسانی است با سری فرورفته در گردن و سینه و نگاهی متمرکز بر زمین، فکرهای معلق و سر به هوا را جذب می کند و خود را از باری به هر جهت بودن و... (و خود را سربه هوا نبینم) نجات می‌دهد.

در یک چنین تمرکزی که زاینده است، به راز معراج پیامبران دست می‌یابد؛ چرا که معراج چون دود به هوا رفتن نیست، بلکه با شناخت خویش و تمرکز در خود - نگاه در زمین - آسمانهای وجودی کشف می‌شود - همهٔ پیامبران زمان به زمین نگاه کرده‌اند و خدا را دیده‌اند - و شاعر در امضای خود که خیره می‌شود این رهیدن از بعد فیزیکی خود

را – که خود مرتبه‌ای از معراج می‌تواند باشد – تجربه می‌کند.

عنوان ده مبتنی بر یک دقت زبانی و دستور زبانی است، که در ادامه از آن سخن خواهم گفت.

عنوان یازده باز یک جمله‌پردازی است که محوریت آن بر یک اصطلاح عامه می‌چرخد، مردم وقتی کسی امضا می‌کند می‌گویند، امضایش را پای آن انداخت و همین تکیه‌گاه جولان ذهنی شاعر شده است در بازی کردن و پس و پیش کردن کلمات، بی آنکه حرف تازه و یا کشف تازه‌ای را ابلاغ کند، جز اینکه این معنای شناخته شدهٔ کهنه که «اگر قرار باشد برای دیگران زندگی کنیم هویت ما افت خواهد کرد» به نحوی در آن بیان شده است.

از عنوان دوازده که بگذریم در عنوان سیزده باز این توجه به ظاهر و باطن، پوست و صورت و صراحت و درون و توجه به «عنوان» متن به معنای سرآغازی که نیمهٔ پنهان متن را در بالای کاغذ و نیمه ظاهر متن را در پایین کاغذ به نمایش می‌گذارد، خود را نشان می‌دهد همراه با تعهد در انتخاب کلماتی از این گونه:

«... و جانب نامی می‌رود که صورت خود را، در ریخت من، به هم ریخته است...»

(ص ۳۵ کتاب)

در عنوان چهارده، توجه به «دور باطل» به عنوان یک اصطلاح فلسفی و تأکید بر امضاء به عنوان نمایشی از من، متن را شکل می‌دهد.

در عنوان پانزده دوباره تکرار مفاهیم گذشته است همراه با این مطلب که امضاء به نوعی انسان را اثبات می‌کند.

در متن شانزده به تعبیر زیبای بی‌شکل شدن اسم در دور شدن از دنیای صراحت و نزدیک شدن به عالم معنا و درهم ریختن خطوط اسم و شکل گرفتن خطوط سیال و درهم ریختهٔ امضا می‌رسیم به اضافهٔ قضاوت و ادعایی که شاعر در مقایسهٔ امضای سهراب سپهری و پیکاسو مرتکب شده است که البته خود باید پاسخگوی آن باشند.

از قطعهٔ هفده به بعد، به غیر از عنوان بیست و یک که دربارهٔ نامها است و عنوان بیست و نه که به کاغذ و قلم و نوشتن می‌پردازد، بقیه انشاءپردازیهایی است که مفاهیم ذکر شده را به انحاء گوناگون تکرار می‌کنند و در نهایت در لابه‌لای سطرهای یک صفحه، یکی – دو جملهٔ ایهام‌دار به دست می‌آید.

به نظر می‌رسد سخنان شاعر در همان عنوانهای پنج، هفت، نه و تا اندازه‌ای ده و شانزده و بیست و یک و بیست و نه به پایان رسیده است، اما او دوست دارد از تکرار مکرر همان مفاهیم، و جمع و جور کردن تعدادی مفاهیم پیش پا افتادهٔ روان‌شناسی و ادبی، مثلاً پرداختن به مرگ مؤلف در عنوان سی و دو، یا پرداختن به نمادهای اروتیک و در عین حال به تصریح همان مفاهیم در عنوان بیست و چهار که: شاعر با چاه و مناره شروع می‌کند و درست در آخرین سطر با کلمات انزال و... به پایان می‌رسد یا با یک سری ادعاهای فیلسوفانه و حکیمانه، بدون هیچ دلیل عقلی، منطقی، احساسی و شعری، مانند عنوان بیست و شش و سی و هشت؛ مطلب را ادامه بدهد بی‌آنکه قدمی در تعامل عاطفی، احساسی و اندیشگی با مخاطب برداشته شود. و این درست به همان تعبیری می‌ماند که خود او در عنوان سی و هشت به آن اشاره کرده است: «... نشخوار، وقتی که واژه‌ها را بالا می‌آورد تا در جویدن و دوباره جویدن تکرارشان کند.»

