اسماعیل نوری علا

جمال واژه ای که ابدی نمی شود[1]

نگاهی به: «لبریخته ها»، از یدالله رویائی، پاریس ۱۳۶۹.

۱

این روزها بازار مصاحبه با یدالله رویائی و نگارش نقد و نظرهائی دربارهٔ آخرین کتابش، «لبریخته ها»، سخت گرم است چنانکه هم اکنون می توان از مجموعهٔ این نوشته ها کتابی فراهم کرد. شعر رویائی در بیست و چند سالهٔ اخیر اغلب مرکز توجه و موجد گفتگوهای بسیار بوده است. دومین مجموعهٔ شعرش، «دریائی ها»، در اوائل دههٔ ۱۳٤۰ جنجالی بزرگ آفرید که من خود یکی از شرکت کنندگان در آن بودم و در دفاع و توضیح این شعر قلم زدم.[2] در نیمهٔ دوم دههٔ ٤۰، شعرهای کتاب «از دوستت دارم»، به خاطر بیان صریح مسائل جنسی، جنجال دیگری آفریدند. در سرآغاز دههٔ ۵۰ رویائی مبشر ظهور مکتب تازه ای به نام «شعر حجم» شد که اظهار نظر در مورد آن صفحات زیادی از مطبوعات را به خود اختصاص داد. در واقع، تا پیش آمد قیام ۱۳۵۷، «شعر حجم» تنها آلترناتیو شناخته شدهٔ شعری در برابر «شعر متعهد» و سیاسی بود که در اردوگاهی دیگر نضج می گرفت و گسترش می یافت. با پایان گرفتن شور و شر انقلاب و تسلط رژیم جدید و سرکوب دیگربارهٔ شعر سیاسی نیز، یك بار دیگر شعر حجم و شعر رویائی در دستور کار مطبوعات ما قرار گرفتند و در نیمهٔ دوم دههٔ ۶۰، جریانی که خود را «موج سوم» می نامید، مدعی شد که از خاکستر شعر حجم برخاسته است. آنچه در مجموعهٔ «لبریخته ها» فراهم آمده دست چینی از شعرهای نیمهٔ نخست دههٔ ۵۰ رویائی است و، در نتیجه، بیشترین نمایندگی را از جانب مکتب شعر حجم عرضه می دارد.

من نظرات خود را در مورد «شعر حجم» در جائی دیگر به تفصیل شرح داده ام و در اینجا از پرداختن به این موضوع خودداری می کنم.[3] در عین حال، در این مقالهٔ مختصر کاری به این نکته نیز ندارم که نظرات امروز رویائی با نظراتش در زمان

نوشتن «لبریخته ها» چقدر فرق کرده است و این تغییر تا چه حد اصالت دارد.[۴] یعنی، با دفتر لبریخته ها آن گونه روبرو می شوم که انگار امروز از زیر چاپ خارج شده است.

۲

به نظر من، ویژگی ی خاصی که مشخصهٔ شعر رویائی پس از چاپ مجموعهٔ «دریائی ها» بشمار می رود پرهیز اوست از همهٔ شکل ها و گونه های مختلف شعر و سخنی که برای شاعران و شعر دوستان ما آشنا بوده و هستند. یعنی، فقط در این معنا و زمینهٔ خاص، کار رویائی همواره در راستای کوششی برای «آشنائی زدائی»[۵] از شعر تحول یافته است. روانشناسی ی رویائی، به دلایل بسیاری که پرداختن به آنها نه در محدودهٔ کار این قلم است و نه در حوصلهٔ این مقاله می گنجد، به این غریبگی و تکروی ی تا حد افراط نیازمند است؛ و از آنجا که من این وضع گیری ی خاص او را ناشی از ساختار روانشناسیك او می دانم به ناچار باید بپذیرم که او را از این کار گریزی نیست، حتی اگر چنین کاری مآلاً و در بلند مدت، به زیان خود او تمام شود. این حوزهٔ اختیار و انتخاب او، و یا ناخودآگاه او، ست و کسی نمی تواند معترض آن شود. اما مشکل اصلی آنجا پیش می آید که رویائی، با تکیه بر گیرائی ی حضور و بیان خویش از یکسو، و قدرت شگرفش در ایجاد شبکه هائی از دوستان و دوستدارانش از سوی دیگر، می کوشد تا کل شعر امروز ایران را با شعر ظاهراً «آوانگارد» خود همسرنوشت سازد و، با ارائهٔ تئوری هائی خوش ظاهر و گیج کننده، شعر فردای ما را در سرچشمه های جوانش به رنگ شعر خویش درآورد تا شاید، باز به دلایل روانشناسیك، در این راه که می رود تنها و یکه نماند. تعارض کار او نیز درست در همین زمینهٔ دوگانه مشخص می شود: آفرینش شعری ناآشنا و بیگانه با هر تعریف و شناخت تاکنون ممکن و در نتیجه تکروی ی مفرط از یکسو، و کوشش برای مجاب کردن دیگران برای اشتراك با او در این کار، از سوی دیگر.

