غلامرضا عباسعلی‌زاده
(مازندرانی)

دیروز، امروز و فردای شعر

گفتگویی با دکتر یدالله رویایی

اشاره:

دکتر یدالله رویایی در یکی از نامه‌هایش نوشته بود که دستش به نوشتن نمی‌رود، و گفت که عجیب است که بعضی‌ها خسته نمی‌شوند.

من حالا خسته‌ام. اگر نخواهم همه آن چیزها را که مرا در این دقایق خسته می‌کنند، یک یک بگویم، گفتنِ این می‌ماند که نوشتن در بارهٔ هرآنچه که به شعر و شاعر مربوط می‌شود، مرا خسته می‌کند. من، جوانی اکنون ۲۵ ساله که شاعرانِ بزرگ ۲۰ سالگی‌ام کدکنی و کسرائی و سپس شاملو بودند، وقتی که خود را در سطری از شاملو و رویایی و فروغ و نیما تمام می‌کنم چقدر نیرو می‌خواهم تا خسته نباشم؟

از حصار ۲۰ سالگی که گذشتم، نام رویایی را شنیدم، در ۲۳ سالگی مقالاتی از او خواندم، شعرهای او را در گوشه و کنار، و وقتی «دلتنگی» را یکجا برابر خود یافتم، دست بر پیشانی بردم و سفرهای من در ذهن آغاز شد، در ناتمامی و ناپیوستگی، در امتدادی از عمق، جزر و مدّ «راه» و دیدن این

«راه»ی که دیدنی نیست.

امّا گفتگویم با رؤیایی - که کتبی است - حاصل شتاب من در «نتیجه گیری» بود، و بند آوردنِ جریانِ آن سفر ذهن که دیگر خسته‌ام می کرد، مثل جنون، مثل درماندن در برابرِ درد خوشِ تولد و خلق. خواستم خود را قانع کنم که ق دارم در سایهٔ درختی در کویر بهشتیِ «دلتنگی‌ها» توقف کنم. و فکر گفتگو، کمک بزرگی بود. به اتفاق و به تصادف می‌مانست، گرچه به قول رؤیایی در همین مصاحبه «حرفهایی که بنا به تصادف می آیند، بنا را از تصادف بر می‌دارند».

سپاسگزار صمیمیت رؤیایی که پرسشها را بی‌پاسخ نگذاشت.

غ. مازندرانی

پرسش: «سالها پیش با اطمینان از شعر حجم می گفتید. اگر بخواهیم خودمان هم، همزمان پاسخگوی سئوال باشیم، خواهم گفت عوامل متعددی در فاصله گیری از آن اطمینان برای شاعر ایرانی وجود داشته، یا دست کم دست کشیدن از آن ابرام. اما امروز، و درست امروز که تأثیر این عوامل، کمرنگ شده و آن اطمینان می‌رود که به نوعی تکرار و فراگیر شود، چه می گویید؟»

یدالله رؤیایی: «وقتی فعالیتهای ذهنی آدم تربیت خاصی می گیرد، تربیت او سایهٔ اوست که با او می آید، او و سایه‌اش تظاهری یگانه دارند، مثل از شعر حجم گفتن و شعر حجم گفتن که در من جدا از من زندگی نمی کنند. وقتی که‌خیالهای تو،تو را بامکانیسم خاصی به جهان شعر می‌برند، و در آنجا، در جهان شعر، واژه‌هایت را طوری دیگر می‌بینی، و یا واژه‌ها به تو نگاهی دیگر می کنند، تو اسیر آن مکانیسم و این نگاه می‌مانی، یعنی دلبستهٔ تربیت زبانی و ذهنی خودت. و در این دلبستگی است که اگر خلق می کنی نمی‌توانی از خلق نگوئی، و یا به قول شما با «اطمینان» نگوئی. حالا نمی‌دانم منظورتان از «سالها پیش» چه سالهائی است، ولی همانطور که خودتان گفته‌اید، در سئوال شما مقداری از جواب هم آمده است. معذالک با وجود همه آن عوامل و فاصله‌ها، و کمرنگ‌شدن‌ها، باید بگویم که اتفاقاً شعر حجم حیاتش را در همان فاصله‌ها و در حیات همان عوامل ادامه داد، و تحرک گرفت. یعنی آنچه ما از شعر حجم در سالهای ۴۰ و ۵۰ می گفتیم ناگهان در سالهای ۶۰ کشف می‌شود، که البته چندان هم ناگهانی نیست؛ در نسلی از شاعران که سالهای قبل و بعد از انقلاب را به تأمل گذراندند، در

تکوین و در تأنی، نسلی که در دههٔ شصت برخاست و بسیاری از شاعران دههٔ ۶۰ با آنها برخاستند، که مشخصه‌های شعرشان را معماری حجم می‌ساخت یعنی ایجاز، خلق بعدهای سه گانهٔ تصویر، با عبور از فضاهای ذهنی، و رها از جذبه‌های تعهد و تفکر.

چه در داخل و چه در خارج، این شاعران را دریافت مشترکشان از نوعی شعر به هم می‌رسانند، چطور که امروز هم با همین معرفت پنهان به هم می‌رسند در همه جای جهان، بی‌آنکه شعر حجم را پرچم کنند، آنها را هیجان دریافت حجم به هم نزدیک می‌کند. و تولد این هیجان، و تسری آن، یعنی از شعر حجم گفتن، و یا به قول شما «با اطمینان از شعر حجم» گفتن.»

پرسش: «همیشه صحت این اعتقاد مسلم‌تر می‌نمود که برای شعر نمی‌توان «گرایش واحد» و «یک تعریف» منظور کرد. شعر حجم که با نام یدالله رؤیایی در کشور نیمایوشیج طرح شده، چگونه ضرورت «بیانیه»اش را توجیه می‌کند؛ نیمایی که حصر و بندی از جمله «یک رأیی جمع» نمی‌شناخت و شعر حجمی که به اعماق می‌رفت؟ و برای چه وجهی از اعماق می‌توان «بیانیه»ای واحد یافت؟»

یدالله رؤیایی: «اتفاقاً اگر به متن بیانیه و به خصوص به توضیحات و تبیین‌هایی که در اطراف آن داده شده است مراجعه کنید می‌بینید که حجم گرائی نه می‌تواند تعریف شعر باشد و نه مکتبی برای شعر. برعکس به شاعرش امکان می‌دهد که به استقلال زبانی و تشخص‌هایش برسد، و این به علت تکنیکی است که در عبور از فضاهای ذهنی می‌شناسد، و در این عبور به خیالهائی سه‌بعدی می‌رسد که هم به او و هم به خواننده امکان انتخاب در طرز عبور می‌دهد. یعنی شعر حجم پیشنهاد نیست، بلکه یک کشف است از نوعی شعر که در تمام اعصار بوده است، و این کشف را بیشتر ذهنهائی که تربیت خاصی دارند درک می‌کنند و می‌پذیرند. و اینکه می‌گوئید با «نام یدالله رؤیایی طرح شده» شاید به جهت آن است که در تبیین و در تفهیم آن بیشتر سهم داشته‌ام وگرنه در سالهای ۴۰، یعنی سالهای انتشار بیانیه و گروه شدن شاعران، شعر حجم و تکنیک‌های حجم گرایانه، حرکتی بود که چهره‌های درخشانی را به خود جذب کرده بود مثل بهرام اردبیلی، بیژن الهی، محمود شجاعی، هوشنگ چالنگی، پرویز اسلامپور و چند تن دیگر... که خود از نمایندگان و جنب و جوش‌دهندگان این حرکت شدند، و هیجان آنها از این کشف خیلی بیشتر از من بود، و یا نامهای دیگری که الان یادم نیست مثل فیروز ناجی، هوشنگ آزادی‌ور، فریدون رهنما و بسیاری دیگر، که به هر حال ضرورت نوشتن بیانیه‌ای را پیشنهاد می‌کردند، ولی من شخصاً ضرورت نوشتن بیانیه را از آن جهت می‌دیدم که می‌توانست هیجان را جهت دهد، و یا راهی باشد برای ارائه و عبور چهره‌های حجم گرا، و نه

دستورالعمل شعر حجم، به آن معنائی که خیال می کنم شما گرفته‌اید، چون این درست شعری است که دستورالعمل نمی‌پذیرد، به همین جهت در بیانیه جز از اصول حرفی به میان نیامده است. و پیداست که در پیاده کردن اصول، هر شاعری به راه خود می‌رود.

