



باروی شعر اول

با شعرها و جستارها و ترجمه‌هایی از:

محمود داوودی، کامران بزرگ‌نیا، مرتضی ثقفیان، محمود مسعودی،
عبدالعلی عظیمی، پژمان واسعی، ناصر نبوی، سیداشکان خطیبی،
پژمان واسعی، امین حدادی، مازیار چابک





بارو



بارو

باروی شعر اول

بهار ۱۴۰۳

منتشرشده در وبگاه رسمی بارو

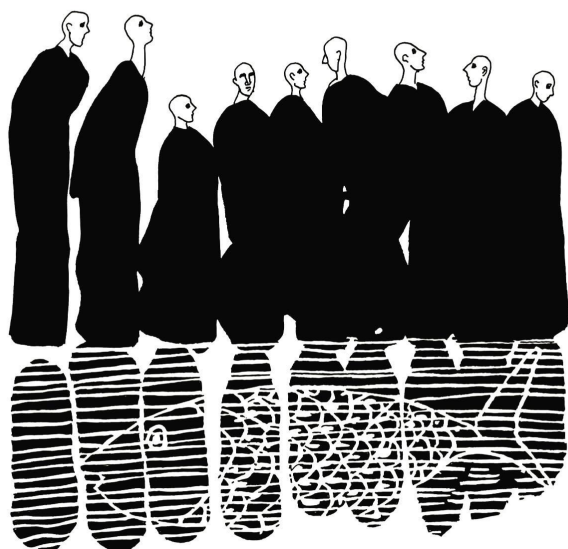
گروه نویسندگان: محمود داوودی، یونس تراکمه، کامران بزرگ‌نیا، مرتضی ثقفیان، محمود مسعودی،
عبد‌العلی عظیمی، ناصر نبوی، سیداشکان خطیبی، پژمان واسعی، امین حدادی، مازیار چابک
گرافیک جلد و صفحه‌آرایی: آتلیه بارو
پردازش و ویرایش: تحریریه بارو

instagram: baru.ir | telegram: Baruwiki
website: www.baru.ir | email: barumagazine@gmail.com

فهرست

کربن ۱۴ و نه شعر دیگر محمود داوودی	۱
مغروق و چهارده شعر دیگر مرتضی ثقفیان	۳۱
گمشدگی و شعرهای دیگر کامران بزرگ‌نیا	۵۵
ترس ولرز و شعرهای دیگر عبدالعلی عظیمی	۷۱
کیمیایگر آخشیج‌های ادبی محمود مسعودی	۱۰۱
هفت شعر از اینگه‌بورگ باخمان امین حدادی	۱۳۹
ایماژیسم و چند شعرا یماژیستی پژمان واسعی	۱۵۱
شرح خطابه اسرائیل پاول سلان مازیار چابک	۱۶۵
پس از رمبو موریس بلاتشو ناصر نبوی	۱۹۱
اطلس غربت امین حدادی	۲۰۳
کارت‌مهیدی، کارت‌کمیلی سیداشکان خطیبی	۲۳۷
مشکل/آسان ۱؛ بوطیقای نیما پژمان واسعی	۲۴۷





دربارهٔ باروی شعر

تحریریهٔ بارو

۱. مهم شعر است، بدونِ صفت یا پیشوند و پسوندی خاص یا تعریفی دگماتیستی از شعر، چنانکه در سال‌های اخیر در ایران رایج شده است [شعرِ پیشا-؛ شعرِ پسا-؛ شعرِ زبان؛ شعرِ ساده و الخ]؛

۲. از هر شاعری—چه ایرانی چه غیرایرانی—که شعری منتشر می‌کنیم، می‌کوشیم حتی‌الامکان شعرهای مطلوبِ بیشتری منتشر کنیم تا خواننده با پهنهٔ بزرگ‌تری از شعر او مواجه شود؛

۳. همهٔ شعرها و متن‌ها—چه فارسی چه غیرفارسی—در تحریریهٔ باروی شعر بررسی و تطبیق می‌شود؛

۴. شعر و ترجمهٔ شعر و جستار برای بررسی پذیرفته می‌شود. باروی شعر گاه‌به‌گاه در وب‌سایتِ بارو و سپس در قالب نسخهٔ پی‌دی‌اف منتشر می‌شود.

در این شماره شعرها و ترجمه‌ها و جستارهایی می‌خوانید از: محمود داوودی، یونس تراکمه، کامران بزرگ‌نیا، مرتضی ثقفیان، محمود مسعودی، عبدالعلی عظیمی، ناصر نبوی، سیداشکان خطیبی، پژمان واسعی، امین حدادی، مازیار چابک.



کرین ۱۴ و نه شعر دیگر
محمود داوودی

هشت شعر از دفتر چند صحنه

از شعرهای ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۲

این غربت است

این پلکان شن
که می لغزد
به سوی دریاچه ی تاریک
این کاج ها
در مسیر هر روزه ی باران
این نیمکت سنگی
این دلتنگی
که می نشاندت
کنار پرنده ای لرزان
غربت است.

لرزان
 بر بند نازک شعبدہ
 زیر ہرّی ریز طبل

غلتیدن
 بہ چالہی خندہ
 فرو افتادن
 بہ چاہ بی مرگی

این منم
 دلّک روز و شب.

نمی‌شود جا به جا کرد چیزی را
لحظه‌ی ابد تا ابد نمی‌ماند

نزدیک قلب
اما حضور نیست

وارد خانه می‌شویم
نور هست و از روشن خالی

هستند آنها
که زنده‌اند
اما
مُرده‌ها فقط حرف می‌زنند.

۴

با این همه هرروز
هیکلی تازه

مثل افق‌های قدیم درجدید

هردم
دمی تازه
مثل دم زدن‌های هردریا.

امروز ساده می‌گذرد مثل سایه‌های عصر
و دیروز
استعاره‌ی روشنی است مثل این:
خورشید روی نخل‌های شعله‌ور
من از استعاره‌ی آینده می‌ترسم.

با چشم روز
نگاه می‌کنی به شب

با چشم دیروز
به امروز

سایه‌هایی با تو
عبور کردند از مرز

یک درخت نخل
که از دهان فاخته شیرین است
و کودکی
بر جدول خیال
می‌ترسد به مدرسه برسد

پل
تخیل شط است
تجربه‌ی معکوس از جهان
در غروب صبح.

سمرقند

گام‌های من
از آستانه‌ی زمان عبور می‌کند
و در سکوت ارواح پیش می‌رود

ستون‌های واژگون زیر آفتاب
شهری با افتخار
وتاج‌های گچ
که لانه‌ی عنکبوت‌های بی‌آزار است.

گام‌های من
خاک را لمس نمی‌کند
نیزه‌های نورند
بر سنگ‌های حکاکی شده
و نقش‌ها می‌لغزد
«ای فرشته‌ی نگاهبان
که ما را از همه‌ی مصائب گذر داده‌ای
تشنه‌ایم اینک
قطره‌ای آب بر لبان ما بیفشان»

مردگان
دهان گشوده اند
اما سینه هایشان صندوقچه ی سکوت است
گام های من پیش می رود
بی آنکه غباری بر پلک هایشان بنشانند

راه دراز سخت
بی آب و علف

کشتی شکسته
سنگی بزرگ از نمک
در سراب می لرزد
شهر با گلویی از شن
در خود پنهان شده است
و برگ های خشک گاه شمار
به گرده اش می نشینند
و ستارگان مرده ی روز
پوستش را خالکوبی می کند

دانش سحرانگیز
خلاصه ی کیهان
در رصدخانه ی تاریک
(می دانستم سرانجام به این تصاویر باز خواهم گشت)

کسانی
اینجا در جستجوی پاسخ اند
و هنوز

به تاریکی تن نداده‌اند
زیر تابش نورهای مصنوعی پلک می‌زنند
واز حضور جهانگردان در رصدخانه‌ی تاریک
انگشت حیرت به دندان می‌گزند
آنها

با پیکری از دانش و جادو
ردای فروتنی به تن دارند
زنبورهای کوچک عسل

نشانه در خود مرده‌اند
خط دلالتگر خوانده نمی‌شود
دانش سحرانگیز
زیر فشار واژه‌های سرگردان
به سمت سرگیجه‌های نخستین می‌رود
این شهر باژ می‌دهد
تا دروازه‌هایش فرونریزد
گندم دیم
آستین مترسک
لانه‌ی ملخ است
سیاه چادرها خنجر می‌تیز و برنده
در چشم آنکس
که رؤیا می‌بافد
گاوها
از تنها چشمه
زالو می‌خورند
یک چشمه
یک اسب

یک عشق
باقی نکاح است
نقل و نبات
کوچه ی تنگ
سکه ها فرومی آید
چراغ های بی نور
میوه های کال اند

صدای داریه و دنبک
زهری مردگان را می ترکاند
«تازه عروس
نباید سیاه پیوشد.»
درافق به سوی باد شمال ایستاده است
وا از تصور هم آغوشی
آبستن می شود
و گهوراره ی کودک را می جنباند

ماه فروردین
کودک بهار
تخم رنگین پرندگان را
در سینی می گذارد
به باد سرود می آموزد
و با تردستی
سفره ی جادوی حروف را پهن می کند

جامه بیاورید برای میرنوروزی

- نان بلوط به پیرزن بی دندان دهید
- برمبانید دیواری که از جمجمه‌ی مردگان است
و با گوشت زندگان دوباره بسازیدش
- شراب سرکه کنید و خمره برکله‌ی زندیقان بگذارید

پژواک صدا را می‌شنوم
از فواصل زنجیرها می‌گذرد
به کوره راهی پرت می‌رسد
حیرانی
غول یک چشم
به آسمان چشم می‌دوزد
آیا باران خواهد بارید
بر جغرافیای بی‌آب
گام برمی‌دارم
آرام گام برمی‌دارم
هیچکس نباید از خواب برخیزد.

چند صحنه بدون منطق ارسطویی

همان داستان کهن
به تاریکی اندر شدن
با سری پُر از تصویر
تصویر ستارگان
که همراهی ام می‌کند
و من که آستین جرمی دهم تا خلاص شوم

چراغ خیابان نیمی از چهره ام را روشن می‌کند
نیم دیگر به تاریکی - فراموشی - زنده در الکل خالص
ادای دلچک‌ها را در می‌آورم
چند بار با چاقوی خیالی خودم را می‌کشم
چند بار سایه ام را لگد می‌کنم
چند بار با سایه ام حرف می‌زنم
(خداوند هدایت را بیامرزد)
اتاقی در دل شهر اجاره می‌کنم
همه‌ی مخدرها را استعمال می‌کنم
اعتراف می‌کنم
ادای خودم
و شکلی از هدایت

معجزه می‌کنم
خیابان پراز باران را
از خاطره‌ی مرده‌گان سرشار می‌کنم

هیچ‌کس بی‌رحم‌تر از خودت نیست
بطری‌ها را یکی بعد از دیگری
در گنجه می‌چپانی
- مخفی می‌کنی؟ از کی؟
قرص‌های خواب را
توی لیفه‌ی شلوارت می‌گذاری
- مخفی می‌کنی؟ از کی؟

مجال‌ی برای به لب‌گزیدن ساقه‌ی علف نیست
عق می‌زنم
ستارگان دنبالم می‌کنند
راه نیست
تنها مسیر شیرگون
ماندن
پوسیدن
عادت به پوسیدگی
جواب همه‌ی سلام‌ها را دادم
چونان عاقله‌ی مردی که همه‌ی رسوم بداند
شرط ادب به جای آورد
ارزش دوستی پاس بدارد

او دارد به شاهکارش می‌اندیشد
من به عصب‌هایم می‌اندیشم

به دستگاه گردش خون
به خیابانی در بمبئی یا کلکته
و جوی آب و سروروان و جان جهان و جن و پری
پس بودا چی، خره؟
ستاره‌گان دنبالم می‌کنند

که بود که گفت که می‌شود؟
که بود که خواست که توانست؟
که بود که مُرد که پیش از آن که
ناگهان عاشق بود؟

کودکی در تابستان به ماهیان قسم خورد
دست‌ها به پوست سبز آب کشید
نخل‌ها مرتب کرد
برگ نعنا بوئید
با اولین تصویر کشتی به آب زد
یک نفخه‌ی گرفته و سنگین^۱
پیکرت کنار آب افتاده بود
و گیسوانت خزه بود
و پروانه‌های پستان تو را
من
هرگز
هیچ‌کس ندیده بود

اندوه
مثلِ

۱. مد و مه، ابراهیم گلستان

یا ماشین مش ممدلی ست
نه بوق داره
نه صندلی

نوستالژی
مثل
یا
صدای پروین است
«بازامشب در اوج آسمانم»

بودن یا نبودن
بیضایی پرسید: دیگه کی کشته می شه؟
گفتم: اوفیلیا و برادرش
کلادیوس
پلونیوس
ملکه
ملکه
مکث!
مکث!
-دیگه؟
مکث!
بیضایی خندید
گفت: خود هملت!
بهمن گفت: وقتی فاوست روحشو به شیطان می فروشه...
گفتم: خواهرگوته رو!
رنا گفت: شمیم خیلی باسواده
ناصر گفت: ولی تعهد حالیش نیست

کامران گفت: چه چشم‌های رعنائی
اکبر گفت: همه جاکشن والسلام
گفتم: چی؟
گفت: غیر از تو و گوته

بعد هر چی داشتیم
دادیم عرق
تو کافه‌ی موند بالا
اسمش چی بود خدایا؟

از قله‌ی بلند فرود آمد
نطفه‌ی آب بر زمین نهاد
نطفه‌ی آتش بر زمین نهاد
ستاره‌گان را گفت:
رهاش نکنید
آب خوش از گلویش پایین نرود
دنبالش کنید
حتی اگر به آسمان هفتم برود
ستاره‌گان می‌آمدند
فریب نمی‌شدشان داد
حتی وقتی می‌شاشیدم
-Dindjävel^۱

اگر می‌توانستید
مرا در لحظه‌ی موعود
که به آسمان پرواز می‌کنم

۱. فحش سوئدی.

ببینید
آه اگر می توانستم

همه ی صداها ی زیرزمین را شنیدم
مسیری که طی طریق می کند
طیران عشق
آن که آن کلام را گفت
آن که همه چیز را رها کرد
سربه بیابان گذاشت
همان که شنید
اسم عشق را
همان که بوذ و بوذ و بوذ
تا از دل خرد گیاهی سر بر آورد
سر در آورد

هیچ دیده ای
خیابانی پراز شاش
تا شانه ی مرد وزن

هل هل گرگ چنبری
زهره نداری ببری
آگه بردم چه می کنی
خُرد و خمیرت می کنم
خونه خاله کدوم وره
از این وره از اون وره

و بعد، گذشته

قصه این بود که همه وارد شوند
صداهایی که پشت در ماندند
چهره‌هایی
که باران را پس می‌زنند
دست‌ها به هم نمی‌رسد
در بسته می‌ماند
اتاق درآینه می‌چرخد

مردی می‌آید
خودش را به ما می‌رساند
چهره زندانی را می‌بینیم
برمی‌گردیم
دنبال دیگران می‌گردیم
دیگران دنبال ما می‌گردند

صدای اسکله از گلوی پرنده‌ها می‌آید
می‌ایستم سیگاری آتش می‌زنم
شبحی یک چشم

شب در چهره‌ام می‌ترسد
به خانه بر نمی‌گردم
تا صبح در کوچه‌ها می‌گردم

بایگانی حافظه‌ای که به مرور خاطره‌ای
جایی که تصویرهای ثبت شده جایی،
با اصل چیزها
چیزهایی در جایی...
حالا

تاریک خانه‌ی عکس‌هایی
که ظاهر نمی‌شوند

صبح رسیدم به پل
جزر می‌رفت
این جا هم
صدای اسکله از گلوی پرنده‌ها می‌آید
چطور همان وقت که از پل نگاه می‌کردم
می‌دانستم چه سرنوشتی دارد شهر
هوایی که نفس می‌کشیدیم
دوده‌هایی سیاه
که می‌پاشید بر خواب‌های زندگی
می‌تکاندیمش
می‌پیچاندیمش
می‌خندیدیم

ای شهر، شهر
حالا کنار آب‌های آرامم

آن روز
شط مثل همیشه نبود
هذیان تو در موج‌ها بود
وارواح مرگ‌های آینده
خروس‌ها خواندند
اشیاء به روز پرتاب شدند
سبک‌تر شد مه
پروانه‌ها به سوی مرگ رفتند

این جا هر روز چیزی سخت در حافظه هست
برگ‌ها
در خاطره‌ی خانه می‌سوزند
این جا هر شب
درآینه
آن جا
نگاه کن
ساعت کلیسا از کار افتاده
و دندان‌ها مرس می‌زنند زیر صفر به هوای آفتابی
همیشه تیره است رود
همیشه کودک در مسیر ترس می‌رود

بعد از آزارِ مشق‌های بیهوده
بعد از غروب تنهایی
در حیات مدرسه
بعد از هجوم ملخ‌ها
انفجار انبارهای نفت
بعد از فرار و تحقیر شهرهای بیگانه

شکسته ترازانی که وارد شوی
نگاه کن

به قدرت بیداری شب
قوی تراز دست های قدرت
قوی تراز تخیل خورشیدی
که در شب می سوزد.

کربن ۱۴

همه جا

روشن و شفاف و خیلی شفاف
حتی زیر نور خیلی شدید آفتابِ ظهر
که پایین می‌آید

دنبال خواهند کرد خواهند رفت خواهند دید

البته به سادگی نوشتن
یا هدایتِ هواپیمای جنگی نیست
خیال هست

در دور دست‌ها چشم انداز

در ساحلِ شنی

با فاحشه‌ها و معادلات بانک

آرامشی طولانی‌تر

تا آدم در گوشه‌ای دنج‌تر

و آدم باید هی به حافظه بسپارد

خُرده ریزهای اضافی جایی درگونی با نظامی قدرتمند

زنجیری قفلی یا شمشیری در هوا چرخان لازم

نیست

شاید

ولی لازم است آدم وقتی
از روی شن‌های پرداخته با منطق دقیق ریاضی عبور می‌کند
وزیر سایه‌ای
شاید دو متر در نیم متر

شاید دو متر در نیم متر

می‌ایستند
شاید
باید حساب دقیق را با منطق معاملات حساب کند
تا سایه‌ها بلندتر از صفر ابدیت نشوند
گام‌ها سریع‌تر از هنگام که زمان دارد
داخل‌اش یا توی درونش به اندازه‌ی گام‌ها
بیشتر یا زیادتر

یا زیادتر از بیشتر

نشود
بماند ته مانده‌ی چیزها عقیده‌ها
که خبرنگاران و شاعران رفیقانه تقسیم می‌کنند
در کانون‌ها
انجمن‌ها
اتحادیه‌ها
بلندگوها

مذاکره تا هنگام که صفر پایان نرسیده
و عقیده‌ها و چیزها هنوز جا می‌گیرند و سطرها

دراز می آیند و می گذرند از دلِ هم تا حسابِ دقیق
کتاب تازه ی روشن روشن تر تا همه
وقتی اجتماع هستند و یکی را از آن جا
به صفرِ پایان می رسانند
که بعد

از زیر سایه ی حساب شده ی معاملات
اظهار لحنیه دقیقاً در ساختارهای هوایی
همین طور که از چپ به راست می غلتند
ته مانده ی عقیده ها و چیزها را
رو به راه اجتماع کنند
کپه ی باستانی سنگ های افتخار
درگونی

مثل ورق های پاره پاره پاره
مثل آدم ها با حرف ها یک جا در سطرهای
این جا

یا از آن جا بردارند
جای خاطره و حافظه
جا به جا کنند

زمان و عقبه ها را
با شن های ساحلِ فاحشه خانه ها
و عشق ها که ابدیت هنوز آن دور
در تقویم نزدیکِ انزالِ مرگی در راه
با این

ته مانده ی باقی مانده ی گونی سطرهای از جایی
حس

حس ها

ورای احساسات با نبضِ مرگ

تا خبرنگارها و شاعران به خلبان‌ها عاشق شوند
خلبان‌ها تیربارها را بارها فروکنند
تا آرامشی
بر ساحل شنی فاحشه‌ها
دوشیزه‌گان خانه‌های خوب شوند
تیربارها بارها فرو شوند
با صدایی از گوشه‌ی پنهانِ حسرت و تمنا با هاله‌های سبز
شمایل‌ها در شب با نور بمب‌ها
زیر پرچم‌ها
کانون‌ها
نون و القلم
در انفجارِ قلبِ کبوترها

موج‌های حسرت و تمنا
تا رسیدن به ساحل هرجایی
در سطرهای سبز هاله‌های آویزان بر درهای باز
باز
باز
باز
رو به خاطره‌ی
سرشارتر از سرشاری
حافظه‌ی صفر
سطرهای سنگ.



هشت شعر

مرتضی ثقفیان

مغروق

اتاقی با پنجره‌ای روبه دریا.
پرده را کنار می‌زنم
و غرق می‌شوم.

اندوه

تا آن‌که ناگهان یک صبح
نه نانی تُست کردی
نه قهوه‌ای نوشیدی.

پاییز

همچون ماری
می لغزد
بر شاخ و برگ ها
می چرخد
لای بوته ها
و برگ های خشک را به کنجی می راند
بعد
می ایستد دمی
و راه می افتد دوباره
مردد
مثل گربه ای خواب آلود
باد پاییزی!

حیرت

از کجا
این حلزون می‌دانست
که پای پله‌ها
روی این میز آهنی
گلدانِ گلی هست
با ساق و برگ‌های تُرد و آبدار؟

معادله

سنگ
سنگین
است
سنگ
این
است
سنگ
این
این
است.

پَرلاشَن، حوالیِ ساعتِ شش

آن جا بر آن پلکانِ بلند، دیگر به یقین می دانستم که آن مردگان
چندان غلونه می کردند. نیازی نبود به تماشای آن پیکره های سفید
سنگی؛ صفِ طویلِ مردمانِ زاریِ گِردِ رویِ آن چهارگوشِ سیاه.
هندسه سهمگینِ سنگ ها و صلابتِ جرمشان، قطعیتِ مرگ
را دوچندان می کرد؛ سنگ ها که سطح شان را گاه، گذر روزگار چنان
خُرد کرده بود که انگار، حروفِ حک شده بر آن ها را، می شد چون
پازلی جا به جا کرد و نام های تازه ای با آن ها ساخت.

هستند هنوز آن ها که گُلّی به دست، شتابان و شاید کمی
هراسناک در ساعاتِ آخرین در جستجوی گوری هستند. گوری
که چندان زائری ندارد دیگر، گویی پنهان می کند خود را در پس
شمشادها و سایه سار آن درختِ گشن، تا غربتِ خویش را کامل کند:
هرمی تاریک که نه پنهان کننده خدائی باستانی و کوزه های زر و
عسل که پوشاننده فروتنیِ تنی است در نهایتِ تنهایی.

ساعت تعطیل آمده بود و ما هنوز غرقِ وهم های خویش در آن
هزارپیچ بی پایان گمشده می گشتیم. تا کلیددار سر رسید و راه را به
سوی آن دروازه بزرگ نشان داد.

یاد

صندلی را برایوان می‌گذاری
و می‌نشینی
گاه تا عصر، تا غروب.

این‌گونه می‌نشستی
تا روز از میانِ جگن‌ها می‌رفت
از انحنایِ سنگی پل رد می‌شد
و در چاه‌های تشنه فرو می‌ریخت.

این‌گونه می‌نشستی
بر نیمکتِ شکسته‌ی سبزی گاهی
و گوش می‌سپردی، آوازِ مست‌ها را
که شب، سراسر شب، برود می‌گذست.

این‌گونه می‌نشینی گاه
تا عصر، تا غروب
تا کشتی‌ی سُبُکِ سایه‌ها، بر پیشانی‌ات عبور کند
و چکه چکه ببارد باران، روی سُفالِ بام.

سرما نیست
اما شانه‌های تو می‌لرزد.

عصر

ابرها باریده‌اند
و حالا
دیگر وقتِ پرنده‌هاست که بیایند
و بپاشند
جیغ و خاکستر روی بندرگاه.

حضور غیبتِ یارانِ رفته، گمشده
بر این نیمکت‌ها، از همیشه مشهودتر است
و برج بلند کلیسا
سایه‌ها را پُررنگ تر می‌کند.
اما، شب
کاهل است
درنگ می‌کند.

این مردها که مستِ لایعقل
در کوچه‌های تنگِ بندرگاه
پَرسه می‌زنند و
سَرک می‌کشند به میخانه‌ها

آیا
در جستجوی سَنَدبادِ گمشده‌اند؟

به ساحل می‌روم
رودر روی دریا می‌ایستم
دریا
که در خویش موج می‌زند،
غوطه می‌خورد
و گم می‌شود.

از کتابِ چونان کبوترخانه متروک (۱۳۶۰)

و طبل‌های قبیله‌ی مرده (۱۳۷۲)

مغروق

با پنجره‌گردِ کوچکِ چوبینش
اتاقی ست انگار
درکشتی شکسته‌ی مغروقی
در عمق آب‌ها

جوینده‌ی چیست
در آئینه و گنجۀ غبارآلود
از چه روی پس می‌زند
پرده‌ی غبار را

خَم می‌شود
نگاه می‌کند
و بُهت زده می‌ماند
چون مادری
که دُکمه‌ای را می‌جوید
که گاهِ دوختن، بر پیراهنِ کودکی شیطان
می‌افتد
می‌غلطد
و در زاویه‌های تاریک و رازآلود
برای همیشه ناپدید می‌گردد

زن
بر پیراهنِ سفیدِ عروسی اش
دُکمه‌ای می‌یابد
دوخته با نَخی سیاه

ماه به پنجره می‌چسبد
به گونه در بطری پیغامبر
کشتی شکستگان

و
حباب‌های تنفسِ آخرین مغروق
در آئینه بالا می‌روند.

شب‌ی دیگر به محمود داوودی

گودالِ عصر پر و خالی می‌شود
از رنگ‌ها و بوها و صداها‌ی ناآشنا.
بر ایوان می‌ایستی
تا کلاغی سر می‌رسد
روبرویت می‌نشیند، بال و پر می‌تکاند
و نوک می‌کوبد
به چتری شکسته، روی برف‌های گذرگاه

آنگاه درمی‌یابی
که شب‌ی دیگر در کار آمدن است.

چونان کبوترخانه‌ای متروک

رخت‌های سیاه بر بام
و آینه‌ای قیراندود در خانه

چونان کبوترخانه‌ای متروک
لیوانِ سُفالین بر میز

زن در آینهٔ قیراندود
نیافت، جز سواری که بر اسبی چوبین می‌تاخت

چونان کبوترخانه‌ای متروک
لیوانِ سُفالین بر میز

- چه چیز مرگ را به تعویق می‌اندازد؟
درد هلیزهای آتش و باد

چونان کبوترخانه‌ای متروک
لیوانِ سُفالین بر میز

زن
رخت‌ها را به گنج‌ه می‌برد
آینه را پنهان می‌کند
ولیوانی چای می‌ریزد

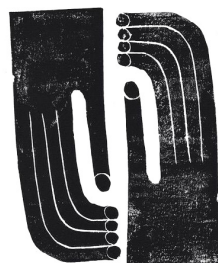
کبوتری که از پنجره به درون می‌آید
بر میز می‌نشیند.

کودک مرده

اتاق،
در نوری سوگوار می لرزد
چون گهواره ای تهی،
و بردگاه
کشتی های کاغذی فراموش شده
گوئی پیش می روند
تا با پرچمی بیگانه از خلیج بگذرند

بر میز،
قوری و فنجان
قوئی است که می گردد
با جوجه اش برآبگیر

زن صدای شکستن می شنود
و چون برمی نگرد
چهره اش در آب
غوطه می خورد.



منظره

نه این مزرعه‌ای است
نه آنکه می‌آید
آنکه می‌آید
بذرافشان
این محله‌ای بمباران شده است
و آنکه می‌آید
سربازی است
با دست شکسته برگردن.

بوی یاس

بوی یاس محله را پر کرده است
در این خانه
عشقی نیست
مرگی نیست
آنچه هست
پایان لبخندِ توست
ای که به صفِ مردگان پیوسته‌ای

رخت‌های سیاهِ شسته شده
بر فرازِ بالکن‌ها
- در باد -
پرچم‌های عزای توست
که بر فرازِ محله تکان تکان می خورد
دیگر سپیدی دندان‌هایت
بر آینه نخواهد تابید
و شانوات
بر ماهوت پاک کنِ جلوی آینه
نرده‌ای ست

که تورا از آمدن به اتاق بازمی دارد
آن روز در آینه نگاه نکردی
و با موهای آشفته
- در باد -

به جمع رفیقان پیوستی
به مردان کوچکی که به سمت عشق می رفتند
می رفتند تا اشتیاقِ مرگ را بیازمایند

در پسِ ستون مجسمه های واژگون
عشق فریاد می کرد
مرگ پاسخ می گفت

رفیقان بی تو بازگشتند
با لنگه ای از کفش سیاهت
که به تابوتی می مانست

بوی یاس
بوی یاس
بوی یاس
بوی یاس محله را پر کرده است
و تو چون آوازی در مه
چونان لبخندی در تنهایی
گم شده و پریده رنگ
از پسِ تمام رنگ ها و صداها، آشنا، پدیدار می شوی

پنجره ها بالکن ها، درها، زنگ ها، پاگردها، نرده ها
از این اتاق تمام محله را می توان حدس زد

ستاره‌هایی که دَمِ بَدَم باد جابجاشان می‌کند
زنی که صورتِ پریده‌رنگش
بر مهتابی
ماهی دیگر است
آهنگی که نمی‌شود با سوت نواخت
قفلی صیقل‌یافته از بوسه‌ها

بوی یاس
بوی یاس
بوی یاس
بوی یاس محله را پر کرده است
آسمان ساعتِ شنیِ بزرگی است
ستاره‌ تو
به پیمانۀ زرین غلتیده است
و لنگۀ کفشِ سیاهت
بر درگاه
قایقی است
که بر دریای مرگ می‌راند.

دروازه

دروازه را که گشودند
کسی تو و بیرون نرفت
کسی سخن نگفت
کسی نگاهی حتی

دروازه را که گشودند
مرده‌ای از سویی
به مرده‌ای در سوی دیگر
چشمکی زد.



گمشدگی و شعرهای دیگر
کامران بزرگ نیا

بازی

گیرم که من تو باشم و تو
پرده‌ای که می‌لرزد
یا سایه‌ای که می‌گریزد
از روشنای خانه و
گم می‌شود به تاریکی

گیرم که من بشوم تاریکی
تو، نور پشت پنجره‌ای، آنسوی پرده‌ای
در خانه‌ای فقط
با یک چراغ کوچک روشن
بر میز تحریری

اما، آن سایه، آن سایه‌ی لرزان
انحنای بازوی که خواهد بود
وقتی که پشت پنجره بالا می‌آید
و با سرانگشتی
کنار می‌زند یک طره سایه‌ی مویی را
از پیشانیت
و می‌افتد پایین
کنار انحنای پهلویت؟

که بود و کجا

نمی دانم دانه‌ی برفی بودم
که با باد می چرخیدم
تا جایی
بر شیشه‌های پنجره‌ای
نرده‌های پلی
یا شاخه‌ی لرزانِ بیدی
فرود آیم

یا بادی هستم
که دانه‌های برف را
می چرخاند و می چرخاند و جایی ندارد
که فرود آید

نه بر شیشه‌های پنجره‌ای روشن
نه بر نرده‌های چوبی پلی تنها
و نه بر شاخه‌های لرزانِ بیدی کهن

گمشدگی

گم می‌کند رَنگِ واژه‌ها را گاهی
آهنگِ کلمات را نمی‌شنود دیگر
و در خیابانِ هم، فقط صدایِ بادست که می‌وزد و
بادست که می‌وزد

بر برفهایِ یخ زده
بر شاخه‌هایِ یخ زده
بر رودِ یخ زده

و شب هم
نگاهی به آسمان می‌اندازد
چترش را باز می‌کند
و از کنار خیابان
محتاط و آهسته می‌رود
از بیمِ آنکه مبادا بلغزد و بیفتد
در خیالها و کابوسهایِ فراموش‌شدگان

در سایه‌های اتاق

نرم
به نرمی آهی
سبک
به مثلِ پری

گاهی خیالی
بر شانه‌ات می‌نشیند و برمی‌خیزد

برمی‌گردد
نگاه می‌کنی
در سایه‌های اتاق
نیست، جز، سایه‌های اتاق

خیالخوانی

- و، خب، دیگر چی؟

دیگر هیچ، جز آرمیدن بر دامن
و چشم را بستن، به خواب سپردن تن را
به خواب
که نمی آید و نمی گیرد دست را و نمی برد به نرَمی
به نرَمی همین ابری
که با نسیم می رود آرام
بر پهنه ای که آبیست، آبیست، آبی آبی

- و دیگر...؟

دیگر هیچ، جز سر نهادن به دامن
و فرو بردن عطِرِ رانهایت را
و نور را بر انحنایِ پستانت...
و بستن، چشم را بستن و دیدن
که می درخشی و می آیی و سایه می اندازی
و می نشینی و دامن می گشایی و

هیچ، هیچ
دیگر هیچ
جز خیره، خیره شدن به ژرفاها
ورفتن
فرورفتن به سایه های خواب و
غلتیدن
از رؤیایی به رؤیایی و
هیچ، هیچ
دیگر هیچ

- همین؟

همین و دیگر، نه
دیگر هیچ، جز مردن

هیچ

فشردن زمان در عَشری از ثانیه
و در دریافتن اینکه: یعنی ببر بورخس
همان چهره‌ی متلاشی بود، در کی وس؟

یا در درد زیر لیوانی‌های برهم تلنبار
بر میز چوبی در سه‌کنج دیوار
کافه ای کوچک و پاک و پرنور؟

فردا هیچ نخواهم بود
نه درختِ عظیمی در افریقا
نه ببر از یاد رفته ای در قفسی
که می‌چرخد و می‌چرخد و
گامهای نرم در حرکتش
همان قدرت است که زمان را به تاخیر می‌اندازد

نه،

فردا،

هیچ،

نه ...

خواهم،
بود.

و به یاد خواهم آورد
آن دمِ واپسین را که:

ای هیچ ما که در هیچی. نام تو هیچ باد، حکومت تو هیچ،
خواست تو هیچ. همچنان که در هیچ هم بر هیچ. هیچ روزانه‌ی
ما را عطا کن، و هیچ ما را هیچ کن، همچنان که هیچ می‌کنیم ما
هیچمان را. ما را در هیچ، هیچ نگردان، بلکه ما را بگردان از هیچ،
پوء زنada. مقدس باد نام هیچ، سرشار از هیچ. هیچ با تو باد.

و بعد لبخند بزنیم و بایستیم پشت نوشگاهی پاک و پر نور و در
جوابِ چه میل دارید بگوییم:
هیچ!

