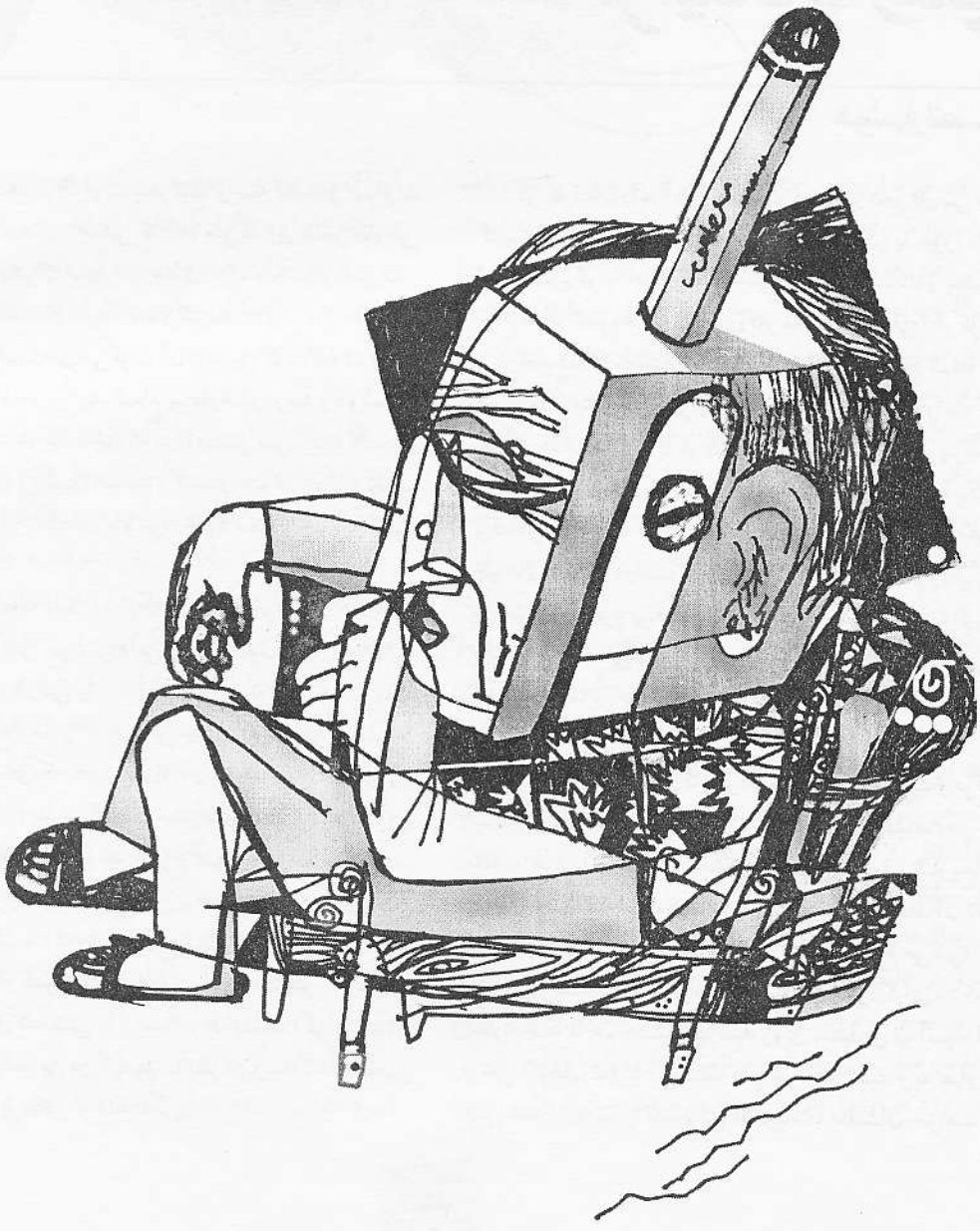
مقالات

مقدمه‌ای بر شعر .../هوشیار انصاری فر



حاشیه‌ای بر *خطاب به پروانه‌ها*، رضا براهنی

مقدمه‌ای بر شعر آینده فارسی

هوشیار انصاری‌فر

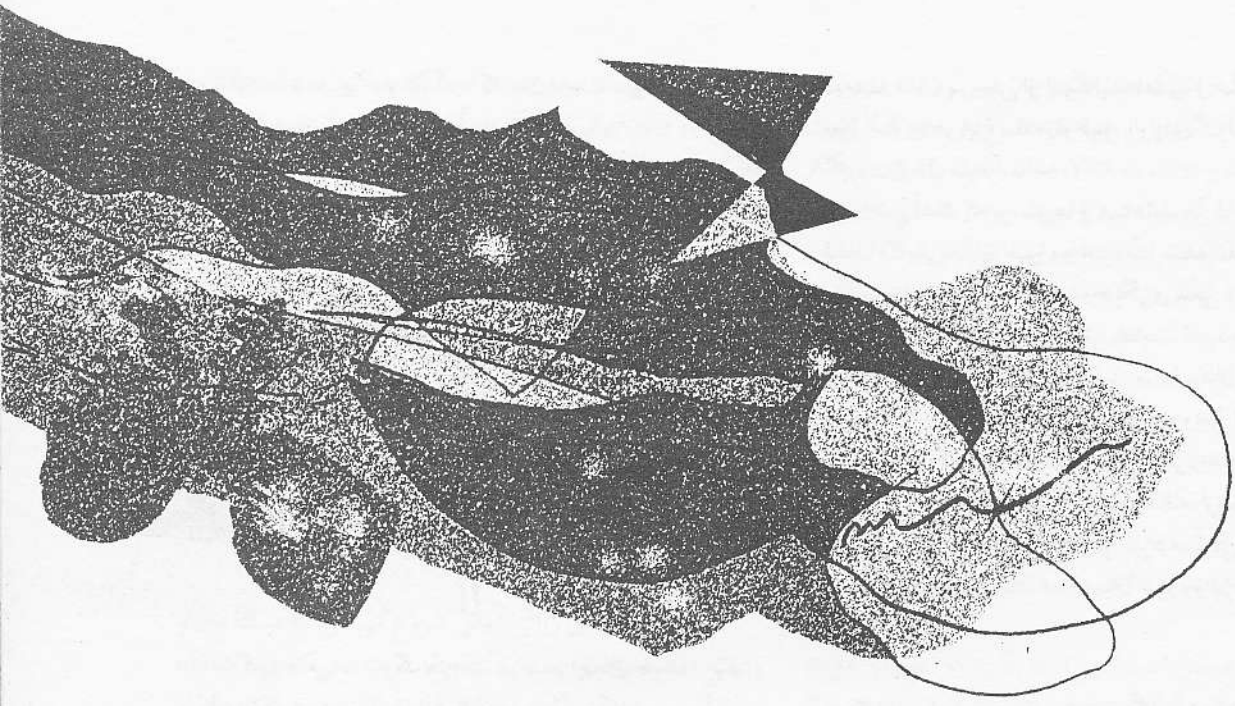
● حدود چهار دهه از طراوت شعر نیما و سه دهه از طراوت شعر نیمایی، به معنای اخص کلمه، می‌گذرد. شعر فارسی بی‌شک یکی از بحرانی‌ترین دوره‌های خود را سپری می‌کند. دوره‌ای که به لحاظ تنافر دیدگاه‌ها و کثرت آرای جمال شناختی فقط با دورهٔ بحران‌زده‌ای می‌توان آن را قیاس کرد، که شخص نیما از دل آن برآمد و برآیند تمام بردارهای ریز و درشت و ناهمسوی آن شد. در لحظه‌ای که در آن بسر می‌بریم، عده‌ای چشم انتظار نیمای دیگری هستند و عده‌ای هم در حال مجاب کردن دیگرانند به اینکه آن موعود خود منم و چندی است ظهور کرده‌ام.

به عقیدهٔ من آنچه نیما را به یکه‌تاز عصر خود بدل کرد این بود: در وجود او کل پرسش‌هایی که با افول ستارهٔ مکتب اصفهان بنیان شعر فارسی را به لرزه درآورده بود، بر هیئت یک پرسش اصلی جمع آمد و آن پرسش چیزی نبود مگر پرسش از مبانی هماهنگی شعر، که خود نیما از آن با عناوین «آرمونی، موزیک، انتظام و...» یاد می‌کرد. پرسش‌های دیگر نیما، یا در طول این پرسش قرار می‌گیرند، یا فرع آن محسوب می‌شوند. خود نیما و اهم پیروانش در طرح این پرسش و تلاش برای پاسخ دادن به آن اشتراک دارند، و در طرح و پاسخ پرسش‌های دیگر او از قبیل پرسش از کمّ و کیف وزن و قافیه، تصویر، زبان و افتراق خوانش‌های شخصی ما از نیما هرچه باشد، اگر به دنبال محوری برای شعر نیمایی می‌گردیم، به نظر می‌رسد که آن محور چیزی نیست مگر پرسش از هماهنگی.

