پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رضا براهنی

چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم؟

«ما دست در زیر زنخ می‌نهیم، می‌شنویم»
شمس تبریزی

۱ـ یادداشت‌هایی که در اینجا می‌آورم از یک سو مقاله‌ی نظری «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»[1] را تکمیل می‌کنند، و از سوی دیگر، با در نظر گرفتن شعرهای جدیدی که به‌مجموع شعرهای **خطاب به‌پروانه‌ها** از نظر روحی نزدیک هستند، توضیحات نظری دیگری را در اختیار خواننده می‌گذارند. درست است که راجع به‌شعرهای مجموعه **خطاب به‌پروانه‌ها**

بحث‌های مفصلی در این سو و آن سو چاپ شده و حتی یکی از دوستان جوان «کارگاه قصه و شعر براهنی»، آقای شمس، تفسیری برپاره‌ای از آن‌ها نوشته و در جایی چاپ کرده است، ولی تعدادی از خوانندگان آن شعرها و مقالات، در بحث‌هایی که با خود من داشته‌اند، ضرورت نگارش مقاله‌ای مفصل‌تر را گوشزد کرده‌اند، و من اگر حتی این ضرورت گوشزد هم نمی‌شد، باید این مطلب را می‌نوشتم.

«ریمون روسل»، شاعر و رمان‌نویس فرانسوی، در پایان عمر مطلبی نوشت تحت عنوان «چگونه بعضی از کتابهایم را نوشتم». این نوشته که پس از مرگش چاپ شد، نشان می‌داد که در خلاقیت ادبی، حتی آن چیزهایی که به‌ظاهر سرسری هستند و نه تصادفی، بل که از یک ایمان به‌بیان نو، به‌بیان راسخ و متفکرانه‌ی نو، سرچشمه می‌گیرند و برزوایای تاریک ذهن نویسنده و آثار او پرتو همه‌جاگیری می‌اندازند. احساس من این است که در سن و سالی که هستم باید این توضیحات را بنویسم. این‌ها تذکرات نویسندگی و نویسندگانه نیستند، بل که تذکره‌های حضورند، از نوعی که تنی چند در زبان فارسی، در گذشته‌ی زبان، نوشته‌اند، مثل **عبهرالعاشقین** و **شرح شطحیات** شیخ روزبهان بقلی شیرازی، و مثل **مقالات شمس تبریزی**؛ و در غرب از نوع چیزهایی که در کارهای «نیچه» و در آثار «موریس بلانشو» دیده‌ایم و یا در «**حافظه، حرف بزن!**» از ولادیمیر ناباکف. گهگاه در نیما هم این توضیحات بوده است، بویژه در نامه‌ها و یادداشت‌هایش؛ ولی عمق این آثار با هم تو فیر دارد و تکلیفی است برای جان نویسنده که چیزی از خود راجع به‌کاری که کرده در پشت سر خود بگذارد. حالا به‌چه درد خواهد خورد، مسئله‌ای است که در حال به‌آن نمی‌توان اندیشه کرد. آدمی همیشه نگران است که حتی نزدیک‌ترین دوستانش نفهمند چه می‌خواسته است بگوید. بویژه وقتی که یکی قیام می‌کند علیه رسم و رسوم و آیین زمان. و حتی علیه رسم و رسوم شخصی، و نه پوست، بل جان عوض می‌کند، آن هم از پس پنجاه سالگی، بهتر است بگوید این جان عاصی و شیفته با بقیه‌ی آثار و مراحل خود او، و آثار و مراحل دیگرانِ معاصر او و یا پیش از او چه کرده است. «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، «بازنویسی بوف کور»، بیش از دویست سیصد نوار سال‌ها و ماه‌های آخر «کارگاه...» از همان جان عاصی سرچشمه گرفته‌اند. مقالات آدینه و تکاپو و سخنرانی‌های اخیر هم در این خط توضیحی نوشته و ایراد شده‌اند، حتی درس‌ها در همه‌جا و بحث در هرحشر و نشر و نشست و برخاستی. حتی وزن سخن حال هم مربوط به‌همین خط تخیل و اندیشه است که توضیح مفصلش، بندبند و جسته جسته، جسته و گریخته، آن طور که روال اشتیاق و بیان ایجاب کند، خواهد آمد. دیگران ممکن است توضیحات دیگری بدهند. به‌خودشان مربوط است، و همه هم آدم‌های محترمی هستند، حتی آنهایی که قضیه را نمی‌دانند ـ که به‌نظرم بی‌سوادی جرم نیست، ولی نگارش از روی بی‌سوادی جنایت است. آدم چهار جمله از این و آن درباره‌ی زیربنا و روبنا و تاثیر جامعه برهنر و زبان و رابطه‌ی روانشناسی و هنر شینده باشد و بخواهد در هرمقوله‌ای با همین داده‌ها فضولی کند، جنایت است. جان عاصی و شیفته‌ی یک آدم را در این فرمولهای دستمالی شده ریختن، فقط فضولی و جنایت است. ولی حتی فضول و جانی هم، محترم‌اند، حتی اگر حد خود را ندانند. زانو زدن و یاد گرفتن بزرگ‌ترین شرف انسان است. و اگر یکی بردیگری برتری داشته باشد به‌سبب این شرف است، جز این: همه در برابر حقوق بشری مساوی‌اند ـ ولی راه واقعی به‌آن شرف ختم می‌شود.

۲ـ بحث حاضر شبیه بحثی است که با بخشی نه مقاله‌ی «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» شروع شد و همه‌ی بحث‌های قبلی آن مقاله. گرچه آن قسمت از بحث‌های نظری در بخش‌های دیگر آن مقاله که مربوط به‌تئوری «زبانیت» زبان شعر می‌شود نیز به‌بحث حاضر مربوط است. روشن کردن منظر ادبی و شعری ایران پس از چاپ «شکستن در چهارده قطعه‌ی نو برای رویا و عروسی و مرگ» (سال ۷۲، زمان سرایش شعر، سال ۷۳ چاپ اول در تکاپو و چاپ بعدی آن در سال ۷۴ در **خطاب به‌پروانه‌ها** با حذف پاره‌ای از سطرهای آن) برعهده‌ی من نیست. واژه‌ی ضددستوری زبانیت در آن سال، در بحث‌های من در «کارگاه قصه و شعر براهنی» برمی‌گردد به‌چند سالی پیش از سال ۷۲. اشاره به‌چند نکته‌ی ناچیز تاریخ شعری برای روشن شدن هدف اصلی این تذکره‌ی شعری ضروری است.