صد ۱۱

نه. صدا، صدایِ ساییدن، صدایِ ساییده شدن. صدایِ ساییدنِ سنباده بر سطحِ صافِ ساییده نشده و صدایِ ساییده شدنِ سطحِ صافِ ساییده نشده‌ای که دارد ساییده می‌شود و صدایِ ریزشِ خردهِ ساییده‌ها بر زمینِ سرد، بر زمینِ سرد؟ بر زمینِ سرد کجا؟ نه، این مهم نیست مهم شاید همان است و همان هم شاید همین صداست و من انگار می‌خواستم و من که نه سنباده‌ام و نه سطحِ صافِ ساییده نبوده‌ی در حالِ ساییده شدن و نه سنباده را کشیده‌ام بر سطحِ صافِ، نه دل به هم زن است این و آشوب، آره این بهتر است شاید: دل‌آشوب. اما، آخ ول کن دنباله‌اش را و ادامه نده، نه آن را، آن سین و صات و... و نه این را، این اکسره و ح کسره‌های قلبیِ دل، دل؟ این وسط دل چکار می‌کند جز آن‌که بیارد و خراب کند خود را و ول کن این بازیِ کهنه‌ی دله‌ی دله‌ی دل به هم زن را و... و؟ و نه این خردهِ ساییده شده‌ها بر زمینِ سرد، زمینِ سرد کجا؟ و حالا چرا سرد اصلاً، اصلاً کجا بودم و چه می، آها، صدا، حرف از صدایی بود، اما صدا، شاید صدا بوده، یک صدایی، یک وقتی، یک جایی. اما صدایِ چه بوده و صدایِ چه هست حالا، حالا؟ حالا یعنی کی؟ نه. هیچ کدام نبود، هیچ. فقط صدایِ ساییدن، صدایِ ساییده شدن و هیچ جز،

نه، به جز صدا، همان صدا که نمی ماند که نمانده دیگر به جز در هوا
هوای چه دارد این صدا این صدای خراب
هوای چه داشت این صدای خِش خِشو خِششش خِشششش؟

خیال‌های خیال‌بافی در آستانه‌ی...

۱

گاهی هم خدایی بودی و هیچ نمی‌دانستی و هیچ نمی‌خواستی
می‌نشستی به کنج تاریکت و نگاه می‌کردی به روشنایی‌های جهان
و روشنایی‌های جهان پنجره‌ای بود
رو به گورستانی

۲

یک شب هم یکی میاد که
پرنده‌ای بوده است روزی و
روزی پریده است و چه بالاها هم پریده بوده است
تا آن بالای بالاها تا آن ته‌های رؤیاها
و بعد نمی‌داند چطور و چرا
افتاده است ناگهان و غلتیده است و فرورفته است تا ته کابوسی ناتمام

۳

این هم که بروی بالشت پری را برداری و با دست‌های لرزان و
ناشی آن را روی سرت بگذاری و
با دست دیگری جای درست قرار گرفتن دهانه را بر شقیقه
کورمال کورمال بجویی و ماشه را بچکانی

بیچکانی تا پر بکشند پرها بر آسمان خانه‌ای که جایی آن ته
غربت است
و فرود آیند آرام آرام و مثل آهی از سر آسودگی بنشینند بر، بر کجا؟
این هم برای خودش کاری ست،

- مگه نه؟

دلتنگی ۲

دلتنگ می رود از...
از کجا رفته و می رود که -

می غلتد،
این گلوله‌ی پارچه‌ای ریش‌ریش
به رنگ خونی که سالها پیش
از پله‌های سنگی
بی صدایی

به پایین
قُل می خورد هنوز
قل می خورد
به تاریکی،
و دنباله‌ی ناتمام نازکش
گم‌شده در تاریکی دیگری
بر پلکان سنگی دیگری...

مثل خطی که ز دل تنگی
نوشتم
بر دیوار کهنه‌ای و
رفتم که گم شوم

در

نه، این در، هیچ وقت، بسته نیست.

بسته نمی شود این در
جفتی ندارد انگار و زبانه ای که
تِلک

بیفتد در شکاف و
تِک

بسته شود.
این است که همیشه نیمه بازمی ماند این در.
می ماند نیمه باز و
تنها شکاف باریکی از نور
از تاریکی
می تابد به راهرو

پای تاریکی درگاهی
که دری ندارد انگار.

ترس ولرز و شعرهای دیگر
عبدالعلی عظیمی



از این روزها

روزهای خانه نشینی و نیماخوانی

مثل قدیم ها قدیم
چرخ جغجغه و فرفره
بر سر - انگار.

می زند قیقاج
می رود به راه.

چشم می شنود
گوشم می بیند
چشمی شاهد بیداری و
چشمی غرق در رؤیا.

رودر روی خنکی شب
هنوز نگریخته از صبح
بر دو چرخه اش
گُرده ای موج
تاب برداشته بی وقفه

از تقلاي پاها و بالاتنه اش
و مترونوم گردن و
سر
وزنه تعادل انگار.

گوش هايم را
بيدار مي کند
لنگ لنگ روغن نخورده زنجيرش
و در معادله اي پيچيده
تلنگر لنگ و موزون فلز
برقاب زنجير.

مي زند قيقاج
مي رود به راه
چشمي شاهد بيداري و
چشمي غرق در رؤيا.

با تاب روغن نخورده
زنجير و نيم نقابش
با خس و خس سينه خشکش
اين عموي تاجدار
اين پرهيب دوپاي چرخدار
در ضرباهنگ رفتارش
وقفه مي افتد
با هرزگري زنجير.

می‌زند قیقاج
می‌رود به راه
و هردو چشم من
شاهد ماجرا.

از رفتار نمی‌افتد
این درهم افتاده مرکب و سوار.
به راه می‌آورد
این بی‌جانباره بی‌یال را
برسم‌های نمودگون چرخانش
هموار
چند غرغزو
چند پای برعکس
جامی اندازد زنجیر را و
می‌رود بی‌وقفه به راه.

می‌زند قیقاج
می‌رود به راه
به بیداری شد آیا
یا به خواب
چیزی که نمی‌رود زیاد.

خوابم را می‌پراند
دستی است انگار
برخلاف خوابِ کوچه
که خُرخرِ نارام سکوت را می‌شکند.
صدای ضبط‌شده دوستی از گوشه

به یادم می آورد
تقارن زمین لرزه و
روز میلاد و
سال کیسه.
با این حساب یعنی
مرگ یک روز اضافه و کم دارد؟

می زنم قیقاچ
می روم به راه.

حالا این روزها

چقدر خوب است
چقدر لذت بخش است
ذره بودن
در پیکِ ته تبر
وقتی با هم
لنگر جنون برمی داریم.
اگر کُندیم و اگر کودن
-هرچند فراموش-
با این همه
راضی ایم
گرچه از تمام وجودِ تبر
همان تیغهِی شکافنده
دریاد می ماند.
بر دامنِ چه سراسیمه‌ی ترسناکی
از یاد می بریم دغدغه‌ی نابودی را
شکست استخوان و جوانمرگی را
اما هرآینه چه هول انگیز است
-فکرو ذکرش حتی!-

حماسه‌ی ذره‌ی شکفته‌ی لبِ تیغ بودن!

چون خاکستری
فرومی نشیند
واخوان نجواها و
صدای خفه‌ی دورشونده‌ی پاها درپله‌خان و
سلانه‌سلانه بالاآمدنِ روبه زوال
خدا حافظ
خدا حافظ
خدا حافظ!

«مهمونی تموم شد یعنی؟»
بچه گرم آغوش
سرمی سُراند
دم گوشِ عمو
«کی بزرگ می‌شم پ؟»
عموی تنها آمده‌ی تنهارو
که هنوز یادش هست
قه‌قay خنده.
واین دیگر خواب است
که حرف می‌زند
لخت و سنگین شده از آغوش:
«دیدی توهم؟»
چطوریه چشم و لب آدما سینک نیس؟»

«پ چطوره سوت بزنین
چرت آپاراتچی و پاره کنیم؟»

سر خم‌انده
با لبِ گوش‌نوازش
در گوشِ خواب زده‌ی بچه آیا؟
نجوا می‌کند یا
در گوشِ خود
از گُلوی خود؟
«گلابِ نیچه
خوش نقش‌تراز مادر!
چی میشه شکل بابات شی؟
مردِ مردم‌دار
سیاستمدار
سرت سینک پر بالش.»

مردی دارد
خیابان‌ها را دوره می‌کند
مگر تقدیر خانه رفتن را
به تأخیر بیندازد
در پشتِ پنجره‌ی خاموش آشپزخانه‌ای
با پرده‌های کشیده‌اش
زنی می‌گیرد
بر مردش
که محبت کردن نمی‌داند.

ای سال

بی خود
چیزی نمی گردد
چیزی باز نمی گردد
هر بار
می گردد و
باز می گردد
به شکلی
بی خود.

گفته اند و زیاد
هنوز هم
می گوئیم:
«ای سال برونگردی
ای سال!»

پس چنین است
سال هایی هست که باز می گردد؟

هی داد و
هی بی داد!

چندش

سروکله‌شان که پیدا می‌شود
یعنی آمده‌اند بمیرند.

خب!

همان‌جا نمی‌شد
در آن اعماقِ تاریکمان
بمیرید

به لای و لجنِ مألوفتان؟

ای خدای آشپزخانه‌ها

از این گوشه

دورکن

از ما بهتران را!

ببر

دیوِ کهنگی را از چای و

شوری را از آبِ کتری ما!

بتاران

لشکرِ پشه‌ریزه‌ها را

از انبان‌ها و دبه‌های حبوبات!

وازی پیش چشم و دستِ ما دور کن
کار تُنک ها را
بگذار
تا به درزهای قفسه ها و اشکاف
خانه های ابریشمینِ مهلکشان را
بتارند!

به هر حال و صورت
که خواهید
مرگ را بفرستید
بر هر حشرات الارضی که خواهید
اما هرگز به تضرع و تشنجِ شیمیایی
دچارشان نکنید
حتی اگر این
خود خودِ چندشِ شش پا باشد!

اگر جهانِ ما آشپزخانه ای باشد و
شما خداوندگارانش
به یاد بیاورید
زمانی دور را
که در ما اندکی شفقت و بخشش بود
- حتی اگر الان به حق
خون شناس و درد خواه باشیم!

ای نگارندگانِ سرنوشت
ای دم ما به کلامِ شما بسته!
کدام شما رهایی را

دمپایی به دست می‌ایستید
بالای سر این چاهک و
آن شمسۀ کثافات ما
بر سر این چندشِ معظمِ دوپا؟

لیم کار دستتان می‌آید
تا سرش را شِت^۱ نکنید
دست و پا می‌زند.

۱. توضیحی به ناچار: در زادگاه من، ابرکوه یا همان ابرقوی معروف، به «له کردن» «شِت کردن» می‌گویند. هیچی به این اندازه جواب آن شکل پخش زمین شده را نمی‌دهد، به خصوص صدای افتادن و له شدن را. علی‌الخصوص که همه از انگلیسی اگر فقط یک کلمه بلد باشند، همین «شِت» است.

دو کلام بی ربط

کلام یک

حالا که

انجیر هم برگ هاش رفته با باد و اقا قیا هم

حالا که

بر پیچ و تاب نهالِ عنباب هم یک برگچه

- بگو محض دوايي حتى - نيست

با اين سوز سرما

کجا رفته

کجا مانده کارتونک

با آن هيکلِ قدِ گوگردِ نَکِ کبريتش

با آن دست و پا و تارهای ظريف تراز بادش؟

مانده ام

بر چه گره ای بنا می کند

اين کابوکِ پوک را

اين کاه کشانِ ابريشمي بر هم تنيده اش را.

پرده ها را بکش و

لولاها را روان کن

درها و دريچه ها را باز بگذار و

شاهد باش!

شاید از دلِ یک دوجین قوطی کبریت نم‌کشیده
یک شاخه سالم مانده باشد
خشک مثل کبریت
اتفاقی.

اما
در سفر آفرینش
آنچه مانده از زیبایی
اتفاقی نیست.

کلامِ دو

می‌دانی از فسادِ حال به هم‌زنِ تر چیست؟

شهری

که بوی تعفنِ جنازه‌اش

بر هر درز و درو در پیچه‌ای

رد انداخته است اما

بلندگوهاش

گلِ هر گلدسته

گلِ هر تیرو تیرکی

همیشه خدا

تقوا راه‌ریز می‌کند.

سلامتی نعمتی ست

اما بگو «به شادی!»

شاید بیاید

با خوب‌رویان بنشین

بنوش و

بنوشان!

بیداریِ مردافکنی ست
زندگی
وقتی هرروز
از مرگ
برمی خیزیم.

شعری برای اکبر سردوزامی

گوش تیز و
چشم ابری و
در خیال پرواز:
در باغچه
گربه بی‌نوا
رو به من و پشت به چاله‌ای
که کنده است
نشسته.

مسجدی که مستراح نداره
نمازگزار که ابداً
گدام توش پا نمی‌ذاره
پسر!

ازین جور حرف‌ها
پدر بزرگ - پدر پدرم - کم نداشت.
نه آخوند بود و
نه منبری

پیش نماز چرا
با آدم بزرگ ها تندخو بود و
دیوانه آتش افروزی بچه ها و
متوجه حیوانات
باغ و درش
آشنای گربه بود
نقش جانم شده گربه ی سه رنگش
که وقت وبی وقت
روی تشکچه ی پدر بزرگ
خودش را تمیز می کرد.

اگر عاشق کتاب و بچه و گربه شده ام و
اگر توانسته ام
حیوان را رعایت کنم
و اگر از قضا شاعر شده ام
از اوست
فقط نشد قد او
دنیا را بگردم.

از اوست
که کوشیده ام توجه کنم
به آدم ها و
به خودم
به اینکه چطور
آدم ها
گهشان را
در روحشان چال می کنند.

کابل جان!

معدورم بدار
بابتِ این چشم اندازِ بامدادی!
صبحِ کاذبِ نشت می‌کند
از تأسفِ میانِ این پکیده دیوار و
کاجِ لندوکش
و آسمانِ چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم
به مقوای خانه‌هایی دلنگان
که محروم از بُعدِ چهارم
چغازنبیلی است
که آسمانِ زائرانش هرچه بالاتر می‌رود
پایین‌تر می‌آید.

بگوزنبیل به چه دردی می‌خورد
اگر به دردِ جمع کردنِ شکسته‌ها نخورد؟

ای شهر سنگی
سمعکت را بگذار
بند از این چشم انداز بردار
بُعدی از زمزمه
جاری کن!

نیایش بامدادی

تورا
به صبح کاذب
که پیش آهنگِ حقیقتِ آفتاب است
به در رفتنِ چفتِ کوکِ کلاغ و
گم شدنِ پیغام
در با هم گفتِ ناهمزمانِ گنجشکان
و به دغدغه قمری
که اولین بار
اوین به ملاقاتم آمد
و حالا هر روز اول وقت
تجدید عهد می کند:
آقو
هی آقو
قول دادی ها
قول دادی!

ای هم نشین و
نگهبان آتش

کاشف زمان
به وقت
به قبل و به بعد
خدای پیاز و دنبه
خداوندگار آهن گداخته
کمی دیگر سر پا نگهم بدار
حتی اگر نشد
به عصا.
هنوز یک کار نکرده
یک چیز ندیده
هست
حسرت به دلی:
زندگی کنم
خاطره‌ای از آینده را.
پس
بگش
یا بگش!

آبجو به دست
از این دکه به آن دکه
از این اغذیه‌فروشی به آن اغذیه‌فروشی
دختران و پسران با هم
- پدر هستم
اما نه نگران نگاهشان می‌کنم نه معذبشان -
جوانی و زیباییشان را تماشا می‌کنم
و زیبایی دلشان را
که بیرون را روشن می‌کند

و خندهٔ عابران را
که دعاست
از لبِ خاموش و
از چشم روشن
که پیش پایشان را روشن می‌دارد.

شبی
به روزگاری
بدون بریز و بگیر
بدون بزن و ببر
به روز تصویب تبصره قانونی که:
آدمی
لیاقت و استحقاق ضعف‌هایش را دارد.

باکم نیست
که چون ماشین وقت‌کشی
عمر قبل و بعد کنم
می‌دانم
می‌بینم
مرگ را
ایستاده
آن سوی خیابان
چشم چشم می‌کند تا ببینمش
به انگشت نشانم می‌دهد دود را
از آگروز تا کسی
با پیچ و تاب دهن
که ببین دارم داد می‌زنم

که این غارگارک خاموش بشو نیست
معطل نکن!
باید رفت!

حرف حق
حق است
شنیده ایم که
مرگ هم
-اما از دهان من
هر جوان از دست داده ای می گوید:
پس این ناحقِ ناروا چیست؟-
بایدی را باید رفت
پیش از اینکه
بیش از این
هوا را آلوده کنیم!

گشت وگذار

اگر روز من
روز بود
اگر شب من
شب
بهار در سراپرده ی من
چه خوش می وزید.

آری
باری

دنبالِ آبِ بی‌حوصلگی
بر ریگ‌ها سبک نمی‌دوم
پا پتی
تنها می‌گذارم
بهار در سراپرده‌ی من بوزد
سامانِ دل کجاست؟

هست و نیست

رهروان برهوت را
وطنی هست
هم وطنی نیست.

دود هست
نور نیست
- دروغ از تلخی بوی چرب و گسِ برگ سوزان؛
تاریکی هست
خلوتی نیست،
بر جایِ درخت
تنه هیمة و
شاخه ها آتش گیرانه است و
جای گیاه
گاه پوسیده،
نفسِ خرد شدنِ کلوخ و غلتِ ریگ هست
اسبی نیست.

ساختِ وطن سخت نیست
- حتی اگر برهوت باشد -
کاشتِ هم وطن آسان نیست.

اگر باران شوقی بر نمی‌انگیزد،
اگر لطفی ندارد
بشنِ ایازخورده
از دمِ بادِ خنکِ صبحگاهی
در چله‌ی تابستان،
رنگ اندازیِ پاییز،
اگر پا لنگت نمی‌کند
شادیِ نابه‌خویش
بر راهِ هموار و ناآشنایِ پیاده‌رو
از این روست
-و این پیری را جلو می‌اندازد و
پیری این را
دوچندان می‌کند.

ترس و لرز

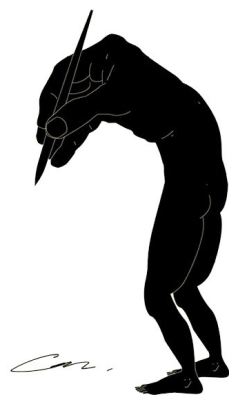
شده است
خوشی زیر دلتان
بزند
دستی دستی
خودتان را
گرفتار کنید و بعد
بگویید:
«خدا یا!»
از همه ی بازی ها
این بازی؟
من
کرده ام
من
نوشته ام.

شده است
از غلبه ی عشق
بترسید
از کسی که دوستش دارید؟

من
ترسیده‌ام.

شده است
از فرط عشق
خیانت کنید؟
من
کرده‌ام.

شده است
هر بار
که به خواب کسی
که جان و از جان شماست
نگاه می‌کنید
مرگش را ببینید؟
من
دیده‌ام
دیده‌ام.



اِدْمُنْ ژَابِسْ

محمود مسعودی

اِدْمُن ژاِبِس
کیمیَاگرِ آخشیج‌های ادبی
ردهایی از یک زندگی در تبعید

ادْمُن ژايس، شاعر و کتاب‌نويس، که انواع گوناگون ادبی را با زبان‌های شاعرانه به هم آميخت و از شعر و رمان و نمایش نامه و روزنامه‌ی خاطرات و گزین‌گویه و روایت و جُستار هزاردالان پیچیده‌ای ساخت که در هر خَم آن «تواوای که می‌نویسد و نوشته شده است»، «من، سِرافی غایب، زاده شده‌ام که کتاب‌ها بنویسم»، «غایب‌ام چرا که راوی‌ام»، «من این مرد نیستم، چون این مرد می‌نویسد و نویسندۀ هیچ‌کس نیست»، «همه‌گرد جهان غیبت را من گشته‌ام» و «برانداختم من، در کتاب‌هایم، مرزهای بین زندگی و مرگ را»...، با آن‌که خواننده‌های نامداری چون موريس بلانشو، گابریل بونور، ژاک دریدا و امانوئل لیوناس کتاب‌های او را تفسیر و تحسین کرده‌اند، بیرون از حلقه‌ی حرفه‌ای‌های ادبیات چندان شناخته نیست. معروفیتِ نسبیِ ادْمُن ژايس، و چه بسا نسبیتِ معروفیتِ او، به‌ویژه به‌خاطرِ اثرِ مفصّلِ او است در پانزده جلد، با عنوان‌های کتابِ پرسش‌ها (هفت جلد، 73-1963)، کتابِ همانندی‌ها (سه جلد، 80-1976)، کتابِ حدها (چهار جلد، 87-1982) و بیگانه‌ای با کتابی به قطع کوچک در زیر بغل (1989)؛ و نیز، از میانِ چندین کتابِ دیگر، کتابِ حاشیه‌ها (1987)، و کتابِ مهمان‌نوازی (1991).

نوشته پیدا است که آن همه کتاب به این زبان و در این دفترِ حاضر غایب اند. با این همه، چند صفحه‌ی آغازینِ کتابِ پرسش‌ها - با عنوانِ در آستانه‌ی کتاب - همراه با اندک گزیده‌ای از فصل‌های دیگر

آن، بخش شعر این دفتر را می‌بندد تا بلکه روزه‌ای بگشاید رو به آن دروازه‌ی کلان که راه به دیاری هولناک می‌برد.

به نقد، اینجا و اینک، اِدمُن ژاپس شاعر چند ترانه از دوران جوانی و اندکی پس از آن است؛ و به ویژه شاعر چند شعرا از صدای مرگب، که انتشارات گالیمار آنها را همراه با دیگر شعرهای او، و با عنوان آشیانم را می‌سازم - برگرفته از شعر مهمان خانه‌ی خواب - در 1959 در یک جلد منتشر کرد. ژاپس درباره‌ی این کتاب می‌گفت: «تنها کتاب شعر من.»^۱ با این حال، بعدتر، کتاب شعر روایت (1979) و حافظه و دست (80-1974) را منتشر کرد که از این دومی آنان که از... در این دفتر ترجمه شده است. دیوان شعر ژاپس، آستانه شن، چاپ انتشارات گالیمار، حاصل چهل و پنج سال از زندگی شاعری او است و شعرهای این مجموعه نیز - به سنجی نمونه‌ی و ترجمه‌پذیری آنها با بضاعت اندک من - از همین دیوان برگزیده شده است.

؛

اِدمُن ژاپس، فرزند یک زوج مرفه یهودی که از چند نسل پیش ساکن مصر بودند، در 16 آوریل 1912 در قاهره زاده شد. پدرش شناسنامه‌ای با تاریخ 14 آوریل برای او گرفت. ژاپس در این باره گفته است^۲ که رسماً دو روز پیش از تولد خود به دنیا آمده است، و نیز در کتاب الیا، جلد پنجم کتاب پرسش‌ها، در این مورد می‌نویسد:

«متولد 16 ی آوریل در قاهره، پدرم من را از بی‌توجهی به مقامات کنسولگری، که مأمور ثبت تولد بود، متولد 14 ی همین ماه اعلام کرد. «آیا به سبب این اشتباه محاسبه است که ناخودآگاه احساس می‌کنم همواره چهل و هشت ساعت من را از زندگی جدا کرده است؟»

۱. اِدمُن ژاپس، آستانه شن، مجموعه‌ی شعرها، 1943-1988، شعر، گالیمار، 1993. ص. ۳۹۹.

۲. آستانه شن به ترجمه‌ی من از این پس به زبان فارسی دست‌یافتنی است: اِدمُن ژاپس، آستانه شن، شعر، دیوان کامل، 1943-1988، نشر سی‌ودو حرف، 2020.

۳. از کویر تا کتاب، مصاحبه‌های با مارسل کهن، انتشارات بلفن، 1980، (از این پس: ک. ک.)، ص. ۲۱.

دوروزی که بر عمر من افزوده شد، می‌توانست فقط در مرگ بگذرد.
«این چنین، همان‌گونه که برای کتاب، همان‌گونه که برای خدا در جهان، نخستین تجلی هستی من تجلی غیبت بود که نام من آن را با خود حمل می‌کرد.»^۱

پدربزرگِ اِدْمُن در سال ۱۸۸۲ - هنگامِ شورشِ احمدِ عربی پاشا علیه انگلیسی‌ها در منطقه‌ی کانالِ سوئز - موفق به گرفتنِ ملیتِ ایتالیایی شده بود، ولی همه‌ی خانواده‌ی ژاپس به زبانِ فرانسه حرف می‌زدند. اِدْمُن از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۴ در مدرسه‌ی فرانسوی و کاتولیکی سن ژان باتیستِ قاهره درس خواند. این چنین، از همان کودکی، امکان آن را داشت که با سه مذهبِ یگانه‌پرستِ ابراهیمی آشنا بشود. سپس، دورانِ آموزش‌های دبیرستانی خود را در یک مدرسه‌ی غیرمذهبی فرانسوی در قاهره گذرانید. وقتی که تقریباً ده ساله بود، خواهرِ بزرگِ او در جوانی از بیماریِ سیل مُرد.

«همه‌ی خاطره‌ها به مرگ پیوند می‌خورند.

»به خواهرِ خود می‌اندیشد که در آغوشِ خود او مُرد، به سرزمینِ چفت شده، مُرده از خفقان...»^۲

پدربزرگِ اِدْمُن مسئولِ تعمیراتِ کنیسه‌ای در قاهره بود و او، وقتی که نوجوان بود، در حساب‌رسیِ کنیسه به پدربزرگش کمک می‌کرد.

ژاپس از نوجوانی شعرهای بودلر، رمبو و مالارمه را خواند، و خود نیز به زبانِ فرانسه شعر گفت. تدریجاً با آثارِ کافکا، جویس و پروست آشنا شد. از همان نوجوانی به فعالیتِ سیاسی پرداخت و مقاله‌هایی علیهِ موسولینی نوشت، و انجمنِ «جوانانِ ضدِ فاشیسم و ضدِ سامی‌ستیزی» را تشکیل داد. در اوایلِ سال‌های ۳۰ نوشته‌های ماکس ژاکوب را خواند، و به بازی‌های زبانی او علاقه‌مند شد. ژاکوب، شاعر و نقاشِ یهودی تبار -

۱. اِدْمُن ژاپس، کتاب پرسش‌ها، ۲، انتشاراتِ گالیمار، ۱۹۸۹ (از این پس: ک. پ. ۲) ص. ۲۵۵-۲۵۴.

۲. اِدْمُن ژاپس، کتاب پرسش‌ها، ۱، انتشاراتِ گالیمار، ۱۹۶۳ (از این پس: ک. پ. ۱) ص. ۱۹۱.

دوستِ پیکاسو و آبولینر - که مدّعی بود مسیح به دوبار بر او تجلّی کرده است، در 1915 غسلِ تعمید دیده بود و مسیحی کاتولیک شده بود. اِدْمُن ژاپس در قاهره نخست کارمندِ صرّافی و سپس از مدیران بورسِ پنبه بود، و اغلب یا در کویرهای مصر سفر می‌کرد یا تعطیلاتش را در فرانسه می‌گذراند. هنگامِ بازگشت از یکی از این تعطیلات با آرلت کُهن (1914-1992) در کشتی آشنا شد و در سالِ 1935 با او ازدواج کرد. در همین سال، در سفری به پاریس، با ماکس ژاکوب و پل الوار دیدار کرد و به نامه‌نگاری با ژاکوب پرداخت، و از راهنمایی‌های او بهره برد. در 1941 «گروه ضدّ فاشیسم ایتالیایی» را تشکیل داد. ژاپس در این سال‌ها به سبک و سیاقِ شاعرانِ فرانسوی‌گوی مصری در نیمه‌ی اوّل سده‌ی بیستم شعرهای تقریباً اجتماعی با رنگ و بو و دیدِ جهان‌میهن می‌سرود. این شعرها، سروده‌ی سال‌های 45-1943، در مجموعه‌ای به نام ترانه‌هایی برای خوراکِ دیو «به یادِ ماکس ژاکوب» هدیه شده بوده است.

در جریانِ جنگِ جهانی دوم، او که دور از اروپا و در مصر تحتِ حمایتِ انگلستان زندگی می‌کرد، از یهودی‌کشی نازی‌ها و متحدانِ آنها برکنار ماند. در 1942، وقتی که ارتشِ آلمان به العلمین در 240 کیلومتری قاهره رسید، به مدّت 9 ماه به اورشلیم رفت. سالِ بعد، در بازگشت به قاهره، انجمنِ «دوستی فرانسوی» را تشکیل داد. در سالِ 1944 نامه‌ای برای ماکس ژاکوب فرستاد ولی نامه پس از چندی با مُهرِ «متوفّی» به او برگشت. برادر و خواهرِ ماکس ژاکوب پیش‌تر در اردوگاهِ آشویتس کشته شده بودند، و حالا خود او به دستِ گشتاپو بازداشت شده بود و در اردوگاهِ فرانسوی درانسی در شمالِ پاریس - جایی که دولتِ وقتِ فرانسه شهروندهای یهودی تبارِ خود را از آنجا به اردوگاه‌های مرگِ نازی‌ها می‌فرستاد - مُرده بود.

انجمنِ «دوستی فرانسوی»، پس از پایانِ جنگ، چندین نویسنده و شاعر از جمله هانری میشو و آندره ژید را به مصر دعوت کرد. ژاپس در

۱۹۵۲ با گابریل بونور آشنا شد. بونور، پایه‌گذار مدرسه‌ی عالی ادبیات در بیروت، در آن هنگام در دانشگاه قاهره استاد ادبیات بود. دوستی عمیقی بین آنها آغاز شد، و از آن پس بیش‌تر آثار ژاپس پیش از انتشار مورد مطالعه و نظرخواهی او قرار می‌گرفت. ژاپس در سفرهای متعدّد خود به فرانسه با ترستان تزارا، زنه شاروژان پُلان نیز آشنا و دوست شد. در سال ۱۹۵۷، در بحبوحه‌ی بحران کانال سوئز - تجاوز اسرائیل به صحرای سینا (۱۹۵۶) و شدّت گرفتن سیاست ضدّ یهودی رژیم جمال عبدالناصر حتّی علیه شهروندان یهودی تبار مصر - ژاپس با همسر و دو دختر خود مقیم فرانسه شد، و دیگر هرگز به مصر زادگاه خود، که تصویرهای آن - شن و کویر و باد و آبِ گران‌قدر و زنان آن - سهم مهمّی در شکل‌گیری صور خیال نوشته‌های او دارند، برگشت. ژاک دریدا، با اشاره‌ی تلویحی به خروج موسی از مصر، در این باره می‌نویسد: «قاهره‌ای که از آنجا به نزد ما می‌آید ژاپس که او هم، می‌دانیم، خروج مصری خود را داشت.»^۱ ژاپس، که به دلیل یهودی بودن از کشور زادگاه خود طرد و تبعید شده بود، رفته‌رفته به برجسته‌کردن تفاوت‌های خود و به جستجوی هویت یهودی خویش پرداخت. با این همه، درون‌مایه‌ی جستجوی هویت را، که هنوز هویت یهودی نبود، پیش‌تر نیز در ترانه‌هایی برای خوراک دیو می‌شد خواند:

«در جست‌وجوی

«مردی ام که نمی‌شناسم،

«که هرگز این همه خود من نبوده است

«مگر از وقتی که در جست‌وجوی او ام.»^۲

ژاپس در گفتگوهای خود با مارسل گُهن، رمان‌نویس فرانسوی، می‌گوید:

«مصر را ترک کردم چون یهودی بودم. در نتیجه مجبور شدم برخلاف

میل‌م در موقعیت یک یهودی زندگی کنم، در موقعیت تبعید».^۳

۱. همین دفتر، ادْمُن ژاپس و پرسش کتاب.

۲. همین دفتر، «ترانه‌ی مرد بیگانه».

۳. ک. ک. ص. ۴-۵۳.

ژاپس و همسرش با دودخترشان در پاریس سال‌ها به سختی زندگی کردند. همسرش در یک انتشاراتی کار می‌کرد و خود او از ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۶ در یک شرکت فیلم‌های تبلیغاتی مشغول به کار بود. در همین سال‌ها بود که، در راه رفت و برگشت بین خانه و محل کار، برخی از کتاب‌های خود را با درنگی طولانی‌تر در ایستگاه‌های مترو نوشت. فکر نوشتن کتاب پرسش‌ها به سال ۱۹۵۹ برمی‌گردد، وقتی که او تعطیلات تابستانی خود را در جنوب فرانسه می‌گذرانید. ژاپس در سال ۱۹۶۷ ملیت فرانسوی گرفت و اقامت دائم او در فرانسه نزدیکی بیش‌تر او را با هنرمندان فرانسوی نتیجه داد. او، به‌رغم دوستی و آشنایی بسیار نزدیک با شاعران سوررئالیست، تعلق خود را به گروه و مکتب آنها نمی‌پذیرفت.

در سال ۱۹۶۸ در جنبش دانشجویی و کارگری ماه مه در پاریس شرکت کرد. از همین سال بود که به توصیه‌ی گابریل بونور (اندکی پیش از مرگ بونور در ۱۹۶۹) به مطالعه‌ی تلمود و قبالا پرداخت.

کتاب‌های ژاپس در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ رفته‌رفته انتشار یافت و تقریباً هم‌زمان به زبان‌های انگلیسی، ایتالیایی، اسپانیایی، عبری و آلمانی ترجمه شد. در همه‌ی این سال‌ها کتاب‌های تحلیلی و تحقیقی متعددی به زبان‌های فرانسه و انگلیسی بر آثار او نوشته و مباحثه‌های بسیاری برای نقد و بررسی نوشته‌های او در فرانسه برگزار شد. ادمن ژاپس در سال ۱۹۷۰ برنده‌ی جایزه‌ی منتقدان فرانسه شد؛ در ۱۹۸۷ جایزه‌ی بزرگ ملی شعر و همچنین جایزه‌ی هنرها و ادبیات و علوم بنیاد یهودیان فرانسه به او تعلق گرفت؛ در ایتالیا نیز جایزه‌ی پازولینی در سال ۱۹۸۳ به او اهدا شد.