اگر خودمان را به آفاق به دست آمده در شعر فارسی محدود کنیم، شاید هنوز برای فی‌المثل شعرفراواقعگرا یا سوررئالیست، شعر تصویرگرا یا ایماژیست، حتی شعر رمانتیک و بسیاری از انواع دیگر شعر، همچنان جای کار مانده باشد ولی اگر کل جهان را در نظر داشته باشیم؛ باید بدانیم که ادبیات اشباع شده از این تجربه‌های متفاوت و هزارباره، دیگر هیچ مکتبی را به چیزی نمی‌گیرد. هر مکتب یا هر دورهٔ شعری با غلبهٔ یک پرسش بر پرسش‌های دیگر، یا به تعبیر صورتگرایان روس غلبهٔ یک جزء بر دیگر جزءها بنا می‌شود و این غلبهٔ پی‌درپی یک چیز بر چیزهای دیگر، درست همانی است که از فرط تکرار، بی‌رنگ، بی‌اعتبار و لاجرم بی‌محل شده است. دیگر محملی برای طرح یک پرسش اصلی وجود ندارد. تلخ یا شیرین، حقیقت این است که دیگر نیمایی ظهور نخواهد کرد.

● آیا روزگار ما روزگار مرگ شعر، مرگ ادبیات و مرگ هنر است؟ **میشل فوکو**، نویسندهٔ کتاب واژگان و چیزها، در جایی شعف خود را از به قتل رساندن «اسطورهٔ فلسفی تاریخ» ابراز کرده است. گفته است که با تاریخ کاری ندارد و فقط آن تاریخی را خواسته است به قتل برساند که در فلسفه مطرح می‌شود.

اگر از بسیاری از شاعران و نویسندگان مدرن‌گرای ما، که مورد احترام همهٔ ما هم هستند، بپرسید روی بسیاری از آنچه امروز برخی جوانان تجربه می‌کنند، قلم خواهند کشید و به عناوینی از قبیل ضد ادبیات، یا دست‌کم «ناادبیات» ملقبشان خواهند کرد.



همین وضع را، اروپا در ابتدای سده‌ای که به پایان رفته شاهد بوده است؛ تا بدان حد که بسیاری از هنرمندان، خود به لسان خویش، کار خود را «ضد هنر» می‌نامیدند. چرا راه دور برویم؟ از افسانهٔ نیما به بعد، خود ما نیز به نوبت، **نیما**، **شاملو**، **رؤیایی** و چند تن دیگر را از حریم امن و مقدس آنچه «شعر» می‌خواندیم، در کمال حسن نیت به بیرون راندیم. زمان زیادی نگذشته است و حافظهٔ تاریخی ما آکنده از این گونه حذف و گزینش‌هاست.