اصولی که شاعران شعر حجم بر سر آنها به توافق فکری و تبادل فکری رسیده بودند بعدها در شعرها و نوشته‌های این شاعران، که هر کدام دیگر مکانیسم خیال و زبان شعری خاص خود را پیدا کرده بودند سایه می‌زد، و همان شعرها و نوشته‌هاست که امروز بیشتر فهم و جذب می‌شوند، و امروز می‌بینیم که تمایلات حجمی یعنی جاه‌طلبی در خلق تصویر، و دلبستگی به ساختار زبانیِ شعر، دارد خط مشترک شاعرانی می‌شود که برخاسته‌اند و ذهنی بلندپرواز دارند، چون خود رسیدن به تکنیک حجم، ذهن را بلندپرواز می کند. اگر آن شعرها ماندگار می‌شوند یکی از علتهایش این است که از اصول برخاسته‌اند که آن اصول نگرشی سه‌بعدی دارند، لذا در طول زمان خاصی متوقف نمی‌شوند، چون دو بُعد دیگری که آن نگرش را می‌سازند و در آفرینش آن قطعه شعر سهم دارند، یعنی عرض و ارتفاع (عمق)، آن شعر را از ایستائی نجات می‌دهد. و موهبت شاعر حجم هم در همین است، یعنی در خلق حجم‌های ذهنی، و چون شگردهای عبور و یا پرش از سه بُعد را می‌شناسد هر بار به شیوهٔ تازه‌ای از همان سه بُعد می گذرد و یا خواننده‌اش را می گذراند، و لذا تازه می‌ماند.

باز هم منظورم از این توضیح اشاره به سئوال شما در مورد «ضرورت بیانیه» است، که یعنی، اگر آن اصول و آن خطوط اصلی که شعر حجم را می‌ساخت در آن روزها در بیانیه‌ای پیاده نمی‌شد، امروز هم معلوم نمی‌شد که تجربه‌ها و کارهای شاعران لنگر در کجا دارند، و یا شاعری که در این روزها برمی‌خیزد، و ناگهان به هیجان این کشف می‌رسد، هم کارها را می‌خواند و هم تفکر مربوط به کارها را، و اینطور، چراغی به راه اعماق دارد، که معنی‌اش به ته رسیدن نیست. در حقیقت نوشتن بیانیه «یک رأیی جمع» که می گوئید نبود، می‌خواستیم بدانیم از چه حرف می‌زنیم. ما در شعر آوانگارد ایران از مفهومی تازه حرف می‌زدیم و می‌خواستیم به آن شناسنامه بدهیم، همین. بیانیهٔ شعر حجم[1] درحقیقت شناسنامهٔ این حرکت است. همین‌قدر که امروز بعد از بیست سال من و شما می‌دانیم از چه حرف می‌زنیم و یا می‌توانیم از نامی و از اصطلاحات و ترمینولوژیهای سازندهٔ آن نام صحبت کنیم به نظرم خود توجیهی است برآن ضرورت.

توجیه دیگری که برای «ضرورت بیانیه» در جواب شما دارم این است که چون حجم گرائی خود را محدود به حد و مرز نمی کرد، نه در قلمرو هنر خود را به شعر محدود می کرد، و نه در قلمرو جغرافیائی خود را به سرزمین ایران، و نه در قلمرو زمان خود را به معاصر بودن با آن جمع محدود می کرد، لذا خود را در شعاعی از ارتباط با هنرهای دیگر می‌دید، و

می‌خواست «خطابی جهانی» داشته باشد و لنگرهایش را در اعصار رفته و آینده بشناسد، پس باید به خود نامی می‌داد و صفت‌هایش را برمی‌شمرد تا بگوید که «گرایش واحد» نیست، که مکتب نیست، و یا به قول شما «یک تعریف» نیست، که سوررئالیسم یا ایسم‌های دیگر هنری نیست. پس باید خود را بنویسد و ترجمه کند تا بتواند خطابی جهانی داشته باشد، و یا حیاتی زمانی داشته باشد.

به همین جهت از وقتی ترجمه بیانیهٔ حجم گرائی را به نام اسپاسمانتالیسم درآورده بودیم در اختیار شاعران فرانسوی و آمریکائی که در آن سالها به جشن هنر شیراز آمده بودند گذاشتیم و یا در جشنوارهٔ بین‌المللی شعر یوگسلاوی که در سال ۱۹۶۸ دعوت شده بودم و یک بار دیگر در سال ۱۹۷۸ طرح شعر حجم به عنوان منظری از شعر آوانگارد ایران نمی‌توانست بدون توضیح انتقادی «فاصلهٔ ذهنی» و تعبیر «Espace» و «Mental» و اینکه یک «حجم ذهنی» چطور شکل می‌بندد هیئت ژوری را به شعر من و کیفیت تکوینی آن آشنا کند، به خصوص که مرا یکی از سه کاندیدای جایزهٔ جشنواره کرده بودند و هیئت ژوری تمایل‌های مختلف شعری داشت (با ترکیبی آمریکائی، فرانسوی، اسپانیائی و یوگسلاو و ایتالیایی...).

آماده بودن متن بیانیهٔ اسپاسمانتالیسم و ترجمهٔ فرانسهٔ آن کار مرا خیلی ساده می‌کرد، و باعث می‌شد که خودشان متن را با تأمل و سر فرصت بخوانند، و کار من در آن صورت فقط محدود به تبیین بعضی از اصول می‌شد و شکافتن بعضی از اصطلاحات بیانیه؛ کاری که نه تنها در جشنواره‌های بین‌المللی شیراز و یوگسلاوی، بلکه حتی در حشر و نشرهائی که من اینجا با شاعران خارجی و مجلات شعری داشته‌ام، بدون متن آن بیانیه ممکن نمی‌شده. یعنی اگر آن بیانیه در آن سالهای ۴۰ نوشته و ترجمه نمی‌شد حرکت حجم امروز آن بُرد ملی و بین‌المللی را که دارد نداشت. اگر امروز در دانشگاه‌های آمریکائی، فرانسه و ایتالیا در باره اسپاسمانتالیسم رساله می‌نویسند، به عنوان منظری از شعر معاصر فارسی (که اتفاقاً بیشترشان دانشجویان غیرایرانی هستند که به سمت من راهنمائی شده‌اند، که از من سئوال می‌کنند یا مآخذ می‌خواهند) و یا اگر اصطلاحات شعر حجم[۲] و espace mental جائی در نوشته‌ها و در تکنیک و تفکر شاعران پیدا می‌کند به این معنی است که این حرکت بُرد بیرونی خود را یافته است، و یا تصادم بین‌المللی خود را یافته است، و این ممکن نبود مگر اینکه برای تعاطی آن در داخل این اصول فکری و این طرز برداشت از شعر نوشته می‌شد و برای انتقال آن به خارج و برای مبادلهٔ فکری و ذوقی با شاعران خارج ترجمه می‌شد. برای این کار چه چیزی بهتر از شکل یک بیانیه می‌توانست باشد که در عین حال صدای یک گروه را می‌رساند و نه پرنسیپ‌های یدالله رؤیایی را، و نه حتی «یک رأیی جمع» را. و تازه این «جمع» هم در مانیفست دوم که چند سال بعد (۱۳۵۱ یا ۱۳۵۲) به اصرار پرویز اسلامپور منتشر کردیم، دیگر حضور نداشت.