ادمن ژاپس، که نوشته است «اگر زیستن دیدن است، پس، مُردن دیده‌شدن است.»، در ۲۱ ژانویه ۱۹۹۱ از سکته‌ی قلبی در پاریس مُرد. شعر زیر - احتمالاً سروده‌ی ۱۹۸۸ - آخرین شعر دیوان یادشده‌ی او است:

بگرد پی نام من در تذکرها.
 پیدا کنی و پیدا نکنی.
 بگرد پی نام من در فرهنگ‌ها.
 پیدا کنی و پیدا نکنی.
 بگرد پی نام من در دانش‌نامه‌ها.
 پیدا کنی و پیدا نکنی.
 چه اهمیتی دارد؛ مگر هرگز نامی داشته‌ام؟
 پس، وقتی مُردم، نگرد
 پی نام من در قبرستان‌ها
 نه در دیگر جاها.
 وبس کن، امروز، به شکنجه دادنِ اوایی
 که پاسخ نتواند گفت به فراخوانی.^۱

او، که پیش‌تر در کتابِ مهمان‌نوازی (که انتشاراتِ گالیماران را زیر چاپ داشت و پس از مرگِ ژاپس منتشر شد) نوشته بود:
 «وقتی مُردم - یک یهودی می‌گفت - می‌خواهم خاکم نکنند، بلکه بسوزانند: چون که نمی‌خواهم گور داشته باشم، از ترس این که نکند یک رهگذر معمولی بدخواه، روزی با حروفِ سیاه و سرخ^۲، روی سنگِ صافی که در پناه‌م می‌گیرد، به ابتکارِ خودش شعاری ضدِ سامی بنویسد. طاقتش را ندارم.

و این برای تا ابدیت خواهد بود.»^۳

در روز شنبه ۸ ژانویه ۱۹۹۱ در تَن سوزخانه‌ی پِرلاشِز سوزانده شد، و خاکسترش در «کبوترخانه»^۴ ی همانجاست. سالی بعد، خاکسترِ همسرش آرلت کُهن - ژاپس نیز به آن پیوست:

۱. آستانه‌شن، به ترجمه‌ی من، «بگرد پی نام من».

۲. رنگ‌های پرچم نازی (با سفید البته).

۳. کتاب مهمان‌نوازی، گالیمار، ۱۹۹۱، ص. ۱۷.

۴. «کبوترخانه» columbarium بنایی در گورستان است که خاکسترهای تن‌های سوخته‌ی در خاکستر دان گذاشته را آنجا در غرفه‌هایی کوچک می‌گذارند.



سنگِ نبشِتِ خاکسترها در «کبوترخانه»ی گورستانِ پرلاشز، پاریس:
(شماره‌ی) 1971: ادْمُن ژاِبِس (1912 . 1991)، نویسنده؛ (شماره‌ی) 1972:
آرلِت ژاِبِس، زاده [به نام] کُهن (1914. 1992)

•

کتابِ پرسش‌ها هفت کتاب است که انتشاراتِ گالیمارد در دو جلد
منتشر کرده است.

جلدِ اوّل: «کتابِ پرسش‌ها»، «کتابِ یوکل» و «بازگشت به کتاب»؛
جلدِ دوم: «یائیل»، «الیا»، «آئلی» و «●» (آل، یا کتابِ آخر).
ژاِبِس خود می‌نویسد:

- کتابِ پرسش‌ها را توی دست م دارم. جُستار است؟
- نه. شاید.

- شعری است با چاه‌های عمیق؟

- نه. شاید.

- داستان است؟

- شاید.

۱. عنوان اصلی کتاب همین نقطه‌ی درشت است. آن چه پس از آن در میانِ پرانتز آمده است، عنوانِ زیرینِ افزوده بر آن است، احتمالاً به پیشنهادِ ناشر.

- یعنی باید چنین نتیجه بگیرم که دوست داری به عنوان داستانِ رودخانه‌ها و آبسنگ‌ها به حساب‌ش بیاورند؟
 - کتابی بیگانه همچون واژه و جهود، رده‌بندی ناپذیر میان کتاب‌ها، به چه نامی می‌شود نامیدش؟
 - شاید بتوانی بنامی‌ش: کتاب^۱.

کتاب‌های کتاب‌پرسش‌ها در چندین بخش، هر بخش در چندین فصل، و هر فصل در چندین تکه به شعرونثرو گزین‌گویه و دیالوگ و خاطرات و جستار و توصیف‌های شاعرانه، و به لحن‌ها و سبک‌های متفاوت نوشته شده است. حروف معمولی و ایتالیک، درازای متغیر سطرها و پراکندگی آنها بر صفحه‌ها، و فضا‌های سفید خالی بین تکه‌ها، متن را خرد می‌کند و برای مجموع آنها نمی‌توان نوع ادبی ویژه‌ای مشخص کرد و اثر را رده‌بندی کرد.

کتاب پرسش‌ها داستان ساده‌ای دارد، و برگرد عشق و فراق دور می‌زند؛ دور می‌زند، فقط برگرد آن، و هرگز به قلب داستان آن رخنه نمی‌کند مگر با دور زدن، و دور شدن. جدایی دو عاشق است، سارا سؤال^۲ و یوکل سِرافی^۳، در جریان رانده شدن یهودی‌ها به اردوگاه‌های مرگ تدارک دیده‌ی نازی‌ها. یوکل، همزاد نویسنده، خود نویسنده است و گواه این کج‌روی مبهوت‌کننده‌ی انسان مدرن از مسیر مدنیت است، و سارا، زن جوانی که قربانی این کج‌روی است و از اردوگاه‌های وحشت دیوانه برمی‌گردد.

گفتگوی آغازین کتاب پرسش‌ها از رسیدن عده‌ای خاخام، ۱۶ [رب: ربّانی] به عبری، خبر می‌دهد، و مباحثه‌ها و گفتارها و گزین‌گویه‌های زدوده‌گرانه‌ی این خاخام‌های تخیلی هر جایی از کتاب پرسش‌ها را قطع می‌کند، و روند در پیش گرفته را به تعویق و تأخیر انداخته

۱. ک. پ. ۱، ص. ۳۳۲.

۲. Sarah Schwall سارا شوال، که به سبب بازی ژا بس با نام خانوادگی او با «س» نوشته ام. این کلمه‌ی آلمانی «سیل بی‌وقفه» معنا می‌دهد، و از همین خانواده است Wortschwall به معنی مجازی «سیل گفتار».

۳. Yukel Serafi. چون عبری نمی‌دانم، بی معنی اسم‌ها نگشته ام. در املا‌ی آنها هم از به کار بردن حروف خاص زبان عربی پرهیز کرده ام.

رگه‌ای بر رگه‌های اثر می‌افزاید. این خاخام‌ها در واقع داستانی را تفسیر می‌کنند که هرگز کاملاً گفته نمی‌شود، و بنا به آنچه ژاپس خود می‌گوید، نمی‌تواند گفته شود. پس آنها، همان‌گونه که در یزدان‌شناسی یهودی، به تفسیر داستانی می‌پردازند که به گفته در نمی‌آید. این داستان عاشقانه در نامه‌های دودل داده، در روزنامه‌ی خاطرات آنها، در گفتگوها و مباحثه‌ها و تفسیرهای خاخام‌ها، به هزار هزار دالان درهم و متناقض و فروپاشاننده‌ی هم و برپاکننده‌ی هم، تنیده درهم و حبس در هم، تبدیل می‌شود. در گم‌گشتگی میان این دالان‌ها است که مفاهیم آزادی و انتخاب، خدا و یهودیت، و به‌ویژه مسئله و موضوع زبان و رمز و رازهای خود کتاب (که برای من، نویسنده‌ی این سطرها و مترجم این دفتر، گیراترین و دلپذیرترین بخش‌های کتاب پرسش‌ها را می‌سازد و این دفتر را سبب ساخته است) به پرسش گذاشته می‌شود.

توجه ژاپس به رازها و پیچیدگی‌های زبان با دغدغه‌ی او در به کار بُردن موسیقی کلام و صنایع شعری به هم می‌آمیزد و دیگر مرزی برای نثر و شعر بر جا نمی‌ماند، و او همه‌ی آنها را با هم و در کنار هم به کار می‌زند. کتاب، این آشیانِ واژه‌ها، این زهدان هستی، نه تنها نویسنده را در پناه خود نمی‌گیرد، که او را به سرگردانی و اضطراب و وحشت می‌کشانَد: هزار دالان است کتاب. به گمانت بیرون می‌روی از آن، فرو می‌روی در آن. هیچ امیدی به رهایی خود نداری. همین برای ت می‌ماند که اثر را نابود کنی. ناتوان ای از گرفتن تصمیم. آگاه ام به تشدید آرام ولی قطعی اضطراب تو. دیوار از پس دیوار، در انتها، چه کسی به انتظار تو است؟ - هیچ‌کس. چه کسی ورق‌ت خواهد زد، از تو رمز خواهد گشود، دوست‌ت خواهد داشت؟ چه بسا، هیچ‌کس. تنها ای در شب؛ تنها ای در جهان. تنهایی تو تنهایی مرگ است. بازگامی دیگر. شاید کسی بیاید سوراخ‌کُند دیوار را؛ پیدا کند، برای تو، راه را. افسوس! کسی دست به این خطر نخواهد زد. نام تو را بر خود دارد کتاب. نام تو بر خود پیچیده است، مثل دست بر سلاح سرد.^۱

متن کتاب‌های ژاپس، با تگه‌های بی‌شمار خود، با سفیدی‌های میان تگه‌ها، سرانجام دانه‌های شن‌های جدا از هم و در کنار هم مانده‌ی کویری گسترده است، وافق‌های پهناور و دوردست آن، برای نویسنده‌ی یهودی و در نتیجه خواننده‌ی او، که آواره بر شن‌های روان پیش می‌روند و فرومی‌روند و جز کتاب یاد و تاریخ دیگری ندارند، همواره دست‌نیافتنی می‌ماند و کتاب تا به هرگز باز می‌ماند، رگه بر رگه، بسته در خود.

خطری، شاید، در کمین برخی از خواننده‌های ادمن ژاپس است، و آن این‌که هوشیاری او را و اندیشه‌گری او را بر زبان و کتاب و موقعیت انسان در نیابند و به بازی خطرناک او دل ندهند و مگر یهودی قشری پای دیوار نڈبه در او نبینند.

پُل آستر - نویسنده و منتقد آمریکایی - که خود یهودی تبار است، لابد با توجه به چنین خطری است که در مقدمه‌ی خود بر ترجمه‌ی انگلیسی کیت والدراپ از شعرهای ادمن ژاپس به تأکید می‌نویسد: «اگرچه بخش عمده‌ی صور خیال و سرچشمه‌های ژاپس از یهودیت نشأت می‌گیرد، کتاب پرسش‌ها اثری یهودی نیست از همان گونه‌ای که می‌توان درباره‌ی بهشت گمشده^۲ به عنوان اثری مسیحی سخن گفت. با وجود این‌که ژاپس، به شناخت من، اولین شاعری است که آگاهانه شکل‌ها و ویژگی‌های فکری اندیشه‌ی یهودی را جذب کرده است، رابطه‌ی او با تعالیم یهودی بیش‌تر عاطفی و استعاره‌ای است تا پیروی متعصبانه. کتاب تصویر مرکزی است - اما این فقط کتاب مقدس یهودی‌ها نیست (پیچ و واپیچ‌های تفسیر بر تفسیر در موعظه‌های یهودی)، بلکه تلمیحی هم بر کتاب آرمانی مالارمه است (کتابی که جهان را در بر می‌گیرد، به هرگز تاه خورده بر خود).»^۲

۲. اثر دوازده جلدی جان میلتن (1608 - 1674)، شاعر انگلیسی.

2. Paul Auster, Introduction, in *If there were anywhere but desert, The Selected Poems of Edmond Jabès*, translation by Keith Waldrop, Station Hill Press, New York, 1988. P. xiv

روی دیگر همین خطر را ژاپس خود در کتاب پرسش‌ها مطرح می‌کند، وژاک دریدا نیز در جستارهای ترجمه شده در همین دفتر به آن برمی‌گردد: «برای ژاپس، که اقرار دارد بسیار دیرنوعی تعلّق به جهودیت را کشف کرده است، جهود مگر تمثیل رنج نیست: "همه‌تان جهود اید، حتّی سامی ستیزان، چرا که همگی شهادت را برگزیده شده اید." ازین رو باید به جزو بحث با برادران هم‌نژاد خود و خاخام‌هایی بپردازد که دیگر تخیلی نیستند.»^۱

پنهندگی احتمالاً اغراق‌آمیز ژاپس به هویت و عرفان یهودی در راستای همان بیانیه‌ی از پس‌گشتار جمعی یهودیان سرودن شعر بربریت است تئودور آدورنو است که ژاپس با کتاب پرسش‌ها گویی به آن پاسخ می‌گوید که بربریت نیست اگر که همچون گذشته سروده نشود.^۲ آنها، که در انزوای گتوهای شهرهای جهان درهای مشارکت در رنسانس را به روی خود بسته دیده بودند، که از درون همان گتوهای پراکنده برگره‌ی ارض توانسته بودند جهان و جهان‌بینی انسان مدرن را سرانجام دگرگون کنند، سرازکوره‌های آدم‌سوزی درآوردند در حالی که دیگر میسر نبود - نیست - بدون آنها اندیشید و نگران حبس اندیشه در قفس باستان نبود. پس، سکوت بود که دیگر بربریت بود و می‌بایست فرا خوانند، به فوریت، همه‌ی خاخام‌های خاکسترشده را برگرد چراغ شعله‌ور پرسش، و پاسخ گفت، شده باشد به نگفتن.

اما کتاب ژاپس، هر چند هم که «تصویر مرکزی» اثر او باشد، به بنیاد با کتاب مالارمه متفاوت است. مالارمه در کتاب، ابزار معنوی، بخشی از دگرگشت‌هایی بر یک مایه، می‌نویسد: ... همه چیز، در جهان، هست که به یک کتاب بیانجامد.^۳ در حالی که برای ژاپس جهان هست چون که کتاب هست.^۴

۱. همین دفتر، «ادمن ژاپس و پرسش کتاب».

۲. ک. ک.، ص. ۹۳.

۳. استفان مالارمه، *Variations sur un sujet*، مجموعه‌ی آثار، انتشارات گالیمار، مجموعه‌ی

پله‌یاد، ص. ۳۷۸.

۴. ک. پ. ۱، ص. ۳۷.

مالارمه - به تاریخ 16 نوامبر 1885 وقتی که ۴۳ ساله بود و هنوز هیچ کتاب مستقلی چاپ نکرده بود - در نامه‌ای به ورلن می‌نویسد: «... همواره در رؤیا و در سوسه‌ی چیز دیگری بوده‌ام، با بردباری کیمیاگرانه، آماده‌ی قربانی کردن هرگونه خودپسندی و خوشنودی، همان‌گونه که در گذشته به آتش می‌کشیدند همه‌ی اثاثیه و تیرک‌های سقف خانه‌ی خود را، برای شعله‌ور کردن اجاقِ اثرِ بزرگ. چه؟ دشوار است گفتن‌ش: یک کتاب، به همین سادگی، در مجلدهای بسیار، کتابی که کتاب باشد، معمارانه و از پیش طراح‌ی شده، و نه مجموعه‌ای از الهام‌های اتفاقی هر چند هم شگفت‌انگیز... دورتر می‌روم باز، حتی می‌گویم: کتاب، با اطمینان به این که در نهایت بیش از یکی نمی‌تواند وجود داشته باشد، حالا هر نویسنده‌ای، حتی نابغه‌ها، که دانسته و ندانسته به آن دست زده باشد. توضیح اُرفه‌وار زمین، که یگانه وظیفه‌ی شاعر و بازی ادبی به کمال است: چراکه خودِ آهنگِ کتاب، که دیگر غیر شخصی و زنده است تا حتی در صفحه‌بندی خود، با معادله‌های این رؤیا، یا چکامه، در کنار هم قرار می‌گیرد.»^۱ این است آن کتابِ معروفِ ناممکن که مالارمه‌ی بزرگ در رؤیا و در سوسه‌ی نوشتنِ آن بود، از نو جوانی؛ و وقتی که، پس از پشتِ سر گذاشتن بیست سال در سوسه‌ی این رؤیا، زندگانی خود را برای ورلن در نامه‌ش خلاصه می‌کرد، دیگر خود به ناممکن بودنِ آن پی برده بود: «... شاید موفق بشوم؛ نه آن‌که این اثر را به تمامی خلق کنم (نمی‌دانم چه موجودی باید بود برای این کار!) ولی تگه‌ی انجام‌شده‌ای از آن را نشان بدهم، اصالتِ شکوهمندِ آن را از یک جایی بدرخشانم، با نمودی از همه‌ی باقی‌مانده‌ی آن که یک عمر تنها برای آن کافی نیست.»^۲

اگر برای مالارمه همه چیز هست که با کارِ شاعر به کتاب بیانجامد، به آن یگانه کتاب، برای ژانِس هیچ چیزی نیست، نه خودِ شاعر حتی،

۱. استفان مالارمه، همانجا، نامه به ورلن، ص. ۶۶۳-۶۶۲.

۲. استفان مالارمه، همانجا.

که بیرون از کتاب باشد، و حتی «اگر خدا هست، از آن است که در کتاب است»^۱، کتابی که از پیش دربرگیرنده‌ی هستی است چون که همه چیز در زبان هستی گرفته به وسیله‌ی انسان است که هست، به غیبت. همه‌ی حروف شکل دهنده‌ی غیبت اند.

این چنین خدا فرزند نام خود است.^۲

در کتاب پرسش‌های ادمن ژاپس جهان و جهود، خدا و خواننده، نویسندگان هم، که خداوند کتاب است، هیچ اند بیرون از کتاب، فقط در کتاب امکان می‌پذیرند و جهان می‌شوند. خدای ژاپس خالق متعال جهان نیست، زاده‌ی زبان ساخته‌ی انسان است که مگر تجلی غیبت نیست. کتاب مالارمه یگانه و تام است، کتاب ژاپس عام و باز؛ کتاب مالارمه معمارانه و پس حد و حدود گرفته و بنا شده است، کتاب ژاپس (با وجود ساختار استوار خود)، صفحه‌های بی‌کرانگی است و پس کویری و باز، که باد، به هروزش خود، رگه‌های آن را جابه‌جا می‌کند.

؛

این دفتر ترجمه‌ی گزیده‌ای از کتاب‌های زیر است:

Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, Poésie, Gallimard, 1990.

Edmond Jabès, *Le Livre Des Questions*, l'Imaginaire, Gallimard, 2002.

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Essais, Seuil, 1967.

(*Edmond Jabès et la question du livre - Ellipse*)

و درجه‌ی دو لنگه‌ی بیتی کوچک است که گزیده‌ای از شعرها و متن‌های ادمن ژاپس به همراه دو جستار ساختارگشا بر کاراویک لنگه‌ی آن است؛ و دو جستار از ژاک دریدا به همراه نمونه‌های اثری که او ساختار آن را می‌گشاید لنگه‌ی دیگر آن. این چنین، به گمان من، هم آن شعرها و متن‌ها، هم آن شاعر و جهان او، و هم آن جستارها و شیوه‌ی کار درخشان آن دوستدار خرد و ساختارگشایی او، خواندنی‌تر و دریافتنی‌تر اند. توجه

۱. ک. پ. ۱، ص. ۳۶.

۲. ک. پ. ۸، ص. ۵۱.

می‌دهم که دریدا هر دو جستار خود را با امضای خاخام‌های تخیلی کتاب پرسش‌ها به پایان برده است، و هر دو نام در جناس با نام خود او اند.

ترجمه‌هایم را با کتاب‌های زیر برابری داده‌ام:

Edmond Jabès, *If there were anywhere but desert*, translated by Keith Waldrop, Station Hill press, New York, 1988.

Edmond Jabès, *The Book of questions*, 1, translated by Rosmarie Waldrop, Wesleyan University Press, 1991.

Jacques Derrida, *Writing and difference*, translated by Alan Bass The University of Chicago Press, 1978.

؛

در شعرهای بدون نقطه‌گذاری، برای نشان کردن حرف‌های بزرگ لاتین که در زبان‌های به این خط می‌تواند افزون بر نقطه‌گذاری از شروع جمله و عبارت خبر دهد، نقطه‌ای بی فاصله با واژه‌ی بعدی گذاشته‌ام. این نقطه، نقطه‌ی پایان جمله‌ی قبلی نیست، بلکه فقط نشان‌دهنده‌ی آغاز جمله یا عبارتی است که در متن مبدأ با حرف بزرگ لاتین آغاز شده است. دیگر این که در بخش ترجمه‌ها هر جا پانویسی در {} آمده است، از من است.

،

در آشیانم را می‌سازم بارها زنان کولی آورده شده است، که معادل اسم جمع مؤنث Gitanes [ژیتن] در فرانسه است. زبان لاتین برای کولی واژه‌ی Ægyptanus [اِگِیپتانوس] یعنی مصری را به کار می‌برده است. چه، گمان می‌کرده اند کولیان از مصر اند. کولیان، مردمانی احتمالاً رانده از میهن خاستگاهی خود (هند؟) اند، و زبان آنها، از خانواده‌ی زبان‌های هندواروپایی، با سانسکریت نزدیکی دارد. آنها پس از آغاز آوارگی خود به مصر و ایران و اروپا کوچیدند. کوچگر اند، یا در گتوها زندگی می‌کنند، و همچون یهودیان و همجنس‌خواهان مشمول سیاست پاک‌سازی رژیم نازی‌ها بوده اند.

ترجمه‌ی شعر، دیگران هم نوشته اند، دشوار است. واجی در تقابلِ واج دیگر است، هجایی کنار هجای دیگر، واژه‌ای هم، در کار و بار با واژه‌ی دیگر، و ارکان جناس به عرضِ اندام در میانه‌ی میدان واژه‌ها. استعاره‌ها، در پی همدیگر، تصویرها هم. همه در زبانی یک سر دیگر، به ساخت و ساز و آهنگی دیگر، سر برآورده همچون مارهایی به سازِ افسونگری واژه‌باز، همه، یا بیش و کم، افسون‌گرِ شاعر، بناگرِ کوشکِ زبانی خود، اما در زبانی دیگر، زبانِ فرانسه، که به گفته‌ی ژاک دریدا از آن خود او هم نیست چون که اصلاً از آن کسی نیست، تا چه رسد که زبانی بشود از آن مترجمی. بحث دیگر بر سرِ خیانتِ ترجمه نیست، که سهل است. آلودن دست را اصلاً فرصتی نیست اینجا. اینجا، بنایی که او برکشیده، فقط می‌تواند فروکشیده شود؛ آن نغمه که او بر لبانِ زبانِ ویژه‌ی خود نشانده، فقط می‌تواند داغمه بر لبانِ زبانِ دیگر بنشاند؛ کار کارِ جَمجمه در جَمجمه‌ی دیگری جُستن است و مترجم را از زندشناسی شعرگریزی نیست. ترجمه رمزگشایی شعرِ زبانِ مبدأ است و رمزسازی دوباره‌ی آن به شعری در زبانِ مقصد، و این هر دو را مترجم است که بر عهده دارد. اما بضاعتِ او را آیا یارای این کار هست؟ ترجمه‌ی شعر روند و فرآوردی است، پس، کارِ مترجم و، به واقع، کاری است یک سر دیگر. این همانی یک زبان، که در بستر تاریخی و فرهنگی ویژه‌ی خود شکل گرفته است، برگردانی پذیر نیست. برگردانِ زنگِ شتر مگر به زنگِ شتر میسر نیست. برگرداندنِ زدوده‌ها و ناگفته‌های هرگز برگردانی پذیر شاعر - که اصلاً زُود و نگفت نه آن که تا گفته باشد، بلکه تا کدام خواننده را همچون گفته بیاید یا نیاید - آب به غریبال پیمودن است. اگر آن واج و هجا و واژه برگردانی نمی‌پذیرد، اگر آن صدا دارِ گردِ زنانه‌ی او اینجا سرکرده‌ی بی‌صداها و در همه حال مردپیکری همواره استوار و راست است، اگر آن نغمه داغمه است، آن زدوده و ناگفته چه‌گونه برگردان پذیرد؟ زدوده نیست، نباید باشد، اگر هم اندکی خودی نشان داده است از لای

نیم‌گشودگی واژه‌ای یا ساختی، یا اگر آن کناری‌های آن برملا کرده اند نقشِ زدوده‌ی آن را، در همان زبان است که خودی نشان داده است یا لو رفته است، و هرگز نقشِ زدوده‌ی زبانِ دیگر نیست، نقشِ زدوده‌ی خود است و نقشِ زدوده‌ی خود می‌ماند، زدوده‌ی هرگز نیست.

امّا، بی قصدِ مقایسه، حافظِ جلیل‌القدرِ ما را سال‌هاست که به جنون ترجمه کاخ برکشیده فروکشیده اند در این همه زبان‌ها، فقط به آرزوی یافتنِ دانه‌ای، نیمی از دانه‌ای، یا حتّی فقط خیالی از شکسته‌دانه‌ای از آن رشته‌ی شکوهمندِ مرواریدهایی که او برگردنِ زبانِ ما و همه‌ی زمان‌های ما بسته است. پس، شاید، هنوز امیدِ یافتنِ چیزی باشد در این رشته هم، که به غفلت و جهالت پاره کرده آمد و دانه‌ها گم شد. آخر، آن زبان‌های دیگر چیزها یافته اند در فقط رایحه‌ی نشسته از سینه‌ی زبانِ ما بر خیالِ آن گلوبندِ گران.

ترانه برای سه مُرده‌ی متعجب

ما سه مُرده بودیم
که نمی‌دانستیم پی چه آمده ایم
در این گورگشوده.
کهن‌سال‌ترین مان می‌گوید : «زیباست!»
دیگری : «هوا گرم است...»
و من که تازه از خواب درآمده بودم،
طبعاً می‌گویم :
«به همین زودی؟»
ما سه سایه بودیم
بی لب، بی گردن
با خنده‌ها
زیرِ بغل
جای رؤیا.
و دختری جوان
پس داده به شب
برای هم‌نشینی ما.

ترانه برای تصویری پاره

پشتِ شیشه، شیشه‌ی غم‌ناکِ فراموشی،
بود، بود، کسی بود
که به دوردست می‌نگریست.

پشتِ شیشه، شیشه‌ی غم‌ناکِ راه،
بود، بود، چهره‌ای بود
که تصویرها را می‌گشت.

تو به من نمی‌نگری.
تو هرگز مرا ندیدی.
با این همه می‌دانی که از تو خوش‌م آمده است.

پشتِ شیشه، شیشه‌ی غم‌ناکِ بوسه‌ها،
بود، بود، برده‌ای بود
که سالیان می‌بافت.

تو خنده‌ی معشوقه‌ی مرا داری.
عطرِ تو عطرِ سپیده است.

لبانِ تورا ترسیم می‌کنم.

پشتِ شیشه، شیشه‌ی غم‌ناکِ باغ،
بود، بود، زنِ مرده‌ای بود
که تاجِ بر بامداد می‌گذاشت.

ترانه برای جوهرِ وفادارِ من

اگر سبز بودی، اشک‌های درخت بودی.
اگر آبی بودی، پاپی‌کری هوا بودی.
اما تو خودِ من ای و اینها کاخ‌های دشوار است که با هم بر
می‌کشیم. شاه‌دختِ شوربختی در هر یک از آنهاست که من
می‌رهانم‌ش. محبوبه‌ای هست برای هر صفحه و همواره هم
اویی ست که دوست‌ش می‌دارم.
اگر سفید بودی، غریقِ چشم‌ها بودی.
اگر سرخ بودی، عاشقه‌ی آتش بودی.
سیاه، در دستِ رِسِ من ای و با هم معجزه‌ها می‌کنیم که از آنها
بیم دارند.

ترانه برای تو

بس نخواهم کرد
که آواز بخوانم ناقوس‌های دیدارهای گُنگ را،
دسته‌های تخت‌های عطراگین را،
سقوط‌های عظیم پرندگانِ همگون را،
جاودانه آینه‌های لرزان را.

بس نخواهم کرد
که آواز بخوانم دندان‌گزیدگی سرخ لبان را،
کتفِ نافرمان، زیربغل‌های غافل‌گیر،
پستان‌های همیشه وقت‌شناسِ قرارهای شبانه‌ی دیدار را.

بس نخواهم کرد
که آواز بخوانم چهره‌ی تو را غبارگرفته‌ی خاکستر،
آخرین ناکامی را به وقتِ بامدادِ دمیده‌ی چراغ‌ها،
پشتِ گردن‌ت را دررفته از هم‌آغوشی،
قدم‌هایت را که برملاشان نمی‌کند چیزی.

بس نخواهم کرد
که آواز بخوانم کمرگاهِ ژرفَت را،
قوزک‌هایت را غریقِ ابرها،
این همه اندیشه‌های پرسه‌زن،
این همه دودِ ربّانی.

بس نخواهم کرد
که آواز بخوانم گیسوانِ روانِ ت را
در پای تک‌درخت‌ها
زخمی برگ‌ها و چشم‌زخم‌ها.

بس نخواهم کرد
که آواز بخوانم کوچه را، باغ را، دیوار را،
چون که تو را می‌شناسم،
چون که تو را دوست می‌دارم و تو را می‌شناسم.

بس نخواهم کرد
که یاد بگیرم بخندم،
که نقّاشی‌کنم و بخندم
در عمقِ کاخ‌ها؛
چون که از تو واهمه دارم،
چون که تو را دوست می‌دارم و از تو واهمه دارم.

بس نخواهم کرد
که قفل بسازم،
قفلی آویز و کمر بند
بر درازنای آسمان،

چون که من تورا نگه می دارم،
چون که تورا دوست می دارم و تورا نگه می دارم.

بس نخواهم کرد
که قطع کنم دستانِ ت را،
بازوان و مچ هایت را
تا که هرگز وداع
سراز آب بر نیازد.

ترانه‌ی کوچک برای دستِ سمجِ سربازِ مُرده

دستِ سربازِ مرده مانده آویخته بر درخت، انگشتِ نشانه بر
ماشه‌ی تفنگ. این همه ستاره، قربانیانِ او. های، سربازِ آسمانِ
آتشبازی راه انداخته ای ما را. تابستان است. زیباترین سرپناه‌ها بر سرِ
عشاق است. های، سرباز، خوابیده ای؛ اما کوکسی که تو را ببیند؟

ترانه‌ی بی‌نام به گبی و ریمُن آگیون

- وازپسِ این داستان
پرنده‌ها را چهاربال است
عروس را یک انگشتر
جزرومَد را یک دسته‌گل
تخته‌سنگ را یک زبان
برای پُرچانگی کردن، برای پُرچانگی کردن...

- وازپسِ این شب
دیوارها را چهاربام است
غم را یک رخت
زیبایی را یک لانه
و تختِ خواب را یک دکل
برای شناور بودن، برای شناور بودن...

- واز پسِ این کِشتی شکستگی
دریا را چهار دست است
وداع را همه ی موش ها
مرواریدها را یک دِشنه
آسمان را یک سقف
برای گریه کردن، برای گریه کردن...

ترانه‌ی سه توفان

سه گُلِ سرخ و سه کژدم
می‌گردند پی لانه‌ای از کف.
گلِ سرخ لانه را می‌شکند.
کژدم کف را می‌دزد.

سه گُلِ سرخ و سه کژدم
و شاید یک بوتیمار.
هم جفت می‌شود با باد بوتیمار
و گُلِ سرخ با کژدم.

سه گُلِ سرخ و کویبر.
سه کژدم و آذرخش.
همواره به سفر خواهیم بود آیا
بر پشتِ هوا و پهن دریا؟

سه گُلِ سرخ و سه ماه
میانِ آسمان‌ها و زمینِ تنها.
یک پرده، چرا سبز اَمّا؟
و چه شمار مرده‌های قلم.

ترانه برای خواننده‌ی من

در این جُنگِ ترانه‌ها، ای خواننده، نیابی آنی را که دوست‌تر
می‌دارم. جای دیگری پنهان است آن، در بادِ زراندودگرِ مژگانِ تو. این
نگاهی که هوای تازه‌ش می‌دهد آن... باید آخر آن دَم که به خواب
رفته‌ای، ترانه‌م را بشنوی...

من چکامه‌سرای شب نیستم. من آنجا ام که تو می‌خندی،
خنده‌ی تو. آنجا که تو می‌گریی، زنبورِ در شگفت از اشک‌های تو.
شیره‌های جهان همه بر لبانِ تو. باید آخر آن دَم که بیدار می‌شوی،
ترانه‌ی مرا آواز بخوانی...

ترانه‌ی میانِ راه

سه دخترک بودند
که می‌زدند زیرِ خنده
همه‌ی مدّتی که پسرک‌ها
صرفِ سوت زدن می‌کردند.
روی درخت هم یک پرنده
در آب هم یک ماهی :
آشکارا علامت می‌دادند
به سنگِ کور،
به سنگی که اطمینان داشت
که هیچ‌کس دوست‌ش ندارد.

سه دخترک بودند
که می‌زدند زیرِ گریه
همه‌ی مدّتی که پسرک‌ها
صرفِ از نفس افتادن می‌کردند.
روی جاده هم یک سنگ
روی درخت هم یک سیب :
آشکارا علامت می‌دادند
به پرنده‌ی پریده،
به ماهی خوابیده
در تهِ دریا.

ترانه برای یک عاشقه‌ی برهنه

زنی ست آبی
پشت باز نهاده به موها.

زنی ست سرخ
پشت باز نهاده به شانه.

زنی ست لُخت.
نامَت را می دهی به او.

دردِ دلیرِ من
در بند، برپا.

زنی سرِ راهِ من.
چهرهٔ را می دهی به او.

پی تو می گردم، او پاسخ می دهد.

زنی ست
شفاف
پشت باز نهاده
به چراغ.

زنی ست
درازکش
که رؤیای او دارد
آسمان.

زنی ست
خفته
که تو بر او
راه می روی تنها.

زنی ست
نو شده
که برای او می گردد
زمین.

زنی ست
ناشناس
دست‌ها جویده
به میوه‌ها.

برای خواندن دیوان کامل اِدْمُن ژاپس، و دیگر نوشته‌ها و ترجمه‌های محمود مسعودی:
mahmoodmassoodi.fr



هفت شعر از اینگه بورگ باخمن

امین حدادی

از دوستان گرانقدرم کامران بزرگ‌نیا، سیداشکان خطیبی و ناصر نبوی برای
بازخوانی شعرها و ارائه پیشنهادها و همراهی در کار ویرایش سپاسگزارم.
ا.ح

اقرار^۱

از شعرهای جوانی (۱۹۴۲-۱۹۴۵)

بی احساسِ مدامِ اخگری
از آتشی روشن
نمی‌توانم زندگی کنم
قلب من خوش دارد رهگذری ابدی باشد
تا در گذارِ روزها خنک کند خود را.

من عشق را تا نهایتش می‌جویم
و می‌گذارم تا یکباره رها شوم
حتی اگر همه‌ی تکیه‌گاه‌ها مرا
بازیکنان در دستانِ شررها کنند.

رخشان برابرِ ژرف‌ترین مغاک‌ها می‌ایستم^۲
تا آخرین معنای‌شان را دریابم
و اجازه دارم در این ساعاتِ جادویی
تا نهایت این راز را بروم.