۳ـ از چیزهای بسیار کوچک شروع می‌کنیم به‌کار اصلی. کار اصلی در بیان چیزهای کوچک است. سال‌ها پیش من در بحث‌های شعری‌ام از «ازیت» در شعر فروغ صحبت می‌کردم. این «ازیت» با «ز» است. و نه با «ذ»، و ریشه‌ی آن در این دو مصرع فروغ فرخزاد بود: «من از تو می‌مردم / اما تو زندگانی من بودی.» «ازیّت» یعنی از «بودن» «از» و نه چیزی دیگر. کلمه، کلمه بودن خود را در خود تثبیت می‌کند، یعنی «از»، از بودن خود را به‌رخ می‌کشد نه وسیله قرار گرفتنش برای بیان معنایی دیگر را. «من از تو می‌مردم»، یک شکل زبانی است: «من» در یک سو «تو» در سوی دیگر «از» در وسط. «از» در زبان نماد فاصله بین دو چیز است ولی در این جا دیگر نماد نیست. خود خودش است. «من از تو می‌مردم»، معنای مهم‌تری برای من داشت و دارد و آن معنا مربوط به‌آن چیزی است که «از» را «از» کرده است هرجا بین دو چیز فاصله وجود داشته باشد، از واژه‌ی «از» استفاده می‌شود، پس بهتر است که یک بار هم «از» از وسیله قرار گرفتن دست بردارد و شخصیت خود را به‌رخ بکشد شخصیت نه منفعل و خنثی، بل شخصیت فعال و پویای خود را یعنی «فرادا» در یک جمع حاضر شود، یعنی حضور داشته باشد، با «ازیت» خود، با «از» بودن خود. در بحث این واژه، در مصاحبه با ناصر حریری در سال ۶۴ (هنر و ادبیات امروز مصاحبه‌ی ناصر حریری با احمد شاملو و رضا براهنی. چاپ بابل سال ۶۴، و بعدها مندرج در **طلادرمس**، سه جلدی، جلد اول، ص. ۵۶۱، چاپ اول سال ۱۳۷۱، نشر مرغ آمین) گفته بودم: «هرکسی که شعر می‌خواند اولین توجهش باید به‌زبان باشد... در شعر، زبان، «ادبیت» پُرِ زبان، به‌معنای مطلق کلمه وجود دارد.» تقریباً بیست و

● وقتی که بگوییم: «دستی شبیه پنجره با رگ‌های توری آوازی از تو را که در پرنده» چیز دیگری گرفته‌ایم که پیش از زمان نگارش آن در زبان فارسی وجود نداشته است.

یکی دو سال قبل از آن تاریخ، یعنی سی و شش سال پیشتر از شعر به‌عنوان «ترکیبی بی‌سابقه در کلام و از «حادثه» بودن آن حرف زده بودم. در این شعر، یا در این دو مصراع از فرخزاد، یک کلمه‌ی بسیار مختصر و حقیر، یعنی «از» بدبختی که همیشه حامل و واسط و وسیله‌ای حمل یک بخش از زبان به‌بخش دیگر آن بوده، شخصیتی به‌مراتب بالاتر، بدیع‌تر، نه شاعرانه‌تر، بل شعری‌تر از کلمات به‌ظاهر بسیار مهم، یعنی «من» و «تو» و «می‌مردم» و «زندگانی»، پیدا کرده است. برای من این «از» مهم است، چرا که از «ازیت» اشباع شده است. در حالی که «من» و «تو» و «می‌مردم» و «زندگانی» از «منیت»، «تویت»، «می‌مردمیت» و «زندگانیت» اشباع نشده‌اند. «تو» معنای «تو» است. «من» معنای «من» است. «می‌مردم» معنای «می‌مردم» است، و الخ... وقتی که زبان از خود اشباع شود، سلولی به‌بزرگی کره‌ی زمین داریم، مثل «بالن» در قصه‌ای از «دانلد بارثالمه» که آنقدر باد می‌کند که جهان را از خود اشباع می‌کند. «از» وقتی اشباع شود، حامل قدرت غلبه برکلماتی می‌شود که فاقد قدرت اشباع هستند، منتها اشباع از چی؟ نه از چیزی خارجی، بل که از خود خویش. این منتهای دمکراسی است. کلمه فرصت بالیدنِ فرادا داشته باشد. ولی چون فرخزاد، فقط یک بار، و فقط در همین جا، و همین شعر، که بین شعرهای تغزلی خوب فرخزاد از شعرهای متوسط است، از یک کلمه به‌صورت اشباع کامل آن کلمه از خود استفاده می‌کند. به‌کار بردن آن، مشخصه‌ی اصلی سبک شعری فرخزاد نیست. علاوه براشباع لازم است «شیاع» هم در کار باشد. «اشباع و شیاع» ایجاد حوزه‌های خاص می‌کند. شعر فرخزاد در مجموع به‌صورت شعر اعترافی، و گاهی اعتراضی، باقی می‌ماند. اشباع و شیاع در شعر فرخزاد محتوایی است و اتفاقاً همین دید محتوایی در آخر این شعر به‌صورتی «پرمعنا» یعنی اشباع شده از محتوا بیان می‌شود: «تو گوش می‌دادی / اما مرا نمی‌دیدی». و قدری هم درباره‌ی همین گوش دادن «تو»، «اما» نادیده گرفتن من بگوییم.

فرخزاد گوش دادن را از دیدن جدا می‌کند.