آن شاعران به تکنیک کارهای خودشان رسیده بودند، و شعر حجم هم دیگر صدای آن «جمع» نبود بلکه به جامعه تعلق پیدا کرده بود، چون شاعرانی دیگر از دور و نزدیک از آن حرف می‌زدند که ما آنها را نمی‌شناختیم. مثل حالا که بسیارشان را که در شعر جوان ایران چهره کرده‌اند نمی‌شناسم. شاعران شعر حجم را همان «معرفت پنهان» به هم می‌رساند، چه در تهران باشند چه در خوزستان و مازندران به فارسی بسرایند و چه در مونترآل و پاریس به فرانسه. و این معرفت پنهان متعلق به کسی نیست، در اعماق جامعه است و متعلق به اعماق است و در این مرحله است که شما در طرح سئوال آخرتان حق دارید که: برای چه وجهی از اعماق می‌توان «بیانیه» ای واحد یافت؟

شاید هم این سئوال در مانیفست دوم برای خود من هم مطرح بوده است. چون در مانیفست دوم فقط از «اخلاق در شعر حجم» حرف می‌زنم و از «سرنوشت واژه‌ها» و نه از برداشتهای تکنیکی و یا از اصول و از بینش‌های زیباشناسانه و تمام آن مرزبندیهائی که در بیانیه اول بود.

گرچه این بیانیهٔ دومی هیچ وقت ترجمه نشد ولی در گفته‌ها و نوشته‌های من اینجا و آنجا در زبان فرانسه انعکاس پیدا کرد. از جمله مقاله‌ای که من در همان سالها در مجله کاراکتر (مجلهٔ بین‌المللی شعر) که در پاریس منتشر می‌شود در باره شعر حجم نوشتم که اتفاقاً همان مقاله شاعر جوانی را که اولین مجموعهٔ اشعارش در آن زمان توجه منتقدان ادبی فرانسه را جلب کرده بود به نام دومینیک پرشه[۳] به حیرت و تحسین فرو برده بود و هم برای من نوشت و هم در مصاحبه‌هائی که به مناسبت موفقیت کتابش داشت گفته بود که برای او دریچه‌ای به «اقلیم تازهٔ تصویر» بوده است و او بعدها با دوستی‌اش با من و در دلبستگی‌هایش به «اقلیم تازهٔ تصویر» بسیاری از مفاهیم شعر حجم را به میان محافل ادبی فرانسه برد. به هرحال در توجیه ضرورت انتشار بیانیه که پرسیدید، چه بیانیه اول و چه دوم، غیر از همین مسئله ابلاغ و اطلاع، و بُرد مکانی و زمانی، در تعاملی وسیع‌تر، فکر نمی‌کنم احتیاج دور هم جمع شدن و به هم رسیدن و همدیگر را پیدا کردن اهرمی بوده باشد ولی شاید احتیاج تکان خوردن در آن محیط بی‌تکان، اگر نه اهرم ولی خونی برای گرما و حرارت حرف، و پیش بردن حرف بوده باشد، که به هرحال هم اگر بیانیه نبود باز هم طرح این حرف شاعرانی را گروه می‌کرد».

پرسش: «فرقی ندارد که دست در دست شماری از شاعران گذاشتید و یا دست آنها را گرفتید. آنچه بود، همصدایی یک جمع بود. امروز چه مقدار از آن همصدایی (به جای این کلمه، هر کلمهٔ دیگری می‌توان آورد) را بحق و یا طبیعی می‌دانید؟ آنهای دیگر چه می‌کنند؟»

یدالله رؤیایی: «من هم به دنبال همچنین کلمه‌ای می‌گشتم، همصدائی، که خودتان

طرح کردید و اتفاقاً همین کلمه است که آن «گروه شدن» را توجیه می‌کند. اما اینکه امروز چه مقدار از آن همصدائی را طبیعی می‌دانم نمی‌دانم و یا تا همان حدی می‌دانم که انگار در صحبتهای پیش‌ترم توجیه کرده‌ام. فکر می‌کنم اصلاً به این سئوال در قسمتهای بالا جواب داده باشم.

آنهای دیگر؟ سالهاست که تماسی ندارم، لابد کارهای خودشان را می‌کنند و یا نمی‌کنند؟ از عوارض رسیدن به دیدهای حجمی یا این است که دیگر نمی‌توان آن را رها کرد و معتاد و اسیر، دیگر نمی‌توان زندگی را بدون هیجان‌های دریافت و خلق ادامه داد، چرا که طعمه‌هایت را از دوردست برمی‌داری و لذا تظاهری در این دم‌دست‌ها نداری، و یا این است که آن دریافتها و دیدها طوری است که از نوشتن سر می‌روند و در متن نمی‌گنجند، و لذا یکباره نوشتن را می‌بوسی و رها می‌کنی، و در این بوسیدن و رهاکردن هم گاهی علت عجز در برابر زبان و امکانات زبانی است و گاهی ترک و طغیان علیه نوشتن.

در فارسی شمس‌تبریزی را داریم که نمی‌نوشت، سرعت فکرهایش را سرعت سطر می‌گرفت، و این گفتهٔ او را که: «عبارت سخت تنگ است، زبان تنگ است»، و در فرانسه رمبو را که در همین ناچاری‌ها نوشته را رها می‌کند. احمد فردید فیلسوف معاصر خودمان را هم در همین ردیف‌ها می‌بینم، گرچه براهنی به طعنه لقب «فیلسوف شفاهی» به او داده است. ولی او را باید جدی گرفت، چهرهٔ یگانه‌ای است. فکرهائی که سریع‌اند، فکرهائی که صریح نیستند، و تندتر از نوشتن‌هایش می‌روند. یک روز آنچه در جواب من در باره فاصلهٔ ذهنی (اسپاسمان) و علت غائی و غرض اشیاء و به اصطلاح Finalité و آن ترم‌ها و واژه‌هائی که در بیانیه شعر حجم آمده بود آنقدر حرف زد، سرریز و وردوار، مثل آبشار، که من هنوز غبن ضبط نشدن و ننوشته شدن آنها را دارم، انگار می‌خواست پهلوهائی از ابعاد ذهنی خودش را به نمایش بگذارد.