۱. اظهار ایمان/ اعتراف

۲. der Grund؛ در اینجا هم معنای کُنه زمین و ته چیزی را می‌دهد و هم معنای سبب و علت و دلیل.

پشت دیوار از شعرهای جوانی (۱۹۴۵-۱۹۵۶)

من آن برفام که می‌آویزم از شاخه‌ها
در بهارِ دره
مثل چشمه‌ای خنک می‌گردم بر باد
نمناک می‌افتم بر شکوفه‌ها
به سانِ قطره‌ای
که گردش می‌گندند،
چنانکه گردِ مردابی.
من آن همواره به مرگ اندیشیدن‌ام.

پرواز می‌کنم من، چرا که نمی‌توانم آرام بروم
از میانِ عمارت‌های استوارِ افلاک؛
و واژگون می‌کنم ستون‌ها و دیوارهای بلند را
هشدار می‌دهم دیگران را با خروشِ دورِ دریاها
چراکه شب نمی‌توانم بخوابم.
بر دهانه‌ی آبشارها بالا می‌روم،
ورها می‌کنم از کوهستان‌ها
سنگ‌ها را.

زاده‌ی اضطرابِ عظیمِ جهانم،
کودکی که میانه‌ی صلح و شادی تاب می‌خورد،
همچنانکه ضربه‌های ناقوس در گذارِ روز و
مانند داس در مزرعه‌ای رسیده.

من آن همواره به مرگ اندیشیدن‌ام.

رقص حلقه وار^۱ از مجموعه‌ی زمانِ مانده (۱۹۵۳)

رقص حلقه وار- گاهی مکث می‌کند عشق
در خاموش شدنِ چشمی
و آنچه می‌نگریم ما
چشمانِ خاموشِ عشق است.

دودِ سرد دهانه‌ی آتشفشان
می‌دمد بر مژگانِمان؛
که این خلاءِ دهشتناک تنها یکبار
نفس را در سینه نگه می‌دارد.

۱. عنوان Der Reigen؛ عنوان شعر «Reigen» به درام معروف آرتور شنتیسلر نمایشنامه‌نویس اتریشی (۱۸۶۲-۱۹۳۱) با نام «رقص/Reigen» در سال‌های ۱۸۹۶/۱۸۹۷ اشاره دارد که عواقب ویرانگر عشقی لذت‌گرایانه، خودمحو‌رانه و اروتیسمی بی‌بندوبار را توصیف می‌کند. اینگه‌بورگ باخمن در رمان *Malina* (۱۹۷۱) این رفتارِ عشقی اوتیستیک بی‌رحمانه را به‌عنوان «روسی‌گری جهانی» محکوم کرد. در شعر سال ۱۹۵۳ «Reigen» عواقب این گونه عشق ویرانگر، تداعی می‌کند. ویژگی‌هایی که در شعر به «رقص» و «عشق» نسبت داده می‌شود، امکان شورِ عشقی کامل و شاد را نفی می‌کنند. «ما» داستانی شعر با «چشم‌های خاموش» یا «مرده‌ی» عشق مواجه می‌شود. تجاربی که بایست آن را نوعی شوربختی جهانی خواند: سرما و «خلأِ دهشتناک». این شعر زمانی سروده شد که عشق تراژیک اینگه‌بورگ باخمن به پل سلان (آنچنان که شاعر در نامه‌هایش ذکر کرده) «روز به روز تاریک و افسرده» می‌شد... به نقل از:

Michael Braun, Deutschlandfunk-Lyrikkalender 2010, Verlag Das Wunderhorn, 2009

ما چشم‌های مرده دیدیم و
فراموش نمی‌کنیم هرگز
عشق است که بیش از همه می‌پاید و
هرگز ما را نمی‌شناسد.

زمانِ معلق

از مجموعه‌ی زمانِ معلق^۱ (۱۹۵۳)

روزهای سخت‌تری فرا می‌رسد.
زمانِ معلقِ فناپذیر
درافق نمایان خواهد شد.
باید عنقریب بند کفش‌ات را ببندی و
سگ‌ها را پس برانی به زمین‌های حاصل‌خیز ساحلی.
چراکه دل‌وروده‌ی ماهی‌ها
سرد شده در باد.
کم‌نور چراغ‌لوپن‌ها^۲ می‌سوزد
نگاهت راه می‌جوید میانِ مه:
زمانِ معلقِ فناپذیر
درافق نمایان خواهد شد.

آن طرف محبوب تو در ماسه فرو می‌رود،
بالا می‌آید گردِ گیسوانِ وزانش ماسه
فروود می‌ریزد بر کلامش

۱. زمان مانده/ زمان تمدید شده.

۲. گیاهی با برگ‌های ریز، گل‌های رنگین، و دانه‌های زرد که در طب قدیم به کار می‌رفته؛ باقلای قبطی؛ باقلای مصری (ترش)؛ باقلای شامی؛ لوبیاگرگی.

فرمان می‌دهدش به خاموشی
او را در احتضار می‌یابد و
مشتاق وداع
پس از هر درآغوش گرفتنی.

به پشتِ سر منگر.
بندِ کفش‌ات را ببند.
سگ‌ها را بران.
ماهی‌ها را به دریا بیانداز.
نورِ لوپن‌ها را خاموش کن!
روزهای سخت‌تری فرا می‌رسد.

ستاره‌ها در ماهِ مارس از مجموعه‌ی زمانِ معلق (۱۹۵۳)

هنوز مانده‌ست تا به کِشت
پدیدار می‌شوند کشتزارها در باران و
ستاره‌ها در ماهِ مارس.
عالم تسلیم عباراتِ افکاری عقیم
مثالِ نوری که می‌بارد اما
برف را دست‌نخورده باقی می‌گذارد.

زیر برف خاک هم خواهد بود
و هر چه تجزیه نشود، غذای بعدی خاک خواهد شد.
آه باد، که بر می‌خیزاند!
خیش‌ها دوباره تاریکی را می‌دَرند و
روزها خواهانِ طولانی‌تر شدن‌اند.

در روزهای بلند بی‌آنکه از ما بپرسند،
کِشته می‌شویم در آن خطوط کژ و راست
و ستاره‌ها محو می‌شوند.
در کشت‌زارها

ناگزیر می‌بالیم یا می‌گندیم
رامِ باران و
عاقبت،
مطیعِ نور هم.

زیرتاک

از مجموعه‌ی فراخوانی خرس بزرگ یا دُب اکبر (۱۹۵۶)

زیرتاک در نورِ انگور
می‌رسد آخرین چهره‌ات^۱
و شب باید برگ را بگرداند.

شب باید برگ را بگرداند
آنگاه که پوست انگور می‌ترکد و
وازگوشِ میوه خورشید رخنه می‌کند.

شب باید برگ را بگرداند
زیرا نخستین چهره‌ات
غرقِ نور، در سرابِ وهم تو بالا می‌آید.

زیرتاک در درخششِ انگور
مستی داغ^۲ بر تو می‌گذارد -
شب باید برگ را بگرداند!

۱. کلمه‌ی «Gesicht» در آلمانی هم به معنای چهره «Visage» است و هم به معنای خیال، تصور و بینش «Vision». حفظ توانان این ابهام در زبان فرانسه ممکن نیست. این شعر خود مثال محدودیت‌های ترجمه و از ظرافتی است که از کف می‌روند. (به نقل از مترجم فرانسه، نسخه‌ی گالیما).

۲. مهر یا نقش زدن نیز معنی می‌دهد.

اخوت [برادری]

از شعرهای سال ۱۹۶۱-۱۹۵۷

هر چیزی زخم‌زننده و
هیچ‌کس دیگری را نبخشیده است.
زخمی مثل تو و زخم‌زننده
به سوی تو زیسته‌ام من.

و این لمسِ نابِ روح است،
که با آن هر لمسی فزونی می‌گیرد و
ما همان‌طور که پیر می‌شویم آن را درمی‌یابیم؛
برگشته
به سردترین سکوت.

ایماژیسم و چند شعرا یماژیستی پژمان واسعی



ایماژیسم

تیموتی جی. میتر، استنلی کی. کافمن
از دایرةالمعارف شعرو فن شعرپرنستون

ایماژیسم یک مکتب شعری است که بین سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۴ در انگلیس و ایالات متحده نضج یافت و بر مهارت بیان شفاف و فشرده و دقیق تأکید داشت. در سال ۱۹۱۲ اِزرا پاوند مطلبی دربارهٔ «مکتب فراموش شدهٔ ایماژها» نوشت که بر محور آرای تی. ای. هیوم فیلسوف برگسونی حدود ۱۹۰۸ شکل گرفته بود. هیوم بنیانگذار یک باشگاه شاعران بود که از سال ۱۹۰۹ جلساتش به طور مرتب در لندن برگزار می‌شد و پاوند نیز از آوریل همان سال به آن پیوسته بود. این باشگاه تحت تأثیر آرای هیوم دربارهٔ زبان ادبی قرار داشت. هیوم در مقاله‌اش «رمانتیسم و کلاسیسیسم» نوشت که زبان شعر «زبانی تصویری و ملموس است... ایماژها در شعر صرفاً جنبهٔ تزئینی ندارند، بلکه خود جوهرهٔ زبان شهودی هستند.»

پاوند به عنوان بنیانگذار «جنبش ایماژیسم» بیشتر به تکنیک و حتی تبلیغ و اشاعهٔ آن علاقه‌مند بود تا به نظریه. هیلدا دولیتل در خاطراتش از پاوند به یاد می‌آورد که او بود که نام ایماژیسم را ابداع کرد؛ پاوند در شعر اچ. دی. [= هیلدا دولیتل] به نام «هرمسِ راه‌ها» / "Hermes of the Ways" اصلاحاتی پیشنهاد داد و «زیر شعر به خط خودش نوشت:

اچ. دی. ایماژیست» و در اکتبر سال ۱۹۱۲ آن را برای مجله شعر ارسال کرد؛ نخستین بار که اصطلاح «ایماژیست» از طرف پاوند به صورت چاپی ظاهر شد زمانی بود که وی «دفتر کامل اشعار» هیوم (پنج شعر کوتاه) را به عنوان ضمیمه اثر خودش پاسخ‌ها / *Ripostes* منتشر کرد. اشعار «اچ. دی. ایماژیست» در ژانویه سال ۱۹۱۳ در مجله شعر به طبع رسید و در شماره مارس ۱۹۱۳ اف. اس. فلینت، به نقل از یک «ایماژیست» بدون ذکر نامش (پاوند)، سه خصیصه جنبش را فهرست کرد: (۱) پرداختن مستقیم به «شیء»، چه عینی و چه ذهنی. (۲) اجتناب از کاربرد هر واژه‌ای که چیزی به این بازنمایی نیفزاید. (۳) در خصوص وزن: نوشتن مطابق با عبارت موسیقایی، نه مطابق با ریتم متروم. فلینت نوشت که اصل چهارمی هم وجود دارد، یا «نوعی "دکترین ایماژ" که آنها هنوز مکتوب نکرده بودند»، و شاید اشاره به تأثیر پیچیده فلسفه هیومی داشته باشد. اما پاوند در نوشته‌اش تحت عنوان «چند نباید توسط یک ایماژیست» در همان شماره از مجله شعر، تعریفی یک جمله‌ای از ایماژ شعری به دست می‌دهد: «چیزی که یک کمپلکس (= درهم‌تافته) عقلی و احساسی را در یک لحظه از زمان بازمی‌نماید. [من اصطلاح «کمپلکس» را تقریباً در همان معنای تخصصی‌ای به کار می‌برم که روانشناسان جدیدتر، مانند برنارد هارت، گرچه ممکن است ما در کاربردمان به طور مطلق توافق نداشته باشیم.]» شماره آوریل مجله شعر دربردارنده شناخته‌شده‌ترین و شاید بهترین شعر ایماژیست بود، «در ایستگاه مترو» از پاوند.

نقطه اوج جنبش در بهار سال ۱۹۱۴ بود که پاوند در انگلیس و ایالات متحد آنتولوژی‌ای با نام *Des Imagistes* به چاپ رساند که اشعاری از اچ. دی.، ریچارد آلدینگتون، اف. اس. فلینت، ایمی لوئل، جیمز جویس، و ویلیام کارلوس ویلیامز را شامل می‌شد. در این زمان رهبری جنبش را ایمی لوئل به عهده داشت و آنتولوژی‌هایی با نام *Some Imagist Poets* در سال‌های ۱۹۱۵-۱۹۱۷ به چاپ رساند. اما پاوند رویه

اورا تحت نام “Amygism” «ایمیجیسم» رد کرد و توضیح داد که این نسخه رقیق شده‌ای از آن جنبش اصیل است که اصل دوم ایماژیسم را زیر پا گذاشته است، و پاوند از آن پس بیشتر با Vorticism همسو گشت. تا سال ۱۹۱۷ لوئل خود نیز دریافته بود که جنبش دوره خود را پشت سر گذاشته است؛ اما آنتولوژی‌های خود او آن را زنده نگه داشته بود، و دو جلد نخست آنها شامل پیشگفتارهایی بود که، همراه با مقاله‌های مجله شعر، دقیق‌ترین گزاره‌های نظری ایماژیسم را دربرداشت. گرچه ممکن است چنین به نظر برسد که خود این اشعار با تعریف پاوند از ایماژ صرفاً ارتباطی سطحی داشته باشند، اما مهم‌ترین ارزش‌هایی که در آنها رعایت شده عبارت است از شفافیت، دقت، ملموس بودن جزئیات، اقتصاد در کاربرد زبان، اختصار در پرداخت موضوع، و پایه طبیعی برای گزینش الگوهای وزنی، که اگر بنا بر این باشد که فقط از کلمات ضروری استفاده شود، اهمیت حیاتی دارد. شعر «طوفان» / “Storm” از اچ. دی. همین ارزش‌ها را در عمل نشان می‌دهد:

بر روی درختان آوار می‌شوی،

شاخه زنده را می‌شکنی –

شاخه سفید است،

سبزه شده،

هر برگ از هم دریده چون چوب خرد شده.

ایماژیسم واکنشی در برابر زبان پراطناب و انتزاعی‌ای بود که بخش عظیمی از شعر قرن نوزدهم به آن فروکاسته بود. بنابراین ایماژیسم به عنوان یک جنبش در موازات با واکنش یک قرن پیش رمانتیسم در برابر زبان متصلب شعر نئوکلاسیسم قرار دارد. تمرکز این جنبش بر ابژه و ترسیم واقع‌گرایانه جهان خارج یادآور اصول مشابهی در «پیشگفتار» وردزورث بر ترانه‌های غنایی / *Lyrical Ballads* است. اما سنت

سمبولیسم فرانسوی (که در نام imagiste [= ضبط فرانسوی واژه imagist] هم پژواک یافته) حتی تأثیر عمیق‌تری بر ایماژیسم داشته است. دغدغه ایماژیست‌ها در خصوص فرم و تکنیک شعری و میل آنان به فوریت تأثیری که از نزدیک‌ترین پیوندهای ممکن بین کلمه و ابژه حاصل می‌شود تا حدودی برنامه‌ای برای ارتقای فن نوشتن بود که بر شاعران و منتقدان فرمالیست مانند الیوت و ریچاردز و رنسام تأثیر گذاشت. اما جنبش ایماژیسم پیوندهای پیچیده‌تری دارد: دل مشغولی به تکنیک و سطوح، نور و رنگ، آن را با امپرسیونیسم ارتباط می‌دهد؛ و مفهومی که پاوند تحت عنوان «بازنمایی» بیان می‌دارد یادآور پافشاری هنری جیمز بر این است که کار نویسنده بیشتر «نشان دادن» است نه «گفتن». منتقدان جدیدتر این جنبش را کوششی برای خلق شعر به عنوان موجودیتی یگانه دانسته‌اند که، برخلاف شعر سمبولیک یا تمثیلی، به جای بیان احساسات درونی شاعر، واقعیت عینی خود را تشدید می‌کند. نکته اساسی را درباره تأثیر و اهمیت ایماژیسم استیون اسپن‌در بیان کرده است: «اهداف جنبش ایماژیسم در شعر، کهن‌الگوی پروسه خلاقه مدرن را رقم زده است.»

نمونه‌هایی از اشعار ایماژیست‌ها

بر فراز بارانداز تی. ای. هیوم

بر فراز بارانداز آرام در نیمه شب
گرفتار در ارتفاع ریسمان پیچ دکل بلند
آویخته ماه. آنچه به نظر چنان دور می نمود
هیچ نیست جز بادکنک کودکی، از یاد رفته پس از بازی.

دراستگاه مترو ازرا پاوند

پرهیبِ این چهره‌ها در جمعیت،
برگچه‌هایی بر شاخسارِ خیسِ سیاه.

چرخدستی قرمز ویلیام کارلوس ویلیامز

بسیار چیزها وابسته است
به

یک چرخدستی
قرمز

رخشنده از آبِ
باران

در کنارِ جوجه مرغ‌های
سفید

گل‌ها در کنار دریا

ویلیام کارلوس ویلیامز

وقتی در آن سوی لبه تند و گلپوشِ
مرتع، ناپدید، اقیانوسِ شور،

هیئتِ خود را برمی‌کشد - کاسنی و میناها
کشیده، رها شده، مشکل به نظر آید که صرفاً گل باشند

بلکه رنگ و جنبش - یا شاید
شکل - بی‌قراری‌اند، در مقابل

دریا دسته بسته است و تاب می‌خورد
به آرامی بر روی ساقه گیاهی‌اش

ازچین امی لوئل

به این اندیشیدم:
ماه،

تابان برپله‌های پرشمار این قصر پیش روی من،
بر شالیزارهای شطرنجی
سرزمین من نیز می‌تابد.
و اشک‌هایم
مانند دانه‌های سپید برنج
پیش پایم فرو ریخت.

قو فرانک استوارت فلینت

در زیر سایهٔ سوسن
و طلا
و آبی و قفایی
که گل‌های رنگین‌زرد و یاس
بر آب می‌افشانند
ماهیان در اهتزازند.

بالای برگ‌های سرد سبز
و نقره‌ی موج
و مسِ زنگاری
گردن و منقارش،
به سوی آب‌های سیاه ژرف
در زیر طاقی‌ها،
قو به آهستگی شناور است.

درونِ طاقیِ ظلمت قو شناور است
و رُزِ سپیدِ زبانه‌ای را با خود
به ژرفای سیاه اندوه من می‌برد.

شرحی بر خطابه‌ی اسرائیل
و شعرهای اورشلیمی پاول سلان
مازیار چابک



הכניסיני תחת כנפך
והיי לי אם ואחות
ויהי חיקך מקלט ראשי
קן תפילותי הנידחות.

مرا زیر بالِ خود بگیر،
و برایم مادر و خواهر باش
و بگذار سینه‌ی تو سرپناهم باشد
آشیانه‌ای برای دعاهاى من

نوشتار حاضر می‌کوشد مواضع پاول سلان - مهم‌ترین شاعر یهودی - آلمانی‌زبان پس از آشویتس - را پیش، حین، و پس از سفر به اسرائیل و مسئله‌ی یهود روشن سازد و روی یکی از حساس‌ترین جنبه‌های پروژه‌ی شعری سلان دست بگذارد که موجب سوء فهم‌هایی نزد پژوهشگران و مترجمان ایرانی و خارجی شده است. به‌طور مشخص، اوج رویکرد سلان نسبت به اسرائیل و عمومی شدن افکار او معطوف به سال‌های ۱۹۶۷-۱۹۶۹ است که با جنگ شش‌روزه‌ی اسرائیل (۱۰-۵ ژوئن ۱۹۶۷) و نوشتن شعر «فکرش را کن» [= Denk dir] شعله می‌گیرد و با سفر به اسرائیل به دعوت کانون نویسندگان عبری و شعرخوانی او در اورشلیم (۹ اکتبر ۱۹۶۹) و ایراد خطابه در تل‌آویو (۱۴ اکتبر ۱۹۶۹)، و نوشتن ۱۹ شعر

پس از بازگشت از اسرائیل، که موسوم به «شعرهای اورشلیمی» هستند، به طور موقت این «نیاز» روحی آرام می‌گیرد. چرا که او هفت ماه بعد (۲۰ آوریل ۱۹۷۰)، برای همیشه بند ناف زندگی را می‌برد، آن هم با آب‌های رود سن، از روی پل میرابو؛ اگرچه شناگر قابل‌ی بود.^۱

اسرائیل برای سلان نصف‌النهاری از سرزمین، زبان، حافظه و دیدارهاست. او که در دهه‌ی نخست عمر خود (۱۹۲۰) به مدرسه‌ی عبری «Safah Ivriah» رفته بود،^۲ در چرنوویتسی بالید که مرکز حسیدیسیم بود و با داستان‌های مارتین بوبر بزرگ شده بود.^۳ بخشی از نوجوانی‌اش را در اردوگاه‌های کار اجباری گذراند (۱۸ ماه) و در آنجا عبری را عمیق‌تر آموخت؛^۴ شاید فشارهای یهودی‌ستیزانه و دافعه‌ی نازی‌ها، جاذبه‌ی ییدیش و سنت یهود را برای او بیشتر می‌کرد. کمی بالغ‌تر شده بود که خبر کشته شدن پدر (علت مرگ: تیفوس در اردوگاه) و سپس مادر (علت مرگ: ضعف جسمانی/ تیر خلاص) را در غربت شنید. وقتی جوان شده بود، در سال ۱۹۴۷ به وین می‌گریزد و چند سال بعد برای همیشه پناهنده‌ی پاریس می‌شود: بی‌پول، بی‌سرزمین، بی‌خانواده، و یهودی. اما فقط یک چیز از دست نرفته مانده بود: «تنها یک چیز در دسترس، نزدیک، و گم نشده - در میان گم‌شده‌ها - باقی مانده بود: زبان».^۵ یهودیت همه‌چیز را از سلان گرفت؛ و چه اعتراف دشواری که حتی او نیز مجبور شد گاهی یهودیت خود را انکار کند.^۶ بنابراین، اسرائیل برای او نصف‌النهاری از همه‌ی دیدارهای ازدست‌رفته بود؛ نه کشوری با رهبری حزب صهیونیست، چه او حتی مخالف گرایش

1. Felstiner, J. (1995). *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. Yale University Press. P. 287.

2. Felstiner, J. (1984). Translating Paul Celan's "Jerusalem" Poems. *Religion & Literature*, 16(1), 37-47.

۳. چابک، مازیار (۱۴۰۲). گشتالت دو خطابه سلان: در رویارویی با یوشنر، بوبر، مالارمه، دریدا و هایدگر. طرح نو، ص ۱۴.

4. Felstiner, J. (1983). Paul Celan in Translation: "Du sei wie du". *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 8(1), 91-100.

۵. چابک، مازیار (۱۴۰۲). همان. ص ۱۵.

۶. همان. ص ۶۹.

صهیونیستی پدرش بود^۱ و بیزار از باستان‌شناسی اسرائیل^۲. اواز حضور یهودیان در یک مکان، یک سرزمین خوشنود بود، یهودیانی که این بار درگتو نبودند. سلان اسرائیل را این‌گونه توصیف می‌کند: «یهودیان بسیار، فقط یهودیان، و نه درگتو»^۳.

مهم‌ترین سند این ادعا که سلان نگران هویت یهود، روح یهودی، و مردم یهودی است، در سری نامه‌هایی که بین او و فرانتس ووزم در سال ۱۹۶۷ ردوبدل شد، یافتنی است. پس از شنیدن خبر حمله به اسرائیل، سلان در ۸ ژوئن ۱۹۶۷ به ووزم می‌نویسد: «ناآرامی، بابت مسائل پیرامون اسرائیل، بابت مردم آنجا، بابت جنگ و جنگ. اسرائیل باید زنده بماند و برای رسیدن به این هدف باید هرکاری انجام داد. اما فکر سلسله‌ای از جنگ‌ها، تجارت‌ها و زدوبندهای «بزرگ»، در حالی که مردم یکدیگر را می‌کشند - نه، نمی‌توانم به فکر کردن ادامه دهم»^۴. او تأثیر شدید خود را در شعر «فکرش را کن»^۵، که دوسه روز پس از جنگ شش‌روزه نوشته شد، منعکس می‌کند.

فکرش را کن:

سرباز باتلاق ماسادایی

خودش وطن را می‌آورد، با

محو‌نشدن‌ترین [راه]،

برخلاف

همه‌ی خارهای درسیم.

۱. پوگلر، اتو (۱۴۰۲). درباره‌ی اشعار پاول سلان: آیا شعر غنایی زبان زمانه‌ی ماست؟ ترجمه‌ی مازیار چابک و سهراب عبد صالح، انتشارات نقره، ص ۸۶.
۲. پوگلر، اتو (۱۴۰۲). همان، ص ۸۸.

3. Felstiner, J. (1984). Ibid. P. 41.

4. Celan, P., & Wurm, F. (2003). *Briefwechsel* (B. Wiedemann, Ed.). Suhrkamp. S. 71.

۱. برای مشاهده‌ی نسخه‌ی آلمانی شعر «فکرش را کن»، نک به: پوگلر، اتو (۱۴۰۲). همان، ص ۲۴۸-۲۵۱.

فکرش را کن:
نابینایان بی صورت
تو را رها می کنند در میان ازدحام، تو
قوی و
قوی تر می شوی.

فکرش را کن:
دستِ خودت
دوباره این
قطعه ی
به سوی بالا-
زجرکشیده ی
زندگی را
در زمینِ سکناپذیر
نگه داشته است.

فکرش را کن:
به من نزدیک شد،
بیدار-نام، بیدار-دست
تا ابد،
دفن ناپذیر.

زمانی که نیروهای اسرائیلی اورشلیم را بازپس گرفتند، سلان شعر
«فکرش را کن» را نوشت.^۱ این شعر در ۲۴ ژوئن در روزنامه ی زوریخ نو
(*Neue Zürcher Zeitung*) منتشر شد^۲ و در روزنامه های اسرائیل نیز با

1. Felstiner, J. (1984). Ibid.

2. Barouch, L. (2019). "Denk dir": On Translating Paul Celan into Hebrew.
Prooftexts, 37(2), 275-305.

ترجمه‌ی زبان عبری بازتاب یافت.^۱ سلان با ترکیب «سرباز باتلاق» [= Moorsoldat] بین سرود سربازان گرفتار در اردوگاه که به «ترانه‌ی سربازان باتلاق» [= Moorsoldaten Lied] معروف است و سربازان «ماسادا»^۲، خطی رسم می‌کند؛ نوعی قرابت از شوآه جدید تا شوآه قدیم؛ نوایی که در نهایت به پیروزی منجر شد. در شعر، زمینی که سربازان [دژ] ماسادا پاسدار آن هستند، «سکناپذیر» و تا ابد «دفن‌ناپذیر» توصیف می‌شود و ضربه‌های دشمنان او را «قوی و قوی‌تر» می‌کند.

شعری که شیمون ساندبنک (Shimon Sandbank)، یکی از مترجمان این شعر به زبان عبری، آن را «صهیونیستی‌ترین» شعر سلان نامید^۳، و لینا باروش (Lina Barouch) نیز ادعا کرد که سلان با «ماسادا» شعر خود را در فرهنگ‌های «یادبود یهودی و صهیونیستی» ثبت کرد و این شعر «سیاسی‌ترین» شعر اوست^۴، هیچ یک از این دو پژوهشگر یهودی، بوطیقا و زیباشناسی سلان را درک نکرد. سلان دوستدار اسرائیل یهودی است و حرفی از اسرائیل صهیونیست نیست. او به صراحت در نامه‌ای به سردبیر روزنامه‌ی اسرائیلی هارِتص (Haaretz)، این نکته‌ی گره‌گشا را باز می‌کند: «بدیهی است که یهودیت یک وجه مضمونی/

۱. برای آشنایی با ترجمه‌های عبری این شعر سلان، نک به:

Barouch, L. (2019). Ibid..

۲. ماسادا نماد سلحشوری، شهادت و مقاومت یهودیان، و تصویری غرورآمیز در اذهان و حافظه یهودیان است. «واقعۀ ماسادا در ۷۳ پس از میلاد رخ داد. ماسادا، دژی بر بالای کوهی مشرف به دریای مرده است، که رومیان آن را به عنوان آخرین دژ در پایان دوره تکامل یهود در سال‌های ۷۳-۶۶ پس از میلاد به دست آوردند. پس از حمله رومیان به معبد سلیمان، گروهی متشکل از حدود یک هزار مرد، زن و کودک یهودی که به ماسادای دورافتاده پناه برده بودند، همچنان در برابر رومیان مقاومت کردند. پس از محاصره طولانی، رومیان موفق شدند با کمک ابزارهای خود دیوارهای اطراف قلعه را ویران کنند. هنگامی که مشخص شد حمله رومیان به قلعه اجتناب‌ناپذیر است، رهبر شورشیان یهودی، العاذر بن یایر (Elazar ben Yair)، مردان خود را متقاعد کرد که ابتدا زنان و فرزندان خود و سپس یکدیگر را بکشند. مشاهده ۹۶۰ جسد، لذت پیروزی را از رومیان سلب کرد، زیرا آنها از شجاعت مردگان متعجب بودند» (Zerubavel, ۱۹۹۴: ۷۳) برای مطالعه بیشتر، نک به:

Zerubavel, Y. (1994). The death of memory and the memory of death: Masada and the Holocaust as historical metaphors. *Representations*, 45(1), 72-100.

3. Barouch, L. (2019). Ibid. P. 288.

4. Ibid. 295.

تِماتیک [=thematischen Aspekt] دارد. اما من معتقدم که مضمونی بودن به تنهایی برای تعریف یهودیت کافی نیست. یهودیت نیز به اصطلاح مسئله‌ای نفسانی/روحانی [=pneumatische Angelegenheit] است.^۱ سلان یهودیت خود را مسئله‌ای pneumatisch می‌داند، که مشتق از Pneuma به معنای روح، نفس، جان و دم است. او پیشتر در شعر «بندیکتا» گفته بود: «تونوشیده‌ای،/ از آنچه از پدران به من رسید/ و از مافوق پدران: -- Pneuma».^۲ سلان تأکید دارد که: «شعرهای من من حاکی از یهودیت من است».^۳ همان‌طور که ملاحظه می‌شود، سخنی از صهیونیسم نیست. تمام هم‌او این بود که از طریق شعر به هویت یهودی خود نزدیک شود.^۴

سلان، تنها و بدون اِریک، فرزند چهارده‌ساله‌اش، در ۳۰ سپتامبر ۱۹۶۹ به اسرائیل سفر می‌کند. این سفر فرصتی فراهم می‌آورد تا با برخی از اقوام چرنوبیتسی و دوستان دوران کودکی‌اش، مانند ایلانا شموعلی (Ilana Shmueli) دیدار کند. او از اماکن تاریخی مانند بیت‌الحم، کلیسای مهد [= محل تولد عیسی مسیح]، آرامگاه راحیل، کوه اسکوپوس، کوه زیتون، و دیوار ندبه بازدید می‌کند و جان فلستینر (John Felstiner)، مترجم و سلان‌پژوه، گزارش می‌دهد که وقتی سلان از «مسجد عُمَر [=Mosque of Omar]» بازدید کرد، گفت: «بیایید حرکت کنیم، قد است بیش از حد».^۵ سندی دیگری که نشان می‌دهد نمی‌توان حتی سلان را فرد مؤمنی دانست.

1. Wesemann, I. (2019). *Stimme, Varianz: Paul Celan liest in Jerusalem*. In A. Honold, C. Lubkoll, S. Martus, U. Raulff, & S. Richter (Eds.), Band 63: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. De Gruyter. S. 343.

۲. پوگلر، اتو (۱۴۰۲). همان. ص ۱۶۰.

3. Felstiner, J. (1995). Ibid. P. 295.

4. Felstiner, J. (1983). Ibid.

5. Felstiner, J. (1995). Ibid. P. 265.

در ۹ اکتبر ۱۹۶۹، سلان در بیت آگرون [= Beit Agron] واقع در خیابان هیلل، اورشلیم، برای عموم شعرخوانی می‌کند. افرادی مانند یهودا آمیچای (Jehuda Amichai)، مانفرد وینکلر (Manfred Winkler)، شالوم بن چورین (Schalom Ben-Chorin)، گرشوم شوکین (Gershom Schocken) و گرشوم شولم (Gershom Scholem) در جلسه حاضر بودند. خوشبختانه ۲۷:۳۰ از صدای شعرخوانی سلان ضبط شده است.^۱ او ۲۱ شعر را در طول ۲۷ دقیقه می‌خواند. او با شعر «کریستال» آغاز می‌کند و با شعر «فکرش را کن» خاتمه می‌دهد. و ۲۱ ثانیه تشویق می‌شود. شعرها به آلمانی خوانده می‌شود و گزارش شده است که بعدها آمیچای و وینکلر به ترجمه‌ی عبری شعرها پرداختند. گفته می‌شود که حضار در پایان شعرخوانی سلان، شعر «فوک مرگ» را فریاد زدند، اما او نپذیرفت.^۲ جالب است که حین شعرخوانی صدا از کسی در نمی‌آید [جز دو سه سرفه‌ی اجباری]. او در همین رابطه از شعرخوانی خود راضی است و در یادداشت کوتاهی به ایلانا شموعلی می‌نویسد: «خواندن خوب، و گوش دادن خوب [= Ein gutes Lesen, ein gutes Hören]». گرشوم شولم اگرچه از شعرهای سلان یکسرگیج شده بود^۳، پذیرای سلان در شب بود.

خطابه‌ی اسرائیل

در ۱۴ اکتبر ۱۹۶۹، پاول سلان پس از «خطابه‌ی برمن» و «خطابه‌ی بوشتنر»، سومین خطابه‌ی رسمی خود را نزد نویسندگان عبری زبان ایراد می‌کند.

۱. برای شنیدن صدای شعرخوانی سلان در اورشلیم، رجوع کنید به لینک زیر:
<https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/detail/paul-celan-liest-ge-dichte-in-jerusalem-2182/>

2. Felstiner, J. (1995). Ibid. P. 267.

3. Wesemann, I. (2019). ebd. S. 338.

4. Felstiner, J. (1995). Ibid. P. 265.

خطابه‌ای درکانون نویسندگان عبری^۱
من به اسرائیل نزد شما آمده‌ام، زیرا به آن نیاز داشته‌ام.
پس از همه‌ی دیده‌ها و شنیده‌ها، به ندرت چنین احساسی که کار
درستی انجام داده‌ام بر من مسلط می‌شود. امیدوارم [چنین احساسی]
فقط برای من نباشد.