من هیچ گونه تفسیری استعاری و نمادین و غیره را در این جا جایز نمی‌دانم. حتی از این عادت عمومی که مردها معمولاً گوش می‌دهند و زن‌ها را نمی‌بینند هم حرفی نمی‌زنم. گوش می‌دهند و یا از این گوش می‌گیرند و با آن گوش تحویل می‌دهند ولی گوینده را نمی‌بینند. ولی یک چیز خیلی جدی هم گفته می‌شود. در شعر، ممکن است گوش بدهیم، ولی نبینیم. درواقع فرخزاد از تمهیدات مختلف، وزن، تکرار، استعاره، بیان اعتراضی، و و و استفاده می‌کند تا حقیقتی را بگوید. آن هم این است که تو به‌این کلمات گوش می‌دادی، ولی مرا که آنها را می‌گویم، می‌گفتم، نمی‌دیدی. باید در شعر این تمهید کلیدی را پیدا کنیم. «من از تو می‌مردم / اما تو زندگانی من بودی.» فعل‌ها همه در گذشته داده می‌شوند. «می‌رفتی»، «می‌خواندی»، «می‌آمدی»، «می‌چیدی» الخ... و آخر سر، «تو گوش می‌دادی / اما مرا نمی‌دیدی.» «اما» در اول شعر آمده، و در آخر شعر هم آمده. آغاز شعر فاقد تصویر ارجاعی است، پایان شعر هم، فاقد تصویر ارجاعی است. «من از تو می‌مردم/ اما...» «تو گوش می‌دادی / اما... ». ناگهان «اما» اهمیتی را در شعر پیدا می‌کند که بقیه‌ی کلمات عادی شعر آن اهمیت را ندارند. «اما» می‌شود یک کلمه‌ی کلیدی. حالا بدون آوردن قسمت‌های دیگر شعر، دو سطر اول و دو سطر آخر را پشت سر هم قرار بدهیم: «من از تو می‌مردم / اما تو زندگانی من بودی / تو گوش می‌دادی / اما مرا نمی‌دیدی.» ما در زبان با یک تقابل و با یک محال سر و کار داریم. نمی‌توانیم حالت اول و حالت دوم را به‌صورت ارجاعی داشته باشیم. پس آن‌ها را به‌چه صورت داریم؟ به‌صورت اشباع «اما». صدایی حرف می‌زند، و مدام از فعلی و زمانی در گذشته یاد می‌کند. فرخزاد شاعر عارف نیست تا وقتی از یک زمان گذشته حرف زد، احتمالاً تصور کنیم که چیزی مثل این بیت حافظ را می‌گوید: «من ملک بودم و فردوس برین جایم بود / آدم آورد در این دیر خراب آبادم.» تا بعد به‌دنبالش بیاییم بگوییم: «من از تو می‌مردم / اما تو زندگانی من بودی.» چنین نیست. صدایی می‌گوید: Signifier. صدایی چیزی را در صدا می‌گوید، یعنی این دو سطر را: «من از تو می‌مردم / اما تو زندگانی من بودی» این دو جمله با آن رابط تعلیقی «اما» کل پیام است، و نیز کل Signified، و Signified فقط به‌معنای معنی نیست. و بعد می‌گوید: «تو گوش می‌دادی / اما مرا نمی‌دیدی.» صدا، این را هم در صدا می‌گوید. این دو جمله هم با همان روابط تعلیقی «اما» کل پیام و کل Signified است، و باز Signified به‌معنای معنی نیست، صدا این دو جمله را می‌گوید، ولی صاحبِ صدا هم هست و هم نیست. هست، به‌دلیل اینکه ما این جملات را می‌شنویم؛ و نیست، به‌دلیل اینکه ما خود او را نمی‌بینیم. در شعر گوش می‌دهیم اما صاحب صدا را نمی‌بینیم. شاعر شعرش را می‌گوید، زندگانی او آن چیزی است که او می‌گوید، ولی او «از تو»، «از» آن می‌میرد. هم هست، هم نیست. شنیده می‌شود، اما دیده نمی‌شود. اساس شعر در چیست؟ در گفتن. ابزارهای گفتن چیست؟ ابزارهای صوتی بیان. می‌گوییم، اگر نگوییم می‌میرم، این محال توجه را از چشم به‌سوی گوش برمی‌گرداند. چیزی که در شعر بسیار جدی اتفاق می‌افتد: زبان و گوش. می‌گوید، می‌شنود؛ می‌شنود، می‌گوید. کل ساختار زبان، بازی می‌شود. ولی در مجموع، شعر فرخزاد اعترافی، اعتراضی باقی می‌ماند. «اشباع و شیاع» مدام در حال کشیده شدن به‌سوی Signified هاست.[۲]

ولی اتفاق دیگر هم می‌افتد. زبان شعر زبان را در مرکز خود دارد. دنیای بیرون را نمی‌توان بیان کرد. ما در بیان دنیای بیرون دچار کمبود

● زبان برای زبان شدن باید مدام خود را در خطر بی‌معنا شدن غرق کند، تا حوزه‌های جدید زبانی را با قراردادن آن‌ها در دوردست، با کش دادن درک لذت آن‌ها، قابل لمس کند.

هستیم. براساس آن کمبود [Lack در معنایی که «دریدا» آن را در **پیرامون گراماتولوژی** (نوشتارشناسی) به‌کار گرفته] ما چیز دیگری می‌سازیم، ساخته‌ایم، ضرر را به‌سود تبدیل کرده‌ایم. زبان در ابتدا با ارزش اضافی کاری ندارد. اول با ارزش کسری سر و کار دارد. بی‌آنکه ارزش کسری را به‌سطح خود ارزش رسانده باشیم، دنبال ارزش اضافی می‌رویم. از روی ارزش می‌پریم، ارجاع آن ارزش است، در آن سوی آن فرود می‌آییم. ارزش همیشه اضافی می‌شود. بشر درباره‌ی طبیعت حرف نمی‌زند. درباره‌ی آنچه درباره‌ی چیز دیگری گفته شده حرف می‌زند. زبان از کمبود شروع می‌کند و به‌ارزش اضافی که کل ارزش است می‌رسد. فورمول اصولی این ماجرا را در شعر جدی می‌بینیم. «از» و «اما» کسری‌آورندگان در ارزش کلامی، تبدیل می‌شوند به‌ارزش اضافی که کل ارزش است. ما در آن حوزه‌ای هستیم که حوزه و قلمرو گوش و زبان است، و نه حوزه‌ی چشم. «تو گوش می‌دادی / اما مرا نمی‌دیدی.» شعر گوش را هدف قرار می‌دهد. از جایی مخفی، از سینه، از درون تمهیدات بیان، زبان بیرون می‌ریزد و به‌گوش می‌رسد. شعر به‌گوش می‌رسد. لازم نیست مرا ببینی. «تو گوش می‌دادی.» «تنها صداست که می‌ماند.» «پرنده مردنی است، پرواز را به‌خاطر بسپار». شعر از حافظه‌ی زبان به‌حافظه‌ی گوش سپرده می‌شود. پرنده، جیفه‌ی ارجاع جهان است. پرواز، آن صداست. ممکن است بگویید پرواز بصری است. نه. «پرواز را به‌خاطر بسپار» به‌صورت زبان در ذهن می‌ماند. وقتی که «پرواز را به‌خاطر بسپار» می‌گوییم. قصدمان این نیست که بیایید پرواز را ببینید. و به‌خاطر بسپارید. قصدمان این است که آنچه را که درباره‌ی پرواز گفته شده به‌خاطر بسپارید. ما «پرواز را به‌خاطر بسپار» را به‌خاطر می‌سپاریم. و برای چنین کاری به‌زبان و گوش نیازمندیم.