به نظر می‌رسد هر وقت هنر در برابر پرسشی که پیشتر طرح کردیم پاسخی تمام عرضه می‌کند یا به عبارت دیگر هر وقت تعریف کمابیش کاملی از خود به دست می‌دهد، همین وضع پیش می‌آید. در صد سال گذشته هنر آن قدر طرح پرسش کرده و آن قدر پاسخ‌های متنوع به این پرسش‌ها داده، که از سپیدی و سکوت محض سر درآورده است. کنسرت سکوت **جان کیج**، پردهٔ سفید نمایشگاه **ایوکلاین** و شعر **اونگارتی** بر این بحران دلالت می‌کنند. مدرن‌گرایی با استفاده از فرصتی صد ساله، به دست خودگور خود را کنده است، و شعر معاصر فارسی هم، مادام که نظر به آفاق جهانی داشته باشد، نمی‌تواند از این بحران برکنار بماند.

در سال‌های پس از نیما، نیماهای ریز و درشت دیگری ظاهر شدند و در قالب شعر سپید، شعر حجم، شعر گفتار، شعر ناب، موج نو، موج سوم و... پرسش‌هایی از شعرِ پیش از خود طرح کردند، پرسش هایی که البته برکات بسیاری را برای شعر فارسی به بار آوردند. امروز اما این گونه پرسیدن عافیت‌طلبی است؛ آنهاکه ریز بودند از صفحهٔ روزگار محو شدند و آنهاکه درشت، در چنبر اشباع و تکرار گرفتار آمده‌اند.

باری می‌توان جواب داد که اگر تعاریف خود را از شعر، ادبیات، هنر، گسترش ندهیم، امروز، روز مرگ شعر، ادبیات و مرگ هنر است.

● مسئله این است: حالاکه طرح یک پرسش اصلی، حالاکه برنشاندن یک صناعت غالب بی‌محل شده یا دست‌کم از جوهر برندهٔ خود عاری شده است، چه می‌توان کرد؟

و به راستی «شاعران در زمانهٔ عسرت به چه کار می‌آیند؟»

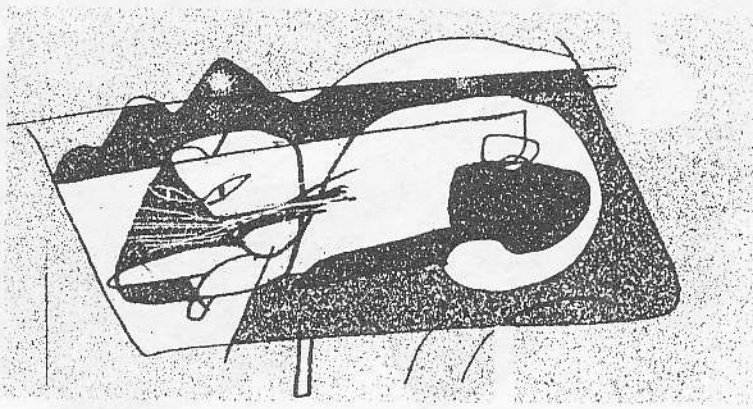
ماکه برایمان چیزی نمانده مگر مشتی پرسش مستعمل، مشتی صناعت مستعمل، مگر پرسشی، صناعتی، که فی‌نفسه مستعمل است، یا باید آن راکنار بگذاریم و به دامان قصیده و غزل برگردیم، چنان که برخی کرده‌اند، یا باید آن را چنان به کار بریم، باید آن را به سمتی برگردانیم که بار دیگر توان از دست‌رفتهٔ خود را بازیابد.

پیش از ادامهٔ این بحث اجازه بدهید دو پاره از دو شعر را قرائت کنیم. این دو شعر اگرچه به لحاظ پرسشی که طرح می‌کنند و صناعتی که برمی‌نشانند با همدیگر متفاوتند، هر دو از شعرهایی هستند که در مقاطع مختلف اثر گذاشته‌اند، و گمان می‌کنم بررسی آنها به منظوری که دارم کمک کند.

عیناً/ مانند گربه/که قوز می‌کند در گوشه‌ای/و چشم/در چشم این و آن می‌دوزد/چرتی/خمیازه‌ای/کش و قوسی/آن گاه/آرام

می‌خرامد/ تا حیاط خلوت/ آنجا که سال‌هاست/ دیوانهٔ غریبی را زنجیر کرده‌اند،/ و خیره می‌شود/ در چاه آب.

ضیاء موحد



با کاروان من/ ــ تحرک متروک ــ/ صحرا مجال صحبت بود./ و کاروان که فرصت اندیشه را/ از صحنهٔ نمکزار/ برمی‌گرفت،/ پیمانه‌های سرخ عطش را/ با خواب باستانی کاریز پر می‌کرد.

یدالله رؤیایی

یکایک ابژهایی که در شعر اول آمده‌اند، آمده‌اند تا ظاهراً مابه‌ازای ابژگانی بخشی از درون شاعر باشند. یک چیز هست که مورد پرسش قرار می‌گیرد: صدای بلند «من» شاعر که از ویژگی‌های هرگونه شعر **سوژگانی**، اعم از شعر **رمانتیک** و انواع شعر تغزلی است. صناعت غالب این شعر با حذف عملی «من» از متن بیان شاعرانه، و به طور کلی حذف هر آن چیزی است که جز در خدمت بیان ابژگانی قرار می‌گیرد. پرسش جمال شناختیِ آن، همان پرسش شعر تصویرگرای ابتدای سدهٔ بیست میلادی است، که شعر انگلیسی از رهگذر آن پا به شاهراه مدرن‌گرایی گذاشته است. هر چند که شعر مدرن‌گرا، پس از آن و با تکیه بر پیش‌فرض‌های مشابه، راه‌های متعدد دیگری درنوردیده است.