فکر می‌کنم که درک کنم انزوای یهودیان چه می‌تواند باشد، در
میان این همه، البته غرور و سرافرازی قدردان را در هر علف خودرویی
که آماده است هرکسی که از اینجا می‌گذرد را شاداب کند، می‌فهمم؛
همان طور که من شور و شعف را راجع به هر کلمه‌ی تازه به دست آمده،
خودکشف شده و محقق شده درک می‌کنم، کلمه‌ای که برای قوی
ساختن آنهایی که به طرفش می‌آیند، با شتاب می‌آید. من این شور
و شعف را در این دوران از خودیگانگی فزاینده و یکسرتوده‌ای شدن
درک می‌کنم. و من در اینجا، از این مناظر بیرونی و درونی، بسیاری از
قیدوبندهای حقیقت، خودگواه بودن و منحصر به فرد بودن جهان وطنی
شعر [= Poesie] بزرگ را می‌یابم. و معتقدم، دارم با کسانی صحبت
می‌کنم که با عزمی راسخ و دلگرم‌کننده، در آنچه انسانی [= Menschlich]
است، مصمم‌اند.

من برای همه‌ی این‌ها سپاسگزارم، و از شما تشکر می‌کنم.

تل‌آویو، ۱۴ اکتبر ۱۹۶۹

اولین موضوع را باید در کلمه‌ی «نیاز» کاوید. چرا سلان به حضور در
اسرائیل نیاز دارد. «نیاز»ی که پس از بازگشت نیز مرتفع نمی‌شود. او به
دوست خود در تل‌آویو می‌نویسد: «من قطعاً دوباره خواهم آمد، و نه تنها

1. Celan, P. (2000). *Paul Celan Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band Gedichte III Prosa Reden: Gesammelte Werke in sieben Bänden* (S. Reichert, R. Bücher, & B. Allemann, Eds.). Suhrkamp. S. 203

به این دلیل که هنوز چیزهای زیادی برای دیدن دارم. من به اورشلیم نیاز دارم، همان طور که پیش از پیدا کردنش به آن نیاز داشتم^۱. این نیازو تشنگی را باید در ساحت روحی جست. او که در «خطابه‌ی بوشنر» گفته بود: «راه‌هایی وجود دارد که زبان با آن صدا دار می‌شود. آنها دیدارها هستند؛ راه‌های صوتی تا یک «تو»ی دریافت‌کننده؛ راه‌های مخلوقانه و شاید طرح‌هایی از دازاین [وجود]، یک خودارسالی به طرف خود، در جست‌وجوی خود... نوعی بازگشت به خانه»^۲. من فکر می‌کنم، سلان با حضور در اسرائیل به خانه روحی و معنوی خود بازگشت و شعر خود را ارتقا بخشید: «اورشلیم مرا ارتقا داد و تقویت کرد»^۳. بنابراین، این نیاز را نیز باید به صورت pneumatisch درک کرد.

خطابه اسرائیل تفاوت بارزی با خطابه‌های پیشین دارد. شور و شعف از کلمه تازه به دست آمده [= neuerworbene Wort]، غرور و سرافرازی [= Stolz]، ولحن همدلانه (امیدوارم، فکر می‌کنم، می‌فهمم، درک می‌کنم، می‌یابم [= Ich hoffe, Ich glaube, Ich verstehe, Ich begreife, Ich finde])، آیا حاصل دیدار و نزدیکی او با نصف النهار است؟ آیا مواجهه او با یهودیتش موجب شده که این کلمه، که پیشتر در خطابه «برمن» گفته بود: «آنچه باقی ماند، زبان، گم نشده ماند؛ آری برخلاف همه چیز! اما اینک می‌بایست از میان بی‌پاسخ بودنش عبور کنند، از میان لال‌بودگی دهشتناک عبور کنند و از میان هزار سخن تاریک مرگ‌آور عبور کنند. اواز این میان گذشت و برای آنچه رخ داد، هیچ کلمه‌ای به دست نداد»^۴، اکنون اینجا و در اسرائیل به دست آمده است؟

اواز انزوای یهودیان نیز حرف می‌زند که معنایش را به خوبی می‌فهمد. او در نامه‌ای به عمه‌اش تصریح می‌کند که: «شاید من یکی از آخرین کسانی باشم که باید تا پایان سرنوشت روح یهودی در اروپا به سر ببرم...

1. Felstiner, J. (۱۹۹۵). Ibid. P. 268.

۲. چاپک، مازیار (۱۴۰۲). همان. ص ۳۴.

3. Felstiner, J. (۱۹۹۵). Ibid. P. 268.

۴. چاپک، مازیار (۱۴۰۲). همان. ص ۱۵.

و این ممکن است چیزهای زیادی برای گفتن داشته باشد.^۱ این انزوا و یهودیت را همان طور که خود او تأکید دارد، نباید صرفاً در مضمون یهود یافت. او یهودی است، نه در دین، بلکه در زبان و در شعر، و آن هم نه به ظاهر و مضموناً، بلکه در نفس و روحاً. بنابراین، او شاعر یهودی است و کالبد زبان آلمانی را با روح یهودی خودش جاندار می‌کند. در نتیجه، درک او از انزوای یهودیان را نباید صرفاً به مثابه درک او از انزوای مردم یهود تلقی کرد. انزوا می‌تواند دریافتن کلمه‌ای باشد که «غنی شده از هزار سخن تاریکِ مرگ‌آور» باشد؛ انزوا می‌تواند در مواجهه با دیگری باشد، آن دم که آن دیگری، «خودت» باشد. اسرائیل سلان را به خودش باز می‌گرداند. اما او سه روز و دو تراز موعده اسرائیل را ترک گفت و به «دریای مرده» و «ماسادا» هم نرفت و اگرچه در نامه‌هایش مرتباً بیان می‌کند که دوباره به آنجا باز خواهد گشت: «من دیگریک پارسی نیستم، در حال حاضر با این سختی‌ها در اینجا مبارزه می‌کنم... من اکنون خوشحالم که در اسرائیل بودم... هنوز خیلی چیزها دیده نشده، خیلی چیزها شنیده نشده است»^۲، اما هفت ماه بعد به زندگی خود پایان می‌دهد. پس اسرائیل هم نتوانست مرهمی برای ترومای سلان باشد و آن چهره‌ای را که او از یهودیت در ذهن داشت مجسم کند؛ چه خودکشی در تلمود [= 7777] نیز عملی ممنوع و حرام است^۳ (با استناد به این آیات از «سفر پیدایش»: «حسابِ جان انسان را از انسان‌ها خواهم خواست. آن که خون انسان را بریزد، خون او به دست انسان ریخته خواهد شد. چرا که انسان/ به صورت خدا ساخته شده است.» (۹: ۶-۵).^۴

1. Felstiner, J. (1984). Ibid. P. 39.

2. Felstiner, J. (1995). Ibid. P. 268.

۳. کهن، آبراهام (۱۳۹۰). گنجینه‌ای از تلمود. ترجمه یهوشوع نتن‌الی و امیرفریدون گرگانی، انتشارات اساطیر، ص ۹۴.

۴. کتاب مقدس (۱۳۹۴). عهد عتیق: کتاب‌های شریعت یا تورات، بر اساس کتاب مقدس اورشلیم. ترجمه پیروز سیار، انتشارات هرمس، ص ۱۶۳. در ادامه نیز ملاک ترجمه «سفر پیدایش»، «مکاشفه یوحنا» و «سفر تثنیه» همین ترجمه است.

شعرهای اورشلیمی

سلان پس از بازگشت، طی چند روز ۱۹ شعر نوشت، و به همراه یک شعر دیگر [= به نام «بادامیدنی» = Mandelnde]، در بخش دوم کتاب «زمان کوشک» [= Zeitgehöft] پس از مرگ سلان در سال ۱۹۷۶ منتشر شد. در اینجا برای نمونه، چهار شعر ارائه می‌شود.

۱

زن بادامیدنی^۲، که فقط نیمه-حرف می‌زدی،
از جوانه به رعشه می‌افتد،
تورا
در انتظار گذاشتم،
تورا.

و هنوز

بی چشم
نشده بود

هنوز خاری نرفته بود در کواکب

۱. Zeitgehöft. مشتق از دو اسم Zeit و Gehöft است. Zeit که به معنای وقت، زمان، دوره و عصر است، و Gehöft نیز خانه‌ای عمدتاً روستایی است که در باغ یا کشتزار بنا شده باشد (فرهنگ دودن: landwirtschaftliches Anwesen mit den dazugehörigen Wohn- und Wirtschaftsgebäuden)، یا همان کوشک (فرهنگ معین: خانه‌ی بزرگی در میان یک باغ). گویا سلان علاقه‌ای خاصی داشت که اسامی کتاب‌هایش را به صورت مضاف و مضاف‌الیه درآورد مانند Atemwende [= چرخش تنفس = دم‌و‌بازدم‌گردانی]، Die Niemandrose [= زُز هیچ‌کس = زُز هیچ‌کسان]، Faden-sonnen [= خورشیدهای نخ = نخ‌خورشیدها]، Schneepart [= پاره‌برف = برف‌پاره]، و Sprachgitter [= توری زبان = زبان‌تور]. اما این‌گونه اسامی نامعمول هستند. برای مثال، او می‌بایست Zeitsgehöft می‌نوشت، یعنی «کوشک زمان». او اما متصل‌کننده دو اسم را حذف می‌کند، تا دو اسم جدا از هم خوانده نشود، و به یک کلمه تبدیل گردد. بنابراین، بهتر است «کوشک‌زمان» یا «زمان‌کوشک» ترجمه شود. همین قاعده را باید در سایر اسامی دفترهای سلان نیز اعمال کرد.

۲. در اینجا «بادامیدنی» [= Mandelnde] قید مؤنثی است برای فعلِ جعلی «بادامیدن» [mandeln] که مشتق از اسم «بادام» [= Mandel] است.

ترانه‌ای که سرمی دهد؛

Hachnissini

MANDELNDE, die du nur halbsprachst,
doch durchzittert vom Keim her,
dich
ließ ich warten,
dich.

Und war
noch nicht
entäugt, noch unverdornt im Gestirn
des Lieds, das beginnt:

Hachnissini.

این شعر اگرچه یک سال پیش از سفر سلان به اسرائیل نوشته شد، اما به گزینش خود سلان، در همین مجموعه قرار گرفت. سلان دوباره از بادام حرف می‌زند. پیشتر بادام‌های سلان تلخ بودند. تلخی بادام نزد سلان نمادی از تلخی دوران بردگی، تبعید، و شوآه است. سلان در شعر «بادام‌ها را بشمار» از دفتر «خشخاش و حافظه»^۱ (۱۹۵۲) گفته بود: «مرا تلخ کن، مرا در بادام‌ها بشمار». اما بادام این شعر که به‌طور نصفه و نیمه و شکسته حرف می‌زند، می‌تواند از درون و از جوانه به لرزه افتد و آنگاه که هنوز خاری در آن نرفته بود و تلخ نشده بود، ترانه معروف عبری «Hachnissini» [= حاخنیسینی]، سروده حییم بیالیک (Hayim Nahman)

۱. دفتر «خشخاش و حافظه» به دلیل آنچه تبلیغ دین یهود تلقی شد، از سال ۱۳۹۸ تاکنون در ایران اجازه چاپ نگرفت. آدرس کتاب‌شناسی چنین است: چایک، مازیار، و خداترس، ایمان. خشخاش و حافظه: در جستجوی واقعیت و زخم واقعیت پاول سلان. انتشارات مولی.

(Bialik)، را بخواند:

مرا زیر بالِ خود بگیر،
و برایم مادر و خواهر باش
و بگذار سینه‌ تو سرپناهم باشد
آشیانه‌ ای برای دعاها ی من

...

ستاره‌ ها مرا فریب دادند،
یک رؤیا وجود داشت، اما آن نیز گذشت.
حالا من هیچ چیز در دنیا ندارم -
حتی یک چیز

فلستینر (۱۹۹۵)، اشاره دارد که زن بادامیدنی ممکن است خطاب
به زنی باشد که سلان در چرنوویتس می‌ شناخت، و حضور او در اسرائیل
حکایت از نیرویی نجات‌ بخش دارد: ایلانا شُموعلی، که می‌ رفت
دل‌ داده سلان شود. محتوای این ترانه قرابت زیادی با زندگی خود سلان
دارد. او مادر را کشته می‌ دید، و اصلاً خواهری نداشت (سلان تک‌ فرزند
بود)؛ اگرچه در شعر او مدام از کلمه «خواهر» استفاده می‌ شود، که بیشتر
فقدانش مشهود است: «من تو را دیدم، خواهر، ایستان در این درخشش»
(شعر «منظره» از دفتر «خشخاش و حافظه»).

۲

تو باش مثل تو، همیشه

*Stant vp Jherosalem inde
erheyff dich*

نیز کسی که عهد تو را پاره کرد،

inde wirt

erluchtet

از نوگره خورده، دریاد،
من، در برج، گلیزه‌ها را قورت دادم،
زبان، لیزینه-تیره،

kumi

ori.

DU SEI WIE DU, immer.

*Stant up Jherosalem inde
erheyff dich*

Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,

inde wirt

erluchtet

knüpfte es neu, in der Gehugnis,

Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,

Sprache, Finster-Lisene,

kumi

ori.

سلان نمی‌گوید که مثل خودت [= dein] باشد، بلکه بر ضمیر فاعلی
«تو» [= du] تأکید دارد، همان‌گونه که مارتین بوبر، عارف برجسته یهودی
در کتاب «من و تو»، کمال «من» را در رسیدن به «تو» می‌داند. Stant
[up Jherosalem inde/ erheyff dich] = اورشلیم را برخیزانید و خود را بلند
کنید، [inde wirt/ erluchtet] = بر تو تابیده شد و [kumi/ ori] = برخیز/

بتاب] ترجمهٔ مایستراکهارت از دفتر اشعیا (۱: ۶۰) است.^۱ عهد/ بند [= das Band] در اینجا پاره شده توصیف می‌شود؛ عهدی که پیشتر خداوند با ابراهیم و موسی [= عهد عتیق]، و مسیح [= عهد جدید] بسته بود. او در شعر «سکوت» از دفتر «خشخاش و حافظه» (۱۹۵۲) گفته بود: «او بر عهد می‌ماند با رُز». آن «او» بر عهد خود با رُز که نشانهٔ یهودیان کشته شده است، مانده بود، اما عهدی که از طریق موعظه‌های مایستر اکهارت، عارف مسیحی، بسته می‌شود، پاره می‌گردد و مجدداً در یاد [= Gehugnis]، که واژه‌سازی خود اکهارت است، گره می‌خورد. واژهٔ «برج» به اعتقاد اُتو پوگلر (Otto Pöggeler)، یکی از جدی‌ترین شارحان سلان در آلمان، محل سکونت هولدرلینِ مجنون را تداعی می‌کند، که سلان در روزهای حملات عصبی، خود را در کنار او می‌دید.^۲ زبان نیز به صورت تیره و تار توصیف می‌شود که بر «لیزینه»^۳ سوار است. فلسطینر این شعر را در راستای تحکم یهودیت سلان^۴ و پوگلر، برعکس، آن را ناقض عهد اشعیا در مورد برگشت‌کنندگان از بابل می‌داند.^۵ اینکه اشعیا با واسطهٔ اکهارت به زبان آلمانی گفته می‌شود، و نه عبری، پیغامی دارد که آن «تو» یا به تعبیر مارتین بوبر «تماماً دیگری» - البته این اصطلاح از رودولف اُتو است - عهدی که در دستِ توست را پاره می‌کند، عهدی که به زبانی تیره و تار گفته شده است، و «من» گل‌ریزه‌های آن عهد یا لوح را می‌بلعد و قورت می‌دهد و اثری از آن باقی نمی‌ماند. اما عهدِ واقعی در «یاد» است که برجاست. در اینجا دوباره به موضع سلان نزدیک می‌شویم: عهد در «یاد» نوشته می‌شود، در حافظه، در روح [= Rauh]، در نفس [= Pneuma]، و نه بر لوح. عهدی که بر یاد تکیه دارد، می‌تواند یادآور این

۱. پوگلر، اتو (۱۴۰۲). همان. رجوع شود به توضیحات مترجم در صفحات ۸۷-۸۶.

۲. پوگلر، اتو (۱۴۰۲). همان. ۸۷.

۳. لیزینه [= Lisene] اصطلاحی مربوط به معماری و به نوازه‌های برجستهٔ دیوار اشاره دارد که به صورت باریک و عمودی در هیئت یک ستون بر دیوار نمایان می‌شود. برای توضیحات تکمیلی، رجوع شود به:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Lesene>.

4. Felstiner, J. (1983). Ibid.

۵. پوگلر، اتو (۱۴۰۲). همان. ۸۷.

آموزه از بعل شم توف (Baal Shem Tov)، بنیانگذار حسیدیسم در قرن
هجدهم باشد: «تاریکی تبعید از فراموشی سرازیر می شود و یادآوری، رازِ
رستگاری است»^۱.

۳

ایستاد
تکه انجیری بر لب،

ایستاد
اورشلیم دُور ما،

ایستاد
عطر کاج های روشن
فراز قایقِ دانمارکی، که شاکرش بودیم،

من ایستادم
در تو.

Es STAND
der Feigensplitter auf^۳ deiner Lippe,

es stand
Jerusalem um uns,

es stand
der Hellkiefernduft
überm Dänenschiff, dem wir dankten,

ich stand
in dir.

1. Felstiner, J. (1987). "Ziv, That Light": Translation and Tradition in Paul Celan. *New literary history*, 18 (3), 611-631. (P. 629).

شعر «ایستاد»، اورشلیم را سرپا و زنده توصیف می‌کند؛ اورشلیمی که در پایان شعر، در «من»ی فرو می‌رود که در نهایت در «تو» می‌ایستد. این شعر بر پایه فکت [= The matter of fact] نوشته شده است. در سال ۱۹۶۸، بنای یادبودی در میدان دانمارک [= Denya Square] اورشلیم قرار داده شده است^۱ که برای بزرگداشت گریز و نجات یهودیان دانمارک در سال ۱۹۴۳ از دست نازی‌ها، این قایق پارویی فلزی را مستقر کردند؛ با کاج‌هایی بر فرازش (شکل ۱).



شکل ۱: یادبود قایق یهودیان دانمارک در اورشلیم

«ایستادن» در این وضعیتی که سلان در شعر «ایستاد» به کار می‌برد، سابقاً در مزامیر داوود نیز دیده شده است: «اکنون اینجا، در دروازه‌های اورشلیم ایستاده‌ایم» (۱۲۲: ۲).^۲ اما بند آخر را باید در کنار بند اول خواند: تصویری اروتیک، که این بار ترمیج یهودیت با عشق و ایستادگی است؛ این تکه انجیر لب توست که مرا می‌ایستاند، همچون اورشلیم، که یادآور زاویه نگاه غزل غزل‌های سلیمان است.

۱. گزارش تصویری افتتاحیه قایق دانمارکی را در اینجا ببینید:

<https://jfc.org.il/en/news-journal/60642-2/98939-2/>

۲. ملاک ترجمه «مزامیر داوود» و کتاب «یوشع» این کتاب است: کتاب مقدس (۲۰۱۲). ترجمه مؤده برای عصر جدید. گروه مترجمان.

محل شیپورها
عمیق در سرخی
متن تهی،
به بالای مشعل
در حفرة زمان:

گوش بنه به خودت
با دهان.

DIE POSAUNENSTELLE

tief im glühenden

Leertext,

in Fackelhöhe,

im Zeitloch:

hör dich ein

mit dem Mund.

اندکی پیش از بازدید سلان، بنیامین مازار^۱، باستان‌شناس، طی حفاری دیوار جنوبی معبد سلیمان در اورشلیم، سنگ تراشیده شده بزرگی را کشف کرد، که در حمله دوم رومیان ویران شده بود. روی آن سنگ چنین نوشته بود: «محل نواختن شوفار» [= I'veit haTekiah (شکل ۲). شوفار را به نشانه آغاز و پایان سبت و برای مراسم و جشن‌ها می‌نواختند^۲.

۱. Benjamin Mazar؛ مسئول حفاری بخش جنوب و جنوب غربی کوه معبد در اورشلیم بین سال‌های ۱۹۷۸-۱۹۶۸ بوده است.

2. Felstiner, J. (1995). Ibid. P. 272.



شکل ۲: سنگ «محل نواختن شوفار»، نگهداری در موزه اورشلیم، اسرائیل

بر اساس شعرا محل شوفار در متن خالی و تهی ای که سرخ و قرمز شده، عمیق شده است. متن تهی [= Leertext] چرا باید در اعماق یافت شود و همزمان سرخ/قرمز شود؟ پس ما با متنی مواجه هستیم، که اگرچه عمیق است، اما تهی است و سرخ؛ همچون مشعلی که اگرچه بالا ایستاده است، اما در حفره ای از زمان جای گرفته است؛ سرخی آتشی که حفره ای را روشن می کند و به دنبال نوشته ای می گردد، که تهی و خالی است. آیا متن تهی اشاره به کتاب مقدس دارد؟ در «سفر پیدایش» آمده: «در آغاز، خدا آسمان و زمین را آفرید. زمین تهی و خالی بود» (۱-۲:۱).

در کتاب مقدس، شیپور/شوفار کارکرد چندگانه ای داشت. در کتاب «یوشع»، در صحنه ای که «سقوط اریحا» را توصیف می کند، آمده است: «وقتی شوفارها را نواختند، همه مردم فریاد برآوردند. همین که صدای فریادشان بلند شد، دیوارهای شهر فرو ریختند» (۶:۲۰). و در «مکاشفه یوحنا» نیز هفت کرنا نواخته می شد، همچون هفت سطر شعر سلان: «و فرشته سوم نواخت... آنگاه اختر عظیمی از آسمان فرو افتاد و سوزان

چون مشعل بود» (مکاشفه یوحنا، ۸: ۱۰). البته شوفار پیغام‌دهنده سال نو یهودیان نیز است.^۱

سطرپایانی «گوش بنه به خودت/ با دهان» کلیدی است. سلان از فعل hören استفاده نمی‌کند، بلکه einhören را به کار می‌برد. جان فلسطینر نیز در ترجمه این فعل معادل «hear deep in» را به زبان انگلیسی پیشنهاد می‌دهد:^۲ «گوش دادنی عمیق». اما شعر می‌گوید به «دهان» خود عمیقاً گوش بنه. در مکاشفه یوحنا (۱۰: ۱۰) آمده است: «طومار کوچک را از دست فرشته برگرفتم و آن را بلعیدم؛ در دهانم، به شیرینی انگبین بود». پس دهان از طومار، از متن سخن می‌گوید؛ متن تهی. در «سفر تثنیه» نیز دهان، حامل کلام الهی است: «چرا که کلام بسی نزدیک به تو است و در دهان و در دل تو است تا آنها را به کاربندی» (۳۰: ۱۴). سلان پیشتر در شعر «هاله» از دفتر «خشخاش و حافظه» نیز گفته بود: «دهان از حقیقت حرف می‌زند». آیا آنچه از دهان شنیدنی است، همواره تهی می‌نماید؟

یک نکته مهم که در اشعار اورشلمی دیده می‌شود این است که سلان هیچ‌گاه از رسم الخط عبری در اشعار خود استفاده نمی‌کند، برخلاف اشعار آلمانی یهودا آمیچای. هرچه به اواخر عمر سلان نزدیک می‌شویم، غلظت استفاده از واژگان، اماکن، و تعبیرات عبری-یهودی در شعر او بیشتر می‌شود، مانند «Ziw» [= نورا]، «Mutter Rahel» [= مادر راحیل]، «Masada» [= ماسادا]، «Sabbath» [= سَبَّت]، «kumi/ ori» [= برخیز، بدرخش]، «Hachnissini» [= مرا زیر بال خود بگیر]. این کلمات با ریشه‌های عبری صرفاً کارکردی تزئیناتی ندارند. او می‌خواهد که

۱. پوگلر، اتو (۱۴۰۲). همان. ۸۸.

2. Felstiner, J. (1995). Ibid. P. 271.

خوانندگان آلمانی بتوانند شعر او را بخوانند و از مجرای زبان آلمانی مبارزهٔ یهودگرایانه‌اش را دنبال کنند. بنابراین، استفاده از رسم الخط عبری مخاطب سلان را از شعرش دور می‌کرد. برای مثال، یهودا آمیچای در شعری که به زبان آلمانی نوشته بود، سَبَّت را به صورت שַׁבַּת می‌نویسد. اما سلان «Sabbath» [= سَبَّت] در همان فرم، بهتر است بگوییم، ژرمنی به خورد آلمانی‌زبانان می‌دهد. او نه Shabat می‌نویسد و نه Sabbat؛ همان‌طور که سولامیت را به صورت Sulamith نه به صورت שולמית یا Shulamit [= شولامیت].

بنابراین، سلان «از دو پیاله شراب می‌نوشد». این پیاله در زمینه‌های مختلفی تعریف می‌شود: آلمانی-یهودی، شرق-غرب، اورشلیم-پاریس، تبعید-بازگشت، هولدرلین-کتاب مقدس. برای مثال، علاقه و قربت او به فریدریش هولدرلین، سبب شده بود که فضای برخی از اشعار پایانی و حتی وضعیت زندگی او شبیه هولدرلین شود. نلی زاکس حتی او را «هولدرلینِ زمانهٔ ما» نامیده بود.^۱ سلان در شعر «ظلمت» نیز این گفت‌وگوی متنی را با هولدرلین ادامه می‌دهد: «ما نزدیکیم، آقا/ نزدیک و دردسترس»، و هولدرلین در «سرود پاتموس»: «نزدیک و سخت به دست می‌آید [= به فهم درمی‌آید] خدا» [= Nah ist/Und schwer zu fassen der Gott]. همان‌طور که هولدرلین شعر خود را در یونان و اساطیرش تعریف می‌کند، سلان نیز شعر خود را با اورشلیم و سنت یهودی که قرار است صدای بازماندگان شوآه باشد، متعین می‌سازد. در اینجا بیشتر «مزمور داوود» صراحت پیدا می‌کند: «خداوند نزدیکِ شکسته‌دلان است و آنها را از ناامیدی نجات می‌دهد» (۳۴: ۱۸). اورشلیم سلان نوعی «نصف‌النهار» بود که «من» یهودی سلان را به خانه بازمی‌گرداند. به نظر می‌رسد که در اینجا حق با جان فلسنتینر باشد، وقتی می‌گوید: «رسیدن به اسرائیل پس از سال‌ها نوشیدن شراب با دو پیاله، تبعید او

1. Ibid. P. 282

را بیشتر تحمیل کرد»^۱؛ اورشلیم زخمی بر تبعید او شد و نتوانست سلان ناامید را نجات دهد.

سلان در نامه‌ای به یهودا آمیچای پس از بازگشت از اسرائیل می‌نویسد: «من نمی‌توانم جهان را بدون اسرائیل تصور کنم و آن را بدون اسرائیل تصور نخواهم کرد. بدون شک، می‌دانید که من دوست دارم این موضوع را شخصی، و نه عمومی بینم...»^۲. این نشان از مراقبت سلان در اتخاذ مواضع سیاسی دارد. سلان هیچ‌گاه از اسرائیل درخواست اقامت نکرد و همین خود گواهی بر این مدعاست که زیارت اورشلیم نیز، به رغم نور مثبتی که بر پروژۀ شعری سلان افکنده بود، قادر نبود نیمه‌های تاریک سلان را روشن کند. آمیچای، که صراحتاً گفته بود «به دلیل طرز کاربرد عینی کلمه و تصویر به سلان حسادت می‌کند»^۳، در پاسخ به نامه سلان گفت: «سقوط اسرائیل به معنای سقوط زبان من است»^۴. اگرچه اسرائیل سقوط نکرد، و زبان یهودا آمیچای نیز ساقط نشد، باری این فقط شخصی پاول سلان نبود که از روی پل میرابو خود را به ورطۀ سقوط انداخت، بلکه آخرین روح یهودی بود که در اروپا به سر می‌برد.

در روزی که سلان در گورستان Thiais در خارج از پاریس به خاک سپرده شد، نلی زاکس، دوست یهودی و دیرین او نیز در ۱۲ مه ۱۹۷۰ درگذشت. پیتر ژوندی، یکی از دوستان و مفسران سلان نیز یک سال پس از مرگ سلان، خود را غرق کرد. شاید سلان به تعبیر سیدرا دکوون ازراهی (Sidra DeKoven Ezrahi)، «آخرین بربر»^۵ [به تعبیر یونانیان] بود، کسی که به زبانی دیگر و غریب صحبت می‌کند، اما شعر سلان اتفاقاً

1. Ibid. P. 279

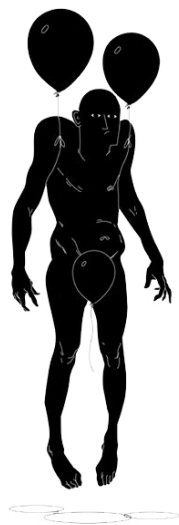
2. Rokem, N. a. (2010). German Hebrew Encounters in the Poetry and Correspondence of Yehuda Amichai and Paul Celan. *Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History*, 30(1), 97-127. (P. 112)

3. Rokem, N. a. (2010). Ibid. P. 113

4. Ibid. P. 112

5. Ezrahi, S. D. (2023). *Booking passage: exile and homecoming in the modern Jewish imagination* (Vol. ۱۲). University of California Press. P. 152

بسیار قریب به وضعیت یهودیان، و در کل انسان‌های مشابه، بود. نباید فراموش کرد که با طراوت روح شعرسلان بود که شعر «پس از آشویتس» زنده ماند؛ و این مبارزه و خونی بود که در زبان ریخته شد؛ شعری که به زبان مادری [= Muttersprache] نوشته شده است.



پس از رمبو

موریس بلانشو

ترجمه‌ی ناصر نبوی



صورت نوعی "ننوشتن" - به عبارتی سکوت - در ادبیات فرانسه کسی نیست جز آرتور رمبو، شاعری که زندگی اش به دو بخش قسمت می شود: شعر و گریز از شعر. موريس بلانشو در متن کوتاه پیش رو که در کتاب گام های اشتباه^۱ آمده، به بهانه‌ی بررسی بیوگرافی مفصل پی‌یر آرنو درباره‌ی رمبو، از سکوت این شاعر و چرایی و چگونگی آن می‌گوید.^۳

وقتی زندگینامه‌ی رمبورا می‌خوانیم، نمی‌توانیم جلودار شتاب خود سوی لحظه‌ای شویم که آن را به چیزی افراطی بدل می‌کند، چیزی که ماقبلی نداشته و دیگر از نو آغاز نخواهد شد. مالارمه می‌گوید: "ماجرای یک‌ه‌ی تاریخ روح، او [رمبو] در زندگی خود شعرش را جراحی کرد." چگونه پی‌یر آرنو در کتابش پیرامون رمبو می‌کوشد این معما را روشن بگرداند، معمایی که پنجاه سال است می‌سوزد و الهام شاعرانه را مبهوت می‌کند و آن را از خود جدا می‌سازد مثل تیغی دودم؟ رمزگشایی حقیقی‌ای برای این راز وجود ندارد و می‌بینیم که زندگینامه‌نویس از توضیحی به توضیح دیگری لغزد، گویی سرگردان، در تذبذبی نهانی که رویکردی است بس پذیرفتنی در قبال پرسشی چنین. توضیحی که بر سرش توافق داریم به زودرنجی ادیبانه راه می‌برد. تنها کتابی که رمبو در صدد انتشارش است نیز همانی است که او در آن با ادبیات وداع می‌گوید. چه او فصلی در

۱. Faux pas؛ این نام بازی زبانی ظریفی در خود دارد که "گام‌های اشتباه" را به صرف یک پیشنهاد فرو می‌کاهد.

۲. این بیوگرافی را انتشارات آلبن میشل در ۱۹۴۳ منتشر کرد.

۳. بلانشو چند جای دیگر هم به رمبو پرداخته، از جمله در فضای ادبی، کتاب آینده و گفتگوی بی‌پایان.

دوزخ را از بین برده باشد یا خیر، این ویرانگری بخشی از معنای این صفحات است و سکوتی که به پیشوازش می‌آید نسبت به سکوت عامدانه‌ی شاعر چیزی نیست مگر خدای ناچیز. بعدها، وقتی صیت شهرت رمبو در چهارگوشه‌ی جهانی که در آن می‌زید به جست‌وجویش می‌آید، اوبی آن که این درخشش دیر هنگام نظرش را جلب کرده باشد قاطعانه‌ترین کلام تحقیرآمیز و بی‌اعتنای خود را به زبان می‌آورد: "گه بزنند به هر چه شعرا"، داوری‌ای که همان قدر به حقیقت شعر ربط دارد که به افتخار و مجموعه‌ی آدم‌هایی که می‌خواهند مفتخر باشند. آرنو درباره‌ی واپسین پاره‌های اشراق‌ها می‌نویسد: "ظلمات حرف او را نفهمید. پس رانده شد و بی‌زاری در او ماند. دیگر کاری نماند مگر پنهان کردن، مگر سکوت کردن." او این حرف‌ها را نیز - که همین معنا را دارند - به رمبو منسوب می‌کند، در لحظه‌ی سکوت فرجامینش: "از این پس رازهایم را نگاه خواهم داشت... عالی خواهد بود خود بودن، تنها بودن، گواه افتخار و خرد خویش بودن." اما این توضیح همان قدر ناپسندیده است که توضیح متکی بر عدم موفقیت ادبی. اگر شاعر سکوت پیشه کرد چون هر گونه مکالمه‌ی ژرفی را ناممکن یافته بود، بیهوده است باور داشتن به این که او با ملاحظه‌ی بی‌اعتنایی محافل ادبی به این شکست پی برد. چه نام و آوازه از او بگیرد یا به جست‌وجویش بیاید، احساس گسست او همان است که بود. به نظر نمی‌رسد که توجه به دیگری کمترین نقشی در این تصمیم ایفا کرده باشد، تصمیمی که در برابر نگاه ما تنها خود او را قرار می‌دهد، در صمیمیتی که عریان تر از آن ممکن نیست.