۴ـ ما این نوع کار را می‌بریم یک گام آن ورتر، بعد چند گام دیگر آن ورتر. چگونه؟ درست است که در «ازِ» استثنایی فرخ‌زاد، «ازیتِ» «از» به‌رخ کشیده شده، ولی «اما» از نوع «از» نیست. «اما» همیشه به‌همان صورت به‌کار می‌رود که فرخ‌زاد هم به‌کار برده است. «اما» خویشکاری خود را به‌کار گرفته است. نقش دستوری خارج از آن متن را، در کلیات آن نقش به‌کار گرفته است. اما معنا و فونکسیون عام دستوری دارد، و به‌همین دلیل به‌رغم اهمیتش، به‌دلیل تکرار آن در آغاز و پایان شعر، از خاصیت ویژه‌ای برخوردار نیست، جز به‌عنوان وسیله‌ی قطع منطق زبان و معکوس کردن رفتار زبانشناختی عقلایی. حالا یک قدم آن ورتر در شعر فرخ‌زاد برویم و بگوییم که زبان همیشه در شعر فرخ‌زاد همان نقش را بازی می‌کند که «اما». یعنی زبان موکد نمی‌شود، به‌میدان آورده نمی‌شود. زبان می‌اندیشد و تخیل می‌کند چیزهایی را، و آن‌ها را بیان می‌کند. زبان بیان کننده‌ی خود زبان نیست. بیان کننده‌ی تصویر و تصاویری است که یکی از وظایف اصلی زبان، بیان آن‌هاست، ولی لزوماً، این «یکی از وظایف اصلی زبان»، آن زبان اصلی شعر نیست. آن وظیفه نیست. بیانِ «از» به‌صورتی که که فرخ‌زاد آن را در «من از تو می‌مردم» آورده، بیان شعری زبان را به‌رخ می‌کشد، ولی این بیان شعری در فرخ‌زاد استثنایی است. اشباع و شیاع عام ندارد. به‌همین دلیل مشخصه‌ی اصلی شعر فرخ‌زاد در همان چهارچوب بازنمایی جهان توسط زبان است، و این یعنی مدرنیسم. گرچه فرخ‌زاد در شعر «پنجره» می‌گوید «یک پنجره برای دیدن / یک پنجره برای شنیدن»، ولی خود شعر نشان می‌دهد که «یک پنجره برای دیدن» بیشتر مطرح است تا «یک پنجره برای شنیدن»[۳]. گاهی برای «شنیدن» باید «دیدن» را حذف کرد. فرخ‌زاد در شعر «ای مرز پرگهر» اوج زبان‌سازی خود را با استفاده از کلمات غیرشاعرانه و عمومی ارائه می‌دهد، و گرچه در آن سطرهایی از نوع «و شیخ ای دل ای دل تنبک تبار تنبوری» دیده می‌شود، و یا «گهواره‌ی مولفان فلسفه‌ی «ای بابا به‌من چه ولش کن»، و به‌شیخ و مولفان فلسفه از طریق نسبت‌های زبانی چیزهایی را الصاق می‌کند، ولی هنوز هم این کار از نوع آن «از» نیست. آن «از» انقطاع زبانی را تا حد فونکسیون و ماهیت اصلی «از» بیان می‌کند. در هردو جمله‌ای که از «ای مرز پرگهر» آوردیم، زبان از فونکسیون‌های زبانی برای به‌کارگیری معنی استفاده می‌کند، حتی به‌رغم تجنیس اتوماتیزه شده‌ی «ت»، «ب» و «ن» در «تنبک تبار تنبوری».[۴] وسط بیان این جملات بر نمی‌گردیم به‌عمده‌شدن زبان. زبان هنوز در خدمت بیان معانی است. منتها از تمهیدات شعری هم استفاده می‌کند. بدترین استفاده در «بوق نبوغ نابغه‌ای است»[۵] است که در آن تکرار حروف و صداهای آنها به‌ظاهر شاعرانه است، ولی در واقع گفتن «نبوغ نابغه‌ای» تکرار محتوایی کلمات را چنان به‌رخ می‌کشد که آدم فکر می‌کند مگر گفتن این دو کلمه در یک معنای واحد و با ریشه‌ی واحد چه چیز بدیعی دارد که آنها کنار هم گذاشته می‌شوند؟ گاهی ایجاد جناس صوتی از ساده‌ترین کارهای شاعری است، مثل عنوان حافظ سایه است: «به‌سعی سایه» به‌ظاهر زیباست، ولی این دم دست‌ترین جناس، یا جنس‌گیری از زبان است. موسیقی واقعی نه از جنس کردن جنس‌های همجنس، بلکه از جنس کردن جنس‌های ناجنس آفریده می‌شود، طوری که صداها شنیده می‌شوند در اختلافشان؛ و شنیده می‌شوند در کنار هم به‌رغم اختلافشان؛ و این جهان کثرت صداهاست. «پولیفونی» است که موسیقی را می‌سازد. «س» از جنس «س»، «ی» از جنس «یه»، و یکی از این جنس، دیگری از جنس دیگر و تکرار این دو صوت دنبال هم، از نوع همان «بوق نبوغ نابغه‌ای»ی فرخ‌زاد است: ساده‌گرفتن نقش اصوات و اجناس اصوات. صدایی کاملاً جدا از صدای این کلمات، صداهای مشابه این کلمات، ضرورت داشت،

● لازم است ما به‌آخرالزمان زبان نزدیک شویم و این حتی فرق می‌کند با آن چیزی که در گذشته آن را عمودی نگه داشتن زبان و فرم زبان در شعر عنوان کرده بودیم. زبان باید به‌آخر خود برسد تا زبان بودن خود را دریابد.

● موسیقی باید از غیرموسیقی به‌وجود آید، یعنی موسیقی باید از بستر اعتیاد ما کنده شود برود به‌بستر چیزهایی که از جنس موسیقی نیست؛ و در بازگشت، به‌سوی ما، به‌صورت دگرگون شده برگردد.

به‌عنوان عامل از جا به‌در کردن موسیقی (Musical Displacement)؛ پرتاب صداها از بستر اعتیادی آنها به‌بیرون، و به‌بستر صداهایی از نوعی دیگر، تا موسیقی به‌وجود آید. موسیقی باید از غیرموسیقی به‌وجود آید، یعنی موسیقی باید از بستر اعتیاد ما کنده شود برود به‌بستر چیزهایی که از جنس موسیقی نیست؛ و در بازگشت، به‌سوی ما، به‌صورت دگرگون شده برگردد. در غیر این‌صورت ما به‌سوی سنتی‌کردن صداهای به‌ظاهر تازه پرداخته‌ایم؛ یعنی سکوت را بر موسیقی ترجیح داده‌ایم؛ و این نه نگارش شعر از نوع شنیداری است و نه از نوع دیداری، و نه از نوع ترکیبی از آنها.