البته کار آن دوستان را در این ردیفها نمی‌گیرم، و منظورم مقایسه نیست، که گفت «کار نیکان را قیاس از خود مگیر». اما تحقق چنین حالتهائی در هر مدار و پایه‌ای و هر سنی همیشه هست. و تظاهری در جای خودش دارد. از میان آنها شاید بهرام اردبیلی و محمود شجاعی به چنین حالتهای روحی، یعنی به همان ترک و طغیان که گفتم، رسیده باشند. یعنی تا آنجا که شنیده‌ام گویا بیژن الهی به کار ترجمه و تحقیق در متون می‌پردازد، فیروز ناجی به کار ترجمه و نشر، و هوشنگ آزادی‌ور بعد از آخرین مجموعه شعری که درآورد خیال می‌کنم بیشتر از آن پس خود را به سینما و تئاتر داد. برعکس در زمینه قصه از میان آن چهره‌ها، علی‌مراد فدائی‌نیا و نورالدین شفیعی مرا در جریان کارهایشان گذاشته‌اند. غیر از فدائی‌نیا از غزاله علیزاده نیز اطلاع دارم که از میان آن گروه هنوز در قصه کار می‌کند اما تمایلات حجم‌گرایانهٔ او را در کارهای اخیرش نمی‌دانم تا چه حد سایه زده است. دیگر نمی‌دانم

منظورتان از این «آنهای دیگر»کی‌ها هستند. که به هرحال هرکه هستند امروز در ذهن من نیستند و مثل ذهن من پراکنده هستند. و امروز باید از «اینهای دیگر» حرف زد که بسیارند و کار می‌کنند و در تهران و گرگان و اهواز و... پراکنده‌اند و با همتاهایشان در پاریس، سوئد، کانادا و آمریکا و.... جمع زایندهٔ شعر حجم را می‌سازند، همدیگر را نمی‌شناسند ولی شعر حالا و اکنون ما را منظری دیگر می‌دهند.»

پرسش: «هیچوقت برای من روشن نشد که چرا تنها عده‌ای به شعر حجم گرائیدند. آیا نکته را در این معنا باید یافت که چهره‌های دیگر شعر معاصر ایران (شاملو، احمدی، آتشی، آزاد...)، آنچه را که می‌بایست از دید شما طرح مناسب شعر آن روز باشد، ارائه نمی‌دادند؟»

یدالله رؤیایی: «مسئله اقناع در کار شعر حجم نیست. کشف حجم شعله‌ای است که درمی‌گیرد، و ناگهان درمی‌گیرد - از آنجا که ما برای پیداکردن هم به دنبال همدیگر راه نیفتاده بودیم، طبعاً به دنبال دیگران هم راه نیفتاده بودیم، به علاوه باید قبول کرد که در شعر یک دوره، منظرهای زبانی و ذهنی مختلفی هست، و طبیعی است که اینطور هم باشد. شعر حجم به عنوان منظری از شعر معاصر، می‌توانست در متن مناظر دیگر شعر معاصر خود را مشخص کند نه در جذب آنها. به علاوه گاهی تشخص‌های شعری مبناهای تُردی دارند که از بیم حل شدن در گروهها، گرایشی به آن گروهها نشان نمی‌دهند - برعکس، تشخص‌های شعری‌ای که بر اساس و استخوان محکمی استوارند شاعرانشان بیمی از تأیید حرکتهای تازه و گرایش به سمت آنها ندارند.

من گاه جرقه‌های عجیبی در شعر شاعرانی دیده‌ام که از یک حجم ذهنی گذرکرده‌اند بی‌آنکه خود را زیر این عنوان رده‌بندی کرده باشند و یا دل به این مکانیسم ذهنی و زبانی سپرده‌اند بی‌آنکه اعلامیه و تفسیر بدهند، و این بدون شک تأثیر غیرمستقیمی است که حضور شعر حجم در شعر معاصر فارسی دارد، چه در میان آنها که نام بردید و چه در میان شاعرانی که به خصوص در نسل خودم می‌شناسم. وقتی رضا براهنی می‌گوید در شعر: «زبان معاصر آفتاب می‌شود» به نظر من از یک حجم ذهنی گذرکرده است تا به این حرف عجیب رسیده است، خواه خودش مُشعر به این مسئله باشد یا نباشد، خواه گرایشی را در این زمینه جار بزند یا نزند، لزومی ندارد. برعکس سیمین بهبهانی به نظرم مشعر به این مسئله هست وقتی که می‌گوید:

جفتی پرنده می‌دوزم / بر نازکای تنهائی

و یا خواسته است ذهنش را به هرحال اینطور تراش بدهد، و هویت زبانی‌اش را، با عبور از حجم؛ وقتی که می‌گوید: «پرده‌وار عمر من / راه راه می‌شود / راه راه می‌رود...»

منوچهری دامغانی هم در فاصله‌های ذهنی خودش وقتی که می‌گفت:

در سبزهٔ بهار نشینی و مُطربت در سبزهٔ بهار زند سبزهٔ بهار

شاعر شعر حجم نبود، مثل مولوی در این بیتش:

از دهانت نطق فهمت را بَرَد گوش تو ریگ است فهمت را خورَد

این هر چهار شاعران در پشت سر حرفشان یک حرف نگفته جا گذاشته‌اند، حجم کوچکی از خیال. اما این پرشهای ذهنی را نمی‌شود صف‌بندی کرد، در صف نمی‌گنجند، شعر حجم در طبقه و قفسه جا نمی‌گیرد. و این هم که می‌گوئید «طرح مناسب شعر آن روز»، چنین طرحی نه در سر من بود و نه در خیال گروه. شعر حجم دقیقاً از طرح و تحمیل است که می‌گریزد، چطور می‌شود شعری «مناسب آن روز» باشد و شعر باشد و مناسب امروز نباشد؟»

پرسش: «نمی‌خواهم پیشداوریهای خودم را بگویم. تنها مایلم بدانم چرا مشخصاً در مورد شاملو کمتر اظهار نظر کرده‌اید؟»

یدالله رؤیایی: «خود شاملو هم همیشه همین پرسش را از من می‌کرد.»

پرسش: «کمی به «تعریف» راه بپردازیم. شعر، امروز چیست؟ روشن‌تر: دیگر تسکین روحی و سماع سکوت انسان نیازمند و محزون یا شاد نیست؟ یا صرفاً طرح درونیات است که به هر رو به «فلسفه» راه می‌برد (در مفهوم تقریبی همهٔ این علائم و نامگذاری‌ها)؟ ادامه می‌دهم: اگر «جستجوی لذت، یکی از اهداف باشد»، این هدف «لذتی حرفه‌ای» است و برای جمعی محدود؟»

یدالله رؤیایی: «به جائی راه نمی‌بریم، چون شعر خودش تعریف است. البته این حرف را اولین بار در مقدمه‌ای که بر کتاب «چهرهٔ طبیعت» اثر بادیه‌نشین نوشته بودم آوردم (سال ۱۳۳۵) و چون و چرای آن بعدها در کتابهای «هلاک عقل...» و «از سکوی سرخ»، اینجا و آنجا بیشتر توضیح شد. به ویژه در صحبت از فرم، وقتی که فرم نمای رابطه‌هائی می‌شود که ذهن ما را در یک قطعه قائم نگاه می‌دارد. قطعه به مفهومی که در شعر امروز ما، یعنی شعر بعد از نیما، می‌شناسیم، نه به مفهوم قالبی آشنا که در شعر سنتی به همین نام می‌شناسیم، که در آنجا و در انواع دیگر شعر سنتی ذهن قائم نمی‌ماند و بیشتر افقی است و دراز می‌کشد. مثلاً در غزل، قصیده و مثنوی و انواع دیگر آن، یعنی شعر درست وقتی که از شرح و بسط می‌گریزد تعریف است. شعر تعریف است وقتی که خودش موضوع خودش می‌شود، یعنی ساختمان و معماری می‌گیرد، با هدفی زیباشناسانه، یعنی کل قطعه را در معماری قطعه دیدن، تنها در این صورت است که شعر نمای رابطه‌هائی می‌شود که ذهن ما را قائم نگاه می‌دارد. بعضی‌ها خیال کرده‌اند که زیر هم نوشتن مصرع‌ها و نمای عمودی آنها بر روی صفحهٔ سفید، همان چیزی است که ذهن ما را بر تعریفی یکپارچه فرود می‌آورد و یا آن را قائم بر تعریفی می‌کند. در حالی که در شعر بعد از نیما بسیارند شعرهائی که بر صفحهٔ سفید عمودی آمده‌اند ولی ذهن ما

از آنها افقی گذشته است، از این نمونه‌اند شعرهای اخوان ثالث و یا شعرهائی که روایت نمی‌کنند و شرح و بسط هم نیستند ولی بی‌هیچ حکمتی زیر هم آمده‌اند، و چفت و بستی آن هئیت قائم را قائم به خود نمی‌کند و یگانه نمی‌کند (نوع شعرهای سپهری) ولی این امتیاز را بر شعرهای روایتی دارند که لااقل هر مصرع آن مستقل است و تصویری است که ریشه در اقلیم خیال دارد.