به این سبب است که چیزی را توضیح نمی‌دهیم اگر با عنایت به سویه‌ی دیگر مکالمه گمان کنیم شاعر از شعر چشم می‌پوشد چون نتوانسته زبانی را بیابد که نگاهش آن را می‌طلبد. در فصلی در دوزخ هیچ نشانی از اعتراف به ناتوانی نیست. برعکس، اواز کیمیاگری خود آگاه است: "سکوت‌ها را می‌نوشتیم، بیان ناشدنی را یادداشت می‌کردم،

به سرگیجه‌ها خیره می‌شدم. "متن "بدرود" - که همچنان باید بازخوانی شود - نشان از سوزش روحی ندارد که خود را برتر از آنچه کرده می‌بیند: "من همه‌ی جشن‌ها را آفریدم، همه‌ی نصرت‌ها را، همه‌ی درام‌ها را. کوشیدم گل‌هایی نو بیافرینم، اخترانی نو، گوشت‌هایی نو، زبان‌هایی نو. گمان بردم به قدرت‌هایی فراطبیعی دست یافته‌ام. زهی خیال باطل! من باید خیال و خاطره‌ام را به خاک بسپارم! افتخار هنرمندانه و قصه‌گویانه‌ی زیبایی که از کف شده...! من! من که خود را مغ یا فرشته دانستم، بری از هرگونه اخلاقی، به خاک بازگردانده شدم، موظف به جستجو، و واقعیت درشتی که باید به چنگ آورد! دهاتی!" فوری‌ترین معنای این متن این است که سکوتی که اعلام می‌کند چون مهلتی وصف شده که دلیل مشخصی در توضیحش نیامده. شاعر همه‌ی قدرت‌هایی را که در رؤیا پروریده به دست دارد. او به اعلی درجه‌ی ممکن آفریننده شده. او بر فراز همه چیز است. و با این حال، از آنچه شده چشم می‌پوشد و به هیچ باز می‌گردد. چرا؟ از این قراز زنگ ساعتی نوبه صدا درآمده. همان طور که در پی شب روز می‌آید، اکنون ناشاعر باید جای شاعر را بگیرد و مالکیت گنج‌های وصف ناشدنی‌ای را که او ادعا می‌کرد در تصرف دارد برای همیشه از او بستاند. اراده‌ی روشن با این چشم‌پوشی تنها می‌تواند واقعیت را مجازات کند. این اراده واقعیت را ماقبل تصمیم خود احساس می‌کند و مانند پیروزی‌ای غریب تاب می‌آورد؛ و در آن، از جهت رجزخوانی در برابر آنچه قرار است ناپدید شود، حقیقتی را بزرگ می‌دارد که سرانجام می‌توانیم در یک روح و یک جسم لمس کنیم (ونه دیگر حقیقت شاعرانه که همواره خیالی است).

آرنو گمان می‌کند که سکوت رمبو نفرینی است که گوشه‌چشمی نیمه‌کاره نثارش شده، که تا میانه برتابیده شده، سکوت انسانی که

۱. بخش پایانی شعر بلند فصلی در دوزخ. این بخش با این بند آغاز می‌شود: "دیگر پاییز! - اما چرا حسرت خوردن بر آفتابی ابدی، چنانچه موظفیم به شناخت روشنائی لاهوتی، - دور از مردمانی که می‌میزند بر فصل‌ها. - م.

مرزهای مجاز را در نور دیده و کلام را گم می‌کند در همان لحظه که حرفی برای گفتن دارد. در واقع این همان چیزی است که همیشه می‌توانیم درباره‌ی کناره‌گیری شاعر بگوییم. او هر قدر ذاتِ آنچه را که هست بیشتر تصاحب می‌کند، همان قدر با تهدید از دست دادنِ آن روبه‌روست. او دنباله‌روی شب است، می‌خواهد شب باشد و همزمان، به وسیله‌ی زبان، پابندیِ خود را به روز ادامه می‌دهد. این سازش ارزشی ندارد مگر در دیدار کشش‌هایی که آن را ناممکن می‌گردانند. فاجعه باید سایه بیندازد تا کمال و استحکام اثر شاعرانه معنایی داشته باشد. اگر شاعر خود را به زبان مکالمه‌ی روشن بیان می‌کند، به این سبب است که گرفتار تاریکی‌ای است که هر آن می‌تواند امکان مکالمه با همه‌ی چیزها را از او سلب کند؛ و اگر واجد نیروهایی است که از او غنی‌ترین انسان را می‌سازند، به این سبب است که به نقطه‌ای تراژیک از حرمان دست می‌ساید که در آن با خطر زوال عقل روبه‌روست. این نکات درباره‌ی هر موقعیت شاعرانه‌ای شایسته‌ی یادآوری‌اند، اما باید در نظر داشت که آنها خود به تنهایی چیزی را توضیح نمی‌دهند. آنها آنچه را که آشکار می‌کنند مفروض می‌گیرند و با اسطوره‌شناسی‌ای عام (روز و شب) به توصیف چیزی می‌پردازند که تجربه‌ی شاعرانه تنها به عنوان خاص‌ترین آزمون ممکن - که کمترین امکان مقایسه و تبادل نظر را فراهم می‌آورد - به دیدارش می‌رود. عبث و بی‌ثمر خواهد بود تلاش برای فهم جنون نیچه با جنون هولدرلین، جنون هولدرلین با خودکشی نروال و خودکشی نروال با سکوت رمبو. این که گونه‌ای ضرورت مشترک در این وقایع وجود داشته باشد - وقایعی که تاریخ می‌خواهد آنها را از آن خود کند تا از بیرون به توضیح‌شان پردازد -، این که جنون نیچه از بطن خردش و همچو ضرورت نهایی‌اش زاده شده باشد، این که مرگ نروال اثر زیست شاعرانه‌اش باشد، این که کلام رمبو بخواد شنیده شود - واپسین پژواک امر ناگفتنی، تحت سکوتی که آن را قربانی می‌کند -، این نمودهای شب نزد ما تنها نوری شتابان به جا می‌گذارند که از پی‌اش در

توهم دانشی حقیقی و بس دور از آگاهی ای به واقع منور می مانیم. اینجا مسئله نمی تواند نزدیک شدن به مورد رمبو باشد، بلکه آنچه می کوشیم بفهمیم این است که چرا او بر تاریخ شعر تأثیری به جا نهاد که با تأثیر هیچ شاعر دیگری قابل مقایسه نیست. پرسشی که درباره ی او پیش می آید این است: چرا شاعر نمی تواند دست از شاعر بودن بردارد بی برانگیختن بلایی که شعر - بی آن که به لرزه در آمده باشد - از آن تغذیه می کند؟ چرا سکوت آگاهانه، بیش از جنون یا خودکشی، بر سر انسان تاج امتناعی می نهد که او را به جای فرو کاستن برمی کشد؟ در مرخصی ای که شاعر به شعر می دهد، چیست آنچه رسوا و شکوهمند است؟ به طور خلاصه، زبان در کام کشیدن شاعر را باید خیانتی توضیح ناپذیر دانست، نه تنها چون اراده ی سخن گفتن را فدای سکوت می کند، بلکه - به ویژه - چون سکوت را که انکار شعر است به این سکوت برتر و بنیادین که شعر مدعی بیان آن است ترجیح می دهد. پارادوکس از اینجا ناشی می شود. چیست آنچه شعر به جهان اعلام می کند؟ شعر تصدیق می کند که زبان ذاتی است، که تمام گستره ی بیان را شامل می شود، که همان قدر که غیاب واژه هاست کلام است، و این که پایبندی به شعر آشتی دادن اراده ی سخن گفتن و سکوت است. شعر سکوت است، چون زبان ناب است؛ این است بنیان قطعیت شاعرانه. اما رمبو درست همین قطعیت را می درد. او که به اعلی درجه ی ممکن شاعری است که شعرش پذیرای بیان ناشدنی است، که به زبان این اطمینان را داد که به زبان محدود نیست، نمی تواند به این فتح الفتوح بسنده کند و سکوت شاعرانه را دور می افکند و گمنامی هیاهوی روزمرگی را به آن ترجیح می دهد. رسوایی این رفتار دو جنبه دارد: ابتدا قابل درک نیست این که مردی که به قله ی شعر دست یافته و در نتیجه در حقیقی ترین هستی اصیل به سر می برد، ناگهان از آن دل بکند و بی آه و افسوس، بلکه با احساس پیروزی، سوی

ابتدال هرروزه بازگردد؛ و سپس این چشم پوشی، به نام سکوت یا به کام سکوت، تردیدی می افکند بر ادعای شعر به این که چیزی است بیش از خود، و توان آن را دارد که در سرچشمه های زبان جنبه ی دیگر زبان را - که عبارت است از غیاب ناب واژه ها - باز یابد.

طبیعی می بود اگر مثال رمبو - به موازات مرگی که او در درون خود شعر را به آن فرا خوانده بود - شعر را از توش و توان بیندازد و آن را به نوعی از میان ببرد. اما عکس این فرض رخ داد. شعر تنها به واسطه ی آنچه تهدیدش می کند زنده است. شعر نیاز دارد از پا بیفتد تا بتواند به حیات خود ادامه بدهد. شعر باز زاده می شود تنها وقتی که ویران شده باشد. شعر تا شاعر اشراق هابه پرسش کشیده نشده بود مگر در فجایی حقیقی و ویرانه هایی عاریتی که دست آخر نزد آن بیگانه می ماندند. خود کشی و جنون شاعر چیزی نبود مگر امتیازی معترضه که می بایست آن را با مستی و مسکنت شریک شود. اما با رمبو شعر توفیق می یابد در بلایی حقیقتاً شاعرانه - یعنی خیالی - ناپدید شود. شعر خود را در خود و به دست خود به پرسش می کشد. شعر از جهان پیش می افتد، در خشن ترین دگرگونی ممکن، و با این حال چیزی عوض نمی شود؛ انسانی که حامل این دگرگونی است دست نخورده می ماند، او همه ی قدرت های خویش را نگاه می دارد، او همواره قادر است معجزه کند، او دیگر چیزی نیست مگر خود. اما این در حالی است که شعر ادعا می کند تحت دشنام کلانی که نثارش شده از نوزاده می شود. در شاعری که خود را به مرگ سپرده - بی دست شستن از آنچه که هست -، شعر از نوزادگی می کند؛ همچو موضوع تحقیر که از پی تحقیر زنده می ماند، شعر در غیاب خود ریشه می دواند و دل به نیستی ای می سپارد که به آن بدل می شود، در خلوص دگرگونی ای واپسین. این که طرد - که در قلب شعر است - هیچ گاه نمی تواند پایانی بیابد، این که شعر باید تا الغای آنچه احساس می کند پیش برود، چیزی است که مثال - چنین نادر و چنین دهشتناک - رمبو نشان داده، اما آنچه مثالی چنین توان بخش

نشان داده این است که شعر فرادست و فرودستی دارد که خود شعر است و شعر بی این قابلیت ویران کردن خود و یافتن خود در عین ویران کردن خود، چیزی نخواهد بود.

سرنوشت رمبو قدرت تذکار شدیدی دارد، چون سمت زمینی زندگی اش در رازآمیز بودن دست کمی از سوی شاعرانه‌ی آن ندارد. از یک نظر، همان طور که آرنو گفته، او سفله‌ای تمام عیار می‌شود. او همه‌ی شورش‌های نوجوانی اش را انکار کرد و ایدئال بورژوازی را پذیرفت. او که می‌نوشت: "از هر حرفه‌ای وحشت دارم"، دیگر تنها مردی است کاری که پول هنگفتی به جیب می‌زند؛ او که رؤیایش را چنین بیان می‌کرد: "تدخین و نوشیدن لیکورهای نیرومند چون فلز جوشان..."، در خوردن امساک می‌کند، خسیس است و ریاکار ("فقط آب می‌خورم در ازای پانزده فرانک در ماه، همه چیز گران است. دود بی دود."^۱). حسرت او نداشتن موقعیت است؛ بلندپروازی اش ازدواج در اروپا، داشتن یک پسر و تبدیل این پسر به یک مهندس. در این معنا، با انتخاب سکوت مبتذل، آنچه رمبو انتخاب کرد زندگی غیراصیل است، زندگی عمل (همان زندگی‌ای که او در چرکنویس فصلی در دوزخ درباره اش گفت: "نه زندگی، که راه و روشی غریزی در هدر دادن سیری ناپذیری زندگی است"). و با وجود این، شکی نیست که آنچه او را دنبال می‌کند رسوایی شخصی، فلاکت خودسرو وحشتی است که تا ابد درخشش روز را از او می‌پوشاند. تنها ولگردی نیست آنچه رمبو پس از روی گردانی از شعر آغاز می‌کند و او را سوی تمام مناظری می‌برد که در خود معادل صدا دارشان را یافته؛ تنها سرگردانی در جهان نیست که او را - چون اورستیای نوینی که الهگان انتقام در تعقیبش باشند و امیدی به پناهی نزد مینرو نداشته باشد - به آغوش زندگی‌ای ناممکن می‌افکند، بلکه در او هراسی بیان ناشدنی هست که به خاطر هیچ و پوچ می‌سوزاندش و او سنگینی آن را در

۱. این قول و سایر قول‌های مشابه آمده در این مقاله از نامه‌های رمبو - زمانی که در آفریقا به سر می‌برد - نقل شده‌اند. - م.

خشمی بیهوده تاب می‌آورد. از اعترافات او سنگین‌تر یافت نمی‌شود: "برای کار کردن در چنین جهنمی باید قربانی تقدیر بود!"... "افسوس! دیگر پیوندی با زندگی ندارم؛ عادت کرده‌ام خستگی را زندگی کنم. اما اگر مثل حالا به فرسودن خود و تغذیه از غم‌هایی همان قدر جانکاه که پوچ ادامه بدهم، آن هم در این آب و هوای موحش، می‌ترسم زندگی‌ام را کوتاه کنم... کاش می‌شد در این زندگی چند سالی استراحت کرد، خوب است که همین یک زندگی بیشتر نیست و این حتمی است، چون نمی‌توان زندگی دیگری را ملال‌آورتر از این زندگی تصور کرد." این حرف‌ها خبر از فریادهای بلند جانور زخم‌خورده‌ی آخر ماجرا می‌دهند، این مویه‌های موحش که انگشت اتهام را قاطعانه سوی زندگی می‌گیرند: "من مردی مرده‌ام... خاطراتم مرا دیوانه می‌کنند؛ یک دقیقه هم خواب ندارم. زندگی ما ادباری است بی‌نام. پس چرا هستیم؟"

زندگی رمبو پس از شعر چنان رازآمیز است که نمی‌توان دانست آیا تصمیم او به خاموش ماندن معطوف است به بردن او سوی افقی دورتر از شعر، آیا این تصمیم ضرورتی است واپسین یا چشم‌پوشی‌ای ناب و ساده. آخرین صفحه‌ی فصلی در دوزخ انکار او را چون نوعی پیروزی وصف می‌کند، چون گامی به پیش: به جای حقیقت شاعرانه که در خیال درک و زیسته شده، "خوشایند او خواهد بود تملک حقیقت در یک روح و یک جسم". اما در ادامه چه پیش می‌آید؟ هیچ دلیلی نداریم که فکر کنیم زندگی رمبو - و نه مرگش - او را سالار حقیقتی برتر از حقیقت شاعرانه می‌گرداند. برعکس، او باید خود را در ابتدال عمل و عذاب‌هایی که بیهوده تاب می‌آورد گم کند. تلاش او برای عبور برایش چه به ارمغان می‌آورد؟ هیچ! و اینجاست که رمبوز او پاردوکس تباین^۱ یافت می‌شود. در فراسوی زندگی اصیل که شعر می‌نمایاندش، آنچه می‌توان به چنگ آورد زندگی‌ای اصیل‌تر نیست، بلکه از نورفتار کودکانه است و جلالت همه‌روزه، فرورفتنی برتافته و پذیرفته. تنها تفاوت این

است که با این بازگشتِ عامدانه به زندگیِ عادی، زندگیِ عادی برای آنچه که هست زیسته شده؛ زندگیِ عادی نیستیِ گیج‌کننده‌ای است که نزد ما آشناست و با وجود این آن را از هر دروغِ ایدئالی برتر می‌دانیم؛ پذیرشِ امر غیراصیل به آن اصالتی برتر می‌دهد و تنها ارزشِ ممکن را می‌آفریند؛ پذیرشِ گفتار روزمره آن را بر فراز سکوتِ شاعرانه قرار می‌دهد. با این همه، قانونِ رفتار کودکانه است زدودنِ آگاهی‌ای که می‌پذیرد آنچه را که دیگر داوری نمی‌کند. اندک‌اندک، سکوتِ شاعرانه سکوتِ شعر می‌شود و این سکوتِ هر معنایی را از کف می‌دهد؛ دیگر تنها عذابی است هراس‌آور و ناشناس، "بی‌نام". پس از رمبو، رمبو هنوز هست، اما رمبویی که باید "جان بکند"، که دیگر نمی‌تواند حرفی بزند مگر برای گفتن: "چه ملالی! چه خستگی‌ای! چه غمی..."



اطلسِ غربت

امین حدادی

در بازبینی «چند صحنه» از محمود داوودی

چند صحنه؛ شعرهای ۱۳۸۲-۱۳۷۰ نشر آروید

پرتوی محمود داوودی

آنچه می‌خوانید بخشی از کتاب حواس، کتابت حافظه: مقدمه‌ای بر هشت دفتر شعر است. وجیزه‌ای در دست انتشار و مُلهم از کتاب هشت داستانِ هوشنگ گلشیری است اما این بار به پیشواز شاعرانِ همان نسل و اندکی با تأخیر بازخوانی هشت دفتر به همراه گزیده‌ای مختصر از شعرها:

غراب‌های سفید (۱۳۶۹) از ضیاء موحد. خاک دامنگیر (۱۳۶۹) با نگاهی به دفتر عمر زمین کوتاه است و برای آنکه صدایم باد است از کامران بزرگ‌نیا. چونان کبوترخانه‌ای متروک (۱۳۶۰) - چاپ سوئد: بر طبل‌های قبیلهٔ مرده - از مرتضی ثقفیان. با نام گل (۱۳۶۹) / از جغرافیای من (۱۳۸۴) با نگاهی به اشعار منتشر نشده که در فاصلهٔ سال‌های ۱۴۰۲-۱۳۸۵ سروده شده‌اند؛ از عبدالعلی عظیمی. چند صحنه شعرهای ۱۳۸۲-۱۳۷۰ (۱۳۸۳) از محمود داوودی. برادرم جادوگر بود (۱۳۷۰) از اکبر سردوزامی؛ و بی‌چتر بی‌چراغ (از دورهٔ مجلهٔ مفید تا ۱۳۷۰) از رضا چایچی.

سال‌ها می‌گذرد. هست و نیست با سایه‌ها و درسکوت. از رفقا همان حدیث بی‌خبری: «زنده است!» اما برای او که راوی لکنت است «راه ارتباطی»، ریشخندی بیش نباید باشد. اصلاً چه معنا دارد سراغ از شاعر گرفتن؟ دوستی می‌گوید آخرین بار در اجتماعِ بزرگ مثل شبی از گوشهٔ خیابان گذشته؛ شاید از هول دیدنِ غریبه و آشنا یا وحشت از شنفتنِ ندبه‌ها و خطابه‌ها. خبر شاعربه‌گوش که می‌رسد؟

در مسیر پلکانی جنگل یا باغی ایستاده - کمی خمیده - با عینکی بر

چشم که قابی سیاه دارد و پیراهن آستین کوتاه سیاهی بر تن، آرنج دست تکیه داده به ستونی سنگی و دست دیگر به حالت خطاب وانگشت اشاره در هوا با زهرخندی به دوربین نگاه می کند. جایی دیگر اما سه رخ، در پرتوهای سیاه سفید، صورت را با دست پوشانده:

دوانگشت تا پای چشم رفته و دوانگشت دیگر روی لب نشسته و شست هم مخفی است. انگاری چشم، لبی ست روشن از سیگاری که می سوزد و لب، چشمی خاموش که باید بسته بماند. حرکتی که بیش از آنکه رُست شاعر باشد، کوبیسمی (Cubisme) از بدن شعراست؛ نه فیگوری شاعرانه که سرنوشت شاعران است با چشمانی شعله ور و دهانی خاموش.

جز پاره هایی سرگردان از شعر و داستان و ترجمه بر صفحه های سپید اینترنت، از محمود داوودی عجلتاً همین دو عکس یافتنی است. سپانلو در جستار شاعر ترانه ملی در وصف عکسی از عارف قزوینی می گوید «چگونه می توان از درون عکسی دل یک شاعر را پیدا کرد؟» [۱] دل شاعر در غربت به چشم که می آید؟

این پلکان شن
که می لغزد
به سوی دریاچه تاریک
این کاج ها
در مسیر هر روزه باران
این نیمکت سنگی
این دلتنگی
که می نشاندت
کنار پرنده ای لرزان
غربت است.

چند صحنه / «این غربت است» / ص ۷

به خاطر آوردن آن، که گم شده است
جلد کتاب
بال پرنده است
با عطفِ نقره مهتاب
که در ظلمات هم دیده می شود.

چند صحنه / «فرازی از شعر به خاطر آوردن آن، که گم شده است» / ص ۱۳

گاه تنها یک کتاب کافی است تا پژواکِ شاعری از دهلیزهای تاریکِ حافظه شعر به گوشِ تبارِ خواننده ای بی خواب برسد. در نمایشِ گُشتارِ چهره ها بر آینه های سیاه، در ازدحامِ مجازی این بازارِ مقدس چه کسی از میانِ سیلِ صورتک ها، سیمای شاعر را بازمی شناسد؟ برای او که از دیدارِ «چند صحنه» می آید نه وصفِ بی لکنتِ جهان و نه بیانِ گاهشمارانه عمر، هیچ کدام رهاوردِ این فرصت کوتاه نخواهد بود. پس نشانی از تاریخِ تقویمی پای شعرها نیست چراکه قطعاتِ غربت همواره بی نام و «خط افتاده» از زمان می آیند:

سال ها گذشته است می دانیم
سال هایی که بر برگ ها می افتد

آستانه درها خط افتاده است
بر پله ها خط افتاده است
همین را می دانیم.

چند صحنه / «بدون عنوان» / ص ۸۶

کوروش اسدی در جستاری با نام نسل نفرین شده، نسل درخشان (ماهنامه کارنامه، ۱۳۷۸، ۱، ۴: ص ۳) که آغاز و انجام آن همراه با

شعرهایی از کامران یزگ‌نیا است؛ درباره شاعران و -اغلب- نویسندگان هم نسل خود می‌نویسد:

مسیر زندگی آنها به گونه‌ای رقم خورد که توانستند شاهد بهترین آموزش‌ها، پرخطرترین تجربه‌ها و آشوب‌زده‌ترین دوره‌ها باشند. [...] دانشجویی آنها هم‌زمان است با یکی از پرشورترین دوره‌های دانشگاه تهران. در دانشکده هنرهای زیبا، شمیم بهار، هوشنگ گلشیری، بهرام بیضائی... با دانشجویان، ادبیات داستانی و نمایشی ایران و جهان و شیوه‌های نقد را دوره می‌کنند [...] زنده و شفاف رودرروی استاد. [۲]

محمود داوودی (۱۳۳۳، آبادان) از شاعران درخشان این نسل است. او همچون دیگر شاعران تئاتری یا قصه‌نویس دهه شصت، کار هنری خود را پیش از انقلاب و بیرون از مرکز، با تئاتر آبادان آغاز می‌کند. سال‌های پایانی دهه پنجاه به دانشکده هنرهای زیبا می‌آید. [۳] از ۱۳۵۸ به حلقه ادبی هوشنگ گلشیری می‌پیوندد و آنطور که خود گلشیری در مقدمه نیمه تاریک ماه می‌نویسد از جلسات کانون به دوره «داستان خوانی پنج‌شنبه‌ها» (۱۳۶۸-۱۳۶۲) می‌رسد:

از میان کسانی که در جلسات کانون شرکت می‌کردند دعوت شد تا در جلسات هفتگی داستان‌خوانی شرکت کنند. انتخاب این عده در ابتدا هیچ آدابی نداشت و تا آنجا که یادم هست سه دوست سفرکرده مان بودند: اکبر سردوآمی، مرتضی ثقفیان و محمود داوودی [۴]. [...]

داوودی با همراهی ناصر یوسفی [۵] نمایش «ترس و نکبت رایش سوم» برشت [۶] را کارگردانی و در «خُرده‌بورژواها» اثر ماکسیم گورگی این بار به کارگردانی یوسفی، بازی می‌کند. او آخر دهه شصت به سوئد کوچ می‌کند هرچند کارشاعری و نمایش همچنان و حتی تا به امروز پابرجاست: از همکاری با مرتضی ثقفیان، خلیل پاک‌نیا و... در نشریاتی چون اندیشه آزاد و چاپ شعرهای ۱۳۸۲-۱۳۷۰ تا انتشار ترجمه و اشعار

تازه. او در مصاحبه با بخش فارسی رادیو سوئد دریاب سه دهه شاعری خود تا زمان انتشار کتابش (۱۳۸۳) می‌گوید:

فکر می‌کنم سال‌های ۱۳۴۹ یا ۱۳۵۰ شاید. ولی نه جدی، چون کارهای دیگری می‌کردم؛ مثلاً تئاتر کار می‌کردم. زمانی هم که تئاتر کار می‌کردم یادم می‌آید اصلاً طرف شعر نمی‌رفتم. وقتی قطع می‌شد به دلایلی شخصی یا دلایل دیگر آن وقت دوباره برمی‌گشتم طرف شعر [...] ولی اینجا فکر می‌کنم بعد از اینکه آمدم اروپا دیگر جدی تر شد یعنی تمرکزی که دارم روی شعر بیشتر است در مقایسه با زمانی که ایران بودم.

محمود داوودی را می‌بایست در مقام شاعری پُرکار و کم‌انتشار نگریست. دفتر چند صحنه (نشر آرویح، ۱۳۸۳) عصارهٔ سال‌ها کار شاعری اوست. پُرسه‌ای کوتاه در شعرهای این دفتر کافی است تا خواننده دریابد با چه کتاب و ایده‌های شعری فشرده‌ای روبروست. با این همه، خوی گزیده‌کاری سبب نشده است که شاعر در فضای ادبی خود تنها به نوشتن شعر بسنده کند. ردّ او در شعر امروز فارسی - سوای دفتر چند صحنه - بیش از هرجا در ترجمه‌ای دیگرگون از آثار الیوت پیدا است:

کتابِ سرزمین ویران: ترجمهٔ چند شعر بلند از جمله سرزمین ویران، آواز عاشقانهٔ جی. آلفرد پروفراک، پیری، سفر مجوسان، رژهٔ پیروزی، مشکلات یک دولت مرد، مردان پُوک، چند شعر کوتاه و مقالهٔ مشهور سنت و استعداد فردی؛ کتاب مهمی که با همکاری دوست شاعرو مترجم اش خلیل پاک‌نیا با نشر سی‌دو حرف، سال ۲۰۰۸ در استکهلم منتشر می‌شود.

بوطیقای داوودی بسیار مُلهم از شعر مدرن غرب - از الیوت تا برشت و بکت، و نیز شعر سوئد خاصه شعرکرهای کسانی چون توماس ترانسترومر [۷] و لارش گوستافسون [۸] - است اما برای واکاوی عقبهٔ

ادبی و تربیت شعری اش می‌بایست تاحدی از جُنگ اصفهان و بعدتر، آثار دیگر همراهان گلشیری در دههٔ شصت، سراغ گرفت.

یکی از سرچشمه‌های شعر داوودی همچون دیگر شاعران جُنگ اصفهان (مجید نفیسی، ضیاء موحد و حتی با تأخیر در آخرین شمارهٔ جُنگ: کیوان قدرخواه) یا شاعران حلقهٔ پنج‌شنبه‌ها (کامران بزرگ‌نیا، مرتضی ثقفیان، عبدالعلی عظیمی و بعدها در مجلهٔ مفید کسانی چون رضا چایچی و...) نمونه‌ای نادیده از «شعراندیشه» است. شعری که برابر فروکاستِ «زبان» به بازی‌های زبانی و رهیافت‌های صرفِ زبان‌شناسانه مقاومت می‌کند. به تفاسیرِ بیان‌محور از اندیشه تن نمی‌دهد و برخلاف شاعرانِ کلمه‌پرداز و سخنور-نخست به تعبیرنیمادر حرف‌های همسایه و سپس یدالله رویائی در کتابِ عبارت از چیست [۹] - واحدِ شعر را نه کلمه که «قطعه» می‌داند (عبارت از چیست / ص ۴۲)؛ قطعاتی که با تأکید بر لحن و زبان زنده و گفتار، عوضِ افزوده‌های بلاغی و آویزه‌های زبانی با به کار انداختن موتور حسی-حرکتی زبان و امپرسیون‌های درونی خود، شعر را از بندِ کلام رها می‌کند:

نمی‌شود جا به جا کرد چیزی را
لحظهٔ ابد تا ابد نمی‌ماند

نزدیک قلب
اما حضور نیست

وارد خانه می‌شویم
نور هست و از روشن خالی

هستند آنها
که زنده‌اند

اما

مُرده‌ها فقط حرف می‌زنند.

چند صحنه / «بدون عنوان» / ص ۶۷

در کتاب چند صحنه به مدد تمهیدِ بکتی «پیراستن علیه پیرایه»
با حذف تمامی صنایع ادبی و تراشیدن مداوم زبان - خصیصه‌ای که
به نظر می‌رسد هستهٔ بنیادیِ بوطیقای شعر این نسل باشد - گاه به
قطعاتی فشرده و بلورین از فکر می‌رسیم:

با این همه هرروز

هیکلی تازه

مثل افق‌های قدیم درجدید

هردم

دمی تازه

مثل دم زدن‌های هردریا.

چند صحنه / «بدون عنوان» / ص ۷۲

شاید علاقهٔ داوودی به ترجمهٔ آثار کسانی چون برشت یا حتی بکت
در اشاره به همین وجه از زبانِ خلع سلاح‌شده و اندیشیده بازگردد آنجا
که در مقدمهٔ ترجمهٔ شعرهایی از بکت و به‌طور مشخص شعر «چه است
آن» می‌نویسد:

ساموئل بکت در اوایل کارش معتقد بود که شعر باید کاری کند تا
خواننده به دست و پا بیافتد و با متن درگیر شود. برای همین گاه از
کلمه‌هایی بس دشوار استفاده می‌کرد که فقط در لغت‌نامه‌ها وجود
داشت. به مرور اما نظرش کاملاً چرخید و به زبانی بسیار ساده روی آورد،

که در نمایشنامه هایش به اوج رسید. گفتن ندارد که این سادگی از پیچ و خم‌هایی عبور کرده است. از زبان فاخر انگلیسی-ایرلندی که بر آن تسلط داشت تا زبان فرانسوی که زبان دومش بود. (تأکید از من است.) [چه است آن وده شعر دیگر از ساموئل بکت / م. داوودی]

یا آنجا که ضیاء موحد در بابِ همین شعر بکت دوباره بر همان نکات مدنظر داوودی انگشت می‌نهد. شواهدی چنین - فارغ از موافقت یا مخالفت با این صورت‌بندی‌ها - کاملاً روشن می‌کند که این طیف از شاعران دههٔ شصت، آگاهانه در زمینهٔ تأمل ادبی و نیز ترجمهٔ شعر همچنان در کار توضیح پروژهٔ شاعری خویش‌اند؛ حساسیت ادبی که در شعر جوان امروز ما به کلی جایش را به ورطهٔ نمایش داده است: تصویر علیه تمهید! موحد در ویژه‌نامهٔ بکت (فصل‌نامهٔ سمرقند / شمارهٔ ششم / ۱۳۸۳) همچون داوودی بر شعر «چی است آن کلمه» مقدمه می‌نویسد:

شعر «چی است آن کلمه» یا «آن کلمه چه است»، که سؤالی نیست و «چی» یا «چه» می‌تواند فاعل جمله باشد، همان شگرد به سکوت کشاندن کلام است که بکت در به نتیجهٔ نهایی رساندن شگرد جیمز جویس و در گریز از تقلید از جویس بدان روی آورد. شعر با حذف فعل و ناتمام نهادن جمله‌ها زبان اشاره را تا حد لکنت و ساکت ماندن به ایجاز می‌کشاند. (تأکید از من است.)

یکی دیگر از سرچشمه‌های شعر محمود داوودی گونه‌ای از «شعرِ حواس» است. شعری متکی بر دریافت‌های حسی و در پی ممکن کردنِ «تجربه» در زمانهٔ مرگ تجربه. کورش اسدی در ادامهٔ همان جستار، میل نسل خودش به نوشتن در واقع میل به تجربهٔ «مکافات نوشتن» در دوران تباهی «تجربه» را به روشنی بازگو می‌کند:

هر نویسندهٔ این نسل که در دل رویدادهای غریب بزرگ شده بود، واقعیت زمانه‌اش را به هنرمندانه‌ترین شکل مایهٔ داستانش کرده بود و این رویدادها چنان زیاد بود که برای هیچکس مایه کم نمی‌آمد؛

انقلاب، وحشت، جنگ، دهشت، آوارگی، مهاجرت، موشکباران،
شهرهای سوخته، گمشدگی، سرگردانی، زخم و عشق. این نسل آیا
مکافات نوشتن از اینها را پس داده است؟

می‌گذرد شط
چهره آشنا به وضع قدیم

جنگ تمام شد
اسیران برگشتند
حلقه‌ای به گوش ندارند
خاطره‌ای ندارند
جز حلقه‌های درد
دستم را که درد می‌کند به سوی تو دراز می‌کنم
لیوان‌های دیشب قرمزند
خون‌های به هدر رفته.

چند صحنه / «بدون عنوان» / ص ۸۰

اما این دهشت و تبعید، این هجرت و غربت است که شعر تجربه
را ممکن می‌کند. شعر تجربه به منزله تمرینی حسی اما با منطق کاستن
یا به بیان دیگر: قطعه‌ای که به دنبال توسعه حواس به واسطه تجزیه
زبان در شعر است. از این منظر فرم شفاف شعر این نسل نه در سادگی
فهم فراورده که در فرایند سایش است که شکل می‌گیرد. فرسایش زبان
از «اشکال متورم شعریت» که انتقال تجربه حسی و از پی آن امکان
اندیشیدن در شعر را مختل می‌کند.

آیا کار شاعران این نسل در زدودن زوائد بلاغی در ادامه همان تمهید
نیما نیست؟ آیا همین نکته یعنی «بوطیقای تفریق» تکرار وارونه همان
پرسش نیست که چرا شاعران جنگ اصفهان و حلقه گلشیری از قضا
به معنایی رادیکال هنوز شاعر نیمایی‌اند؟ اگر چنین صورت‌بندی

را بپذیریم می‌توان گفت که شاعران این نسل، درست از همین راه،
به شیوه خاص خودشان نیمایی هستند. در شعر «بازگشتن از ترس»
داوودی از طریق تجربه زیسته مهاجرت و نیز با به‌کار انداختن همین
تمهید، به معنای «زبان در غربت» می‌اندیشد:

[...] و نوشتن دشوار است
نه این که نوشتن دشوار است
که نوشتن دشوار است
دارد دور می‌زند
دنبال لحن می‌گردد
که داستان همان کهن است

شیخ‌اش هر روز
به روزمره می‌برد

تماس ما با دنیا از یک طریق نیست
کلید سراسری
که تالار روشن کند
ویک ردیف کلاه اعیانی
تاگزک دهد به دیگران که قضاوت کنند

دیگران به که به سایه درخت اروپایی فقط بنشینند

صبح به مدرسه که می‌رفت از مه کتاب پر می‌شد
اینجا شروع توهم
اینجا مرکز تنهایی ست
دنیا هنوز برگ پشت برگ می‌نویسد
برگی که کس نمی‌خواند [...]]