(ص ۶۶ کتاب)

خواننده عزیز توجه دارد که وقتی می‌گوییم در این چهل و هشت عنوان نزدیک به چهل عنوان آن خالی از محتوای شعری است به این معنا نیست که در این چهل عنوان با یک انشاءنگاری صرف روبه‌روییم، طبیعی است که در هر انشایی یک جملهٔ درخشان پیدا بشود ولی آیا آن جملهٔ درخشان می‌تواند توجیهی برای جمله‌های تاریک و بی‌جان و بی‌رمق و حوصله‌گیر آن انشاء باشد؟

سؤال اساسی اینجاست چگونه شاعری بعد از پنجاه سال کار به یک چنین اثری و بعد از پنجاه سال راه به یک چنین ایستگاهی می‌رسد؟

باید بگوییم همهٔ این مقدمهٔ طولانی مقالهٔ حاضر، در بیان توجه فوق‌العادهٔ رؤیایی به شناختن زبان و ابعاد گوناگون وجود کلمات، روی آوردن او به ظواهر متون عرفان اسلامی ایران و استفاده‌های زبانی از ظرایف کلام و سخنان بزرگان عرفان و نشان دادن کوششی بودن شعرهایش و کمی احساس و عاطفه در آنها، برای پاسخ دادن به سؤال حاضر بود.

برای پرهیز از ملالت خواننده در ارائه تکرار مکررات و فلسفه‌بافیها و «فلسفه نوشتنها و قصه‌نوشتنها و خطبه نوشتنهای» رؤیایی – من این جملات را از خود رؤیایی اخذ کرده‌ام او در صفحهٔ ۲۳۲ کتاب **مسائل شعر**، شاعر را از گرفتار شدن به دام فلسفه‌بافی با این جملات نهی کرده است:

«... فلسفه نوشتن، قصه نوشتن، خطبه نوشتن، اینها خاص شعر نیست، شاعر امروز باید به «تجرید و تداعی» بیاندیشد، نه به ارائهٔ حرف...»

چیزی که متأسفانه خود رؤیایی به آن دچار شده است و غرض اصلی این مقاله تلاش در یافتن و بیان کردن علت و یا علتهای این گرفتاری

است – به هر حال، برای پرهیز از ملالت خواننده از آن همه انشا می‌گذرم تا به عنوان چهل و پنجم برسیم:

«شما پوچید. پوچی هم مثل هر چیز، برای خودش حدی دارد، حدهایی دارد، حدها را شما نیستید که بر پوچی‌تان می‌گذارید. حدها را دیگران می‌گذارند که این هم نوعی پوچی است...»

(ص ۷۴ کتاب)

این عنوان با همین سبک چینش کلمات، جمله‌سازی و یا بهتر است بگویم انشاءپردازی که مختص خود رؤیایی است ادامه می‌یابد. آنگاه در عنوان چهل و ششم بعد از سطرهای فراوان و کبری و صغراهای پیچ در پیچ نهایتاً با این جملات به پایان متن می‌رسیم: «... در متن پوچی است و در بطلان آن چه که در پوچی است. و به هر حال به پوچی می‌رسید، پوچی در طول و پوچی در دایره. طی پوچی برای نیل به پوچی، شما پوچید.»

(ص ۷۷ کتاب)

اگر ما «المؤمن مرآة المؤمن» را در مرتبه بحثهای والای عرفانی که ابن عربی یکی از طرفین آن را حضرت حق و طرف دیگرش را بندهٔ مؤمن او قرار می‌دهد و به آن بحثها و برداشتهای والا می‌رسد، قبول نداشته باشیم و بسیار فاضل‌تر و بزرگوارتر و روشنفکرتر از آن باشیم که از این بیان در مرتبهٔ نصایح اخلاقی در یک جامعهٔ دینی نیز استفاده نکنیم، حداقل این بیان والا در مرتبهٔ روان‌شناسی امروز که بحث فرافکنی را عنوان می‌کند پذیرفتنی است. به این ترتیب هر انسانی می‌تواند آینهٔ انسان دیگری باشد چرا که انسان روان خود را در دیگری می‌تاباند و چگونگیهای خودش را در دیگران می‌بیند، پس به این ترتیب خطاب «شما پوچید» رؤیایی، و تلاش مصرانه‌اش در اثبات این پوچی، باید از یک حقیقت دهشتناکی برخیزد.