راهی که شعر دوم در آن گام می‌زند یکی از آن راه‌ها است. بر عکس نمونهٔ اول در دومی تأکید بر سوژهٔ شاعر است. البته نه از طریق ابراز دایم احساسات، یا اظهارنظر یا حدیث نفس، بلکه از طریق دخل و تصرف بی‌امان شاعر در کیفیت ابژه‌ها و کیفیت روابط آنها با یکدیگر. ابژه‌های فی‌نفسه ملموس و مأنوس این شعر، در ترکیب با یکدیگر و در ترکیب با چشم‌انداز مشخص شاعر، چنان از جایگاه ملموس و مأنوس خود بیرون کشیده شده‌اند و چنان روابط ناملموس و نامأنوسی با یکدیگر برقرار کرده‌اند که دیگر به سختی می‌توان بازشان شناخت. پرسش آن درست همان پرسش از ابژگانیت است، و صناعت غالب آن سوژه‌سازی هر ابژهٔ ساده، از قبیل زوایای گوناگون سفر یک کاروان از دل صحرا.

واضح است که پرسش‌ها و صناعات هر دو شعر بر پذیرش شقاق دکارتی میان سوژه و ابژه بنا شده‌اند. یکی سعی در ابژگانی‌سازی سوژهٔ سراینده، و دیگری سعی در سوژگانی‌سازی ابژهٔ سروده شده دارد. یکی بنابه غایت خود محور همنشینی کلام و روابط کنایی واژگان و عبارات را میدان جولان خود قرار داده است و دیگری محور جانشینی و روابط استعاری اجزای کلام را. در واقع، هر دو شعر نوعی شعر را مورد پرسش قرار می‌دهند که آن را «گذشته» خود می‌دانند. و در واقع، کل شعر مدرن‌گرا سرگذشتی ندارد مگر نبرد متوالی این پرسش‌ها، پرسش‌هایی که از زمینهٔ شقاق میان سوژه و ابژه، امکان بالیدن می‌یابند.

● از اینکه هنوز موفق نشده‌ام بگویم شعری که موردنظر من است دقیقاً چه چیزی هست، صمیمانه پوزش می‌خواهم. حقیقت این است که هر قدر هم بکوشیم، ممکن نیست بتوانیم به روشنی تعیین کنیم شعری که از دور باطل پرسش‌های یگانهٔ متوالی رها شده باشد، شعری که فایق آمده باشد بر شقاق سوژه و ابژه و فرزند بلافصل آن، شقاق میان صورت و محتوا، چگونه شعری باید باشد. بخش پر اهمیت اما اندکی از این نوع شعر، یا در واقع از این انواع شعر، تاکنون نوشته شده است و بخش اعظم آن در آینده نوشته خواهد شد. همین است که کار ما را به نوعی پیشگویی بدل می‌کند، و لاجرم به مرزهای ناممکن می‌رساند. ولی شاید بتوانیم تا اندازه‌ای تعیین کنیم که شعر موردنظر ما، چگونه شعری **نباید** باشد.

شعری که ما خواهان آنیم از هرگونه **محاکات** کناره می‌گیرد؛ سر باز می‌زند از بیان بیرون، اعم از شکل ناب آنکه عبارت باشد از توصیفِ صرف، یا شکل اصلاح شدهٔ (reformed) آنکه عبارت باشد از توصیف سوژگانی، به دلیل مشابه، شعری که ما خواهان آنیم از بدل شدن به هرگونه اظهاریه نیز کناره می‌گیرد. یعنی سر باز می‌زند از بیان درون، اعم از شکل ناب آنکه عبارت باشد از حدیث نفس صرف، یا شکل اصلاح شدهٔ آنکه عبارت باشد از حدیث نفس ابژگانی. در بند پیش نمونه‌ای از هر یک از این دو نوع شعر را قرائت کردیم. اگر عنصر **کلاسیک** و عنصر **رمانتیک** را کمابیش نمایندهٔ این دو وجه شعر گذشته بدانیم، شعر آینده به هیچ چیز کمتر از صورت‌زدایی (deformation) این هر دو رضایت نمی‌دهد.

از سوی دیگر وقتی که همزمان از بیان بیرون و بیان درون سر باز بزنیم، دو اتفاق مهم و باز هم همزمان رخ می‌دهد. اولاً افتراق و استقلال بیرون و درون را، شقاق میان سوژه و ابژه را انکار کرده‌ایم، ثانیاً با انکار بیان درون و بیان بیرون عملاً بیان هر چیز محتمل را انکار کرده‌ایم. آنچه باقی می‌ماند نفس بیان است، و نفس صناعت که دیگر در خدمت بیان هیچ چیزی نیست. و عرف زبان، نحو زبان، دستور زبان از میان برمی‌خیزد، نیز هر چیز دیگری که زبان را به بیان بدل می‌کند.

● تا اینجا به عمد کوشیده‌ام از دادن مثال‌های فرنگی پرهیز کنم. حتی به‌رغم آنکه نمونه‌هایی از شعر **تصویرگرا** در اختیار داشتم، و برخی از آنها به فارسی هم ترجمه شده است، به سراغ شعری از **موحد** رفتم که به اغلب آرمان‌های تصویرگرایی وفادار است.

در اینجا هم ممکن است کسی ایراد بگیرد که آنچه من در بند پیشین خصیصهٔ شعر آینده دانسته‌ام، پیشتر در شعر شاعری چون **کمینگز** رخ داده است. به واقع هم در شعر کمینگز بسیاری از وجوه بیانگری به پرسش کشیده می‌شود، و حق این است که به این اشکال پاسخ داده شود. اجازه بدهید باز هم نمونه‌ای از شعر معاصر فارسی را در نظر بگیریم و بر سر آن بحث کنیم. نمونه‌ای که اگر چه از برخی لحاظ بیان پیشرفتهٔ شعر کمینگز را ندارد، از پاره‌ای لحاظ که مدّ نظر ماست، با شعر او کاملاً هم‌آوا است، و چون فارسی است با آماج این مقال متناسب‌تر و برای همهٔ ما ملموس‌تر و در دسترس‌تر است. می‌دانم که ذهن بسیاری از شما هم اکنون هم به آن معطوف شده است. منظور من **لبریخته‌های** رؤیایی است.