در این زمینه، کار او را یك جریان جدا از شعر نیز هموار کرده است. شعری که رویائی مبلغ آن است با مقتضیات نظام سیاسی ی جامعهٔ استبداد زدهٔ ما همخوانی کامل دارد و هر دستگاه حاکمهٔ استبدادی ی ایرانی که در جستجوی نوع «مشروع» و بی خطری از شعر باشد که بتوان با خیال راحت آن را خواند و نشرداد، مطلوب خویش را عاقبت در نوع شعری می یابد که رویائی می سراید. در واقع این امر اتفاقی نیست

که در رژیم گذشته -به خصوص از سال ۱۳۵۰ به بعد- شعر او شعر مورد حمایت دستگاه های فرهنگی ی دولتی بوده و اکنون نیز، دیگرباره، شعر او مجازترین نوع شعری است که در ایران به چاپ می رسد و در نقدها و مصاحبه ها به شدت مورد تبلیغ قرار می گیرد، بی آنکه با مانع خاصی از جانب دستگاه سانسور مواجه شود. یعنی، استبداد همیشه حاکم بر کشورمان فضائی را به وجود می آورد که شعر گنگ و نامفهوم و خالی از هر معنای خاص رویائی در آن فرصت تاخت و تاز تمام می یابد و به عنوان پیشروترین و نوترین شعر معاصر ایران به نسل تازه پای شاعران معرفی می شود.

طرفه اینکه مبارزان سیاسی ی ما نیز وقتی دست از مبارزه می کشند اغلب به سوی عقاید شعری ی رویائی کشیده می شوند. من در نامه ای که برای نشریهٔ «رویا» ی آقای سهراب مازندرانی که در سوئد چاپ می شود فرستادم،[۶] کوشیدم تا نشان دهم که چرا مثلاً وقتی دوست قدیمی من، آقای جلال سرفراز، از سیاست «اردوگاه سوسیالیسم واقعاً موجود» سر می خورد، یکباره از اردوی «شعر حجم» سر در می آورد و، همپای کوبیدن شعر سعید سلطانپور و خسرو گلسرخی (که جای بررسی ی ارزش های کارشان در این مقاله نیست)، به تحسین و تبلیغ شعر رویائی می پردازد.

اعجاب آورتر آنکه اخیراً دیدم برخی از «لبریخته ها» سر از نشریهٔ سازمان مجاهدین خلق هم در آورده اند؛ لابد با این ساده خیالی که عنایت به شعر حجم جنبهٔ فرهنگی ی فعالیت های سیاسی را شمول عام تری می بخشد. یعنی، از آنجا که رویائی -ظاهراً- نمایندهٔ هیچ فکر سیاسی ی خاص و شناخته شده ای نیست، همین وجه از کارش حتی جاذب تر از آن وجه دیگر عقاید او می شود که تعهدگریزی و ستیزه با نگرش های مبتنی بر تضادهای طبقاتی را تبلیغ می کند.

۳

باری، هرآنچه تاکنون نوشتم در حول و حوش شعر رویائی بود و من هنوز به ویژگی های خاص شعر او نپرداخته ام. حال وقت آن رسیده است تا از این مسایل جنبی بگذرم و به خود کتابی بپردازم که قرار است کتاب، و لابد، کتاب های دیگری در معرفی ی آن تدوین شود.[۷]

از خود می پرسم، جز غریبگی ی کامل با هرآنچه جزو اصول و موازین

شعرشناسی و حتی زیباشناسی ی هنر است، «لبریخته ها» چه دارد که بتواند آن را در مرکز هرگونه بحث و گفتگوی روشنگری در مورد شعر قرار دهد؟ و بلافاصله این نکته به نظرم می آید که مگر همین غریبگی نمی تواند راه تازه ای پیش پای شاعران نسل نو قرار دهد؟ و یا نمی تواند موازین نوین و اصول زیباشناسیك دیگری را پایه بگذارد؟ اما می بینم که پاسخ من به این پرسش ها منفی است، چرا که من در غریبگی ی «لبریخته ها» فقط نوعی «آشنائی زدائی» ی عقیم و ابتر می بینم. و این نازائی و بی دنبالگی در شعر نیز درست ناشی از بی اعتنائی به همان اصلی است که رویائی خود در سرآغاز «لبریخته ها» بدان تعهد می کند:

..در گذار تو از من، آن مبادلهٔ رویا صورت می گیرد، با عبوری که
با هم از بعدهای سه گانه می کنیم، و در همین مبادله است که شعر
تکوینش را می شناسد... سهم تو از شعر این است که مراتع نگاه
مرا بشناسی، وقتی که سقوط تو تا صعود، از چراگاه من می گذرد
و دلت هری می ریزد...

یعنی رویائی بر اصل «مبادله»، که مفهوم دیگری از «ارتباط برقرار کردن» است، تأکید می کند. اما او، در این مورد، شگردی خاص به کار می برد و امکان «مبادله» را محدود به کسانی می کند که «دوستدار» این شعر باشند:

...این شعرها خوانندهٔ خودش را دارد و بیشتر از آنهاست که مراقبت
می کند. یعنی دوست دارد فقط با دوستدارانش باشد و با آنها
ببالد...

یعنی اگر توی خواننده، این شعرها را نپسندیدی مشکل از شعرها نیست، مشکل از توست که دوستدار آنها نیستی تا آنها بتوانند از تو «مراقبت» کنند. به سخن دیگر، شاعر در راستای ارتباط برقرار کردن با خواننده کوشش خاصی نمی کند. و این خواننده است که باید بکوشد تا دوستدار این نوع شعر باشد تا آن وقت شعر رویائی بخواهد و بتواند از او «مراقبت کند». و معنای این مراقبت چیست؟

...همانجاست که صدایم می کنی. صدای تو از من پژواك می شود.
کوه پژواك کسی را باز می گرداند که صدایش کند. کوه آئینهٔ
صداست و پژواك، صدای آینه. و پاسخ وقتی که می رسد زیباست...

در این وارونه گوئی ی شگرف، شعر را، و حتی زیبائی ی شعر را، نه شاعر که

خواننده تضمین می کند. شاعر آنجاست، مثل کوه و مثل آینه، که بی فریاد و تماشا نیز «در خود» و «برای خود» وجود دارند. و این خوانندهٔ «دوستدار» است که وظیفهٔ لذت بردن، اگر نخواهیم بگوئیم فهمیدن و یا ارتباط برقرار کردن، را برعهده دارد. و لابد اگر نمی فهمد یا ارتباط برقرار نمی کند و لذت نمی برد، این ها همه مشکل اوست که «کج طبع جانور» است.

رویائی از این فن بدل زدن ها بسیار بلد است. شعار مشهورش در بیانیهٔ شعر حجم هم یکی از همین فنون است: «شعر حجم... اگر از تعهد می گوید از تعهدی نیست که بر دوش می گیرد بل از تعهدی است که بر دوش می گذارد».[۸] یعنی تعهد هم از وظایف خواننده است نه شاعر.

پس وظیفهٔ شاعر چیست؟ «لبریخته ها» پاسخ ما را به حد کافی در خود دارد: شاعر سرگرم بازی ی خویش است. با واژه ها، با خیال-تصویرها، و با ارتباط های فرو و فرا دستور زبانی. از «بُعد» های سه گانه به یك جست می پرد، از واقعیت به «ماوراء» می رود، از حجم عبور می کند، افسون زدهٔ واژه ها و امکانات مختلف قرار گرفتنشان در کنار هم می شود، و حوصلهٔ تنها کسی را که ندارد همان مخاطب فضول و سمجی است که می خواهد بداند شاعر مشغول چه کاری است. شاعر مجذوب ماورائی است که در خیال خود بدان راه یافته است. آنجا که باغ واژه ها به گل دادن و کردن می نشیند و شاعر می تواند کودکانه در میان آنها به بازی ی بی هدف خود مشغول باشد: «گشت و گشت و گشت / با گفتن در زاویه های پنهان / گشت / گشتن شد گفتن / گفتن گشتن شد / هی گفت هی گشت / تا وقتی که / با رفتن از زاویه ای پنهان روزی گفت:/ گشتن!» (لبریختهٔ شمارهٔ ۹۷).