این اشتباه را به نوع دیگری در شعر اروپا هم بسیار می‌کنند. در شعر فرانسه از «coup de dés» مالارمه تا به امروز کم نیستند شاعرانی که فقط آن را در قلمرو ادارهٔ صفحهٔ سفید دیده‌اند، یعنی پخش متن بر صفحه و تنظیم بصری آن، و نه شکل ذهنی و ریخت کلی قطعه. در ایران شعرهای بی‌وزن شاملو و طرز قرار گرفتن آنها بر صفحه از همین استنباط آب می‌خورند.

و همین استنباطهای مختلف است که از شعر امروز تعریفهای مختلف داده است، و اینکه شعر تعریف‌پذیر نیست حرف کهن درستی است، و حرف من نیست. ولی اینکه «شعر تعریف است» حرفی است که از منظر مدرن شعر امروز برمی‌خیزد، از توقع فرم. برخاستن عمودی حقیقتی است در ذهن ما، که ذهن ما را نما می‌دهد، و فراست ما را قائم بر تعریفی می‌کند از چیزی که تعریف دائرةالمعارفی نمی‌پذیرد. و انسان ما در همین قائمیت است که انسانی‌تر می‌شود.

فهم این قضیه چندان مشکل نیست اگر هیجان خلق را در شعر، به آن گونه که گفتم بشناسیم، یعنی کل قطعه را در معماریِ قطعه دیدن، و قطعه را با ساختمان قطعه خواندن. و الا اگر این طرز خواندن از شعر را یاد نگیریم مشکل ما از شعر همان مشکلی می‌شود که مثلاً آقای مرتضی کاخی تذکره‌نویس معاصر دارد، و یا آقای شفیعی کدکنی محقق معاصر، که هر دو هنوز به دنبال پیداکردن تعریفی برای شعرند و یا شعری که برایشان تعریف کند. و در این میانه تعریفهای خوبی از شعرهای بد می‌کنند.»

پرسش: «می‌گویند شعر، حادثهٔ ذهن است در زبان، و زبان، همواره حریفی در برابر رؤیاها (ذهن) بوده است که در واقع تسلط بر آن، توفیق شعر معنا می‌شده است. آیا یک بار هم که شده نباید پرسید دست‌وپاگیری زبان، رؤیاها را مقید می‌کند؟ من به ویژه به تجربیات شما در شعر دیگران و به زبانهای دیگر نظر دارم.»

یدالله رؤیایی: «بله، در رابطه ذهن و زبان بسیار حرفها آمده است، اما اینکه می‌پرسید آیا زبان امر دست‌وپاگیری است که رؤیاها را مقید می‌کند، به نظرم در طرح این سئوال نوعی تأیید پرسش هم از طرف شما طرح می‌شود. این تأیید شاید در زبانی که قصه‌نویس‌ها ارائه می‌کنند تا حدودی درست باشد، بسته به اینکه چه منظومهٔ لغوی و تکنیک کلامی به کار ببرند خودشان خوشبخت و قهرمانانشان الکن و بیچاره‌اند و یا برعکس قهرمانی توانا از مؤلفی الکن.

ضرورت تنوع زبانی در متن یک قصه خودش لکنت آور است، اگر نویسنده مُشرف به تنوع زبان قصه‌اش نباشد. اما در شعر اینطور نیست، زبان پیش از آنکه برای شعر دست‌وپاگیر باشد محصول آن است و خود آن است، و این با آنچه در سئوال شماست فرق می کند یعنی شما طوری سئوال می کنید که انگار زبان عارضه‌ای برای شعر است، که یعنی هر چه بیشتر حضورش را به رخ بکشد حضور رؤیا را کمرنگ می کند. من رابطه را اینطور نمی‌بینم. زبان در شعر برای بیان رؤیا نیست، رؤیای بیان است، خودش خلق رؤیا می کند، اعتلایش در شعر است و از آنجاست که تشعشعی به قلمروهای دیگر زبانی: قصه، گزارش، نمایشنامه و... دارد. در حقیقت شعر برای زبان یک مدینه فاضله است.»

پرسش: «آیا یدالله رؤیایی فکر می کند که مخاطب را باید با رؤیایی پایانهٔ دههٔ ۶۰ مواجه کند یا با هر آنچه که ملکهٔ الهام به چهارسو می برد؟»

یدالله رؤیایی: «من مخاطبهایم را دوره‌ای نمی‌بینم. چون شعر را دوره‌ای نمی‌بینم. شعر ماندگار مخاطب ماندگار دارد که انتخابش تازه با شاعر نیست. در دوره‌ای که به آن اشاره می کنید، یعنی در پایانهٔ دهه شصت، مخاطبهائی برای شعر من پیدا شده‌اند که در دههٔ چهل دنبالشان می گشتم، دنبالشان نه، یعنی باید پیداشان می‌شد. چه انتخاب کنی، چه انتخاب بشوی، شعر در تکوین خود دهه و سده نمی‌شناسد، بعد از تکوینش هم مخاطبانی را می‌شناسد که میراث‌شان را از مبادلهٔ نسلها می گیرند. و این هم تازه بسته به این است که در این تکوین چقدر توفیق داشته باشد، که من البته این توفیق را هیچوقت به حساب الهام نمی گذارم، به الهام اعتقادی ندارم، و کارهایم را بدهکار آن نمی‌دانم. من برای نوشتن شعر منتظر الهام نمی‌نشینم، به خواننده هم البته فکر نمی کنم. موقعی که شعر می‌نویسم اگر فکر کنم که خواننده‌ای آن را می‌خواند خرابش می کنم، تازه خود خواننده هم وقتی که می‌خواند مقداری از شعر را خراب می کند. نه، این حرفم را می‌توانم پس بگیرم، چون خواننده‌های بسیاری دیده‌ام که وقتی شعر مرا خوانده‌اند بُعد تازه‌ای به آن داده‌اند که من اصلاً در موقع ساختن به آن بُعد نیندیشیده بودم.»