شک نیست که شعر رؤیایی پیشتازترین شعری است که در گذشتهٔ شعر فارسی نوشته شده است. مهم نیست که به نظر ما بهترین هم بوده است یا نه. مهم این است که بسیاری از قطعات لبریخته‌ها به آنچه ما از خلع سلاح زبان از بیان مراد می‌کنیم، قرابت بسیار دارد. سال‌ها پیشتر هم رؤیایی در قطعاتی چون شعر معروف از دوستت دارم به خلع سلاح زبان از دستور زبان و از نحو متعارف مبلغ یک معنا چنگ انداخته است. پس مشکل ما با شعر رؤیایی چیست؟ شعر او در کجا از معاصر شدن با چشم‌اندازهای نظری شعر آینده باز می‌ماند؟

بگذارید این طور بیان بکنم. به نظر هایدگر آنچه به این جسمی که هم اکنون در دست شما است، هستی می‌بخشد این واقعیت نیست که دارید از روی آن می‌خوانید؛ این جسم زمانی هست می‌شود که بر آن نامی بگذارید: کاغذ. نامگذاری مهمترین و بنیادی‌ترین چیزی است که ممکن است در عالم رخ دهد. در واقع، پیش از آنکه نامگذاری رخ دهد، هیچ چیزی در عالم رخ نخواهد داد. چیزی که بی‌نام است از هرگونه هستی و حضور برای آدمیزاد عادی است، و فقط با نامگذاری است که هستی آدمی به روی هستی چیزها گشوده می‌شود.

شعر به تعبیر هایدگر عبارت است از نامگذاری. در آغاز، شاعر بر چیزی که پیش از این نبوده است نام می‌گذارد و زبان و جهان با هم شروع می‌شوند. پیشتر زبانی نبوده است، پس هیچ هنجاری به نحو ماتقدم، برای زبان متصور نیست. شعر در سرچشمه زبان ایستاده است نه در مصبّ آن. اگر این را بپذیریم دیگر تمام بحث‌هایی راکه بر سر مشروعیت و چند و چون و حدّ و مرز هنجارگریزی در شعر طرح می‌شود، پیشاپیش منتفی اعلام کرده‌ایم.*

بحث هنجارهای زبانی زمانی شروع می‌شود که مسئلهٔ بیان و ابلاغ معنا به میان بیاید. هایدگر معتقد است نامی که بر «کاغذ» نهاده‌ایم، به محض آنکه موردقبول و توافق «من» و «تو» قرار بگیرد، از شعریّت خود ساقط می‌شود و بدل می‌شود به «بیان». میان واژه و هستی شقاق رخ می‌دهد، و ممکن است شاعر برای فایق آمدن بر این شقاق، حرکت خود را بر محور جانشینی آغاز کند و به استعاره و عناد متوسل شود؛ بلکه زبان را از انتزاع و قرارداد فرا ببرد و ذات آن را به ذات هستی پیوند بزند. متأسفانه اما، استعارات هم خیلی زود به قرارداد بدل می‌شوند و دور باطل شعر و بیان بدین ترتیب تا ابد ممکن است ادامه پیدا کند. استعاره هم نوعی نامگذاری است و به سادگی می‌تواند پذیرای تقدیر نامگذاری‌های قبلی شود. راه‌حل این است که نامگذاری کنیم اما اجازه ندهیم نامی که گذاشته‌ایم به قرارداد بدل شود. مشکل ما با شعری مثل از دوستت دارم این است که کاربرد قید، جمله و شبه‌جمله به جای اسم، بر محور جانشینی آن قید تکرار می‌شود که با خواندن چند سطر شعر لو می‌رود و از توان ضربه‌زدن عاری می‌ماند. این یک قرارداد. مشکل دیگر لحن یکنواخت تغزلی است که سوژه‌ای به نام عاشق (شاعر) در گوش ابژه‌ای به نام معشوق سر می‌دهد، و حالات عشق رؤیایی را در سطر چندم شعر پیش‌پاافتاده می‌کند، این هم یک قرارداد دیگر.

رؤیایی هیچ یک از این قراردادها را فسخ نمی‌کند. درست است که بیان‌های پیش از خود را فسخ می‌کند؛ اما به قراردادی که با خوانندگان خاص خودش، و در واقع با خودش گذاشته وفادار می‌ماند، و این قرارداد هر قدر هم با قراردادهای رایج فاصله داشته باشد، دیر یا زود به ابزاری دیگر برای بیان استحاله پیدا خواهد کرد.

ما می‌گوییم که حتی اگر هر یک از پنجاه شعری که در یک مجموعه گرد آمده‌اند، برای خودشان قرارداد جداگانه‌ای داشته باشند، حداکثر این است که به جای یک نوع بیان، پنجاه نوع بیان خواهیم داشت.