بدینسان رویائی، در عین سخن گفتن از «مبادله»، منکر اصل «ارتباط» است. در اینجا مقصود من از «ارتباط» صرفاً برقراری ی روابط مفهومی و کلامی نیست. من اساساً این نوع ارتباط را کار شعر نمی دانم و به همین دلیل نیز تفلسف و اندیشه ورزی در شعر را نقض غرض آشکاری در کار شاعری می خوانم. اما ارتباطی که من به دنبال آنم، و در ساحت داد وستدهای عاطفی ی هنرمند و مخاطب شکل می گیرد نیز، در معادله های شعرگونهٔ رویائی جائی ندارد. «لبریخته ها»، بر خلاف معنای «لبریختگی» که از غلبهٔ شورها و عواطف و جاری شدن بی اختیار و شتابناك شعر خبر می دهد، اتفاقاً از هرگونه شور و عاطفه ای خالی است و در همه جای آن حضور آگاهانهٔ رویائی، برای جلوگیری کردن از ظهور هر طرح آشنا، به چشم می خورد. نه

دست کاری او در بافت های صوتی، معنائی و دستور زبانی ی کلام، و نه عبور او از ابعاد سه گانهٔ تصویر به مدد اسقاط همهٔ ادوات تشبیه، هیچ کدام ناشی از آن گونه شوری نیست که مثلاً آتش در سخن مولانا می زند و یا شطحیات غریب عرفای سنتی ی ما را به وجود می آورد. همین بی شوری و بی خونی، همین حضور دائم ذهنیت آگاهی که می خواهد خیال کند که از حضور خویش غایب شده است، «لبریخته ها» را به داشتن فضائی فاقد هرگونه طراوت و سرزندگی محکوم کرده است.

رویائی، با گسترش فن وارونه گوئی به هرکجا که بخواهد، اصرار دارد که بگوید که در کار ساختن «لبریخته» ها دستگاه «عقل» او دخالتی ندارد. او از این صحبت می کند که صفحات سپید و نانوشتهٔ کاغذ آفرینندگان اصلی ی شعرهای او هستند. می گوید که شعرها از جانب کاغذ سفید به سوی او می آیند. می گوید که شعرهایش را خودش نمی نویسد بلکه شعرها او را می نویسند. و این ها همه تعبیرات نه چندان تازه ای از روش قدیمی ی «نگارش خودکارانه»[9] است که، از سوررئالیست ها گرفته تا دادائیست ها، همه سالیانی از عمر خویش را تلف آن کرده اند. وارونه گوئی کار را به افراط و تفریط در بیان نیز می کشد. همگان بر ناگهانی بودن فرگشت[10] شعر تأکید می کنند. اما مهم این است که بدانیم و بکوشیم تا به نسل جوان تر نشان دهیم که در این ناگهانی بودن فرگشت آفرینش شعر هیچ راز و رمز ناگشودنی و ویژه ای در کار نیست. رویائی اما اتفاقاً تمام سعی خود را می کند تا امری را که، طبیعتاً به خاطر جهل مخاطب، به رمز و راز آلوده است رمزآلوده تر کند.

٤

رویائی ظاهراً می کوشد تا «خردگریزی» را به صورت یك ضرورت هنری به خوانندگان خود تلقین نماید. نام مجموعهٔ مقالاتش را «هلاك عقل به وقت اندیشیدن» می گذارد و در سرآغاز «لبریخته ها» می نویسد: «سهم من از فرزانگی فقط این است که جای جنون را می شناسم». این نوع اظهارات به مزاق علاقمندان به تثبیت یافتگی ی مکتب «پسا-مدرنیت»[11] خوش می آید و رویائی شاعر بزرگ این مکتب در ایران است. او از سستی عقل و بی هودگی ی خرد بشارت می دهد و، در همان حال، شاعران نسل جوان تر از خود را به گرامیداشت جنون و هلاك کردن عقل و آگاهی دعوت می کند. اما آیا جنونی که رویائی از آن سخن می گوید دارای «تعریف» و مشخصاتی نیز هست، به همان گونه که جنون تبلیغ شده از جانب

شاعرانی همچون حافظ واجد آن بود؟

خردگریزی و عقل کشی ی عارفانه-شاعرانهٔ حافظ مبتنی بر دستگاه عریض و طویل جهان شناسی و جهان بینی ی کهن عرفانی ی ما بود، اما جنون مورد اشارهٔ رویائی از یك چنین پشتوانه ای بی بهره است. رویائی می کوشد تا، با توسل به نوعی جهان بینی ی عرفانی، به توجیه کاری که در «لبریخته ها» کرده بپردازد. در مقدمهٔ «لبریخته ها»، از قول مجلهٔ «دنیای سخن»، نوشته اند:

> «رویائی این اشعار را وقتی سروده که غرق در مفاهیم عرفانی بوده... عرفان و ابهام و ایهام مشحون در آن -زمینه و بطن تأثیرهایش بر روی رویائی و این شعرها- خود منتهی به نوعی ابهام در شعر او شده است...»