نمی‌دانم چرا فروغ مرتب در ذهنم خلجان می‌کند، و آن صداقت والای هنری‌اش با خویشتن و با مخاطبانش که او را در قله‌ای قرار می‌دهد که دست هیچ یک از مردان بزرگ هم عصرش جرأت لمس کردن دامن والای راستگویی‌اش را به خود نمی‌دهد. و آن شعر زیبای «و هم سبزش» با پایانی با اعتراضی تلخ:

«... نمی‌توانستم، دیگر نمی‌توانستم
صدای پایم از انکارراه برمی‌خاست
و یأسم از صبوری روحم وسیع‌تر شده بود
و آن بهار، و آن وهم سبزرنگ
که بر دریچه گذر داشت، با دلم می‌گفت:
نگاه کن!
تو هیچ گاه پیش نرفتی
تو فرو رفتی.»

(ص ۱۱۲، **تولدی دیگر**، ۱۳۶۳، مروارید)

و این سرگذشت دردآور انسان معاصر است، که از زبان فروغ بی آنکه به دیگران فرافکنی شود، یا در حدیث دیگران گفته شود، بیان می‌شود.

و در نگاهی صمیمی و خیرخواهانه و کاوشگرانه به این پوچی، می‌توان نطفه‌های آن را در همان اوان آغاز جادهٔ پررمز و راز شعر و شاعری رؤیایی جست. لازم به تذکر نیست که همهٔ این سطرها و دقتها برای رسیدن به حقیقت است و افشای سقم و سلامت راه برای پویندگان جوان این جاده است و الا این کمترین را قصد جسارت به هیچ انسانی نیست، چرا که انسان را مخلوق خداوند می‌دانم و بی‌ادبی و جسارت به انسان را نوعی تجری به ساحت مقدس آن والا.

چه رسد به استاد بزرگوار شعر معاصر که الحق بنده از کتابهای ایشان بسیار سود برده‌ام به‌ویژه از نثرها و مصاحبه‌هایش و مقدمه‌های کتابهای شعرشان.

وقتی در ابتدای جوانی، **دریایی‌ها** چاپ می‌شود، براهنی در نقدی می‌نویسد: «در شعر رؤیایی، شاعر، حسی و عاطفی نیست، و به همین دلیل پشت سر شعر انسانی با احساس، که زندگی را به طرزی شدید حس کرده باشد، نمی‌بینیم.»

(ص ۵۶۵، **طلا در مس**، جلد اول)

طبیعی است انسانی که نتواند زندگی را حس بکند و به حس داغ و عمیق و پرشور و تپندهٔ واقعیتهای اطراف خود نرسد، چگونه خواهد توانست به فرا واقعیتها گام بگذارد و از آن ماوراها، هدیه‌های خیره‌کننده‌ای که حجم آفرین باشند برای مخاطبانش بیاورد، و به این ترتیب به قول براهنی، «شعر رؤیایی در سطح زبان باقی می‌ماند و نوعی ماجراجویی در زبان می‌شود نه در روح.»

(ص ۵۶۸ و ۵۶۹، همان کتاب)

طبیعی است، علاقه و اهتمام بیش از حد رؤیایی به شناخت زبان، دستور زبان و صرف و نحو و اصرار خارج از نرم او به شناسایی امکانات مادی و معنوی کلمات – همان‌طور که در مقدمه گذشت – به طور سرطان‌وار در وجودش رشد کرده است و او را چنان در برون از خود و حتی در سطح برونی زبان گرفتار کرده است که او در رسیدن به متون عرفانی ایران اسلامی نیز، بی آنکه بتواند و یا شاید بخواهد نقبی به لایه‌های درون و ژرفای دل بزند و ارتباطش را با آن مفاهیم و مطالب و معناهای جان آفرین و روح‌افزا برقرار کند – با توجه به تعریفی که از عرفان و عشق در مقدمه از ایشان نشان دادیم – از آن همه گنجینه‌های حیات بخش، فقط جواهراتی را برای تزیین نظریه‌های زبان‌شناسانه و به قول خودش ابداعاتهٔ شعر و شاعری برداشت کرده است، و این سمت و سو گرفتن، طبیعی است که می‌تواند انسان را از هم آغوشی با حقیقت، که به قول خودش در آن سوی واقعیتهای طول و عرض و ارتفاع‌دار قرار دارد، باز بدارد، و رفته رفته آدمی را چنان در نگاه به ظواهر فرو می‌برد که ناگهان بعد از هفتاد سال به روحی تهی و پوچ می‌رسد.