مسئله این است که چگونه شعری بنویسیم که نفس بیان را در نطفه خفه کند. دقت کنید که سروکار ما با کلمات است و کلمه چه بسا ده‌ها مدلول بیرونی و درونی و صدها معنای تطابقی و تضمنّی را در خود حمل کند. چگونه با این کلمات شعری بنویسیم که هر سطرش مدام به سطرهای دیگر خیانت کند، مگر زمانی که بخواهد به آن خیانت کردن هم خیانت کرده باشد؟ چگونه مانع از آن شویم که یک شعر به یک چیز بدل شود، و لاجرم معنایی یگانه و معین، مابه‌ازای یگانه و معین در برون یا درون ما پیدا کند؟

● با تعیین تکلیف خود با شعر رؤیایی ــ به منزلهٔ پیشتازترین و بیان‌ستیزترین شعر گذشتهٔ فارسی ــ در واقع تکلیف خود را با کل این شعر روشن کرده‌ایم. ولی سرانجام باید از این شعر عبور کرد. حالا شعر دیگری را نقل می‌کنم از مجموعه‌ای که چند سال بیشتر از انتشار آن نمی‌گذرد:

با چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد| با کودک آتش گرفته روی رود قدسی| در ایستگاه مرگ که اندام‌های مرا تنها تا بهار آینده می‌خواهد| امروز در کمال شجاعت سپیده‌دم باریدا با چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد.| با جنگلی به شکل سازهای بادی آتش که می‌وزد| با دست‌های کاهگلی که از هند، هند خجسته برمی‌خیزد فریاد می‌زند| که من اگرچه همین نیز با| و خواب ایستاده که توفان گنج نهفته را برساند به سطح آب| و در به روی پنجره من خسته| ساحل از زیر پای زنان می‌کشد عقب، همه در دریا و چادرها بر روی موج‌ها| همخانه گاهی با کوسه‌ها در اصطبل‌های نهان در آب‌ها| و نه همان که شاید را می‌بینند و یکی از آنها که می‌جهد از روی من| می‌گیرمش ببوسمش می‌خندد و غرق می‌شود| و چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد| نه بی با بی با نه با بی نه با نه با با

رضا براهنی

در این شعر، گذشته از سطرهای مکرر، شش سطر را پاره‌هایی تشکیل داده‌اند که یا قید حالتند، یا ظرف مکانند یا... و به هر حال معنایی را که خود پیش می‌کشند، به اتمام نمی‌رسانند، سهل است، همین نحو متعارف و معقول زبان فارسی هم در آنها به سامان نمی‌رسد. و سه سطر دیگر هم در آن هست که اگر چه به لحاظ نحو سامان یافته می‌نمایند، به هیچ رو معنای محصلی برنمی‌تابند.

دو سطر اول با حرف اضافهٔ «با» شروع می‌شوند. محتوای این سطرها محتوایی است عبوس و معطوف به معانی عصا قورت‌داده‌ای از قبیل «فیل» که خوانش رسمی آن را نماد هند تلقی می‌کند، «هند خجسته»‌ای که در سطر هفتم به آن اشاره می‌شود، و کودک رها شده در رود که یادآور اساطیر باستانی است و به موسای نبی شباهت دارد، و همین آتش گرفتن او را خوانش رسمی ممکن است فی‌المثل تولد فاجعه‌ای عظیم تلقی کند. ولی نکته اینجاست که این محتواها نه تنها سرانجامی پیدا نمی‌کنند، که توسط سطر ناتمام دیگری قطع می‌شوند که محتوای تصویری آن هم هیچ ارتباطی با آن دو سطر ندارد. تنها فصل مشترکشان همین ناتمامی است. بعد سطری از پی می‌آید که البته به لحاظ نحوی نقص ندارد، ولی بیان شگفت‌انگیز آن کماکان برکنار از محتوای ناتمام سطرهای پیشین می‌ماند.

درست در گرماگرم لحظه‌ای که دیگر داریم گسستگی و فقدان رابطه را، در عین بی‌قاعدگی، نوعی قاعده برای این شعر تلقی می‌کنیم، سطر اول ناگهان و بدون هیچ دلیلی، بیرق «با» به دوش از نو ظاهر می‌شود. دو سطر دیگر هم دست در دست «با»ی پی می‌آیند. اشتباه نکرده‌ایم. شعر در کمال بی‌رحمی دوباره ما را به فضای سطرهای اول، که با آن همه سختی از آن دل کنده بودیم، برمی‌گرداند. این بار حتی برای آنکه جداً باور کنیم که «هندِ» باستان‌کانون فضای شعر است، خود واژهٔ هند را در سطر مستقیماً جاری می‌کند. ولی بیهوده است. در نبرد میان زبان با آنکه جان می‌کند تا به بیان درآید، در کشاکش میان «با» و آن محتوایی که با «با»ست، «با» پیروز می‌شود. «با» بار دیگر ظهور می‌کند ولی این بار در جایگاهی بغرنج‌تر از سطرهای پیش، در انتهای سطر.

خواننده وامی‌دهد، اما نبرد درون متن به پایان نمی‌رسد. دو سطر بعدی، در مقام لولاهایی ظاهر می‌شوند که از خلال آنها شعر ناگهان از روایت محض سر در می‌آورد، از توالی رویدادهای کاملاً ابژگانی بر بستر زمان. دیگر امید به هرگونه یقینی را از کف داده‌ایم، و اگر زیرک و عاقل باشیم می‌پذیریم که تماشاگر بازی بی‌فرجام متن با خودش بمانیم، و می‌پذیریم که تفسیر هر لحظه دگرگون شوندهٔ ما از متن هم بخشی از این بازی است. پس با خودمان هم دشمن نمی‌شویم که چرا این همه در هر لحظه غافل بوده‌ایم.

در یک سطر مانده به آخر، چشم سرخ فیل دوباره از روی برگ می‌گذرد. فرض اینکه دیگر «با»یی وجود ندارد. «با» به

سطر آخر رفته تا در دام زبان محض بیفتد. دیگر به هر چیزی شبیه است جز آن «با»ی پیش‌افتاده‌ای که روزانه ده‌ها بار در نوشتار و گفتار به زبان می‌آوریم و می‌نویسیم.