اما پای این عرفان زدگی سخت چوبین و بی تمکین است چرا که نه ریشه ای در اعماق نگرش فرهنگ سنتی ی ما به جهان دارد، و نه می خواهد بپذیرد که در اوج نوگرائی گامی بلند به سوی قرون وسطای تاریخمان برداشته است. رویائی می خواهد «آوانگاردیسم» شعر ما را با «کلاسیسیم» فکری و ادبی ی فرهنگمان آشتی دهد اما در این کار نه توانائی ی علمی ی کافی دارد و نه دریادلی ی عارفی همچون مولانا را که درس و مشق را به یك سو می افکند و حرف و صوت را به سوئی دیگر. او دل منصور حلاج شدن و «اناالحق» زدن و بر سر دار رفتن را ندارد اما دوست دارد، در حاشیه های امن و بی خطر شعر حجم، حرف های ظاهراً عارفانه بزند و به کل هستی نگاه های صوفیانه بیافکند.

اما اولین و مهم ترین اصل، در همهٔ مکاتب مختلف عرفان، اعتقاد به «وحدت وجود» است. و ادراك شهودی ی این وحدت بدون بی خبری ی سالك از خویشتن خویش ممکن نیست. رویائی، که همیشه از لزوم داشتن وسواس شکل و ساخت، از ضرورت اداره کردن عناصر شعری، و از نقش عاملهٔ آگاهی ی هنرمند نسبت به تشکل ذهنی ی اثرش سخن گفته بوده است یکباره، در سرآغاز دههٔ ۵۰، هوای عارف شدن می کند و «غرق در مفاهیم عرفانی» می شود. اما در ساحتی که بوی گل، سعدی را چنان مست می کند که دامن از دست می دهد، و حافظ فریاد بر می آورد که «غلام آن کلماتم که آتش افروزد»، رویائی زمزمه ای بی ترنم و سرد دارد: «از تو می آید آنچه منم / وقتی که تمام من می آید از آنچه تمام توست / من می روم از آنچه منم / وآنگاه چیزی است / به من دوان دوان می آید» (لبریختهٔ شمارهٔ ۱). یا: «آنجا که

نشسته ای / نشسته ای اینجا / اینجا آنجاست وقتی که خط، حادثه می گیرد / و حادثه ادامه می گیرد / اینجارا آنجا می گیرد / عاشق دردریا می میرد» (لبریختهٔ شمارهٔ ۱۰). یا: «در هیئت هوا / دائم مراقبتم می کند. / او هست / هرجا هوا که هست. / نه می گریزم می خواهم / نه می توانم بگریزم...» (از لبریختهٔ شمارهٔ ۱۱). و در برابرِ حافظ که می گوید: «عارفی کو که کند فهم زبان سوسن / تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد؟»، رویائی می نویسد: «به علف نگاه که می کند / در علت علف می نشیند» (از لبریختهٔ شمارهٔ ١٤).

۵

گاه البته رویائی ی شاعر، این عارف جدید الولاده را پس می زند تا شمه ای از قدرت های کنار گذاشتهٔ خود را، در لابلای بازی های پوچ کلامی، بنشاند. گاه تصویری رخشان در افق خاکستری ی لبریخته ای منفرد مشتعل می شود؛ همچون جرقه های کوچکی که از حریقی بزرگ خبر می دهند: «وقت سئوال / خون روی نیل می بندد»(ل ۱۳)، «وقتی که عطر هوا شانه می شود از اشارهٔ مژگان / زیبائی کیهانی / سهمی برای جنگل کوچك دارد»(ل ۱۸)، «دشت / دانش آهو»(ل ۲۰)، «تا از سر بوته های غلتیدن برخیزم / می مانم و ساعت هائی / بر جسم دراز من افق رعناست»(ل ۲۳)، «بر سر صحرا شکفته دانش پر»(ل ۲۸)، «مسافران رشد»(ل ۲۹)، «چشم تو آب جاری است»(ل ۳۹)، «زیر نگاه تو آئینه / افسانهٔ هزار تکه نگاه شکسته است»(٤٦)، «با پوستم نگاه کبوتر را دزدیدم»(ل ٦٥)، «پندار، با بالهائی از آب / پندار با نفسی از نسیم، گذر می کند/ ما مثل ریگ / ما مثل شاخسار / با جنبش نحیفی برجا می مانیم»(ل ٦٩)...