پرسش: «و در مورد دیگران: شعر معاصر ایران که با چهره‌های مشخص آن جلوه کرده، همان است که بود یا این نظریه درست است که پیر و جوان در برابر این مادیان سرکش، رام شده‌اند؟»

یدالله رؤیایی: «در شعر معاصر ایران هنوز شعر سنتی سهمی دارد، نمی‌دانم منظورتان از «این مادیان سرکش» چیست، تمام پیکرهٔ شعر معاصر است یا بدنهٔ نو و مدرن آن؟ و تازه بدنهٔ مدرن آن را می‌دانید که تنها شعر نیمائی نمی‌سازد، چون که شعر معتدل و میانه‌رو را داریم که نمایندگانی مثل نادر نادرپور دارد، و یا سیمین بهبهانی که کارهایش به شعر سنتی

معاصر اعتباری دیگر داده است. البته در قلمرو شعر نو، و اشارهٔ شما به چهره‌های مشخص آن، غیر از خود نیمایوشیج، چهره‌هائی مثل شاملو، فرخ‌زاد و سپهری، به میان مردم رفتند اما اینطور هم نیست که به قول شما «پیر و جوان در مقابل این مادیان سرکش رام شده» باشند. هنوز مردم نیمایوشیج را با همه شهرتش درک نمی‌کنند، زیباشناسیِ شعر نیما نامفهوم مانده است. مردم هنوز زبان منتقدان خوب ما را نمی‌فهمند، و منتقدان بد ما و تذکره‌نویس‌ها هم خیال می‌کنند که خلف نیما اخوان است درحالی که اخوان بیشتر یک شاعر سنتی است تا نیمائی. هنوز خیلی کج‌فهمی و بدفهمی و حتی لج در برابر شعر نو و مناظر مدرن آن هست، به خصوص آن منظر از شعر معاصر و گروه شاعرانی که شعر پیشگام ما را نمایندگی می‌کنند. این شاعران خواننده‌های خودشان را دارند و دوستداران خودشان را، و شعرشان برای «پیر و جوان» هنوز همان «مادیان سرکش» مانده است. مسئولان صفحه‌های ادبی، ناشران، ناقدان سطحی و محققان دانشگاهی هنوز به شعر حجم و یا به تمایلهای حجمی در شعر این شاعران با ترس و لج برخورد می‌کنند، و با پیشداوری. البته این منظر از شعر معاصر هم، با همین نشریات و با همین ناشرها و همین دهانها به میان مردم می‌رود. مردم این شاعران را می‌شناسند و دوستشان دارند اما معنی آن این نیست که می‌فهمندشان و یا «رام شده‌اند». در مورد خودم هم همینطور، متأسفانه آنچه هنوز به گوشهٔ چشمی می‌بینم برای مردم باید هجی کنم.»

پرسش: «آیا شعر جوانها را هم می‌خوانید، چطور می‌بینید یشان؟»

یدالله رؤیایی: «بله می‌خوانم ولی خیال می‌کنم بهتر است از «شعر جوان» صحبت کنیم تا از شاعران جوان. چون در شعر جوان ایران می‌بینم شاعرانی هم سهیم هستند که لزوماً جوان نیستند، مثل منوچهر آتشی، محمد حقوقی، شاپور بنیاد، کاظم‌سادات اشکوری، مفتون امینی و یا شاعرانی که ندیده‌ام ولی نباید چندان هم جوان باشند مثل فرامرز سلیمانی، هرمز علی‌پور، احمد محیط، سیروش رادمنش، محمود مؤمنی. نمی‌دانم، ولی وقتی می‌گویید «شعر جوانها» خوب خیلی‌هاشان را می‌خوانم، خیلی از جوانها را، یعنی آنهائی که کارهایشان به دستم می‌رسد و یا برایم می‌فرستند. در میان آنها نامهائی مثل فیروزه میزانی، سیدعلی صالحی، علی مؤمنی، منصور خورشیدی، محمد مختاری می‌درخشند. اینها و چند تن از شاعران دیگری که در دفتر «شعر به دقیقهٔ اکنون» عرضه شدند به نظرم خطوطی از شعر جوان ما را می‌سازند، که خصیصه‌های برجستهٔ آن فشردگی و ایجاز در بیان، یعنی برشهای زبانی، خیالهای سریع با ارائه حجم‌های ذهنی، معماری دادن به این واحدهای حجم‌گونهٔ کوچک، یعنی کوشش برای ایجاد تشکل ذهنی در قطعه. البته در میان شاعران جوان، شمار زیادی هستند که به تأسی از نوعی شعر بی‌وزن، و به جهت سهولتهائی که ارائه می‌کند، شعر را بیشتر به طبیعت نثر نزدیک می‌کنند، که بیشتر به شعر شاملوئی معروف شده است، که خصیصه‌های برجستهٔ آن، فصاحت‌های زبانی،

طول عبارت، شرح و بسط، تصویرهای بصری، بی‌توقعی در شکل و در خیال، و به اصطلاح شعر اندیشمندانه، که در شعر جوان ما نمونه‌هایش گاه قوی‌تر از خود مدل از آب درمی‌آید. فرق این گروه از شاعران جوان با گروه اول که اسم بردم این است که این شاعران فکرهایشان را در شعرشان مطرح می‌کنند ولی شعر آن شاعران وقتی روی کاغذ می‌آید، چیزهائی را مطرح می‌کند که فکرش را هم نمی‌کردند، و خیال می‌کنم که شعر معاصر ما را این قسمت از شعر جوان ما ماندگار می‌کند. البته این را هم بگویم که شعر جوان ما را تنها این دو گروه نمی‌سازند، بلکه گروه عظیمی از جوانها هستند که در شیوه‌های نیمائی می‌سرایند و یا در خط و خانوادهٔ فروغ و سپهری کارهائی ارائه می‌کنند که در جای خود اعتبار خود را دارند و حتی گاه کمال‌دهندهٔ این خط و خانواده‌اند. این سه منظر از شعر جوان ما تنها در داخل کشور نیست که وجود دارد بلکه در میان شاعران جوان خارج از کشور نیز نمایندگانی دارد، که تعدادشان هم کم نیست و نشریات و مجلات بیشمارشان را اگر غربال کنی آنچه می‌ماند را می‌توانی به راحتی با آنچه در داخل می‌گذرد در ترازو گذاشت. گو اینکه زمان هم غربال بیرحم خودش را دارد و در چرخش غربال او کیست که در بی‌زمانی چرخ می‌زند و یا در بی‌زمانی حذف می‌شود.

«جوانی از قلمرو هرگز می‌آمد، و پیری از تصور هرگز می‌رفت، هرگز توانِ آنم بود آیا، تا بی‌سقوط و بی‌عقب افتادن، از رنج بازایستم؟ و رنج، آه، همواره اوج‌های موعود بود.»

همینطور به یادم آمد، از قطعه‌ای از سری «شعر - فکر»ها که در شماره دوم مجله «شعر دیگر» چاپ کرده بودم، سال ۱۳۴۷ به نظرم، با گروه شاعران شعر حجم در آن زمان، و عنوان آن متن این بود:

«مدی را که به سوی تجرید داشتم یادداشت می‌کردم که چیزی را حل نمی‌کرد»... بگذریم.»