نگاهی به شعر رؤیایی نشان می‌دهد که او از همان اول نیز به دنبال به دست آوردن معنا نیست، بلکه به دنبال رسیدن به فرم است آن هم از راه امکانات مادی و فیزیکی کلمات همان‌طور که در مقدمه گفته شد او از طریق بازی با کلمات می‌خواهد به فرم برسد همچنان که براهنی می‌گوید:

«... چند شعر هم هست که فقط برای ارائهٔ نوعی فرم در شعر چاپ شده‌اند، و در آنها فرم از پس و پیش کردن کلماتی محدود در یک شعر بوجود آمده است، این پس و پیش کردن کلمات، برای پس و پیش کردن اندیشه‌های خاصی بکار نمی‌رود، در آنها عواطف کمترین سهم را دارند، و انگیزه پس و پیش کردن فقط خود عمل پس و پیش کردن است.»

(ص ۵۵۹، همان کتاب)

و این گونه است که شاعر محتوای شعرهای **دریایی** اش را مدیون سن ژون پرس است . همچنان که براهنی در همان مقاله به طور مستند اثباتش می کند و شعرهای **هفتاد سنگ قبر را** ، تحت تأثیر ماک دیزدار به صفحه کاغذ می‌نشاند همان‌طور که هومن عباس‌پور در مقالهٔ «هفتاد سنگ رؤیایی» و «خَفتهٔ سنگی» ماک دیزدار نشان می‌دهد .

(**جهان کتاب** ، اسفند ۱۳۷۹ ، سال پنجم ، شمارهٔ ۲۴ و ۲۳ ، ص ۴۰)

و اگر از جایی هم متأثر نشود ، دچار تکنیک تخصصی خویشتن - پس و پیش کردن -کلمات و جملات می‌شود .

هر چند این تکنیک او را در ردیف شاعران دست‌نیافتنی قرار بدهد: «تکنیک مطلق ، تصنع می آورد ولی تصنع قوی به مراتب بهتر از هنر ضعیف و به مراتب نیرومندتر از هنر درجه سه است ، تکنیک رؤیایی در همان تصنعی بودنش اغلب درجه یک است .»

(ص ۵۶۶ ، **طلا در مس** جلد اول)

اما این تکنیک بدون کشف و زیستنی تنگ و لحظه به لحظه با آن معنای والا ، به چه درد می‌خورد؟ راحت‌تر بگویم اما از یک روح تهی و به قول شاعر پوچ ، به کمک این تکنیک چه چیزی صادر خواهد شد؟

آیا جای تأسف نیست که روزی روزگاری این ملت اندیشمندانی داشت چون بایزید ، حلاج ، عین‌القضاة ، احمد غزالی ، روزبهان بقلی ، شیخ اشراق ، مولانا و . . . و هر کدام کتابها و دفترها ، از عشقی شورانگیز و حیات آفرینی می‌پرداختند و چون درخت وادی طور روشنایی می‌پراکندند ، و امروز وارثان آن اندیشمندان از عشق ، به پورنوگرافی و اروتیسم بسنده می کنند .

ملتی که روزی مولانایش با قامتی کوهستان‌وار مرگ را به سخره می گرفت و نعره برمی آورد:

«مرگ اگر مرد است آید پیش من

تا کشم خوش در کنارش تنگ تنگ

من از او جانی برم بی‌رنگ و بو

او زمن دلقی ستاند رنگ رنگ . . .»

(**کلیات شمس** ، جلد ۳ ، بدیع‌الزمان فروزانفر ، ص ۱۴۲ ، چاپ امیرکبیر)

امروز شاعر مدعی شعراندیشه‌اش ، در برابر مرگ به وحشت بیفتد و سرانجام از حل معما نیز اظهار عجز کند آیا این در شأن این فرهنگ است؟

« . . . انتظار طولانی خلاصهٔ احتضار است ، که طول وحشت است و یا که وحشت مرگ است که طول احتضار است؟ نمی‌دانستم . هنوز هم نمی‌دانم حالا فقط می‌دانم این مرگ نیست که سرمی‌رسد ، زندگی است که به سر می‌رسد . چه می‌دانیم ، چه می‌میریم؟ دانسته‌های ما نه به درد بودن ما می‌خورد و نه به درد مردن ما . . .»