اما عارف مدرن شاعر، یا شاعر مدرن عارف، بلافاصله از راه می رسد تا، به کمك مشتی کلام پیش و پس شده، این احتراق ناخواسته را خاموش سازد. مثلاً به لبریختهٔ شمارهٔ ۱۷۲ نگاه کنیم که اینگونه شروع می شود: «اندازه می گرفتم اگر او را / و آن صدای شب بو را / گر می شناختم، / در استخوان های من اکنون وهم / زیباتر می چرخید» و این گونه به پایان می رسد: «وقتی که حمله در خونم / آراسته می کند سوهای پنهان را / با آن صدای شب بو می آید / وز سمت های خشك تنم، او / می آید».

٦

همین نکته راه را بر ملاحظه ای دیگر نیز می گشاید. در «لبریخته ها» از ساختمان درست و یکپارچه ای که رویائی خود همواره مبلغ آن بوده کمتر نشانه ای هست. چنین ضایعه ای اگر در شعرهای بلند پیش آید چندان جای شگفتی نیست. ادارهٔ شعر بلند همیشه آگاهی ی معمارانهٔ عمیقی را می طلبد که اساساً در سنت شعری ی ما، جز تا حدودی در داستانسرائی ی خطی که آن هم ربطی به شعر حقیقی ندارد، دارای سابقهٔ درخشانی نیست. اما توقع ساختمان در مورد شعرهائی که من خود، در سرآغاز دههٔ ۵۰، سرودنشان را به شاعران جوان توصیه می کردم و نام «شعرك» را برایشان پیشنهاد کرده بودم، توقع ابتدائی و اولیه ایست.

و کتاب «لبریخته ها»، که اغلب در حدود ده پانزده مصراع بیشتر ندارند، درست همین توقع را برآورده نمی سازند. «لبریخته ها»، در واقع، مجموعه ای از شعرك های بی سامانی است که کشف مجددشان در اوائل دههٔ ٦٠ عده ای را به صرافت مکتب سازی ی نو افکند و زمزمهٔ پیدائی «موج سوم» را به راه انداخت. اما حتی در تعریف های موج سومی ها از شعر هم به لزوم این ساختمان اشاره شده است.

در اینجا، وارونه کاری ی رویائی به تلاش او برای رسیدن به یك «ضدساختمان» (که البته در اینجا خود ساختمانی از نوعی دیگر نیست) مبدل شده است. مثلاً به لبریختهٔ شمارهٔ ٥٦ نگاه کنیم: «حرف دهان تو / حیرت باز دهان من / معنای انتظار جهان را / در احتضار مرغ / پر می دهد. / پرواز، پروازا/ و دست در فضای خالی از پر / و کلمه در دهان تو / و مردم تو در عشق. / جزیره دریا را تعریف می کند». اگر این مصراع زیبای پایانی گولمان نزند می توانیم بپرسیم که به راستی علت حضور آن در پایان این لبریخته چیست؟

این مصراع زیبا از لحاظ سبك شناسی ی ساختمانی نیز با روش «آشنازدائی» ی به کار رفته در سراسر «لبریخته ها» همخوانی و هماهنگی ندارد. یعنی، تمام تلاش رویائی در «لبریخته ها» گریز از همین گونه مصراع های مفهوم و معنا دار و احتمالاً حکیمانه است. رویائی این نوع اکتشافات را دوست ندارد، هرچند که ذهن او، تا اواسط دورهٔ «دلتنگی ها»، یکی از تیزترین ذهن های شاعرانهٔ ما برای کشف همین گونه ارتباط های غافلگیر کننده بوده است.

رویائی، برای شاعری متفاوت با هرکس دیگر شدن، گلوی همین توانائی ی کم

نظیر را بریده است تا در شعرش به کشف های توخالی و بی خون و بی عاطفهٔ واژه ها در بازی هائی کودك وار و بی خبر از جهان (نه بریده از جهان) بپردازد.