چند صحنه / فرازی از شعر «بازگشتن از ترس» / ص ۷۸-۷۷

در کارِ شاعرانی چون داوودی، سال‌ها تأملِ شعری و زیستِ سیاسی و مصاحبت با جریان «شعر فکر» شمال اروپا نمی‌گذارد تا فضای متفنن، خنثی، درخودمانده (Autistic) و شعرزدهٔ امروز «وضوح» شعرا و دیگر همراهانش را در خود ادغام و تصاحب کند. شعرِ نسلِ نفرین شده به این خرافهٔ شعریِ پیشامدرن یعنی صرفِ «ارتباط‌پذیری» تن نخواهد داد بلکه اختلالِ «استرسِ فهم‌پذیری پس از سانحهٔ شعر» [۱۰] در جریانِ ساده‌نویسی را با ایدهٔ «شعرِ حواس و حافظه» پاسخ می‌دهد و با «شعرِ شفاف» علیه شعرِ آسان و شعرِ ترجمه‌زده تا مرز سکوت مقاومت می‌کند. موضعی که سوای تأثیرِ کارنامهٔ نمایشی داوودی در تئاتر، بار دیگر او را در شمارِ میراث‌برانِ برشت در ادبیات فارسی قرار می‌دهد:

پیغام امروز
شعله‌ای سراسری است
با عدل‌های پنبه
و طاقی سوخته
ویک سرو
که با وصف ناگهانی آتش
ناپدید شد. [۱۱]

چند صحنه / «بدون عنوان» / ص ۵۷

مخلص کلام، شعر داوودی و هم‌نسلانش گرچه فضایی روایی و گاه مایه‌های نمایشی دارد اما بنیادی‌ترین خصیصه آن بی‌شک تلاشی مؤکد و معنادار برای به رخ کشیدنِ غیابِ «اندیشهٔ شعری» در تاریخ شعر معاصر فارسی است. آیا در دفتری کوچک از پنجاه شعر می‌توان از «گشادنِ نقاب از رخ اندیشه» سخن گفت؟ فکر کردن نه با طنطنهٔ کلمات که هر شعر را همچون قطعه‌ای تکیه و اندیشیده نگریستن؛ قطعاتی که در غربت به یاد آورده می‌شوند. آیا با ترسیم سایه-روشن این ایده‌ها می‌توان قلمرو شعری داوودی را در اطلس شعر امروز فارسی تا

حدی معین کرد؟ چند صحنه از محمود داوودی همچون آثار مجید نفیسی، هر چهار کتابِ کیوان قدرخواه، بعضی دفترهای ضیاء موحد، خاک دامنگیر و صدایم باد است از کامران بزرگ‌نیا، بر طبل‌های قبیلهٔ مرده مرتضی ثقفیان یا با نام گل عبدالعلی عظیمی و... همگی تقلای ردّ این غیابِ در شعر معاصر فارسی‌اند.

اکنون شاعر مقیم زبان فارسی در خاک سوئد پس از پنجاه سال به هیأت کتاب، در خانه، بازخوانده می‌شود. چه کسی از پوستِ شاعر می‌خواند؟ شاعری نه از خیل همشریانِ اشک‌ها و لبخندها که «دلّقی روز و شب»؛ نه بندیِ زبان‌بازی، که بندبازِ شعبده‌هرآینه خطر کردن بر مغاکِ تجربه.

کتابِ چند صحنه فراخوانِ غربت است که از راه «استعارهٔ حواس» نه «حواسی استعاری»، خواننده را در اینجا و اکنون، در نزدیک‌ترین لحظه «به خود» فرامی‌خواند:

لرزان
بر بند نازکِ شعبده
زیر هُروّی ریز طبل
غلتیدن
به چالۀ خنده
فروافتادن
به چاه بی‌مرگی

این منم
دلّک روز و شب.

چند صحنه / «بدون عنوان» / ص ۱۷

اطلس غربت
ای شهر، شهر
حالا کنار آب های آرامم
آن روز-
شط مثل همیشه نبود
هذیان تو در موج ها بود
وارواح مرگ های آینده.

«و بعد، گذشته» / استکھلم ۲۰۱۱

از خیالِ «بوی نخل» در آبادان تا هراسِ «قطره ای از شب / روی پلکان
دریا» در استکھلم، سفرنامه حواسِ شاعر [۱۲] است. گزارشِ عبور از
چشمه و بیابان؛ سفرنامه حضور و غیابِ مرگ ها:

[...] بوی نخل را
خیال می کنم

به خاطر دارم

و مرگ ها
همه غایب اند
اما

در دقیقه هایی که عبور می کنند و در بیابان مکث می کنند و در
چشمه های غایب فرو می ریزند
حاضرند.

چند صحنه / «بدون عنوان»

داوودی در غیاب خود خواسته و تبعیدی زبان، در سال‌های پایانی دههٔ شصت هم‌تقدیر با جماعتِ پنج‌شنبه‌ها [۱۳] به تعبیر خودش «میان نقطهٔ روشنِ سایه‌ها» (چند صحنه / ص ۵۶) رفته است. آنچه او با خود از صحنه‌های تئاتر آبادان به «دانشکده هنرهای زیبا» در تهران و سرآخر بر نیمکت‌های سنگی «باغ گمشده» (چند صحنه / ص ۲۴) در سوئد می‌برد؛ تنها حافظهٔ سنگ و سایه، خاطرهٔ شن و یادِ نخل و برگ است: «اشیاء غربت»!

سراسر شعر داوودی را اشیاءِ غربت، نه به شکل مضامین تکرارشونده که چونان مناظری ملموس و اصواتی معطر از «گذشته‌ای روزآمد نشده» احاطه کرده است؛ بیهوده نیست هر بار که در کتاب - مشخصاً شش شعر - به واژهٔ «نخل» می‌رسیم به ناگاه تجربهٔ کودکی، مرگ و گذشتهٔ شاعر پدیدار می‌شود:

[...] کتم را می‌پوشم
عکس نخل‌های سوخته
و کودکان مرده را برمی‌دارم
و خارج می‌شوم
از خانهٔ ابرآلود پائیز
که مثل برگ می‌افتد
در گوشهٔ سال‌های قدیمی.

چند صحنه / «دکتر آستروف» / ص ۳۶

یا در جایی دیگر:

امروز ساده می‌گذرد مثل سایه‌های عصر
و دیروز
استعارهٔ روشنی است مثل این:

خورشید روی نخل‌های شعله‌ور

من از استعارهٔ آینده می‌ترسم.

چند صحنه / «بدون عنوان» / ص ۶۶

کتاب چند صحنه از دیدار استکھلم و آبادان، مماس‌ترین مناطقی
حسی مکان‌ها یعنی دریا و تمایز سرحدات اقلیم‌ها یعنی دو پوشش
گیاهی کاج و نخل را نشانه می‌رود و به میانجی فصل‌ها، سرزمین‌ها
را بهم می‌دوزد؛ و بی‌آنکه نامی از آبادان، تهران یا استکھلم بیاورد با
«درهم‌آمیزی اقلیم‌ها» فضای دیگری را خلق می‌کند. در واقع شعر
محمود داوودی نه نام مکان‌ها بلکه «حس مکان»‌ها را فرامی‌خواند و با
تأکید بر تجربهٔ حسی «جغرافیای شعری» خود را از نومی‌سازد:

این پلکان شن

که می‌لغزد

به سوی دریاچهٔ تاریک

این کاج‌ها

در مسیر هر روزهٔ باران

این نیمکت سنگی

این دلتنگی

که می‌نشانند

کنار پرنده‌ای لرزان

غربت است.

هجرت هم‌پای سایه‌ها و اقامت در جهانی زیر و زبر شده، نه
خیال‌پردازی و زبان‌بازی را برمی‌تابد، نه عرفان شعرو سماع کلمات را؛
نوشتن از هراس و بیگانه شدن در مکان‌ها و آوارگی در زبان، «تخیلِ شط»
می‌طلبد نه شطح خیال. به تعبیری نیچه‌ای، شاعر برای نگریستن به

غروبِ صبح، تمرینِ «واژگونیِ چشم اندازها»، تجربهٔ معکوس از جهان
می‌خواهد:

با چشم روز
نگاه می‌کنی به شب

با چشم دیروز
به امروز

سایه‌هایی با تو
عبور کردند از مرز

یک درخت نخل
که از دهان فاخته شیرین است
و کودکی
بر جدول خیال
می‌ترسد به مدرسه برسد
پل
تخیل شط است
تجربهٔ معکوس از جهان
در غروب صبح.

چند صحنه / «بدون عنوان» / ص ۸۹

در غروب صبح آنجا که همه چیز لغزان و مه گرفته و خیس است؛ در
آغاز پاییز به وقتِ گرگ و میش، در سکوت و بر مرز فصل‌ها:

عصر بر مهتابی
سکوت است
مهتابی بی دانه و آینده
گاه
پرنده‌ای کوچک وزرد
می‌نشیند
روی کاج سبز و پرو
تا این مکان
رنگ به رنگ شود

آه
که تابستان
ناگهان
تمام می‌شود.

چند صحنه / «پائیز» / ص ۹

با این همه گزاف نیست اگر از خیل آثار شاعران تبعیدی و مهاجر، کتاب کوچک چند صحنه را «اطلس غربت» بنامیم. غربتی آکنده از زمان که هر چند پروای تعیین تاریخی - مکانی ندارد اما حس «گذشته» در فهم معنای آن سهمی انکارناشدنی دارد. در شعر مهم سمرقند خاطره فضاهای ازدست شده شاعر این بار به هیأت شهری تاریخی و گمشده در زمان، به اکنون شاعر پیوند می‌خورد. سمرقند تجسد «فقدان» است اما حرف بر سر یادآوری گذشته نیست؛ «سمرقند» - شهر سایه‌ها - در اکنون غربت زده شاعر در استکھلم باز یافته می‌شود. شهری با گلویی از شن که در آن می‌توان در آیین سوگ «تجربه» رود و با مردگان در آینده سخن گفت:

صدای گام‌های مرا کسی نمی‌شنود
گام‌های من
از آستانهٔ زمان عبور می‌کند
و در سکوت ارواح پیش می‌رود
[...]

مردگان
دهان گشوده‌اند
اما سینه‌هایشان صندوقچهٔ سکوت است
گام‌های من پیش می‌رود
بی‌آنکه غباری بر پلک‌هایشان بنشاند

راه دراز سخت
بی‌آب و علف

کشتی شکسته
سنگی بزرگ از نمک
در سراب می‌لرزد
شهر با گلویی از شن
در خود پنهان شده است
و برگ‌های خشک گاهشمار
به گرده‌اش می‌نشینند
و ستارگان مردهٔ روز
پوستش را خالکوبی می‌کند [...]]

چند صحنه / «فرازی از شعر سمرقند» / ص ۱۹-۲۰

رَدّ داوودی را مثل دیگر اشباح تاریخ نانوشتهٔ شعر مدرن فارسی

سخت می‌شود زد اما حالا که از نقش و نقشه شعرش سخن رفت بد نیست به آدرس او در غربت سری بزنیم:

از سمت چپ اگر بروی یا می‌رفتی
میدان کوچکی بود و کنارش کتاب‌فروشی بود
بالاش یک کافه و درکه می‌گشودی
می‌دیدى نشسته است
و از پشت شیشه‌ها
به فاصله نخل تا مرگ خیره است.

چند صحنه / «فرازی از شعر سمرقند» / ص ۱۹-۲۰

چند صحنه بدون منطق ارسطویی یا سایه خوانی اشباح:
از هدایت تا سردوزامی

دکتر من یکی از شریف‌ترین دکترهای دانمارک است و در کامپیوترش ثبت کرده است که در تاریخ گوزگوزگوز، آن نیمکت روبه‌روی «پری دریایی» زندانِ اوین من بوده است، ولی با این همه، وقتی گفتم درست در همان تاریخ و در همان جا، روی همان نیمکت، آغلام زیگزالدوزرا، در مقابل چشم‌های یک عکاس و یک عصاکش جاکش، با همین دندان‌های خودم تکه‌تکه کردم و تکه‌های آغشته به خونس را که بوی گُه می‌داد به طرف همان سرزمینِ قحبه جاکش پرور تف کردم، زیباترین اصطلاح را به ادبیاتِ سرزمین من اضافه کرد:

این وهمِ غربت است!

برادرم جادوگر بود / سردوزامی / نشر آرش ۱۹۹۲

«تمرین گفتگو با سایه‌های خود در غربت»، تجربه دیگر محمود داوودی در این دفتر است. از آنجا که او جزو شاعران مدرن ماست پس

شبح هدایت نیز دست از سراو بر نمی‌دارد منتها این بار با تکرار ایدهٔ «فراخوانی سایه‌ها» از شکست نسلی نفرین شده می‌نویسد و خاطرهٔ مردگان را معماری می‌کند:

[...] چراغ خیابان نیمی از چهره‌ام را روشن می‌کند
نیم دیگر به تاریکی - فراموشی - زنده در الکل خالص
ادای دلک‌ها را در می‌آورم
چند بار با چاقوی خیالی خودم را می‌کشم
چند بار سایه‌ام را لگد می‌کنم
چند بار با سایه‌ام حرف می‌زنم
(خداوند هدایت را بیامرزد)
اتاقی در دل شهر اجاره می‌کنم
همهٔ مخدرها را استعمال می‌کنم
اعتراف می‌کنم
ادای خودم
و شکلی از هدایت
معجزه می‌کنم
خیابان پراز باران را
از خاطرهٔ مردگان سرشار می‌کنم. [...]

فرازی از شعر چند صحنه بدون... / ص ۳۸-۳۷

او در اجرایی‌ترین شعر خود - چند صحنه بدون منطق ارسطویی - پای «همان داستان کهن» تاریخ ادبیات را به میان می‌کشد: به تاریکی اندر شدن! همان زخمی که بر تمامی پوست تاریخ ما دهان گشوده است. از بندهش تا طومارِ شیخ شرزین، از پیرمرد خنزرپنزی تا سایه بازی فخری و فخر النساء در شازده احتجاب؛ از پایان کورش اسدی تا آنجا که شاهرخ مسکوب زندگی هدایت را «مظهر و تجسم شکست آزادیجویی

انقلاب مشروطه» [۱۴] می‌داند:

همان داستان کهن
به تاریکی اندرشدن
با سری پراز تصویر
تصویرستارگان
که همراهی ام می‌کند
و من که آستین جرمی دهم تا خلاص شوم
[...]

او دارد به شاهکارش می‌اندیشد
من به عصب‌هایم می‌اندیشم
به دستگاه گردش خون
به خیابانی در بمبئی یا کلکته
به جوی آب و سرو روان و جان جهان و جن و پری
پس بودا چی، خره؟
ستارگان دنبالم می‌کنند [...]]

داوودی که خود از یک سو کارگردان و بایگرتئاتر و از سوی دیگر از مترجمان اشعار الیوت (به‌طور مشخص سرزمین ویران) [۱۵] است؛ در این شعر اجرایی و بلند با تأکید درخشان بر لحن [۱۶] و درواکنشی وارونه یعنی «در چند صحنه با منطقی ماخلویایی» با ارجاعات بی‌بدیل به سنت نمایشی شعر غرب، اشباح ادبیات فارسی را در گفتگویی هذیان‌وار به حرف درمی‌آورد. ناگفته نماند صدای محمود داوودی در میان شاعران معاصر منحصر به فرد و در اجرای شعر بی‌نظیر است. تازه با شنیدن صدای اوست که اهمیت «لحن» در شعرهایش برای مخاطب دوچندان می‌شود. در شعرخوانی او خبری از ادا و ادبی خوانی، خش بازی گلو و بَم‌بارگی صدا نیست. اغراق نکرده اگر بگویم از بهترین

نمونه‌های خواندن شعر مدرن فارسی یکی همین شعر چند صحنه بدون منطق ارسطویی است. او با فرمی مُلهم از نقاب‌گردانی درنمایش ایرانی، با چندین صدا و یک صورت، هر بار سیماچه برمی‌دارد و در پرده‌هایی پریشان از «همان داستان کهن» با سایه معاصران خود سخن می‌گوید؛ قصه هولناک به تاریکی اندر شدن: از آستانه مشروطه تا «بوطیقای شکست» در هدایت، بیضائی، گلشیری و نسل نفرین‌شده اسدی و سردوزامی و دیگران:

[...] بودن یا نبودن

بیضائی پرسید: دیگه کی کشته می‌شه؟

گفتم: اوفیلیا و برادرش

کلادیوس

پلونیوس

ملکه

ملکه

مکث!

مکث!

— دیگه؟

مکث!

بیضائی خندید

گفت: خود هملت

بهمن گفت: وقتی فاوست روحشوبه شیطان می‌فروشه...

گفتم: خواهرگفته روا!

رنا: شمیم خیلی با سواده

ناصرگفت: ولی تعهد حالیش نیست

کامران گفت: چه چشم‌های رعنائی

اکبرگفت: همه جاکشن والسلام

گفتم: چی؟

گفت: غیر تو و گوته [...]

همان طور که می بینی در این شعر بلند آنچنان که برشت می گفت؛
فرم های کهنه روایت گری در شعر فارسی اوراق شده و به مدد زبانِ متون
مقدس و اواراد و کلمات بیگانه یا تصنیف و ترانه و ترجیع، سرگذشتِ
تکه پاره یک نسل با فرمی تازه در تاریخ شعر مدرن فارسی ثبت می شود:

[...] از قلّه بلند فرود آمد

نطفه آب بر زمین نهاد

نطفه آتش بر زمین نهاد

ستارگان را گفت:

رهاش نکنید

آب خوش از گلویش پائین نرود

دنبالش کنید

حتی اگر به آسمان هفتم برود

ستارگان می آمدند

فریب نمی شدشان داد

حتی وقتی می شاشیدم

[...] [۱۷] Dindjäväl -

هیچ دیده ای

خیابانی پراز شاش

تا شانه مرد وزن

هل هل گرگ چنبیری

زهره نداری ببری

اگه بردم چه می کنی

خُرد و خمیرت می کنم

خونه خاله کدوم وره

از این وره از اون وره.

فراز پایانی شعر چند صحنه بدون... / صص ۴۲ و ۴۴

داوودی در شعرهای بلندی چون سمرقند یا همین چند صحنه بدون ارسطویی، راوی سوگِ «گذشته» و شاعر شکست است و چه بسا سراینده گردهای دیگر از سرزمین ویران الیوت به فارسی. او در تمهیدی روایی، زخم زبان‌های ادبیات قرن اخیر را با فرمی زمان‌پیشانه به روی صحنه می‌آورد: از خوره‌ها و ترومای هدایت در بوف کور به تردید کُشنده هلمت و سندروم اوفیلیا نقب می‌زند؛ ردی می‌گیرد از وضعیت پارانوئید و سرگیجه‌آور «حقیقت» در بوطیقای بیضائی و سرآخر در ارجاعی درخشان به سایکوتیک‌ترین اپیزود ادبیات مدرن فارسی یعنی فروپاشی مطلقِ واقعیت به کتاب «برادرم جادوگر بود» اکبر سردوزامی می‌رسد:

برادرم جادوگر بود!

هر شب

مادرم

همه جنونش را در من می‌ریخت

و فریادم می‌زد جاکش!

و هر شب

برادرم

از من

شریف‌ترین انسان روی زمین را می‌ساخت!

— مادرا!

مادر من که معصوم‌ترین جاکش پروران این پهنه پهناور خاکِ قحبه‌ای

مادری که داستانی زندگی مرا تونوشتی

من هیچ وقت جاکش نبوده‌ام

مگر همه لحظات همه آن شب‌هایی که تو گفتی!

برادرم جادوگر بود / اکبر سردوزامی / ص ۷۷

و چه چیز هولناک‌تر از تجربه هراس در زبان و نوشتن در غربت، در

بخش‌های پایانی شعر ترس از بازگشتن این انسدادِ آینده و هراس از گذشته به حادثه‌ترین شکل ممکن، یادآور قطعاتِ ژاپس و با وقفه‌هایی سلان‌وار نه به بیان که به لکنت درمی‌آید:

شاید جواب باید می‌دادم
وقتی که یادها سر می‌رسند
و اندازه‌ ترس
از قاب تو بیرون می‌افتد
اما جوابی نیست
شاید فقط این است
گاهی به خانه که می‌روم در آخرین قطار شب از میان پنجره‌های خاموش
ترس در قاب من است.

چند صحنه بدون منطق ارسطویی محمود داوودی «فوک مرگی»
است برای نسلی از شاعران و نویسندگان این زبان - از یوف کورتا برادرم
جادوگر بود - آنان که زاده‌ اضطرابِ جهان و نفرین شده، سامانِ بلاغت از
کف داده‌اند و نثر و نظم‌شان چیزی جز بیانِ لکنت و بوطیقای شکست
نیست؛ نه انتقالِ پیامی مخدوش که خود خدشه است:

[...] کسی به خواب کسی
نمی‌تواند خفت

کسی به روح کسی
نمی‌تواند دید

او ناظر است فقط

زبان شرح ندارد

آدم عجیب می شود

سایه ها می آیند

وهم می آید

با صدای ساعت قدیم
کتاب جدید باز می شود

قدم می زند

با برگ های شعله ور.

چند صحنه / فراز آخر شعر «بازگشتن از ترس» / ص ۷۹

آنجا است؛ کنار «پلکانِ شن / که می لغزد / به سوی دریاچه تاریک»
در خیالِ پرنده ای لرزان «رودر روی این فراموشی بزرگ» درگذری بی نام
در غربت «برصندلی سنگی بی های وهوی» نشسته است. در «چند
صحنه» از نمایش پاییز مثل شبِ تابستان از کنار مرگ می گذرد. آهسته
و بی هیچ حرفِ اضافی در بادِ برگِی به ما می دهد «مثل چهره های
درخت» غنی از فصل و لیک، بی بار و بر؛ شفاف اما خاموش «رو به
تپه ای که از ابرها پل دارد» شاعر این «پنجه لرزان / در مسیر تماس»
فرامی خواند مان [۱۸]:

برگ را

به تومی دهم

پنجه لرزان
در مسیر تماس

درباد به هم می خوریم
مثل چهره های درخت.

امین حدادی
بهار ۱۴۰۳ / تهران

پانویس ها

[۱] عارف قزوینی: شاعر ترانه ملی / محمدعلی سپانلو / انتشارات آگاه / چاپ اول ۱۳۶۵.

[۲] سرمقاله نسل نفرین شده، نسل درخشان / کورش اسدی / ماهنامه فرهنگی، اجتماعی، ادبی کارنامه / دوره اول / شماره چهارم / ص ۳ / فروردین و اردبهشت ۱۳۷۸.

[۳] محمود داوودی در پاییز ۱۳۵۸ با تعدادی از دانشجویان گروه نمایشی دانشکده هنرهای زیبا (امیراثباتی، اکبرسردوزامی، کامران بزرگ نیا، مرتضی ثقفیان و اصغر عبدالحی) مجله ای به نام کار و هنر را (دو شماره) منتشر می کنند. در شماره اول مجله (آذر ۵۸) دو شعر با نام های «خون منتشر» و «مار و طعام» از داوودی چاپ می شود. قاضی ربیع الحوی، منصور خاکسار، نسیم خاکسار، شهرام امامی و محمدعلی بنی اسدی از دیگر اعضای شورای نویسندگان مجله «کار و هنر» بودند.

[۴] نیمه تاریک ماه (داستاهای کوتاه) / هوشنگ گلشیری / انتشارات نیلوفر / ص ۲۵ / ۱۳۸۰.

[۵] ناصر کردی یوسفی نژاد (۱۳۳۲-۱۳۹۴) است که هم کارگردان و بازیگر تئاتر.

[۶] محمود داوودی و ناصر یوسقی «ترس و نکبت رایش سوم» برشت را دوبار اجرا می‌کنند. اجرای آبادان به کارگردانی داوودی و اجرای تهران در دانشکده به کارگردانی یوسقی است.

[۷] مجمع‌الجزایر رؤیا/ برگزیده شعرهای توماس ترانسترومر/ ترجمه مترضی ثقفیان / ویراسته عبدالعلی عظیمی/ نشر دیگرا/ ۱۳۸۴. مرتضی ثقفیان علاوه بر ترانسترومر، از شاعران مهم اروپای شرقی چون یانوش پیلینسکی، میرسلاو هلوب، زیبگنیف هربرت، واسکو پوپا و بسیاری دیگر به فارسی ترجمه کرده است.

[۸] «لارش گوستافسون یکی از چهره‌های سرشناس ادبیات سوئد است. از او تاکنون ده‌ها رمان و مجموعه شعر منتشر شده است. او شارح دشواری‌های زندگی با دیدی فلسفی و تئوریک است. رمان‌های گوستافسون از ساختی فوق‌العاده آگاهانه بهره‌ورند و شعرهایش لغزینی است آرام میان روزمرگی و فلسفیدن». به نقل از محمود داوودی، استکهلم تابستان ۱۳۶۷، در مقدمه برگردان چهار شعر از گوستافسون.

[۹] عبارت از چیست (پوئیکای حجم)/ مصاحبه‌ها و سخنرانی‌های یدالله رؤیایی/ گردآوری و تنظیم: محمدحسین مدل/ قطعه شعر ص ۴۲/ انتشارات آهنگ دیگر/ ۱۳۸۶.

[۱۰] Post-traumapoetic stress disorder؛ تعبیری کنایی از اختلالی در آسیب‌شناسی روانی با نام Post-traumatic stress disorder.

[۱۱] این قطعه، ایده شعر «به آیندگان» (AN DIE NACHGEBORENEN) برشت را تداعی می‌کند. «آنکه می‌خندد، هنوز خبر هولناک را نشنیده است [دریافت نکرده]:»

Der Lachende/ Hat die furchtbare Nachricht/ Nur noch nicht empfangen.

[۱۲] وقتی از «حواس» سخن می‌گوییم، یعنی بردیافت‌های زنده و حاضر تأکید داریم. وقتی از «حافظه» حرف می‌زنیم، دیگر دریافت‌ها زنده و حاضر نیستند؛ بلکه با واسطه از خلال «خاطرات» به دریافت می‌آیند. خاطرات می‌توانند ملموس و معطر هم باشند؛ ولی باز خاطره‌اند نه حس؛ باز با واسطه‌اند نه بی‌واسطه؛ باز مرده‌اند نه زنده. پس بایست مراقب امتزاج این دو منطق بود.

از آنجاکه تأکید ما بر «حواس» است اگر قرار است از این دوگانه فراتر برویم، باید از حیث مفهومی بتوان این فراروی را توضیح داد. باید تصریح کرد که تلقی ما از «حافظه» با نگرش مکان‌انگارانه‌ی امثال ویلیام جیمز به «حافظه» نسبتی ندارد. خاطرات نه در انبان «حافظه‌ی بلند مدت» مغز بلکه در جریان دریافت حسی و سپس پردازش ادراک همواره در اکنون حاضرند. کوچک‌ترین فعالیت هر جزی از حواس در یک لمحّه می‌تواند جهانی از خاطرات را زنده و پدیدار کند؛ نه خاطراتی دست‌ناخورده که فقط به یاد آورده می‌شوند بلکه «گذشته» اساساً از نوبه‌گونه‌ای دیگر بازیابی خواهد شد. در کار بازخوانی شعر داوودی تا حدی سعی کرده‌ایم از چنین نسبت برگسونی میان حافظه و حواس بهره ببریم. از دوست عزیز و متفکر سیداشکان خطیبی قدر دانم که نخست مرا متوجه امتزاج این دو منطق و سپس پیامدهای خلط مفهومی آن کرد.

[۱۳] اشاره به جلسات داستان‌خوانی پنج‌شنبه‌ها در دهه‌ی شصت با حضور هوشنگ گلشیری و همراهانش (۱۳۶۸-۱۳۶۲).

[۱۴] داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع/ شاهرخ مسکوب/ فصل اول/ ص ۳۱/ فرزان روز/ ۱۳۷۳.

[۱۵] سرزمین ویران/ تی. اس. الیوت/ محمود داوودی و خلیل پاک‌نیا/ نشر سی‌ودوحرف/ سوئد ۲۰۰۸.

[۱۶] مصاحبه‌ی داوودی و پاک‌نیا با رادیو سوئد (بخش فارسی) / بحث درباره‌ی ضرورت بازسازی لحن در ترجمه‌ی سرزمین ویران: «تی. اس. الیوت/ ترجمه‌ی خلیل پاک‌نیا و محمود داوودی/ بخش فارسی رادیو سوئد/ ۲۰۰۸».

[۱۷] دشنامی به سوئدی.

[۱۸] ناگفته پیداست که تمامی سطرهای دورن گیومه از شعرهای محمود داوودی (چند صحنه/ آرویح ۱۳۸۳) برداشته شده است.



کارتکمیلی، کارتمهیدی

سید اشکان خطیبی

‘In some things, it’s more hard to attempt than to achieve’

(Valerius Terminus)

درست همانگونه که پرنده را می گیرند، بی آنکه خط و خراشی بر آن بیفتد، با کمال احترام خونس را می کشند، پوستش را جلا می زنند، بر صدرش می نشانند تا خشکش کنند، بر سر نیما هم، بسیاری بارها، همین آمده است: نیما را با مقام «پدر شعر نو» تاکسیدرمی کرده اند. هرکس به پرنده خشک شده نگاه کند می فهمد که جایش امن تر است، پرو بالش خشک تر. انگار هستی دیگری، هستی ای جاودانه، به او بخشیده اند. ولی این جاودانگی جاودانگی مردگان است، جاودانگی در مردگی. زیرا پرنده پوش و پوشال نیست، پرواز است. پرنده کاری است که می کند.

کار نیما از وجهی بسیار آشکار و آسان یاب است و از وجهی سخت پنهان و دیریاب. همین آسانی و دشواری دآوری هایی پدید آورده است که در عین اختلاف و تضاد ظاهری بر بنیادی مشترک استوار شده اند. در نظر کسانی آشکارا پیدا است که نیما آغازگر و گشاینده راه تازه در شعر بوده است. پس همین آغازگری «کاستی ها» و «نقصان ها»ی او را جبران می کند. می گویند کار نیما اگرچه هنوز پخته نیست، کاری است که می توان آن را اندک اندک تکامل بخشید. به این ترتیب، نیما را از «مصونیت پدری» برخوردار می شمارند. دیگرانی شعر او را از اساس آغازگر نمی دانند. زیرا اگر به مضمون باشد، پیش از او کسانی شعر نو گفته اند و اگر به وزن شکسته، باز هم عده ای بر او تقدم دارند. در نتیجه

مصونیت پدری نیما را سلب می‌کنند و می‌کوشند ضعف‌ها و قوت‌ها را به خودی خود به سنجش آورند. اینان چه بسا کار خود را نوعی بازگشتن به خود امور و کنار نهادن فرض‌های اضافی ببینند و شاید هم خود را، اگر نه پدیدارشناس شعر نیما، دست‌کم دنباله‌رو اصحاب روشنگری بشمارند.

اما این داوری‌های به ظاهر متخالف، چه در آن سخاوتمندی مصونیت‌بخش و چه در این بی‌پیش‌فرضی و بازگشت به خود چیزها، بنیاد مشترکی دارند: همگی در اساس میان «کارتمهیدی» با «کار تکمیلی» خلط کرده‌اند. وجه دشواریاب آغازگری نیما درست همین جاست، در تشخیص اینکه نیما دقیقاً آغازگر چه کاری بوده است.

وقتی اندیشه کارآفرینشگری کارتمهیدی می‌کند، به زبان بی‌زبانی با ما سخن می‌گوید. یعنی توجه ما را از طریق آنچه می‌گوید به آنچه می‌کند جلب می‌سازد. مقصود او از ساختن پدید آوردن شیء نیست، بلکه منتقل کردن فعل است. از این رو، زبان او زبان بی‌زبانی است. او برای آنکه فعل خود را برساند، جز اینکه ساخته خود را پیش روی ما بگذارد، راهی ندارد. ولی ما برای آنکه دریابیم که آن ساخته چگونه پدید آمده است، راهی نداریم جز اینکه فعل او را درک کنیم. او ناگزیر نتیجه کار را با ما در میان می‌گذارد تا چیزی از کار نتیجه بخش خود رسانده باشد. ولی ما از او نتیجه کار را می‌گیریم و خود کار را از آن کسر می‌کنیم. پیداست که اگر پویایی تپنده را به هوای درک کردن به ایستایی بازگردانیم، آنچه عاقبت به کف خواهیم آورد همان بلایی است که خود بر سر پویایی آورده‌ایم: از پویایی ایستایی‌اش را نصیب خواهیم برد!

کار نیما کارتمهیدی است نه کار تکمیلی. کارتمهیدی فعل است، کار تکمیلی شیء. از همین روست که فهم کار نیما دشوار است. پویایی تپنده آن به چنگ نمی‌آید و مدام ریخت ایستایی به خود می‌گیرد. آنچه باید دید این است: نیما فقط «شعر» دیگرگونه نگفته است، «دیگرگونه»

شعر گفته است. از همین رو، شعرو فکر نیما، حتی در نمونه‌های پخته آن، «کامل» نیست، «تمهیدگر» است. زیرا کمال و نقصان از اوصاف کار تکمیلی اند نه از اوصاف کار تمهیدی. شعرگویی نیما بیش از اینکه در شاعری باشد، در روش شاعری است. بازیگری نیما عوض کردن قواعد بازی است. به اینکه چه می‌کند نگاه نباید کرد. اول باید دید چرا چنین می‌کند.

کافی است این خلط بنیادی را از میان برداریم. تازه داوری درباره کار نیما و امثال نیما ممکن می‌شود. تازه پیدا می‌شود که این گفته‌ها، اینکه می‌گویند شعر او فصیح نیست و لکنت دارد و فارسی اش لنگ می‌زند، نه درست است نه نادرست؛ هنوز در مرتبه درستی و نادرستی نیست: مهمل است.

نیما خود می‌داند که شعرش «جزالت» سخن قدما را ندارد. می‌داند که شعرا یرج میرزا را خوش خوشان می‌توان بر زبان جاری کرد و آسان آسان در ضمیر نشانید. اما تمهیدگران کار دیگر دارند. نیما نمی‌خواهد اولاً شعر بگوید؛ می‌خواهد نسبت شاعرانه برقرار کردن را. در تراز که خود می‌داند و می‌نمایاند. تمهید کند: دیگرگونه دیدن نیما را در کسانی باید دید که غربال به دست از پس قافله می‌آیند. گیریم نتیجه کار تکمیلی شباهتی با کار تمهیدی نداشته باشد. از قضا کار تمهیدی چیزی متفاوت و نو می‌آفریند. و این از نشانه‌های بارز آن است.