زبان برای زبان شدن باید مدام خود را در خطر بی‌معنا شدن غرق کند، تا حوزه‌های جدید زبانی را با قراردادن آن‌ها در دوردست، با کشش دادن درک لذت آن‌ها، قابل لمس کند. زبان باید به‌مرگ زبان، به‌مرگ وجد و شعف زبان، هوشیار شود؛ با بی‌هوش کردن اعتیاد زبانی، با خواباندن عادت خرفت و بیدار کردن گوش‌های باهوش جدید، مجهز به‌فن جدید، فن مرگ جدید. لازم است ما به‌آخرالزمان زبان نزدیک شویم و این حتی فرق می‌کند با آن چیزی که در گذشته آن را عمودی نگه داشتن زبان و فرم زبان در شعر عنوان کرده بودیم. زبان باید به‌آخر خود برسد تا زبان بودن خود را دریابد. تا تقلید تصویر افلاطونی را از سراسر تاریخ فرهنگ جهان نرانده‌ایم، به‌زبان واقعی دست نمی‌یابیم. آزادی از تقلید پیر مغانی، با آزادی زبان به‌دست می‌آید. با گفتن «زنده باد آزادی» آزاد نمی‌شویم. زبان را باید از قید و بند عادت به‌ساختارهای قراردادی آزاد کنیم، یعنی به‌آن صورتی که زبان را اکنون می‌شناسیم، از قید نحو پدرسالارانه‌ای که برآن حاکم است، زبان را باید آزاد کنیم. برای آزاد کردن آن باید مرگ آن را مشاهده‌ی شنیداری کنیم. باید شهود و شهادت شنیداری را مدام در زبان جدید تقویت کنیم، باید از همه‌ی اشباعات و احجام تصاویر صوری و عینی بگذریم، باید به‌زبان سپیده‌دم برسیم، سپیده‌دم جدید زبانی مخالف تقلید و مخالف تحمیل بیرونی‌ها برزبان؛ و این پیش نخواهد آمد مگر با عبور از همه‌ی این «ایسم»های جور واجور ادبی ـ از کلاسی‌سیسم تا پست‌مدرنیسم. «آن پشت» جذاب‌تر از خود «ایسم»هاست. در آن جاست کثرتی که هنوز زبان نیافته است، و زبان‌هایی که هنوز کثرت نیافته‌اند. بین مرگ و زبان، حتی آزروهای مرگ زبان، و پیدایش آرزوی نو و زبان نو، رابطه‌ای از آخرالزمان وجود دارد؛ مردگان کلمات را برهنه و عور در صحرای محشری از بی‌معنایی یله کردن، به‌اصطلاح «عظمت فرهنگی» را به‌دست زبان نو به‌گور سپردن، و از مجموع نسیان‌های نوآفرین زبان جدیدی را رقم زدن. و این را ما «کنده شدن» می‌خوانیم، «از جا بدر کردن» می‌دانیم. گدایی زبان از در این و آن، یک ذره جناس مصمت‌ها و یک لمحه جناس مصوت‌ها، یک گوشه از فلان شاعر و یک کنایه از فلان عارف! که چی؟ این هم شد کار؟ اگر گدا هستی گدای زبان آینده باش نه گدای گذشته. مخفی‌گاه‌ها را بیار، تاریکی‌ها را بیار. خود شمس می‌گفت: «ما دست در زیر زنخ می‌نهیم، می‌شنویم.» تو مگر از او کمتری که گدایی او کنی؟ برو مرده باش، ولی مقلد نباش! آری «نباش» و نه «مباش».

۵ـ من این‌ها را خطاب به‌خود می‌گویم، و خطاب به‌همه. و ما یکی نیستیم. لازم نیست باشیم. در شعر اتحاد وجود ندارد. هرکسی باید خاص خود شعر گوید. یک شعر و یا یک شاعر نباید تکثیر شود. شعر و شاعر باید واحد باشد. جدا از دیگری. در شعر فرد داریم نه جمع. صداهای چندگانه باید داشته باشیم، همه درخشان شده از لذت، آرزو، بارش تازگی زبان. بازی زبان با زبانبازی فرق دارد. عشق دگرگون شدن با زبان، با عاشقانه فرق دارد. سودای جلد عوض کردن، با یک قدم بهتر از این و آن بودن تفاوت دارد، منتها این عوض کردن زبان با آن عوض کردن‌های داخل زبانی که در گذشته اتفاق افتاده متفاوت است. به‌این مسائل خواهیم رسید. این‌ها را با خودم می‌گویم. محرم من کاغذ است و سراسر بحث. بحثی هم در کار نیست. همین طور با مقداری یادداشت در ذهن این تذکره‌ی گاهی فنی، گاهی غیرفنی، را پیش می‌برم. با یک و دو گذاشتنی‌هایی که کار را راحت‌تر می‌کند.

۶ـ وقتی که ما می‌گوییم «یک لحظه پس از سپیده‌های سوسن»، به‌رغم حضور چیزی نسبتاً دور از ذهن، هنوز در سرای مالوف شعر مدرن هستیم. «یک لحظه پس از سپیده‌های سوسن / از مهر گیاه آفتاب اندامش / از سلطنت بلند انگشتانش / از صبح کلام صادقش می‌آیم.» وقتی که بگوییم: «یک لحظه... پس... از صبح کلام صادقش می‌آیم.» کمی، فقط کمی، از حالت ارجاع به‌خارج از زبان، بیرون آمده‌ایم، ولی در این سطر بیشتر با درون زبان سر و کار داریم، «کلام صادق» بویژه «صبح کلام صادق» چیزی مثل «سپیده‌های سوسن» و «سلطنت بلند انگشتانش» نیست. «صبح صادق» با «صبح کلام صادق» فرق می‌کند. فرق از نوع تداخل زبان در جهت چرخاندن ارجاع خارج به‌ارجاع درون ـ

● شعر فرخ‌زاد در مجموع به‌صورت شعر اعترافی، و گاهی اعتراضی، باقی می‌ماند. اشباع و شیاع در شعر فرخ‌زاد محتوایی است و اتفاقاً همین دید محتوایی در آخر این شعر به‌صورتی «پرمعنا» یعنی اشباع شده از محتوا بیان می‌شود.

● موسیقی واقعی نه از جنس کردن جنس‌های همجنس، بلکه از جنس کردن جنس‌های ناجنس آفریده می‌شود، طوری که صداها شنیده می‌شوند در اختلافشان؛ و شنیده می‌شوند در کنار هم به‌رغم اختلافشان؛ و این جهان کثرت صداهاست.

زبانی است. وقتی که می‌گوییم: «از چلچله پله‌های گامش می‌آیم»، آهنگ و نوع تلفظ کلمات، صدای کلمات، یعنی ابزارهای درون ـ زبانی، تکلیف مصراع را تعیین می‌کنند. در چهار مصراع «یک لحظه پس از بسیج انگشتانش / یک لحظه پس از نشستن /، یک لحظه پس از نسیم لبهایش / یک لحظه پس از صمیم قلبش می‌آیم»،[6] مصراع چهارم به‌کلی متفاوت از مصراع‌های دیگر است. چرا؟ «صمیم قلب» فقط در زبان وجود داشته است. در بیرون وجود نداشته است. «یک لحظه پس از صمیم قلبش می‌آیم.» نه طبیعت، نه ارجاع خارج از زبان، بلکه بازی زبان با زبان را ارائه می‌دهد. و این بازی از هرکار دیگری در زبان جدی‌تر است. زبان به‌سوی خود برگشته است. در خارج از قلمرو زبان نمی‌توانید این نوع مصراع را به‌کار بگیرید. در این جا زبان خود را عمده کرده است. آیا این مصراع معنایی هم دارد؟ اگر با ارجاع به‌خارج از زبان بخواهیم معنایی برای آن پیدا کنیم، دچار مشکل خواهیم شد. ولی اگر دقت کنیم می‌بینیم که در آن معنا دچار تعلیق و تاخیر شده است. ولی نزدیک کردن این کلمات به‌یکدیگر فقط در حوزه‌ی تاثیر زیباشناختی زبان عملی بوده است. یعنی یک لحظه پس از زبان می‌آیم. یک لحظه پس از چیزی که به‌زبان آمده می‌آیم و این با «بسیج انگشتان»، «نشستن» و «نسیم لبهایش» فرق می‌کند. غرض روشن کردن جنس زبان بود. در این مصراع زبان در ارتباط با ارجاع بیرونی و معنایی محتوایی و تقسیم‌بندی زبان به‌فاعل اندیشه و اندیشه به‌عنوان مفعول و یا شیء، و رده‌بندی و سلسله مراتب سوژه و ابژه، دچار تزلزل شده‌اند. زبان یک درجه به‌مرگ مفهوم نزدیک شده، و یک درجه به‌احیای خود. این مثل «خانه‌ی دوست کجاست» و یا «بی‌تو مهتاب شبی باز از آن کوچه گذشتم» و یا «تصویرها در آینه‌ها نعره می‌کشند» و یا «ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد» و یا «دعا کنیم که عاشق تمام خواهد شد» (به‌ترتیب از سپهری، مشیری، نادرپور، فرخ‌زاد و براهنی) نیست. این جملات معانی بی‌تزلزل دارند. ولی تزلزل معنی‌شناختی از همان منطق «ازیت» سرچشمه می‌گیرد. در این جا تصاویر عینی به‌هم نزدیک نشده‌اند، تصاویر مطرح نیستند، در این جا «امپرسیون»های زبانی از کلمه‌ای به‌کلمه‌ای دیگر، از صدایی به‌صدایی، از طریق خوراندن کلمات به‌هم، از طریق به‌خورد یکدیگر داده شدن کلمات، منتقل شده‌اند.