۷

نکته ای که کتاب «لبریخته ها» آن را به خوبی آشکار می سازد، توانائی ی رویائی در ادارهٔ شعرهای منظوم یا موزون، و ناتوانی ی شدید او در ضبط و ربط شعرهای منثور است. در این که رویائی، وقتی شعر نمی نویسد، دارای نثر زیبائی است شکی نیست. رویائی در مقالات خود همیشه وسواس زبانی داشته است. اما وقتی همین «نثر» را در اختیار شعر می گذارد، هم نثرش و هم شعرش، هر دو به تضعیف یکدیگر می پردازند و این از مشکلات عمدهٔ اکثر لبریخته هاست. در این لبریخته ها، هر جا که رویائی به سوی قلمروی سخن منظوم رو می کند، یکباره قدرت آفرینش تصویری و زبانی ی بیشتری می یابد. و این مسئله هیچ ربطی به نحوهٔ استخدام دیگر شگردهائی که در ساختن لبریخته ها بکار گرفته شده اند ندارد. مثلاً، دو لبریخته را مقایسه کنیم که از لحاظ بازی با واژه ها شگرد مشترکی در ساختشان به کار رفته، اما یکی منظوم و دیگری منثوراست. یکی می گوید: «چه شاخسار سبزی روی زبان توست / وقتی نسیم سرد دهان های سرخ / با شاخسار سبز تو در بازی است. / و بازی ی زبان تو افتاده هاش را / به شاخسار دیگر می بازد...» (از لبریختهٔ شمارهٔ ۱۷۳) و آن دیگری می گوید: «نفس بگشا تا نشانم دهی / راه من از آه توست. / تنم را سبك می کنم و می پرم / بر جاده هائی که توأم می بَرد / تو از نفس تو می آید و می رود با من / با کاه من / و کاه، بال گمشدهٔ تو، / دارد در من بال می زند. / بر راه بدم / آدم!» (لبریختهٔ ۳).

حرفم را خلاصه کنم. «لبریخته ها»، برخلاف «دریائی ها»، و حتی برخلاف «دلتنگی ها»، حادثه ای در شعر ما نیست اما حادثهٔ تأسف آوری در شعر خود رویائی است که طعم آرتیست بازی های روشنفکرانهٔ جشن هنری را با خود دارد و بیشتر به درد همان محفل های معوجی می خورد که برای گریز از حقیقت تلخ و جاری در خیابان ها به پستوهای عرفان گندیده در تبخیر تاریخ پناه می برند. «لبریخته ها»، هم از فقر تخیل و هم از کمبود هیجانات عاطفی رنج می برد؛ در زبان شعر ما حادثه جوئی ی موفقی نیست؛ و راهی به فردائی گسترنده و بالنده ندارد.

همین است که هست؛ در حد تجربه ای که یا قابل تکرار نیست و یا اگر هست تکرارش بی تردید بر ملال بی رنگی می افزاید.

لندن، بهار ۱۳۷۳

پانویس ها:

۱- اشاره به لبریختهٔ شمارهٔ ۱٤٤ که اینگونه آغاز می شود: «املاء وقت / جمال واژه را ابدی کرد...»

۲- ر.ك. به: اسماعیل نوری علا، «نقدی بر یك انتقاد، در پاسخ مقالهٔ دکتر رضا براهنی پیرامون شعرهای دریائی ی یدالله رویائی»، **مجلهٔ فردوسی**، از شمارهٔ ۷۸۵ تا ۷۹۰، آبان و آذر ۱۳٤٥. قسمت هائی از این مقالهٔ بلند در کتاب زیر آورده شده است: اسماعیل نوری علا، صور و اسباب در شعر امروز ایران، انتشارات بامداد، ۱۳٤۸.

۳- ر. ك.: اسماعیل نوری علا، **تئوری ی شعر، از «موج نو» تا «شعر عشق»**، کتاب زیر چاپ، لندن ۱۹۹٤. اینجا فقط بگویم که من در سرآغاز دههٔ ۱۳٤۰ با رویائی و شعرش آشنا شدم، از عقاید او دربارهٔ شعر بهره بردم، و به او به عنوان یکی از پیشاهنگان فکری ی جریان نوآوری در شعر امروز ایران نگریستم. و لامحاله، از آن پس نیز، همواره کار او را تعقیب کرده و به آن دلبستگی داشته ام. ماجرای پیدایش جریان «موج نو» در نیمهٔ اول دههٔ ٤۰، پیوندهای رویائی با این جریان، و نحوهٔ خروج گروه «شعر دیگر» از دل «موج نو» به ترغیب رویائی و تبدیل بعدی ی نام آنها به گروه «شعر حجم» را در کتاب اخیرم به تفصیل شرح داده ام و در اینجا نیازی به تکرار آن نیست. و اگر همین مختصر اشاره نیز بر قلم من می رود بیشتر برای نشان دادن قدمت پیوند ماست.