(**هفتاد سنگ قبر** ، درآمد ، رؤیایی چاپ ۱۳۷۹)

آیا این اعترافهای هر چند صادقانه ، و نگاهی اینچنین به مرگ ، از شاعری که روزی در سال ۱۳۵۳ مقالهٔ «شیعه جهان روحانی ما» را نوشته است و آنچنان که مصاحبه‌هایش و مقدمه‌هایش و ظواهر کلامش نشان می‌دهد مقدمهٔ کتاب **دلتنگی‌ها و لبریخته‌ها** ، و بعضی از شعرهای لبریخته‌ها . . . که در مقدمهٔ همین مقاله نیز به اختصار معرفی شد و خود را وارث فرزانگانی چون مولانا ، حافظ بزرگ و روزبهان و شیخ اشراق‌ها می‌داند ، پذیرفته است؟

شاید هم ایشان خودشان را وارث فرزانگان بزرگ ادب فارسی نمی‌داند و حقیر به اشتباه دچار چنین برداشتی شده است و به همین دلیل هم شعر ایشان همین است که ملاحظه می کنیم و هیچ حادثهٔ روحی در آن نمی‌بینیم؟

با تأمل در حرفهای رؤیایی ، و زیستنی که در میان روشنفکران ما جاری است و بدون شک رؤیایی نیز یکی از آنهاست ، لغزش اصلی در آنجا اتفاق می‌افتد که به نظر می‌رسد رؤیایی از این همه ظرایف و مطالب به قول خودش آن فرزانگان ، استفادهٔ ابزاری می کند او از صمیم جان به آنچه از آن فرزانگان نقل می کند توجهی ندارد ، و با ترس و لرز و شک باید بنویسم شاید اصلاً باور ندارد . او از آنها استفاده می‌کند تا پارادوکسهای زبانش را در میدانی دیگر شکل بدهد ، غافل از اینکه با توجه به مطالبی که از سمبولیسم به خدمت شما عرض کردم ، آن مطالب در آن میدان معنا می‌دهند و جان‌بخش و روح‌افزایند و صاحبان آن جملات و سخنان خود با ایمان به آن اعتقادها ، با آن جملات زیسته‌اند ، عشق ورزیده‌اند ، جان باخته‌اند ، شهید شده‌اند تا آنکه تراوش کوزه‌های وجودی‌شان آب حیاتی شده است در تاریکیهای غفلت برای جویندگان و تشنگان حقیقت . اما وقتی از همان مفاهیم و فرزانگان بی‌اعتقاد به آنها ، اعتقادی که ایمان و عمل را با هم داشته باشد ، در نتیجه بدون زیستنی مناسب با آن مفاهیم ، در یک زندگی به اصطلاح فرهنگی و روشنفکرانه و در یک مسابقهٔ ابداع و ابتکار و ادعای نجات ، غافل از حجابهای کبر و غرور و پیشرو بودن یا پیشرو نمودن و . . . و با تلاش در سخن گفتنهای تازه ، حجاب کبر دیگری نیز با دستان خودمان درست بکنیم و آن اینکه درست از همین سخنان نقل محافل دوست ، نامحرمانه در رنگ زدن تئوریهای جدید روشنفکرانه استفاده کنیم و با تکیه بر تکنیک که یک امر ذهنی است ، با فاصله گرفتن از دل ، مجدانه تلاش

کنیم تا در این مسابقه پیش بیفتیم و به خیال خودمان چنان پیش برویم که کسی را یارای رسیدن به ساحت تئوری‌پردازی ما باقی نماند.

ما معتقدیم و همین فرزانگان هزارسالهٔ ادبیات فارسی به ما یاد داده‌اند که همین آگاهیها و اندوخته‌ها که چیزی جز اندوخته‌های ذهنی بیش نیستند وقتی به دل راه نیابند و با جان نیامیزند، و بی‌انصافانه پای آنها به محافل نامحرم کشیده شود، و هر کجا مد روز و زندگیهای به اصطلاح روشنفکرانه و هنرمندانهٔ به سبک امروز، درخواست کرد به راحتی قربانی شوند، تبدیل به حجابی تاریک و سیاه می‌شوند که دریدن آنها مشکل است.