پرسش: «در حالی که بسیاری از مشاهیر و فعالان شعر و ادبیات معاصر در ایران و بیرون از آن با این شمار بی‌سابقهٔ ایرانی می‌گردند و می‌خوانند و شعر چاپ می‌کنند، از شما کمتر خبر می‌رسد یا می‌رسید. رابطهٔ شما با دنیای بیرون چگونه است؟»

یدالله رؤیایی: «دنیای بیرون؟ رابطهٔ من با دنیای بیرون در این است که با دنیای بیرون بی‌رابطه نباشم، و البته در این تلاش، کار من با آن مشاهیری که اشاره می‌کنید فرق می‌کند: من تصویری از ندیدنِ دنیا می‌دهم، و آنها دنیای دیدنی‌هایشان را تصویر می‌کنند. و این، آنها را در پوستهٔ روزمره می‌گذارد و مرا از پشت روزمره می‌گذراند، آنها را متعلق به مرحله می‌کند ولی مرا از مرحله برمی‌دارد. به همین جهت است که حتی شما هم می‌گوئید «از شما کمتر خبر می‌رسد» چون خبر من به شما نمی‌رسد. کتاب «لبریخته‌ها» هم که درآمد، که در واقع درنیامد، با نسخه‌های محدودش، خواننده‌هایش را خودش انتخاب می‌کند و با جمع در فاصله

می‌ماند. یعنی کتاب خودش را بالاتر از دنیای خودش می‌گیرد و مرا هم در همان فاصله می‌گذارد و خودش را از فاصله می‌سازد تا در بالا بماند، فاصله که سبک است و خالی است. این از عوارض تیراژ محدود، و یا به عبارتی تیراژ اصلی[4] که در میان ناشران و مؤلفان و کتاب‌بازهای ایرانی چندان رسم نیست، رسم آشنائی نیست. با وجود این «لبریخته‌ها» در همین نشر تازه‌اش هم به جای اینکه از من جدا شود بیشتر به من می‌چسبد، چون به جای اینکه زیردست خواننده‌ها ورق بخورد زیر نگاه منتقد مانده است. به جای اینکه به کتابفروشی برود به کتابخانه رفته است. هم در تعلق مرحله مانده است و هم در سلطهٔ اخلاق، بسته به اینکه زیردست چه دوستی چه نگاهی موشکافی‌اش کند و یا چه دشمنی با او منی کند. می‌پذیرد، چرا که در تعلق مرحله و سلطه اخلاق، برق‌ها و لمحه‌هائی در خود می‌بیند، که هیچوقت شعر در خود ندیده است، و مبادلهٔ آنها به خواننده، در ثقل و در عمق میسر نیست، پس خود را در همان فاصله سبک می‌کند تا در برابر خواننده تنها نماند. به علاوه رابطه‌های من با دنیای بیرون را فقط شعر نمی‌سازد، خواندن دیگران هم نوعی رابطه با جهان بیرون است. ولی اگر امروز تصمیم بگیرم که دیگر شعر ننویسم فردا کتابهای دیگران را یک جور دیگر می‌خوانم: ولی هنوز شعر می‌نویسم و تا وقتی می‌نویسم دنیای بیرون را توی پرانتز می‌گذارم، مثل فکرهایم.»

پرسش: «آیا هیچ نقد راضی کننده یا لااقل احترام برانگیزی بر آثارتان خوانده‌اید؟ و کلاً «در باره نقد شعر و هنر در کشور ما چه نظری دارید؟»

یدالله رؤیایی: «راضی کننده» و «احترام برانگیز»؟ اوه، کم و بیش. کارهای من، چه به انکار و چه به تأیید، بسیار زیر نگاه ناظران خوب و بد رفته است، گر چه منتقدان را بیخود به: خوب، متوسط، بد تقسیم‌بندی می‌کنیم یا می‌کنند، دو گروه آخر وجود ندارند.

در مورد «راضی کننده» و «احترام برانگیز» که می‌پرسید، فکر می‌کنم کتاب «شعرهای دریائی» وقتی درآمد بیشترین نقدها را برانگیخت، بیشترین تحسین‌ها را، که خود باعث جدالهای قلمی هم می‌شد. چون در کنار تحسین‌ها ایراد و انکار هم بود، البته در برابر موج تحسین‌ها خیلی راضی بودم، ولی برای گریز از انکار خیلی باید مقدس بود، که نبودم. گرچه مقدس‌ها را هم منکرانشان مشهور می‌کنند. بهترین نقد تحلیلی و تکنیکی را در آن زمان در چند سری مقاله از اسماعیل نوری علا خواندم. حتی قبل از آن، انتشار کتاب «بر جاده‌های تهی» در سال ۱۳۴۰ نقدهای زیادی را برانگیخت که عنوان «احترام‌انگیز» را می‌توانم روی نقدی بگذارم که در مجلهٔ «راهنمای کتاب» آقای محمدعلی آیتی نوشت که در آن روزگار و با دو سه‌تن دیگر جزء اولین نسل منتقدان تقریباً آکادمیک شهر بودند. اما نمی‌دانم چرا کتاب «دلتنگی‌ها»، که خودم بیشتر از «دریائی‌ها» دوستش دارم، مثل دریائی‌ها زیر نگاه ناقدان و نتیجتاً به میان مردم نرفت، فقط حقوقی و براهنی، آنهم از زاویه‌هائی خاص، به این کتاب و به

قطعاتی از آن نگاههائی کردند که در جای خود هوشیارانه بود. مثل بسیاری از شعرهای کتاب «از دوستت دارم» که آنها هم مثل دلتنگی‌ها، با همه شعاع تأثیری که دلتنگی‌ها از لحاظ تکنیک‌های زبانی در میان شاعران سالهای ۵۰ و ۶۰ داشتند به نقد نیامدند، گو اینکه در سالهای اخیر می‌بینم که «دلتنگی‌ها» دارد در میان شاعران جوان دوباره کشف می‌شود. چون به نظرم ریشه‌هائی از «لبریخته‌ها» را در خود دارند، به همین جهت طرح «لبریخته‌ها» امروز خود به خود طرح دوبارهٔ «دلتنگی‌ها» هم می‌شود، و یا در واقع کشف «دلتنگی‌ها» می‌شود. نمی‌شود «لبریخته‌ها» را خواند و به «دلتنگی‌ها»ی ۱۴ و ۱۵ و ۱۶ فکر نکرد، و یا حتی دلتنگی شماره ۲ و بسیاری دیگر که اولین تظاهرهای تکوینی حجم بودند. شاید آن «نقد راضی‌کننده» و یا «احترام‌برانگیز»ی را که می‌گوئید و شاید بهتر باشد بگوئیم «اعتنابرانگیز» را به زودی و با انتشار کتاب «لبریخته‌ها» بخوانیم. نقدی که بتواند نگاهی مشرف به جامعیت کارهای من بکند، این انتظار را هم از این جهت دارم که اولاً لبریخته‌ها را در بُرد دیگری می‌بینم، یعنی برخوردهائی دارد که شاعران و منتقدان را بی‌تفاوت نمی‌گذارد. ثانیاً «نقد شعر و هنر در کشور ما» که پرسیدید، آنهم، امروز حال و حیات دیگر، و بُرد دیگری دارد. می‌دانید که فرهنگ انتقادی ما در شعر چندان غنی نیست، چون برعکس شعر، در این زمینه سابقه و سنت نداریم. و آنچه داریم هم، در معاصر بودنش بیشتر مدیون کارهائی از رضا براهنی است و بعضی از نوشته‌های محمد حقوقی. اگر از «هلاک عقل به‌وقت اندیشیدن» و یا «از سکوی سرخ» حرف نزنم، باید بگویم که این دو نفر در شناساندن شعر نو و کشف و ارائه معیارهای زیباشناسانهٔ آن سهم دارند و یکی دو منتقد دیگری که در همین نسل نوشته‌هائی دارند از خوان این دو تغذیه کرده‌اند، اصطلاحات و ترم‌های انتقادی و حتی زاویه‌های دید براهنی را در نقدهایشان به کار گرفته‌اند و به آنها دیدی ایدئولوژیکی و یا لحنی دانشگاهی داده‌اند. در حالی که نقد شعر پیش از آنکه یک تلقین سیاسی و یا یک نَفَس تعلیمی و تعلیماتی باشد یک تفکر مشتاق است. نقد شعر را شعر پر می‌دهد، جهت عکسش وراجی است، هم شعر هم نقد. در خود نقد باید یک خلق باشد، سهمی در آفریدن. به همین جهت در شاعران بزرگ همیشه یک رگ نقد، هست. و در این معنا، کار نقد تمتع گرفتن و تمتع دادن نیست، در معنائی که من می‌گیرم کار نقد دشوارتر از کار شعر است. و اینکه می‌گویند هنرمندانی که به هنرشان نرسیده‌اند منتقد همان هنر می‌شوند شاید همان دو گروه منتقدی هستند که گفتم وجود ندارند.