اما بسیاری داوری‌ها درباره شاعری نیما، به اعتبار اینکه کار تمهیدی را با کار تکمیلی اشتباه می‌گیرد، سالبه به انتفای موضوع است: موضوع داوری از داوری «خروج موضوعی» دارد. اول باید به دقت خلط و آمیزشی را از میان برد که داوری درباره نیما را ناممکن کرده است تا آنکه داوری تازه حیثیت و اصابت پیدا کند. داوری درباره شعر نیما به سان «کار تکمیلی» سخن گفتن از چیزی است که نیست، نشانه گرفتن هواست، شمشیر کشیدن به روی آسیاب بادی است. نیما را در آنجا نمی‌توان یافت. از سنجۀ نادرست سنجش درست نمی‌آید.

کارتمهیدی از یک منظرکاری ابتدایی به نظر می آید که اگر خوش بین باشیم اندک اندک کامل تر خواهد شد و به درجه کمال خواهد رسید. حتی کسانی کوشیده اند شعر به اصطلاح ابتدایی نیما را به خیال آنکه نیما شیء آفریده است از کم و کاست ها بپیرایند و به جزالت و فصاحت بپارایند. اما اگر منظور از ابتدایی کاری باشد «نه هنوز کامل و فعلاً ناقص»، آنگاه با ابتدایی خواندن کارتمهیدی حکم کار تکمیلی را به اشتباه بر کارتمهیدی اطلاق کرده ایم. حال آنکه کارتمهیدی معروض نقصان و کمال نیست. زیرا درباره آنچه در پویایی و حرکت است «هنوز و هرگز» نمی توان گفت ناقص است یا کامل. پاسخ نیما به طبری دست نهادن بر این خلط بنیادی است: طبری کار نیما را خوشبینانه و سخاوتمندانه نسخه ناقصی یافته است که جای تکامل دارد. غافل از اینکه نیما شعر و فکر نوراً ابتدا نکرده است، تمهید کرده است. کار نیما کار تکمیلی نیست که نقصان و کمال از اوصاف آن باشد. آغازگری او در تمهید است نه در ابتدا. نیما آفرینشگر هیچ شیئی نبوده است؛ آفرینشگر فعلی بوده است که ناگزیر از خلال شیئی به ما عرضه شده است.

درست است که کارتمهیدی به رغم آنچه می کند و می توان گفت به رغم خود ابتدایی تر و ناقص تر از کار تکمیلی به نظر می آید. اما این از آن روست که در کارتمهیدی خود کار اصل است حال آنکه کار تکمیلی جز از برای نتیجه انجام نمی شود. از همین رو تمهیدگر چندان پروای آنچه ساخته می شود ندارد: تمام توجهش به خود ساختن است. آنقدر در خود کار مستقر و با آن یگانه است که نتیجه کار به چشمش محصولی جانبی می آید که بسا خود به خود پدید آمده باشد. اما آنکه کار تکمیلی می کند از بس به نتیجه نظر دارد که حاضر است دست به هر چیزی بپازد و از هر راهی برود تا نتیجه مطلوب خود را حاصل کند. از این رو هم و غمش را صرف ساخته می کند و ساختن را اصل نمی گیرد. تفاوت روشن این دو را در نمونه هایی می توان یافت که

حد اعلای کار تمهیدی و کار تکمیلی اند. حد اعلای پرداختن به کار تمهیدی آنجاست که آفرینشگری آثار خود را از بین می برد. در مقابل، حد اعلای پرداختن به کار تکمیلی آنجاست که آفرینشگری دست به سرقت هنری می زند. در یکی نتیجه به هیچ میل می کند و در دیگری نتیجه به همه چیز بدل می شود. نقاش ترازاولی می شناسم که تمام آثار خود را هرچه در اختیارش بود یکسره از میان برد و هرچه می کشید نابود می کرد و یک لحظه باکش نبود که نقاش بودنش به خطر بیفتند. شاعری نه چندان بی مایه می شناسم که وقتی شعری ندارد شعر ناشنیده شاعران کم شناخته را به نام خودش می خواند تا شاعری اش خدشه بر ندارد. اولی را کار برده بود و دومی را نتیجه کار برده است. تمهیدگراز همین رو چه بسا نتیجه «ناقص» به دست دهد. اما این سخن از زبان کسی خواهد بود که گرفتار خلط مبحث است.

هرجا سخن از جدا کردن و تفکیک نهادن به میان می آید، وسوسه دیدن آمیزش ها و یگانگی ها نیز در کار است. این وسوسه غریزه عقل است برای درک امور جداگانه در سطحی برتر و یگانه. از این رو، عقلانی آن است که بپذیریم در هر کار تمهیدی وجهی تکمیلی هست و در هر کار تکمیلی وجهی تمهیدی. زیرا هم بر ساخته های پیشین می توان ساخته های دیگر استوار کرد و هم در هنگام تعقیب و پیگیری راهی از پیش کوفته چه بسا راه های تازه و پیش بینی نشده پیش پا ظاهر شود. از این منظر، در بعضی شعرهای نیما «کمالی» هست که در شعرهای دیگر او نیست. در بعضی شعرهای این و آن نیز گاه رفتار یکسره دیگرگونه ای هست که پنداری کاری تمهیدی است در حرکتی به راستی تفاوت آفرین. اما نه «کمال» و «نقصان» از اوصاف کار تمهیدی اند نه «تفاوت» و «تکرار» از اوصاف کار تکمیلی. به تعبیر دیگر، میان «کمال» پس از تمهید» با «کمال پیش از تمهید» فرق هست: نقصان و کمالی که

در شعر و فکر نیما هست، نقصان و کمال «پس از تمهید» است. کمال کار نیما به ساختن شیئی کامل تر نیست، به توفیق در انتقال فعل است. و بسا که شیء ناقص تر فعل را کامل تر منتقل کند: کوزه گراز کوزه شکسته آب می نوشد.

بدین سان، میان کار تمهیدی و کار تکمیلی هر چند نسبتی بسیط و بری از آمیزش نیست، حکم هریک با دیگری فرق دارد. اگر از این وسوسه عقل بگذریم خواهیم دید که بی معناست اگر کار نیما را با نتیجه کار بسنجیم؛ بلکه بر عکس، نتیجه کار را باید همچون بیانی کوچک از کاری بزرگ در نظر گیریم. از این منظر، بی معناست اگر نمونه شعر نیما را از حیث بلاغت و فصاحت به سنجش آوریم: کار او شعر فصیح سرودن نیست، شعر فصیح را بازاندیشیدن است. حتی اگر در این بازاندیشی راهی جز به دست دادن نمونه نداشته باشد، جواز اشتباه گرفتن کار او نیست. هر شعر نیما نمونه شعر است، هر نامه و مقاله او. به کمابیشی. نتیجه ای است از کاری که عبارت است از برقراری نسبت شاعرانه با هستی. نیما نمونه به دست داده است.

آیا به این ترتیب سنجش کار تمهیدگران ناممکن نمی شود؟ آیا همه کارهای ایشان به یکسان ارزشمند (و در نتیجه به یکسان بی ارزش) نخواهد شد؟ هرگز. میان نمونه های کار تمهیدگران نیز اختلاف هست. آن نمونه ای که فعل را بیشتر محقق کند و برساند با آنچه در آن خود کار ناپیدا و نامرئی شده باشد، توفیر خواهد داشت. با این سنجه، کامل تر الزاماً بهتر نیست؛ بهتر تمهیدگتر و رساناتر است حتی اگر ناقص تر باشد. پس دیدن تفاوت نوع کار، به خلاف آنچه اول به نظر می آید، نه فقط موجب فسخ داوری نیست، شرط ممکن شدن آن است.

نیما گاه در اثنای اندیشه‌های خود شعر را وسیله به حساب آورده است. این سخن را به دو گونه می‌توان فهم کرد. یکی آنکه شعر وسیله رسیدن به چیز دیگر باشد: آرمانی، جایگاهی، مال و مکتبی. اما فهمی دیگرگونه نیز از این سخن ممکن است. کافی است تفاوتی را که میان کار تمهیدی و کار تکمیلی هست به جد بگیریم. بی‌درنگ در خواهیم یافت که شعر نیما وسیله «چیزی دیگر نیست»؛ وسیله «کاری دیگر» است. هیچ چیزی نیست که وسیله کردن شعر را توجیه کند، اما. و رای چیزها. کاری هست که می‌توان شعر را وسیله آن دانست: خود «کار» شاعری.

فهم این مطلب که نیما دقیقاً آغازگر چه چیزی بوده است، به فهم این کار و نحوه بسطیابی آن باز بسته است.

پی‌نوشت:

تعبیری برگرفته از برگسون (éternité de mort: سرمدیت مرگ) که برای توصیف تلقی از زمان در بعضی فلسفه‌ها به کار می‌گیرد. از جمله در: Bergson, Henri. (1938) 2013. 'Introduction à la métaphysique.' Edited by Frédéric Fruteau de Lacroix. In *Pensée et mouvement: Essais et conférences*, edited by Frédéric Worms. Paris: Presses Universitaires de France. [P. 208]

[برگسون، هانری. ۱۴۰۲. مقدمه بر مابعدالطبیعه: به انضمام فلسفهٔ فرانسوی. ترجمهٔ سیداشکان خطیبی. تهران: فرهنگ نشر نو. (ص ۴۶).]
ناگفته پیداست که در این نوشته وامداری نگارنده به اندیشهٔ برگسون بیش از صرف این تعبیر است.

- نمونهٔ دیگر از تمهیدگری کاری است که میرشمس‌الدین ادیب سلطانی در شیوه‌نامه‌نویسی و ترجمه کرده است. او نیز مثلاً می‌داند که «نقص بزرگ» راهنمای آماده‌ساختن کتاب این است که «زیاده‌کامل» است. اما غرض او ساختن شیء نیست، انتقال فعل است: فعل سامان‌مند اندیشیدن که

از خلال شیئی به دست داده می‌شود. گفتنی است که نخستین کسی که نکته‌بینانه به شباهت «کار» نیما و میرشمس‌الدین ادیب سلطانی اشاره کرده است، شاهد طباطبائی است:

روزنامه شرق. ۱۴۰۲. «از خودآگاهی تا زبان‌آگاهی: گزارشی از مراسم چهلمین روز درگذشت دکتر میرشمس‌الدین ادیب سلطانی». آذر ۵ (سال بیست و یکم، شماره ۴۷۰۷). ۱۴۰۲. متن کامل سخنرانی: طباطبائی، شاهد. ۱۴۰۲. «خودآگاهی ممکن نیست، مگر در زبان‌آگاهی». بلاگ اسپات، دسامبر ۲۰۲۳، ۹.

<https://do-l.blogspot.com/2023/12/31402.html>

از برای سپاسگزاری باید گفت که تأثیر بینش او در آنچه نگارنده در این نوشته طرح کرده است به صرف توجه به این شباهت محدود نیست.

- برای نمونه رک. یوشیج، نیما. ۱۳۹۹. مجموعه یادداشت‌های روزانه نیما یوشیج. به مراقبت شراکیم یوشیج. تهران: رشدیه. (صص. ۲۵۰-۱؛ ص. ۳۴۱؛ ص. ۳۵۰-۱)

بوطیقای شعر آزاد
پژمان واسعی



مشکل/آسان ۱

هدف از این نوشته بررسی انقلاب شعری نیما (۱) از منظر صرفاً ادبی، (۲) با توجه به آرای خود نیما و (۳) با رویکرد ساختارگرایانه است.

(۱) بدیهی است که تحول ادبی پس از دوران مشروطیت در ایران، که نظریه شعری نیما یکی از پیامدهایش بود، زمینه‌ها و ضرورت‌های اجتماعی و سیاسی داشته است، لیکن بحث پیش‌رو صرفاً ناظر به جنبه ادبی انقلاب نیماست و اگر ناگزیر به نکته‌ای از جنس مسائل اجتماعی و سیاسی نیز اشاره‌ای شود، اولاً با ارجاع به تحقیقات صاحب‌نظران این حیطه خواهد بود و ثانیاً در پرتو یا حاشیه خواهد آمد. این به معنای نادیده گرفتن امر اجتماعی و سیاسی دخیل در پیدایش آن نیست، چنان که بررسی یک شعر صرفاً از منظر علم بیان به معنای نادیده گرفتن سرشت تخیل و مسائل شناختی‌ذی‌مدخل در خلق استعاره و مجاز نیست. اتخاذ یک منظر مشخص به معنی ردّ نظرگاه‌های دیگر نیست، بلکه نفی مسئولیتی است آگاهانه تا پژوهشگر را از لغزیدن به بیراهه پرگفتن و درعین حال، هیچ نگفتن مصون دارد.

(۲) با وجود مطالب بسیاری که درباره نیما نوشته‌اند، نظریه نیما هنوز بر پایه آرای خود او شرح و تحلیل نشده است؛ بلکه موافق و مخالف، از دیدگاه شخصی خود با این نظریه مواجه شده‌اند. ادیبان و شاعران سنتی مبنای نقد خود را عمدتاً بر اساس نمونه‌های عملی برآمده از نظریه نیما نهاده‌اند و طبیعی است که برای نشان دادن ضعف شعر آزاد، سراغ نمونه‌هایی رفته باشند که بیشترین انحراف را از

معیارسنتی و در نتیجه از ذوق عموم خوانندگان داشته است (مهدی حمیدی شیرازی). شاگردان بلا فصل نیما تصورات خود را از تئوری شعر آزاد، بسته به آنچه در عمل و بنا بر توانایی‌ها و گرایش‌های شخصی خود بدان دست یافته‌اند، به نیما منسوب کرده‌اند (مهدی اخوان ثالث). دسته‌ای دیگر نیز تصوراتی از همین دست را اساس نظریه‌پردازی و اعلام جدایی خود از نیما قرار داده‌اند (رضا براهنی).

(۳) تئوری شعر نیما در کلیت آن هرگز با یک رویکرد نظری مشخص بررسی نشده و هرگز به شکل سیستماتیک مورد بررسی قرار نگرفته است؛ بلکه همواره وجه یا وجوه خاصی از تئوری او، به اختصار یا به تفصیل، در ترازوی نقد قرار گرفته و همان وجه یا وجوه خاص، با پایبندی نسبی به چارچوبی تئوریک یا اساساً بدون هیچ چارچوب تئوریک، سنجیده و ارزیابی شده است. بگذریم از پژوهش‌های متعدد "دانشگاهی" در قالبی تکراری شامل کشف نام اصلی شاعر و محاسبه طول و عرض جغرافیایی زادگاهش و تقسیم ادوار مختلف شعری او به سه دوره کلاسیسیم و رمانتیسیم و سمبولیسم، و شرح لغوی پاره‌ای از اشعارش، کم‌وبیش آمیزه‌ای از تذکره‌های قدیم و شروح جدید بر دواوین قدیم با ته‌مایه‌ای از کتاب مکتب‌های ادبی.

در پژوهش پیش رو، نظریه شعر نیما با استناد به گفته‌های خود او و به کمک آرای ساختارگرایان متقدم و خصوصاً با تمرکز ویژه بر مفهوم «برجسته‌سازی» یان موکاروفسکی بررسی خواهد شد که شرح آن در مقاله «زبان معیار و زبان شاعرانه» آمده و به طور خلاصه از این قرار است: هدف از کلام عادی عمل برقراری ارتباط است، اما در زبان شاعرانه (اعم از زبان شعر و زبان انواع دیگر ادبیات) این عمل در پس‌زمینه / background قرار می‌گیرد و خود کلام به پیش‌زمینه / foreground می‌آید. به این کار برجسته‌سازی / foregrounding گفته می‌شود. زبان معیار معمولاً نباید برجسته باشد، بلکه برعکس باید فاقد برجسته‌سازی باشد و یا اصطلاحاً خودکار / automatized باشد؛ چرا که هر گونه

برجستگی می‌تواند عمل برقراری ارتباط را مختل کند (هرچند که زبان معیار بعضاً از برجسته‌سازی نیز استفاده می‌کند، اما در این موارد برجسته‌سازی در خدمت برقراری ارتباط است. نمونه‌اش سطرهای موزونی است که برای آموزش به اطفال استفاده می‌شود یا استفاده از تشبیه و استعاره در گزارش خبری؛ در مقابل، زبان شعر قائم به حداکثر برجسته‌سازی است، اما نه به این معنی که کل مؤلفه‌ها برجسته شوند، بلکه به این معنی که این عمل به شکل سیستماتیک و جهت‌مند باشد. برجسته‌سازی نظام‌مند مؤلفه‌ها در یک اثر ادبی، منوط است به درجه‌بندی مؤلفه‌ها از لحاظ نسبیتی که با هم دارند، یعنی تعیین اینکه کدام یک تابع/subordinate و کدام یک متبوع/superordinate است. در این سلسله‌مراتب، مؤلفه‌ای که بالاترین جایگاه را دارد، وجه غالب/dominant است. تمام مؤلفه‌های دیگر، اعم از برجسته و غیربرجسته، و نیز مناسبات میان آنها، از دیدگاه وجه غالب ارزیابی می‌شوند. در برجسته‌سازی گاهی کلام عادی پیش‌زمینه قرار می‌گیرد و گاهی زبان شاعرانه دوره‌ای پیش‌تر که از فرط استعمال به خودکارشدگی رسیده است.

با توجه به این مفهوم، نظریه شعرنیمایی به مثابه یک «سیستم» یا «دستگاه نظری شعر آزاد» در مقابل نظریه شعر قدماتی به مثابه سیستمی دیگریا «دستگاه شعر عروضی فارسی دری» بررسی خواهد شد. باید توجه داشت که شعرنیمای نیز خود یکی از محصولات سیستم شعر آزاد است نه آئینه تمام‌نمای ظرفیت‌های تئوریک آن (چه بسا ظرفیت‌هایی که نیمای در نظریه‌اش به آنها اشاره کرده اما در زمان خود او آزموده نشده است)؛ چنان که اشعار هیچ یک از شعرای قدیم نیز به‌تنهایی نماینده تمام و کمال سیستم شعر عروضی نیست، بلکه تمام شاعران کهن و سنت‌گرا از قرون اولیه تا دوره ما با تمام تفاوت‌هایشان نمونه‌هایی هستند که از یک سیستم نظری واحد برآمده‌اند: یعنی تئوری شعر عروضی فارسی دری.

پیش از بررسی نظریه شعر آزاد، نخست باید موضع‌گیری نیما را در برابر شعر عروضی بررسی کرد؛ چرا که بدعت نیما بر زمینه سنت شعر کهن بروز یافته و جز بر زمینه آن سنت چنان که باید و شاید شناخته نخواهد شد. و درست از همین موضع است که می‌شود نظریه نیما را به شکل سیستماتیک بررسی کرد، و خواهیم دید که حرف‌های همسایه (که به نوعی کامل‌ترین چک‌نویس نیما از نظریه ادبی‌اش بوده) از همین جا آغاز می‌شود.

مهم‌ترین چالش در شرح یک سیستم نظری یا منظومه فکری یافتن مبدأ یا نقطه عزیمت است، یعنی نشان دادن جزئی که بر سایر اجزای آن سیستم مقدم است و تمام اجزای آن سیستم پیامدهای آن محسوب می‌شوند. غالباً وقتی از شعریا نظریه شعر نیما سخن گفته‌اند، به جد یا به تمسخر، به قصد توصیف یا از منظر ارزش‌داوری، بر مسئله عدم تساوی طولی بیش از آنچه باید تأکید نهاده‌اند (پرویز خانلری، خسرو فرشیدورد، یحیی آرین‌پور، محمد حقوقی و...). البته عدم تساوی طولی سطرها در این سیستم یکی از نکاتی است که در ظاهر امر بیش از هر چیز دیگر جلب نظر می‌کند، خاصه در برابر شعر منظوم و تقارن‌های شگفت‌انگیزش؛ و این باعث شده که بخش نسبتاً قابل توجهی از توضیحات خود نیما نیز در توجیه موافقان و مخالفان شعر آزاد معطوف به همین امر شود، اما این امر در شعر نیمایی نه شرط لازم است و نه شرط کافی، و نه می‌تواند نقطه آغاز این دستگاه نظری باشد. به عنوان مثال، در شعر نیمایی «قافیه» (در اصطلاح قدما) گاه به تمامی رعایت می‌شود و گاه غایب است و گاه جای خود را به شبه قافیه می‌دهد. همچنین ابهام در اشعار نیما، که مخالفانش غالباً آن را نوعی نقص و نشانه خامدستی او تلقی کرده‌اند، بسیار پررنگ است. این دو مسئله (یکی در ساحت نظم و دیگری در ساحت شعر) چگونه ممکن است از عدم تساوی طولی حاصل شده باشند؟ در ادامه خواهیم دید که ویژگی‌های شعر نیمایی چه در ساحت نظم و چه در ساحت شعر همگی معلول

چیز دیگری هستند که عدم تساوی طولی و شبه قافیه و ابهام نیز از نتایج آن‌اند. برخی دیگر تأکید بسیاری بر روی دکلاماسیون نهاده‌اند و از همین جا به بیراهه رفته‌اند (شاپور جورکش)، چرا که دکلاماسیون هم از فروع نظریهٔ نیماست نه هستهٔ مرکزی نظریهٔ او. دسته‌ای نیز، به تلویح یا به تصریح، ناتوانی نیما در تقلید اسلوب کهن و دانش "نابسنده" نیما از زبان فرانسه را منشأ شعرهای "کوتاه و بلند" و مبهم نیمایی دانسته‌اند!^۱ حتی اگر این فرضیهٔ سست (و مغرضانه) را بپذیریم، باز هم اصل نظریه زیر سؤال نمی‌رود، بلکه باید گفت که یک نمونهٔ عملی برآمده از این نظریه ناموفق بوده است.

پیش از آنکه نقطهٔ عزیمت دستگاه نظری نیما برپایهٔ نوشته‌های خود او بازگوشود، لازم می‌دانم توجه خواننده را به سرلوحهٔ کتاب حرف‌های همسایه جلب کنم تا اهمیت این منبع به لحاظ تئوریک، در مقایسه با منابع دیگر مانند مقالهٔ «ارزش احساسات» و دیگر نوشته‌های پراکندهٔ نیما، مشخص شود:

همسایه!

خواهش می‌کنم این نامه‌ها را جمع کنید. هرچند مکرر است و عبارات بی‌جا و حشو و زوائد زیاد دارند و باید اصلاح شود، اما یادداشت‌هایی است. اگر عمری نباشد برای نوشتن آن مقدمهٔ حسابی دربارهٔ شعر من، اقلأً اینها چیزهایی است.

من خیلی حرف‌ها دارم برای گفتن. نگاه نکنید که خیلی از آنها ابتدایی است. ما تازه در ابتدای کار هستیم. به اسم «به همسایه» یا «حرف‌های همسایه» باشد، اگر روزی خواستید به آن عنوانی بدهید. در واقع این کار وظیفه‌ای است که من انجام می‌دهم. شما در هر کدام

۱. این دسته از ناقدان از آنجا که به زبان‌های غربی تسلط ندارند، برای این زبان‌ها خاصیت جادویی قائل‌اند.

از آنها دقت کنید خواهید دید که این سطور با چه دقتی که در من بوده است، نوشته شده است.

امید دارم روزی شما هم این کار را بکنید و به این کاهش بیفزایید.

۱۳۲۴

نیما طی نامه اول تا چهارم این کتاب، در دوسه صفحه، کلیاتی درباره روحیه هنرمند و خلوت شاعر و نگاه شاعرانه گفته و در نامه پنجم از همان ابتدا مهم ترین نکته نظریه شعری خود را بیان داشته است که در واقع همان نقطه عزیمت سیستم تئوریک اوست:

یکی از شعرای فرانسه، که درست در نظرم نیست (و شاید بوالو در آر پوئه تیک) می گوید: «آسان/مشکل». یعنی آسان فهمیده شود، ولی ساختن این آسان، مشکل باشد؛ یعنی هر کس نتواند. ... اما این هنری است در پیش قدم. من نمی توانم این کار را هنر بدانم. سراسر اشعار بدوی در تاریخ ادبیات دنیا همین حال را دارد. آثار دوره های رئالیستی (شعرهای خالی از عمق و خیال و حس دقیق) سراسر آسان فهمیده می شوند. اما از من چیزی را که باید بشنوید، «مشکل، آسان» [است]؛ یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته شده باشد. شعر و موسیقی و نقاشی در دوره ما به این مرحله ی باریک و عمیق رسیده اند. پابه پای همه چیز، همه چیز تکامل پیدا کرد.

حرف های همسایه نه تنها ما را دریافتن نقطه شروع نظریه شعر آزاد راهنمایی می کند، که طرحی دقیق از نظریه شعر قدما و آغاز و انجام سیستم شعر عروضی نیز در پیش چشم ما ترسیم می نماید. نیما در جای دیگری (نامه ۱۷) می گوید:

ما درست به دوره ای رسیده ایم که شعر مرده است، مسیر نظرتنگ و محدودی که قدما داشتند به پایان رسیده است. انتهای دیوار است. راه کور شده است.

و باز در جای دیگر (نامه ۳۱) سبک هندی را «اعلا درجه ترقی شعر ایران» قلمداد می‌کند.

از این سه مطلب چنین برمی‌آید که نیما معتقد است: شعر قدما، از حیث نظم، مشکل بوده و پس از طیّ مراحل به نقطه اوج خود (سبک هندی)، و از آن پس به بن‌بست رسیده است. به عبارت دیگر، آنچه از نگاه نیما به بن‌بست رسیده نه شعر که شعر نظم‌محور فارسی است. یعنی سخن نیما اولاً شامل نمونه‌های منشور شعر کهن فارسی (مانند شطحیات)^۱ نمی‌شود و ثانیاً ناظر بر جنبه نظم است که از قاعده‌افزایی بر زبان نثر حاصل می‌شود.^۲ قاعده‌افزایی به طور سیستماتیک و در سطوح مختلف (آوایی، واژگانی و نحوی) در شعر عروضی سرانجام به درجه‌ای رسیده که فرا رفتن از آن ممکن نبوده است (دوره نسبتاً طولانی بازگشت اعترافی همگانی و عملی به همین مدعاست). اکنون باید شعر را از مسیر مسدود شده نظم قدما بیرون آورد و در مسیر دیگری انداخت، که از دید نیما یعنی باید نظم را آسان گرفت تا کفه شعریت سنگین‌تر شود.

۱. بین نثر شاعرانه و شعر منشور تمایزی اساسی و ماهوی وجود دارد. برای اینکه مطلب قدری روشن‌تر شود، می‌توان دو نمونه مشهور را با هم مقایسه کرد: «به صحرا شدم عشق باریده بود و زمین تر شده بود. چنان‌که پای مرد به گلزار فرو شود پای من به عشق فرو می‌شد.» و «روز شنبه نهم ماه رجب میان دو نماز بارانکی خردخرد می‌بارید چنان‌که زمین ترگونه می‌کرد.» نمونه دوم بخشی از نثر یک مورخ است که، به رغم شاعرانگی‌اش، کارکرد ارجاعی دارد. نمونه نخست اولاً مستقل از نثر تذکرة الاولیاست و ثانیاً کارکرد ارجاعی ندارد. یعنی مورخ می‌تواند در صدد راستی‌آزمایی گزارش بیهقی در آن روز خاص برآید، اما جمله نقل‌شده در تذکره محتمل صدق و کذب نیست.
۲. صفوی، کورش: از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول: نظم (در تعریف نظم و انواع قاعده‌افزایی‌های سطوح آوایی و واژگانی و نحوی، از این کتاب بهره جست‌ام که حاصل هم‌اندیشی دو استاد بزرگ زبان‌شناسی، زنده‌یاد دکتر علی‌محمد حق‌شناس و زنده‌یاد کورش صفوی، بوده است. اما برخی آرای دیگری که در این کتاب مطرح شده و برخی احکام صادر شده در آن، از جمله مثلی که پیش‌نمونه‌های نظم و نثر و شعر را به شکل نمودار نشان می‌دهد، می‌تواند قدری موجب سردرگمی شود. تی‌اس الیوت، در مقدمه ترجمه‌اش از شعر منشور آناپاز به درستی نظم و نثر را در دو سوی خطی فرضی قرار می‌دهد که در هر نقطه‌اش امکان شکل گرفتن شعر وجود دارد.)

پیش از توضیح راه حل نیما باید نخست مسئله را بررسی کرد: آیا واقعاً شعر فارسی، با قیودی که گفته شد، به بن بست رسیده بود؟ برای به دست دادن طرحی نظری از سیر تکاملی شعر نظم محور فارسی می توان بر اساس اولین نمونه های موجود شعر عروضی فارسی، پیش نمونه ای برای نخستین نظم های عروضی قائل شد. در این پیش نمونه برجسته سازی متمرکز بر عروضی کردن سخن فارسی بوده است و با این حال، همین نظم عروضی هم در نخستین دوره های شعر فارسی هنوز آنچنان مرتب نبوده که در دوره های بعد شاهد آن بوده ایم. شاید عناصری از وزن موسیقایی دوره های پیش در آن باقی مانده بوده (چنان که در شعر بسیار تکامل یافته رودکی هم دیده می شود).^۱ باز می توان فرض کرد که قوافی در پیش نمونه مفروض ما قوافی اصطلاحاً «پُر» نبوده یا اصطلاحاً شبه قافیه بوده باشند؛ یعنی دو کلمه آخر دو مصراع از کمترین میزان قاعده افزایی در سطح واژگانی (توازن واژگانی، تکرار آوایی کامل و تکرار آوایی ناقص) برخوردار بوده باشند. یا حتی بیت بدون قافیه و فقط دارای ردیف بوده باشد. امکان های دیگری را هم می توان در نظر گرفت، اما غرض این است که در نمونه های نخست شعر عروضی، وجه غالب در برجسته سازی (و به تعبیر تینیانوف، عامل مسلط / subordinating factor)^۲ ریختن کلمات در قالب کلام دولختی

۱. امروز به هر حالی بغداد بخارا است / کجا میر خراسانست پیروزی آنجاست (مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل / مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل). هجای اول آغاز مصراع دوم - که احتمالاً بازمانده از وزن ترانه هایی است که همراه ساز و ضرب ادا می شده - در دوره های بعد افتاده است؛ یعنی نظم عروضی هم خود رفته رفته مرتب تر شده است، به نحوی که برخی تحریفات شاهنامه و دیگر متون قدیمی به دست کاتبانی آشنا با عروض دوره خود و بی توجه به سیر تکامل عروض و به قصد "اصلاح معایب وزنی" نسخه قدیمی صورت گرفته است.

۲. برای آشنایی با دو مفهوم ذکر شده می توان به مقاله The Dominant از رومن یاکوبسن و Rhythm as the Constructive Factor of Verse از یوری تینیانوف در منبع ذیل رجوع کرد: Matejka, L. and Pomorska, K., *Readings in Russian Poetics Formalist and Structuralist Views*.

موزون مقفا بوده است، و دیگر مؤلفه‌ها (از حیث انتخاب و همنشینی و...) همگی تحت تأثیر این امر قرار داشته‌اند. به عنوان مثال، کاربرد مترادف‌های متعدد در مصراع دوم این بیت «ای امیری که امیران جهان خاصه و عام/ بنده و چاکر و مولات و سگ‌بند و غلام» بیش از آنکه حاصل انتخاب گوینده بوده باشد، تحت تأثیر وزن به عنوان عامل برجسته‌سازی بوده است. در شعر ادوار بعدی اگر مترادف‌ها با این حد از گشاده‌دستی کنار یکدیگر ردیف شده باشد، نشان ناتوانی شاعر است، مگر به نوعی تناسبی یا ظرافتی در کار باشد (قیاس شود با: دیلم ملک بابل، هندو شه ترکستان). همچنین کاملاً محتمل است که رایج‌ترین قالب شعر در نخستین مراحل شعر عروضی فارسی نه قصیده یا مثنوی یا حتی قطعهٔ مصرع، بلکه قطعاتی کوتاه شامل چند بیت در بحور مثنی بوده باشد، تا مجال بیشتری برای انتخاب کلمات و قافیه‌پردازی در اختیار شاعر بگذارد. بنابراین هنگامی که شاعرانی به سرودن قصیده و مثنوی پرداخته‌اند، نظم عروضی چندین و چند مرحله را پشت سر نهاده است. علاوه بر این، تا شعر عروضی به چنین مرحله‌ای از تکامل از حیث قوالب برسد، مراحل از تکامل نظم نیز به شکل تدریجی در محدودهٔ ابیات و در شکل‌گیری تصاویر و صناعات بدیعی و شیوه‌های بیان طی می‌شده است. به عنوان مثال، این قصیدهٔ عنصری را در نظر بگیرید که در بیش از شصت بیت سروده شده و همهٔ ابیات و اجزایش، از مطلع و تغزل و تخلص و شریطه، به شکل حیرت‌انگیزی بر اساس صناعت جمع و تقسیم نظم یافته‌اند:

غنوده‌ستند بر ماه منور
خط و زلفین آن مه‌روی دلبر
یکی را سنبل نورسته بالین
یکی را لالهٔ خودروی بستر
زمشکین جعد زنجیر است گویی

ز عنبر حلقه زلفین چنبر
 یکی را نقره بی بار نافه ست
 یکی را آینه بی زنگ معجر...
 مرا بهره دو چیز آمد زگیتی
 دل پاک و زبان مدح گستر
 یکی بر مهر جانان وقف کردم
 یکی بر مدح شاهنشاه کشور...
 همی تا باغ و راغ ورود و کشته
 چو آید ماه فروردین به آذر
 یکی را ابر بخشد کله سبز
 یکی را باد دیبای مطیر...
 به ملک اندر همی بادند باقی
 به کام دوستان آن دو برادر
 یکی اوشاه چو نانی که خود هست
 یکی سالار و از شادی توانگر

برای این قصیده باید حتی از حیث صنعت جمع و تقسیم نیز
 پیش نمونه‌ای قائل شد، چیزی شبیه این دو بیت منسوب به فیروز
 مشرقی در قرن سوم^۱:

به خط و آن لب و دندان بنگر
 که همواره مرا دارند در تاب
 یکی همچون پرن بر اوج خورشید
 یکی چون شایورد از گرد مهتاب

۱. مدبری، محمود: شاعران بی دیوان

بگذریم از تشبیهات قصیدهٔ عنصری که اغلب آن‌ها به احتمال قوی از ابداعات او نیستند، چرا که کاملاً شکل قراردادی به خود گرفته‌اند؛ برخلاف دوبیت اخیر که اثر خیال‌پردازی شاعر در آن مشهودتر است (هرچند این نمونه هم قطعاً پیش‌نمونه‌هایی داشته است که پیش‌زمینهٔ برجسته‌سازی قرار گرفته‌اند) و همین امر موجب می‌شود تا قرائت شعر عنصری و کشف روابطش آسان‌تر از شعر فیروز مشرقی باشد. در بخش‌های بعدی به همین روال توضیح داده خواهد شد که شعر عروضی فارسی در دوره‌های مختلف چه مراحل از تکامل را می‌پیماید و سپس مدعای دوم و سوم نیما، دایر بر اینکه سبک هندی نقطهٔ اوج شعر عروضی فارسی است و از آنجا شعر به بن‌بست می‌رسد، بررسی خواهد شد.