به‌ویژه اگر صاحب این حجاب بی‌انصافانه از آن اصطلاحات و کلمات پاک و مقدس استفادهٔ ابزاری بکند، سرانجام غیرت حق، درون تهی و کوچک او را افشا می‌کند و نسبت به او بی‌تفاوت نمی‌ماند، رؤیایی چنان غرق زبان و زبان‌شناسی خود است که حتی رسیدن به یک جاودانگی را در یک بازی زبانی می‌داند و در دقتی که در بین دو حرف اضافه کرده است اعلام می‌کند:

«سقوط در هستی با سقوط از هستی تفاوت بسیار دارد، و رؤیا عمری را بر سر این تفاوت گذاشته است تا توانسته است جای این دو حرف اضافه را عوض کند، «از» را «در» کند.»

(عنوان ۱۰، ص ۳۱ کتاب)

او سالها زحمت کشیده است تا جایگاه حروف اضافه را بشناسد و با عوض کردن جای آنها از نام برهد و در هستی سقوط کند تا بتواند با زبان یا با تاریخ یا هستیهای دیگر باقی بماند، بگذریم از اینکه یک سطر بعد از این مطلب، واژهٔ «اگر بتواند» می آید که غلط است و باید اگر نتواند باشد – هر چند می‌توان آن را اشتباه چاپی دانست، و بگذریم از اینکه باز همین عنوان ده یکی از عنوانهای خوب کتاب است، اما چیزی که می‌خواهم بگویم این است که رؤیایی سالها زحمت نکشیده است تا در دایرهٔ قرب خورشید حق، جایگاهی به‌دست بیاورد تا در هستی سقوط کند و جاودان بماند، بلکه او با پی بردن به فرق «از هستی و درهستی» که سالها وقت او را گرفته است، تلاش کرده است در زبان یا تاریخ یا . . . باقی بماند.

و این‌گونه است که او از سطرهای درخشان مقدمهٔ **دلتنگی‌ها**:

«. . . تنها سکوت شفاف و کامل از آن خدا بود که برای شنیدن آن بایست خارج از حوادث حیات حذف شد، در بی‌نهایت ممکن‌ها زیست و از افشاهای هراس‌انگیز نگریخت، در همه بود، محو بود و ویران بود.»

(**دلتنگی‌ها**، ۴۶ ۱۳۴۵، چاپ اول ۱۳۸۲، نشر آژینه، ص یک)

و یا سطرهای زیبای مقدمهٔ **لبریخته‌ها**: «میل تماشای ایمان، و تماشای‌طلب، میل تماشای چشم میان مراتع آن سو، وقتی که نگاه ساده‌ام به تو عمق می‌دهد، و شعر من، (ما) می‌خواهد تا پاهایش را در اخلاق تازه‌ای محکم کند.» و شعرهای زیبایی مثل در لحظهٔ خاکستر یا شعر شمارهٔ یازده **لبریخته‌ها**، و . . . .

می‌رسد به انشاءپردازیهای تکراری و ملال آور **من گذشته: امضاء**

و در آنجا درست در آخرین عنوان بعد از اثبات پوچی مخاطب، که ما آن را بازتابی از درون خود شاعر دانستیم، در آخرین سطرهای کتاب، تعریفی این‌چنین از خدا می‌دهد:

«امضا همیشه تمام می‌کند. با این که چیزی از نام با خود دارد و نام همیشه شروع است به نام خدا هم که شروع کنیم، شروع به نام خود می‌کنیم. چرا که خدا هیچ کس جز خود ما نیست. هیچ بزرگ ما، که در ما است. هیچی که در ما است. هیچ ما در ما.»

(عنوان آخرین کتاب ص ۷۹)

و من هر قدر خواستم این هیچ را در تعبیرهایی چون لاقیدی، لاشرطی، عدم تعین بی‌نهایت و . . . توجیه کنم، نشد که نشد.

اجازه بدهید سؤال خودم را به شکلی مختصر تکرار بکنم، و با بهترین و زیباترین نمونهٔ شعری این کتاب، سخنم را به پایان ببرم.