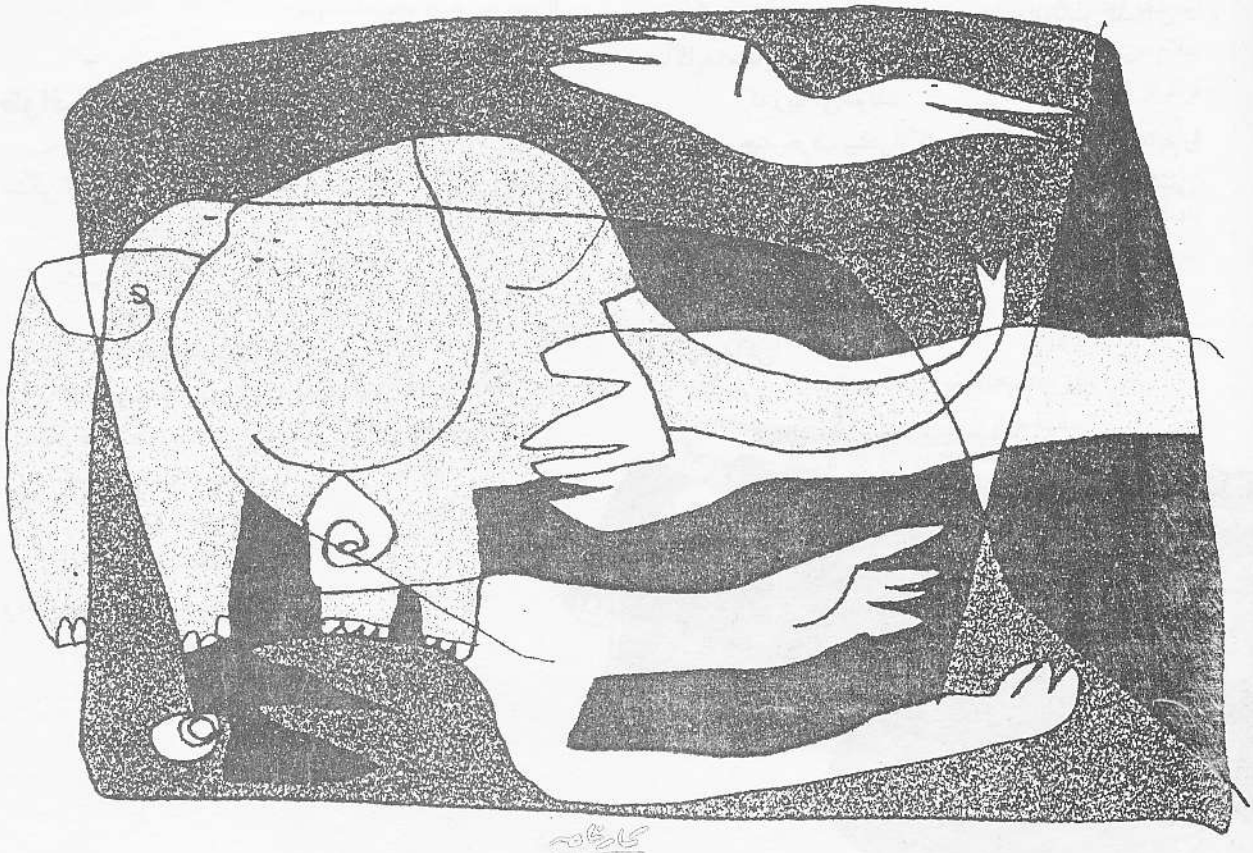
بدین گونه شعر به تملک خواننده در نمی‌آید، بدین گونه شعر نفس بیان را مورد پرسش قرار می‌دهد نه نوعی بیان خاص را، بدین گونه زبان از بیان جز خود سر باز می‌زند و به سمت خود رو می‌گرداند، و بدین گونه است که بیان توأمان به سوژه و ابژهٔ خود بدل می‌شود.

● شعری که خوانش خود را از آن در بند پیش آوردم، یگانه شعری نیست که می‌توانستم چون شاهدی بر گفته‌های خود عرضه کنم. بی‌گمان قرائت و بررسی اشعار دیگری از بسیاری شاعران دیگر، به ویژه جوانان، و از همین شاعر، در تبیین راه‌های بی‌شماری که شعر آیندهٔ فارسی می‌تواند در آنها گام بزند مفید خواهد بود. ولی اهمیت این شعر، گذشته از ژرفا، پختگی و مهارت فنی بسیار، در این نکته نهفته است که اولین شعری است که پس از قریب به سه دهه بحران آفاق بسیار تازه‌ای فرا راه شعر معاصر فارسی گشوده است. آیندگان بی‌گمان به راه خود خواهند رفت. ما هم در اینجا سعی کردیم از تنگنای امروز نظری به فردا بیفکنیم، همین.

ممکن است کسانی با طرح شکستن نحو متعارف یا دیگر تمهیدات به کار رفته در این شعر، به منزلهٔ محوری برای شعر آیندهٔ فارسی مخالفت کنند. من هم با طرح هر چیزی به منزلهٔ یگانه محور شعر آینده مخالفم. ولی سعی کردم نشان دهم که این شعر از هر راهی که می‌رود، باید تقابل‌های آشتی‌ناپذیری را که به آنها خو کرده‌ایم، در خود غرق کند تا بار دیگر ما بتوانیم ضمن دم‌زدن در هوای کثرت‌گرایی، شمه‌ای از آن معصومیت نخستین را، وقتی که زبان و جهان، توأمان در آستانهٔ هست شدن بودند، بازیابیم.

* صاحب این قلم بی‌آنکه به هیچ وجه مدعی هایدگرشناسی باشد، چیزی که از قضا این روزها رسم رایج روز است، صرفاً یادآوری می‌کند که آنچه از هایدگر اینجا مورد اشاره است، در واقع برمی‌گردد به خوانش مشهور او از شعر هولدرلین. این تلقی ممکن است پرسش‌هایی را در خصوص ماهیت زبان برانگیزد. من در مقام اثبات یا رد نظریه‌ای که به بحث راجع به جایگاه واژه در زبان می‌پردازند، نیستم. طبعاً و صرفاً اشاره به نسبت زبان با جهان منظور نظرم بوده است. خواننده می‌تواند «نام» را در اینجا کنایه از زبان بگیرد، دست‌کم از نوع مجاز جزء به کل.