اما حشر و نشر سی ساله و همکاری های پنج شش سالهٔ نخست دههٔ ٤۰ من و رویائی هرگز موجب آن نشده اند که من در بیان عقایدم راجع به شعرهای او رعایت حجبی را ضروری بدانم. من، در همان سال ۱۳٤۷، یعنی پیش از اعلام مانیفست شعر حجم، و در همان مقالهٔ «دلتنگی ها» که گفتم، توضیح دادم که چرا فکر می کنم رویائی در کار سترگی که با مجموعهٔ «دریائی ها» ی خویش آغاز کرده بود رفته رفته به بی راهه کشیده شده است. رویائی به اخطار آن روز من توجهی نکرد و مصرانه شعر خود و شعر شاعران جوانی که در او «مرشد» ی برای خویش یافته بودند را به سوی بن بستی کشید که نام ظاهر فریب «شعر حجم» را بر خود داشت. من، در اینجا، از تفصیل دربارهٔ «شعر حجم» نیز خودداری می کنم چرا که نظراتم در این باره را نیز مفصلاً در کتاب اخیرم شرح داده ام. اینجا، سعی من آن خواهد بود که حرفم را در محدودهٔ شعر رویائی و به خصوص کتاب «لبریخته ها» ی او پیش ببرم چرا که، به قول سپانلو، (پویشگران ٤)، مهم شعر خود رویائی است، خواه مکتبی به نام «شعر حجم» واقعاً وجود داشته باشد یا نداشته باشد. با این همه، از آنجا که سرگذشت مکتب «شعر حجم» نمی تواند از سرگذشت شعر یدالله رویائی جدا باشد، بسیاری از آنچه که خواهم گفت شمول خویش را به کل آن جریان نیز می رساند.

٤- در فروردین ۱۳۷۲ گفتگوئی بین من و یدالله رویائی برای نشر در «پویشگران» ضبط شد که از نوار پیاده شده و برای آخرین بازدید رویائی برای او ارسال گردیده است. در این گفتگو، رویائی از آخرین فکرهای خود دربارهٔ شعر و عرفان سخن می گوید. به محض اینکه رویائی متن گفتگوی مزبور

را برای پویشگران برگرداند نسبت به چاپ آن اقدام خواهد شد.

۵- defamiliarisation از جمله شگردهائی است که در حوزهٔ تئوری های هنری مورد بحث قرار می گیرند.

۶- ر. ك.: اسماعیل نوری علا، «نامه به سهراب مازندارنی»، **تشریهٔ رویا**، چاپ سوئد، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۳.

۷- چند روز پیش پستچی نامه ای از پاریس با خود برایم داشت. دوست نادیده، خانم هما سیار، که وصف فعالیت هایش را کرراً از یدالله رویائی شنیده ام، نوشته بود:

> با سلام. همانطور که می دانید، پس از انتشار «لبریخته ها»، مجموعهٔ شعر آقای یدالله رویائی، نظرات مختلفی از دیدگاه های مختلف دربارهٔ این کتاب در نشریات ایران و خارج ابراز شد. از آنجا که موضوع قضاوت ها و تقابل اندیشه ها در غنای نظری در نقد شعر امروز بی تأثیر نخواهد بود، به این فکر افتادم که آن ها را به صورت کتابی گردآوری کنم و در دسترس جستجوگران شعر معاصر قرار دهم. به احتمال زیاد مطالبی هم تا حالا نوشته و چاپ شده است که به دست من نرسیده. مثلاً از شما تاکنون به جز چند سطری دربارهٔ «شعر حجم»، در نامه ای به نشریهٔ «رویا» شمارهٔ ۳، ۱۳۷۳، چیز دیگری دربارهٔ شعرهای اخیر آقای رویائی در نشریات ندیده ام. از شما خواهش می کنم اگر نقد و نظری دربارهٔ «لبریخته ها» نوشته اید که من از آن بی اطلاع هستم، و اگر میل دارید در این کتاب سهمی داشته باشید، نوشته تان را برای من بفرستید تا به غنای کتاب بیافزاید....

۸- ر. ك.: «بیانیهٔ شعر حجم»، در کتاب **از زبان نیما تا شعر حجم**، مجموعهٔ مقالات یدالله رویائی، گردآورنده غلامرضا همراز، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۵۷. صفحهٔ ۳۸.

۹- automatic writing

۱۰- process

۱۱- post-modernism