چرا رؤیایی به اینجا می‌رسد؟ پاسخش را از زبان خود رؤیایی می‌شنویم، در صفحهٔ ۲۴ کتاب در همین عنوان پنجم:

«این متنها طبیعت من هستند [طبیعتی که در مقدمهٔ همین مقاله به اختصار معرفی شد.] این متنها طبیعت هستند. و در امضاء من پرنده‌ای هست که هر صبح، اینجا، به طور عجیبی می‌خواند. [طبیعی است وقتی امضا آینه‌ای از وجود اوست، سطح دیگری از وجود شاعر است، او وقتی در آن خیره می‌شود، همچنان که در عنوان هفتم می‌گوید خیره می‌شود و به شگفتی می‌رسد، در واقع او با خیره شدن در امضای خود، در خویشتن خویش خیره می‌شود، در آنجا پرنده‌ای را می‌یابد که می‌تواند وجدان او باشد. همچنان که در عنوان نهم به آن تصریح می‌کند. در امضای خود وجدان خود را می‌یابد. و زیبایی حادثه در اینجاست که این پرنده، به تعبیر ما همان وجدان، بسیار زیبا و شگفت‌انگیز می‌خواند.

می‌دانیم که وجدان مرحله‌ای و مرتبه‌ای از وجود ما است که در ارتباط با آن سوی مرزها قرار دارد و با تذکرات خود، و به قول شاعر با آوازهای خود تلاش در این دارد که ما را، هم‌نوا و هم‌سو با موسیقی زلال آفرینش و خلقت قرار دهد، و ما را در دایرهٔ قرب نگه دارد، هر گاه ما از دایرهٔ هم آهنگی و قرب پا بیرون می‌نهیم وجدان به ما تذکر می‌دهد و سعی می‌کند ما را در مدار حق نگه دارد.]

و من به طور عجیبی عادت کرده‌ام که هر صبح از خواب برخیزم و پنجره را باز کنم در این لحظه به طور عجیبی می‌خواهم با طبیعت ارتباط برقرار کنم و طبیعت از ارتباط با من به طور عجیبی برقرار نمی‌کند. [هنجار طبیعی نحو جمله شکسته می‌شود شاید به نوعی این عدم ارتباط، خودش را در یک جمله ناهنجار می‌خواهد نشان دهد شاید.] پنجره را می‌بندم بدون اینکه مأیوس شوم و بدون آنکه طبیعت را مجبور کنم برای این کارش دلیل ارائه کند [آنچه مسلم است این است که بین شاعر، و طبیعت او و ابعاد درونی وجود او که بازتاب آن را در آینهٔ امضایش یافته است، ارتباطی ایجاد نمی‌شود و شاعر از بازنگری خود و شناخت خویشتن، و به قول خودش، عرفان خود عاجز می‌ماند اما این عدم ارتباط را خود توجیه می‌کند؛ دقت کنید:]

چون به دور دست اگر نگاه کنم طبیعت دم دست را از دست می‌دهم

و طبیعت دم دست هم حاضر نیست در آواز پرنده ، دورتر از آنچه هست برود. و یا اصلاً آواز پرنده او را دوردست بکند. [اگر دور دست را ناخودآگاه و ابعاد پنهان و لایه‌های عمیق و معادی روح شاعر بدانیم ، بدیهی است طبیعت دم دست ، خودآگاه و شعور آگاه و دست یافتنی ، و ابعاد معانی روح شاعر خواهد بود و طبیعی است اگر انسان به آخرت بیندیشد و به فکر ارتقاء و تعالی دادن ابعاد وجودی خودش باشد ، باید از هواهای نفسانی و خواهشهای زودگذر ، دنیایی و سود و زیانهای دست یافتنی بگذرد . چرا که در ایثار و گذشتن از پاره‌های سطحی و ظاهری وجود است که می‌توان به لایه‌های عمیق و دور وجود دست یافت ، و زیبایی شعر در اینجاست که طبیعت دم دست که همان خواهشها و دنیای شهوتهای سطحی و ابتدایی بشر دنیایی که از نام و ننگ و شهرت و پُز و افتخار و شهوتها و لذتهای تنی آدمی تشکیل می‌شود ، حاضر نیست به همراه آواز پرنده که ما آن را ندای وجدان ، و سفیر اعماق آسمانی روح قلمداد کردیم ، به دوردستها برود و یا اصلاً به تعبیر خود شاعر تبدیل به دوردستها ، اعماق و لایه‌های متعالی روح بشود ، چرا که «ان الانسان لربه لکنود و انه لحب الخیر لشدید» ، بعد زمینی و دسترس و خودآگاه و دنیایی و خاکی انسان ، در سفر به سوی تعالیها تنبل است و درخواهش لذتها و قیدوبندها و افتخارات دنیایی شدید .]