□□□



ضیاءالدین خالقی

تابلو

به سکوت که بنگرید
پی به متانتِ اشیا می‌برید
ره به رازِ درونشان
که چون، خدایِ خویشتن
بی‌کلامی را به چله نشسته‌اید.
پیش از آنکه بگویند، جلوه کنان
در تابلویی
به دیوار خانه بنشینند
یا به دیگر صورت
پردهٔ شفاف‌تری
از حیاتِ جاودانهٔ خود را
در چشم‌های تو بنشانند.
به سکوت که بنگرید
لاجرم به شعر نشسته‌اید.

طواف

سنگی که گُل‌ها و میوه‌ها
محراب‌ها و میدان‌ها
زمین و کهکشان
دنیا را
به شکلِ دایره ترسیم کرد
اتفاقی‌ست که یک روز به آب‌ها افتاد
آن سان که سنگریزهٔ اولین دیدار من و تو در برکه‌ای
که خاطره‌ها را در حلقه‌ها
دایره دایره می‌افتد
تا به ابدیت بپیوندد
و نگاهِ مرا به دورِ کعبهٔ چشمانت
طوافِ همیشه.

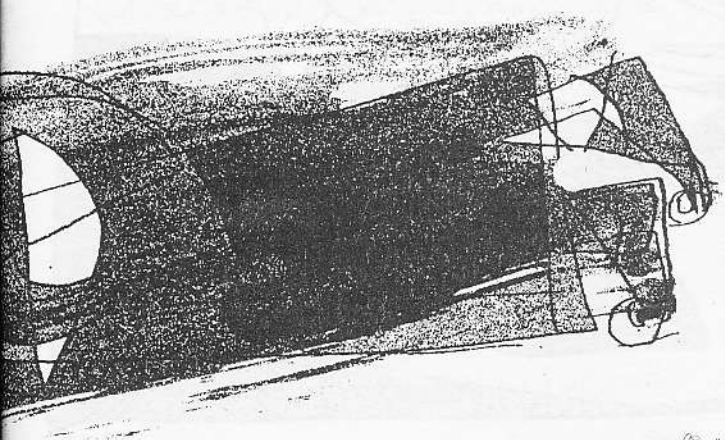
شبی که اعماق

شبی که اعماق را می‌کاویدند
شبی که واژه‌ها، ریشه‌هاشان را به دریا می‌رسیدند
شبی که یاهو از دهانِ او
و چند ستاره و یک قرصِ ماه
از خورجینِ درویش
بیرون می‌آمد.

کلمه

شاید ماه کلمه‌ای است
که گاه پشتِ ابرها نیز پنهان می‌شود
ستاره، کلمه‌ای که امشب نورانی شده
و آفتاب
ناگهانی که تو را به تمامی روشن داشته از تابشِ کلمه‌ای
حتماً گُل‌ها معنایی بیش از تبسم دارند
که زیبا می‌شوند،
و تو نیز باید چند حرف بیشتر از کلمه‌ای باشی که دلتنگی‌هایم را
کنارت می‌نشینی

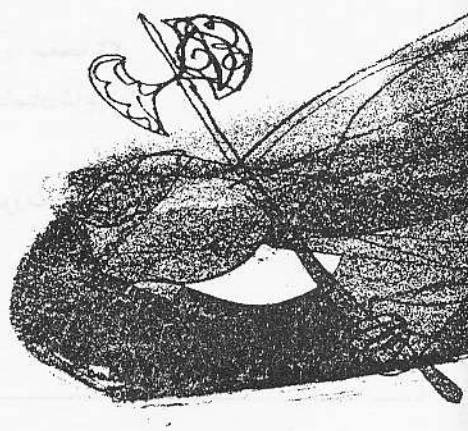
و من...
اما... برایم...
برایم کلمه‌ای...
کلمه‌ای پیدا کن!



عظیم خلیلی

سرناد هیجدهم

چشم‌های من
آموزگار ترانه‌هایت.
تپش‌های تو
آفرینش باورهایم.
امروز من
فردای تو است.
غروب بال‌های خسته‌ام
قامت سوری رنگ قله‌ها
و هوشیاری آن سال‌های گمشده.
خیال نمی‌کنم
تو را در پاییز همان سال دیده باشم،
مگر دست‌های تو.
شاخه‌ای از نگارخانه خواب‌های من
چیده باشد.
اینجاکه ایستاده‌ام
سلام من
فراتر از فواره‌ها می‌رود.
و آن سوی رخنه آذرخش
سایه می‌گستراند.
بادبان من
خیل سبزه‌ها را
آبی می‌سراید
و دریا
در چشم‌های تو
سفینهٔ هزار آینه موج را می‌شکند.



محمد خلیلی

عطر کلمات

همین که می‌گویی
«خواهم آمد»
به فراموشی‌ام می‌سپاری.

از شیدایی می‌گویی
لبانت اما
به غایت باز نمی‌شوند
و تنها
نم بارِ غبارِ صدف‌ها
بر پوستهٔ کالِ روزها
فرو می‌ریزد؛

با این همه
می‌دانم که قلبت
از هجرانی هیچ نخواهد گفت
حتی اگر من
هرگز نبوده باشم.

روزی
حسِ بلوطیِ چشمانت را
سروده بودم
و بارش آبیِ لب‌هایت را،
امروز آیا
زیرِ رگبارهای بنفش
و در آخرین پیچ ژرفاها
توانِ آن را خواهم داشت
که باز بخوانمت
که باز
عطرِ کلمات
نزدیک شود؟