این انتقال درون ـ زبانی است. ولی این نوع زبان در کل کتاب **گل برگستره‌ی ماه** (سروده‌ی ۴۸، چاپ ۴۹) اشباع و شیاع ندارد. اگر کلمات اغلب شعرهای آن کتاب، جدایی‌ناپذیر از یکدیگر هستند، به‌سبب موسیقی شعر است؛ تناسب، تجانس توام با تنافر صداها، آن موسیقی را به‌وجود آورده‌ست. در آن زمان، اگر بعضی از خوانندگان شعر به‌بعضی از سطرهای آن کتاب توجه دقیق‌تر کردند به‌دلیل حضور ابزارهای زبان در خدمت بیان بود:

و خداحافظی‌اش،
آنچنان چلچله‌سانست که من می‌خواهم،
دائما باز بگوید که: «خداحافظ»، اما نرود.[7]

تصویر به‌کمترین مقدار دیده می‌شود، درواقع یکی بیشتر نیست. و بسیار هم اساسی است. ولی جمله به‌علت وجود افعال متعدد از حالت جمله‌ی ساده بیرون آمده و به‌طرف پیچیدگی رفته است. قالب شعر نیمایی‌ست. ولی به‌زبان نیمایی نیست؛ زبان عامیانه‌تر از زبان نیماست؛ به‌تلهج عمومی نزدیک‌تر است تا لهجه‌ی شعر نیما. «دائما» «که» «اما» و فعل‌های عمومی پیچیدگی جمله را از بین برده‌اند و شعر را در دسترس قرار داده‌اند. ولی اگر لذتی برخواندن آن مترتب است از بداهت آن سرچشمه می‌گیرد، و همه چیز آن تقریباً بلافاصله فهمیده می‌شود، و اگر تفسیری هم لازم باشد تفسیر در حوزه‌ی عشق است و نه در برآیند روابط درون ـ زبانی آن. وزن، یکی از رایج‌ترین وزن‌های زبان فارسی، با پایان‌بندی‌های نسبتا قراردادی نیمایی، در رساندن معنی و مضمون دخالت مستقیم دارد. ولی این برداشت از زبان متفاوت از برداشت‌های بعدی است. وقتی که بگوییم: «دستی شبیه پنجره با رگ‌های توری آوازی از تو را که در پرنده» چیز دیگری گرفته‌ایم که پیش از زمان نگارش آن در زبان فارسی وجود نداشته است «شبیه» ادات تشبیه نیست. به‌دلیل اینکه دست برای شبیه شدن به‌پنجره باید وجه شبه داشته باشد ندارد. پس تشبیه نیست. این وجه شبه می‌تواند مصرح و یا محذوف باشد، نیست. شباهت دست به‌پنجره ارجاع خارجی ندارد ارجاع ذهنی هم ندارد. تصویر وجود ندارد، نه ذهنی‌اش و نه عینی‌اش. ارجاع براساس قرائن در خود زبان همین سطر ندارد. دست می‌تواند رگ داشته باشد، پنجره می‌تواند توری داشته باشد. ولی توری ربطی به‌آواز ندارد، رگ‌های توری آواز، دورادور چیزی را می‌گوید، چون رگ به‌آواز ممکن است در جایی مربوط باشد: رگ‌های گردن موقع آواز خواندن. این ارجاعات درواقع من‌درآوردی است. «آوازی از تو» می‌تواند وجود داشته باشد. «آوازی از تو را که در پرنده» با

تداعی چیزهایی را به‌ذهن می‌رساند، ولی تاکید روی هیچ کلمه‌ای نیست. سلسله مراتب معنی شناختی و اصل غالب زبانشناختی متوقف شده است، اگر بقیه‌ی مصراع‌هایی که تاکنون آوردیم و مثال‌هایی که از شعر خود و دیگران دادیم شعر باشند، این سطر ضد شعر است. اگر بقیه‌ی شعرها وزن داشته باشند، یعنی تناسب ترکیب و ترتیب تناسب، در این جا چنین چیزی به‌صورت قراردادی وجود ندارد.

«دستی شبیه پنجره با رگ‌های توری آوازی از تو را که در پرنده» چنین چیزی در عروض قراردادی نمی‌گنجد. اساس آن در این سطر و سطرهای دیگر نه بر تونالیته، بل که بر اتونالیته [atonality] یعنی، ضد آهنگین بودن قرار دارد. «دستی شبیه پنجره» شبیه «خداحافظی چلچله‌سان» نیست. دومی تشبیه است. اولی تشبیه در زبان است. فقط در زبان اتفاق می‌افتد. کلا سطر در زبان اتفاق می‌افتد. ولی موسیقی قراردادی ندارد؛ زبان قراردادی ندارد، و همه چیز آن در جهت عکس همه‌ی سطرهای قبلی حرکت می‌کند. خواننده می‌گوید: یعنی چه؟ مسئله این است: خود سئوال غلط است. اگر در هنر جدی یک نفر دنبال معنی بگردد نباید به‌موسیقی گوش کند. تنها موقعی که از گشتن به‌دنبال معنی صرف دست برداریم، به‌اندیشه‌ای انتزاعی هم دست پیدا می‌کنیم. سطر شعری که داریم می‌خوانیم، دنبال معنی نمی‌رود، ولی بدون فهم تفکر انتزاعی امکان ندارد به‌ریشه‌های اصلی آفرینش پی ببریم. این سطر نه به‌شطحیات شیخ روزبهان بقلی شیرازی مربوط است، نه به‌دیوان شمس و مثنوی مولوی، نه به‌سوررئالیسم، نه به‌شعر الیوت، کامینگز، پائوند و دیگران. همه‌ی آن‌ها را با کمی جرح و تعدیل می‌توان به‌سوی نوعی ارجاع طبیعی، معنایی ـ ولو بسیار تصادفی در سوررئالیسم ـ برگرداند. این شعر ربطی به‌آنچه که شعر حجم خوانده شده ندارد. این سطر جدا از همه‌ی آن‌هاست. در همه‌ی زبان‌ها. وقتی که گفته می‌شود: «که من اگر چه همین نیز با»، جنس زبان از نوعی دیگر است. مولوی گفته بود: «حرف و صوت و گفت را برهم زنم ـ تا که بی‌این هر سه باتو دم زنم.» ولی او فقط گفته بود، اما این کار را