برای اینکه به دورتر نگاه بکنم نزدیک‌تر را از میان برمی‌دارم ، و این به نظرم عادلانه نمی‌رسد که طبیعت نزدیک را فدای طبیعت دور کنم . گرچه این کار را هم نکنم ، در عمل طبیعت دور قربانی طبیعت نزدیک می‌شود ، پس واقعاً نمی‌دانم چکار کنم ، پنجره را می‌بندم و پرنده به طور عجیبی تنها می‌ماند [شاعر عادلانه نمی‌بیند که طبیعت نزدیک را قربانی طبیعت دور بکند، چرا که باید از طبیعت نزدیک بگذرد و به طبیعت دور برسد – هر چند در عرفان طبیعت نزدیک مثلاً نفس انسان از بین نمی‌رود بلکه در مراتب طبیعت دور در لایه‌های عمیق قلب تحلیل می‌رود و ارتقاء می‌یابد و به نفس مطمئنه تبدیل می‌شود . ولی به هر حال باید از خواهشهایی گذشت تا به مراحلی رسید ، راوی این توان گذشتن را در خود نمی‌بیند، به دلیل اینکه – تحت القای بعضی عوامل – احساس می‌کند عادلانه نیست در حالی که به یقین می‌داند که اگر از طبیعت نزدیک مثلاً: دنیایی‌اش و . . . نگذرد ، طبیعت دور: مثلاً آخرتش و . . . قربانی خواهد شد .]

و او لحظه به لحظه شاهد این قربانی شدن هست ، اما در کمال تأسف و درد ، او به جای اینکه با شجاعت و شهامت اقدام بکند ، و بین خدا و خرما و بین حادثه‌هایی در روح و ناخودآگاه یا حادثه‌هایی در سطح خودآگاه زبان و بین تکنیک و محتوا بالاخره یکی را انتخاب بکند، پنجره را می‌بندد و از تعمق در اعماق خود اینجا در آینهٔ امضایش سرباز می‌زند. هرچند همین عمل به نوعی انتخاب خرماست ، انتخاب طبیعت دم دست ، کوچک ، حقیر و کم وسعت خودآگاه و ذهن و تکنیک است و بدین گونه پرنده در قفس وجود شاعر ، به قول شاعر به طور عجیبی و به برداشت حقیر ، به طوری جان‌گداز ، تنها می‌ماند .

شعر به وضوح می‌گوید که راوی نتوانسته است به اعماق دور و متعالی‌اش نقبی بزند او پرندهٔ عجیب درونی‌اش ، وجدانش را در قفس طبیعت نزدیک و دنیایی‌اش محبوس و خفه کرده است و انسانی که نتواند با آوازهای آن پرنده ، طبیعت در دسترس و آگاه و کوچکش را در طبیعت والا و دور خود ارتقا ببخشد – آرزویی که عرفان تلاش در عملی کردن آن دارد – نهایتاً به پوچی می‌رسد و بازعرفانی که رؤیایی بسیاری از پُزهای تئوری پردازیهایش را مدیون سطح زبان آن است به ما می‌گوید. گاهی که تجری و بی‌احترامی به این مفاهیم در خالی کردن آن جملات از مفاهیم اصلی‌شان و به کارگرفتنشان در دنیاهایی دیگر و نامحرم ، از حد بگذرد ، غیرت حق یقهٔ انسان را می‌گیرد و او را در سرودن جملاتی چون عنوان چهل و هشت کتاب ، افشا می‌کند .

در پایان با پوزش از اینکه سخن به درازا کشید ، از آنجا که استاد را دوست داریم و این همه وقت را به همین خاطر در شناخت و بیان نوشته‌های ایشان گذاشتیم ، از خداوند می‌خواهیم به ایشان توفیق دهد ، یکبار دیگر پنجره را باز کند ، در آوازهای پرنده خیره شود و به همراه آن آوازها ، در شناخت و تسخیر طبیعت دوردست گام بردارد و به ما دوستداران شعر و نوشته‌هایش ، هدایایی گرانبها از آن سرزمینهای دوردست وجودش به ارمغان بیاورد . باشد که چنین شود آمین.

پانوشت:

* عضو هیات‌علمی دانشگاه هنر

۱ و ۲– دو تعبیر از رؤیایی در صفحهٔ ۱۴۲ همان کتاب .