و این هم که گفتم نقد شعر دارد حال و حیات دیگر و بُرد دیگری پیدا می‌کند. از این جهت بود که می‌بینیم در نسل شاعران امروز چهره‌های جوانی می‌بینیم با شعری دیگر و هوشی دیگر، نه تنها شعرهای آنها، بلکه دیدهای انتقادی و تفکرات آنها را در باره شعر که می‌خوانم

آنها را بالقوه شاعران بزرگی می‌بینم، شاعرانی که در شعر پرتاب شده‌اند. گو اینکه این تحول و دگرگونی را در دید و در تفکر شعری، در شاعرانی از نسل خودم هم دارم می‌بینم، که به هر حال تأثیری متقابل بر روی هم دارند، و همین دگرگونی و تأثیر متقابل، فلسفهٔ انتقادی شعر ما را بیش از پیش غنی می‌کند. فلسفهٔ انتقادی شعر ما را، درکشور ما، همیشه شاعران ما تغذیه کرده‌اند و فیلسوفان ما متأسفانه هیچ سهمی در این زمینه ندارند، و هنوز شعر مدرن به تفکر آنها چنگی نمی‌زند. این چند تا فیلسوف جوان هم که داشتیم انگار خواسته‌اند همیشه جوان بمانند، از نظر جسمی و حتماً ذهنی، اشتباه هم نمی‌کنند، چون همان قدر که جوانی را در تفکر راهی نیست این متفکران جوان هم تفکر را به جائی نمی‌رسانند. بهترین نقدهای ما نقدهائی‌اند که فقدان دلیل دارند، ولی آنها هنوز به دنبال دلیل می‌گردند.»

پرسش: «تبحر حیرت‌انگیز شما در نثر چرا آنقدر که انتظار می‌رفت، به خود مشغول نشد؟ بی‌گمان در نثر - به تناسب نثر - شما کمتر از آنچه که در شعر کرده‌اید نکرده‌اید.»

یدالله رؤیایی: «دست تاریکی است که گاهی در من بیدار می‌شود، و می‌نویسم وقتی که شعر نمی‌نویسم، این دیگر وسوسهٔ صفحهٔ سفید است، وقتی که شعر به دانسته‌ها و اندیشه‌های من پا نمی‌گذارد، دانسته و اندیشه‌های من پایشان را جائی می‌گذارند که شعر می‌گذارد، و سیاهش می‌کنند. در چنین مواقعی نسبت به صفحهٔ سفید حس شیطنت، بدجنسی و تجاوز می‌کنم، برعکس شعر که به دعوت سفیدی است که پاسخ می‌دهد و روی صفحه به دلخواه صفحه می‌نشیند. یا از من می‌خواهند و یا خودم می‌خواهم، آخرین نثری که از من خوانده‌اید همان «اسطورهٔ هول» است که در نامه‌تان نوشته‌اید. چه بخواهند چه بخواهم به هرحال تلنگرهائی است که از آن دست تاریک برمی‌خیزد، از یک نامه تا یک یادداشت، از خواندن یک کتاب تا نوشتن یک مقاله، و همیشه هم ناگهانی است. یعنی نثرهای من همیشه به تصادف آمده‌اند، حرفهائی که بنا به تصادف می‌آیند بنا را از تصادف برمی‌دارند، یعنی خودشان تکوین حرف می‌شوند. در موقع تکوین حرف است که رفتار من با کلمه عوض می‌شود، هر کسی حرف خودش هست، و این هم که از «تبحر حیرت‌انگیز» من حرف می‌زنید البته که به حساب تملق یا تعارف نمی‌گذارم، تعارفهائی که به زبان نمی‌آیند بیشتر وجود دارند، و حس می‌شوند. از میان همهٔ آنهائی که این تعارف را به من کرده‌اند گویا اولین بار آقای سپانلو بود که در تحقیقی که در بارهٔ داستان‌نویسی معاصر فارسی می‌کرد به حضور این نثر اشاره کرد، نمی‌دانم کجا، بعدها هم من از خیلی‌ها شنیدم که جای پای این نثر را در آثار بعضی از نویسندگان معتبر ما دیده‌اند. اوف، خودخواهی‌های مرا ببخشید، انگار دارم معتاد نبوغ خودم می‌شوم.

نمی‌دانم چرا می‌گوئید که «این نثر آنقدر که انتظار می‌رفت به خود مشغول نشد»؟

خود سئوال را هم زیاد نمی‌فهمم، منظورتان این است که اخیراً کمتر به نثر می‌نویسم؟ شاید، گذشتهٔ من در نثر هم می گذرد، حالا دیگر ننویسم هم عیبی ندارد، کمی از گذشته‌مان می‌تواند آینده‌مان را غنی کند. بیشتر می‌خوانم، بزرگان را، و امان از بزرگان! دیگر در این سر عمر بیشتر دوست دارم لذت ببرم تا لذت بدهم. شعر بیشتر از نثر روحانی‌ام می کند. انسان با اینهمه تاریخش حالا دیگر خیلی می‌داند، از این همه دانسته کمی هم که به من بتابد کافی است که شیطان مرا در من بیدار کند. به همین جهت وقتی مطالعه می کنم به معرفت‌هائی که از این راه به من می‌رسد بدبینم، چون روحانیتی به من نمی‌دهند، مثل نثر، همین که مرا بیشتر مُشعر به خودم می کنند تا خودم را بیشتر بشناسم در حقیقت آبی را در من گل آلود می کنند. برعکس، وقتی که می‌نویسم (که اتفاقاً بیشتر در همین لحظه‌های گل آلوده اتفاق می‌افتد) روحانیت می گیرم، چون معرفت‌هائی که از آن به من می‌رسد از دانسته‌های مدون نمی آید، سیاه نیست، از سپیدی کاغذ برمی‌خیزد، و معرفت‌هائی که از سپیدی کاغذ برمی‌خیزد از نوع معرفت‌هائی است که مدون نمی‌شود و به سپیدی کاغذ برنمی گردد. پس انگار شناخت‌های ما در دو جهت می‌روند، یعنی معرفت بر دو نوع است: معرفت سیاه و معرفت سفید، همان‌قدر که اولی منثور می‌ماند، دومی طبیعتی مشعور دارد.

حالا می‌فهمم که شمس تبریزی چرا نمی‌نوشت، و آنهائی که ناگهان نوشتن را ترک کردند چه ماری گزیده بودشان، سقراط چی؟»

آقای مازندرانی عزیز، برای بقیه سئوالهایتان جوابی نمی‌نویسم، یکی اینکه نمی‌دانم برای چاپ چقدر جا در اختیار دارید، دیگر اینکه ناگهان خسته شدم. ولی اگر آن نشریهٔ محترمی که این گفتگو را در اختیارش می گذارید قسمت دومی برای شما در نظر گرفت به آن شش سئوال باقیمانده هم با کمال میل جواب خواهم داد. به من بنویسید یا تلفن بزنید، گرچه اعتماد را فاصله برمی‌دارد، ولی در فاصلهٔ بین من و شما اعتمادی نشسته است که نمی‌دانم از کجا می‌آید، با اینکه شما را ندیده‌ام، ولی نصف شما را لحن شما می‌سازد. و همین برای من کافی است.»

1. espacementalisme
2. Poésie de volume
3. Dominique prechez
4. Edition originale