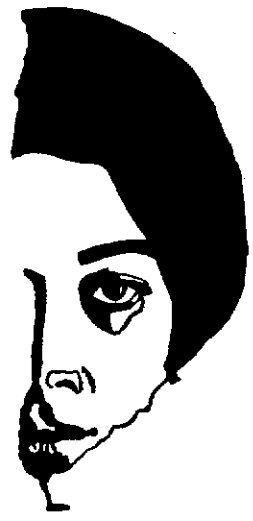
● «هرکسی که شعر می‌خواند اولین توجهش باید به‌زبان باشد... در شعر، زبان، «ادبیت» پُرِ زبان، به‌معنای مطلق کلمه وجود دارد.»

● وقتی که زبان از خود اشباع شود، سلولی به‌بزرگی کره‌ی زمین داریم، مثل «بالن» در قصه‌ای از «دانلد بارثالمه» که آنقدر باد می‌کند که جهان را از خود اشباع می‌کند.

نکرده بود. گفتن یک چیز، حرفی است و انجام آن چیز حرفی دیگر. «سینه خواهم شرحه شرحه از فراق» حرف است و صوت است و گفت است و معنی است. شعر هم نیست. «سینه‌ی شرحه شرحه از فراق» و کسی که آن را به‌صورت یک جمله‌ی کامل می‌گوید، نه سینه‌ای شرحه شرحه از فراق دارد و نه حرف صوت و گفت را برهم می‌زند. سینه‌ی شرحه شرحه زبان شرحه شرحه می‌خواهد. مولوی «درباره»ی شرحه شرحه حرف می‌زند. خود آن را به‌ندرت می‌گوید. وقتی که از جنس سخن حرف می‌زنیم کاری به‌سطح برتر و بهتر سخن نداریم. اول کار به‌جنس سخن داریم. می‌گوییم وقتی که شاملو می‌گوید «شکوهی در جانم تنوره می‌کشد / گویی از پاک‌ترین هوای کوهستانی / لبالب / قدحی در کشیده‌ام / در فرصت میان ستاره‌ها / شلنگ‌انداز / رقص می‌کنم ـ دیوانه / به‌تماشای من بیا!» «آن شکوهی که در جانم تنوره می‌کشد» حرفی است درباره‌ی «شکوهی» که در جان اول شخص شعر تنوره می‌کشد. این حرف «درباره» است. زبان آن را بیان می‌کند. هنوز شکوهی که در جان تنوره می‌کشد، به‌تنوره‌ای که زبان باید بکشد، تبدیل نشده است. این حرف «راجع» به‌آن شکوه است. وقتی که می‌گوید: «در فرصت میان ستاره‌ها / شلنگ‌انداز رقص می‌کنم»، ما زبان شلنگ‌اندازی و رقص نمی‌بینیم. شاملو روایت آن را می‌کند. خود آن زبان دیگری می‌طلبد. کسی که شلنگ‌انداز رقص می‌کند، نمی‌تواند این قدر درون دستور زبان فارسی این کار را بکند. این خود رقص نیست. زبان رقص نیست. شعر رقص، رقص زبان است. این یکی گزارش رقص است. جوان‌تر که بودیم آن را به‌جای خود رقص می‌گرفتیم.[8] حالا حرف نهایی را می‌زنیم. این «درباره» است. اعجاز در زبان از قاعده‌ی عقل و عقلانیت زبانشناختی بیرون می‌رود. دستور و نحو، عقل و عقلانیت زبان، عاشقانه، عارفانه، رئالیست، سوررئالیست و مدرن و غیرمدرن با هم فرقی ندارند. زبان در دستور، زبانی است که احتمالاً یکی از صور زبان است که اگر در مجموع صورت‌های دیگر زبان بیاید، آن صورت دستوری هم از قاعده بیرون می‌رود؛ ولی وقتی همه‌ی جملات دستوری است، زبان، زبانی است که از پیش، از چیزی دیگر، از تقدیری پیش از حدوث خود زبان شعر، نیرو گرفته است. به‌همین دلیل می‌گوییم ساختار جمله، از پیش تعیین تکلیف می‌کند. در حالی که شعر باید برای آن تکلیف تعیین کند. ساختار پیشین ملغی است. جمله و نحو جمله خودکامه شده‌اند. یا باید آن را کاملاً تازه کرد؛ یا باید آن را شکست، طوری که فقط خاطره‌ای از آن در ذهن بقیه ساختارهای شعر بماند؛ یا باید رهایش کرد؛ و یا باید از آن به‌عنوان یکی از اجزای بیان شعر استفاده کرد، یعنی اول ردش کرد، و بعداً گذاشت به‌صورت دمکراتیک در شعر شرکت کند. در سلسله مراتب شعری باید اولویت را از جمله گرفت. اگر اولویت را باید از جمله گرفت، به‌طریق اولی، استادی در غزل، استادی در قصیده، استادی در شعر نیمایی تکلیفشان روشن شده است. ممکن است یک بیت غزلوار و قصیده‌وار هم در یک شعر بیاید، ولی باید به‌صورت جزیی از دهها جزو بیاید وگرنه زبان شعری که ما می‌گوییم از اشباع و شیاع گذشتگی لطمه خواهد دید. لطمه که چه عرض کنم، در سایه‌ی آن اشباع و شیاع خواهد ماند و خواهد مرد. یک بار الیوت چند دو بیتی به‌پائوند نشان داده بود، پائوند گفته بود چرا کاری را که دیگران دویست سال پیش از تو بهتر سامان داده‌اند، می‌کنی؟ کار خودت را بکن. و تاریخ، و تاثیر برتاریخ شعر هفتاد سال گذشته نشان داده است که حق با پائوند بود. قصیده و

غزل از روی عادت گفته می‌شوند، حتی اگر هزار حقه هم سوارش کنی، مثل این است که روی زین الاغ «کامپیوتر لپ تاپ» گذاشته باشی. قصیده و غزل به‌جای خود عالی بوده‌اند. ولی بعداً نه، بخشی از حافظه و محتوای زبان شده‌اند. حالا حتی غزل و قصیده، قالب و فرم این قبیل چیزها نیستند. پس رها کن! سینه‌ی شعر خودت را بگو. «هم محل وحی باش و هم کاتب وحی» [شمس]. جامه‌ای از پوست و استخوان و گوشت خود بدوز، به‌جامه‌ی عاریه از دیگری چه کار داری؟ نحو ساختار این در گذشتگان را نقض کن! حتی ناقص کن! آن‌ها بخشی از ارجاعات زبان هستند. کل گرفتن آن‌ها تسلیم عادت شدن است. پس از یادگیری، فراموش کردن یادگیری خود یک روند نگارش است. کسی که سپیده‌دم با هرشعر از جانش سر نزند شاعر نیست. این‌ها حرف‌هایی است که با خودم می‌زنم. من ممکن است همه‌ی دیگران را قبول داشته باشم. خودم را قبول نداشته باشم. پس مولوی و دیگران آزرده نشوند که من از آن‌ها هم مثال می‌آورم.

۷ـ اگر دنیا به‌هم می‌خورد و ما آن را نمی‌فهمیم، مدام سعی می‌کنیم آن را در یک سیستم واحد فرو ببریم تا بفهمیم دنیا چه می‌گوید، و دنیا سیستم واحد ما را پشت سر می‌گذارد و راهش را می‌کشد و می‌رود و ما و آن سیستم واحد سرمان بی‌کلاه می‌ماند. باید خود را در آن سوی دنیا قرار داد و دید که چگونه دنیا دارد می‌آید. همه را برداشته است و می‌آورد؛ مثل سیلی خانمان برانداز که اگر در طول زمانش آزاد بگذاری می‌بینی که سقراط و الاغ و پیانو و زمان و مکان و ناصرالدین شاه و برج بابل و زبان‌ها و اقمار طبیعی و مصنوعی و ایمان و الحاد و دکارت و نیچه و لیندن جانسون و امپایر ستیت لولهنگ را با هم می‌آورد. مزدک و ازتک را با هم می‌آورد. گذشته از حال جلو می‌زند. مخفی‌ها بیرون می‌زنند. خضر و سلیمان و الیاس و حزقیال جلوتر از بونوئل، انشتین و پیکاسو و جان کیج می‌شتابند. بهتر است در بیرون دنیا بایستیم، اگر می‌توانیم، و ببینیم دنیا و آخرت چگونه به‌سوی ما می‌شتابند. این درهم و برهمی هزار صدایی است و هزار شکل دارد. سیستم‌ها



می‌خواهند حبس کنند این درهم و برهمی را در یک زمان محدود، و عملی نیست. مخفی‌ها گنده‌تر از تصاویرند چنین چیزی را با چشم نمی‌توان دید. باید این از جایی دیگر، از مکانی دیگر، و با زبانی دیگر تجربه شود. می‌آیند با هم، بودا و هیچکاک، شمس و بورخس، حافظ و دالی؛ و توفان همه را برروی بالهایش بلند کرده می‌آورد، زن‌های درخشان خلقت را ـ ساپفو، لیلیث، استر، شهرزاد، تورانداخت، فرخزاد، آخماتوا، هلن، آناکارنینا، مادام بواری، مالی، تهمینه، سودابه، گرترود استاین ـ امواج یک «ال نینیوی» آخرالزمانی دارد به‌سوی ما می‌آورد ـ همه برهنه، و قصه‌ها و شعرهای زندگیشان برکف دست، و روی امواج. پرده‌های نقاشی «لوور» امواج ال نینیو را پوشانده‌اند، پیکاسو زن‌هایش را می‌زند و می‌کشد (یعنی نقاشی می‌کند) و امواج بحرالمیت و قرآن عثمان و زبور داوود و **مزامیر ایوب**، و **قصه‌های ایلیاد و اودیسه**، با قرائت زمان‌های مختلف قرائت می‌شوند. عیسی و محمد به‌پرواز درآمده‌اند. و گاگارین با حزقیال به‌گفت و گو نشسته است. خوب، ما در جایی قرار می‌دهیم خودمان را که این‌ها همه دارند می‌آیند به‌طرف ما، در آخرالزمان. خوب. ما این‌ها را در مکان می‌بینیم؟ در زمان می‌بینیم؟ در فضا می‌بینیم؟ و اگر آن‌ها را در زمان و مکان و فضا می‌بینیم، واقعاً آن‌ها را می‌بینیم؟ رستم و خضر و بودا و سوفوکول و شهرزاد و نیچه و کافکا چه نوع پدیده‌هایی هستند؟ پدیده‌هایی عینی و بصری هستند؟ یا چی؟ وقتی در آخرالزمان آن‌ها قرار گرفته‌ایم، آیا **مثنوی و عهد عتیق و هزار و یک شب، چنین گفت زرتشت و قصر** پدیده‌های بصری هستند؟ آیا با نمایشنامه و دین و قصه و فلسفه و زمان سر و کار داریم؟ با یکی از این‌ها یا مجموعه‌ی این‌ها؟ با یکی از سیستم‌های این‌ها و یا همه‌ی سیستم‌های این‌ها سر و کار داریم؟ به‌همان صورت که بودند و بوده‌اند و هستند به‌سوی ما می‌آیند؟ مشخصه‌ی اصلی بیرون این ماجرا قرار گرفتن و آمدن همه‌ی آن‌ها را برروی امواج آخرالزمان دیدن این است که با یکی از سیستم‌های آن آدم‌ها و پدیده‌ها و یا جمع آن آدم‌ها و پدیده‌ها به‌عنوان جمع سیستم‌ها نمی‌توان کار کرد؛ بل که آن طور که آن‌ها در طول زمان امواج می‌شکنند و قاطی می‌شوند و مقدم و موخر یکدیگر قرار می‌گیرند و در یکدیگر فرو می‌روند و سواره و پیاده و در حال پرواز به‌سوی ما می‌آیند، می‌توان آن‌ها را در زبان، خود زبان، نه تصویر آن‌ها، بلکه شکستگی آن‌ها را در جهت زوال و مرگ، نه در تصویر عینی و واقعی و حقیقی و غیره، بل در زبان، خود زبان چندین بعدی ـ هربعد، شکسته در بعد دیگر تا بی‌نهایت شکستگی ـ بیان کرد. بدین ترتیب دست برروی زنخ ننهاده هم می‌شنویم. آخرالزمان، نوعی زبان است. **ادامه دارد.**

[چاپ و ترجمه و تلخیص و نقل بی‌اجازه‌ی رضا براهنی ممنوع است.]

۱. سخنرانی، تهران مورخ ۷۳/۳/۲۴، چاپ اول، گاهنامه‌ی هنر و اندیشه، همان سال به‌صورت کتاب، با مجموعه شعر خطاب به‌پروانه‌ها در یک کتاب (نشر مرکز، تهران ۷۴).

۲. فروغ فرخزاد، مجموعه اشعار فروغ، (انتشارات نوید، آلمان غربی ۱۳۶۸) صص، ۸۶ ـ ۳۸۴.

۳. همان، ص ۴۱۷

۴. همان، ص ۳۷۶

۵. همان، ص ۳۷۷.

۶. رضا براهنی، گل بر گستره‌ی ماه، یک تذکره‌ی کوچک تغزل، مربوط به‌سال ۴۸ (تهران، ۱۳۴۹) ص ۲۴

۷. همان، ص ۵۱

۸. هردو مصراع، یعنی «دستی شبیه...» و «که من اگر چه همین نیز با» برگرفته از خطاب به‌پروانه‌ها است.