

پل های میان شاهرودی و براهنی

آوات پوری

«در کدامین شبِ کهکشان

ستاره‌ای خواهد گفت

که من

جاده‌ی او نباشم؟»

(یک)

رضا براهنی سه کتاب شعر اساسی دارد و در هر سه تای آنها هم در شعر فارسی به انقلابی عظیم دست زده است. اولی ظل الله که انقلابی رئالیستی است علیه شعر سیاسی سمبولیستی چند هزار ساله‌ی ایران، دومی شعر بلند اسماعیل است که باز قیامی است علیه شعر ناب و وارد کردن نثر در شعر و بنیان نهادن شعر منشور به تبعیت

از آلن گینزبرگ، و آخری مجموعه‌ی خطاب به پروانه‌هاست که از طریق آن انقلابی دیگر در شعر فارسی را رقم زد و برای دو دهه به مانیفست شعر فارسی بدل شد، یعنی شعر زبانی.

رضا براهنی در مجموعه‌ی ظل‌الله که در آمریکا و در تبعید منتشر شد، نه محکمی به تاریخ چندهزارساله‌ی شعر سیاسی فارسی می‌گوید، که همواره با سمبولیسم و نوعی از خودسانسوری همراه بوده است، طوری که در آن سانسور از طریق نمادپردازی به معیاری زیباشناختیک برای شعر بدل می‌شد. رضا براهنی در ظل‌الله با به‌کاربردن زبانی تمامن ضدشعری و رئالیستی همه‌ی آن حضور تاریخ شعر فارسی را در هم می‌شکند. براهنی در ظل‌الله از اسامی واقعی استفاده می‌کند و به جای استفاده از سمبول‌ها، اسامی بازجوها و شکنجه‌گرهای ساواک را به رُک‌ترین شکل ممکن با ذکر فامیلی و حتا لقب و شهرت آنها می‌نویسد. از طرفی از الفاظ رکیک به گونه‌ای استفاده می‌کند که مطلقن هیچ نسبتی با شعر پاک و نابی که تاریخ شعر فارسی را شکل می‌دهد ندارد. براهنی هم‌چنین در ظل‌الله زبان زندان را در شعر به کار می‌برد، او در یکی از نامه‌هایش به امید شمس تفسیر کوتاهی از مجموعه‌ی ظل‌الله را اینطور ارائه می‌دهد: «شعرهای زندان من تنها عصیان علیه قدرت قاهر نیست، عصیان علیه شعر زندان بدون زبان زندان هم هست. هوش زبانیست هم دقیقن اعتراض به بی‌هوشی زبان قراردادی شعرهای زندان است. شعر سیاسی، اگر مارکسیست‌ها نمی‌فهمند، نفهمند، اعتراض علیه شعر سیاسی قلبیست. خود تئوری زبانیست سراسر سیاسی است. به این دلیل که ریختن محتوای حرکت (oppose) و مخالف، در غزل، قصیده، در زبان قراردادی نیمایی، در زبان قراردادی شاملویی، پذیرفتن قراردادی است که پیشاپیش بوده است. کسی که زبان را دو قسمت کرده (شاملو)، یعنی گفتن بدبختی در زبان زیبای کلاسیک‌شده با مقداری اصطلاحات عامیانه، نقض غرض است. "دهانت را می‌بویند مبادا گفته باشی دوستت دارم" فقط بیان معنای اعتراض است، شعر نیست، معترض است، اعلامیه است.»^۱ زبان شکست در شاملو که همچون سیاسی‌ترین شاعر سیاسی ایران شناخته می‌شود، با زبان عشق یا پیروزمندی یکی‌ست. اما براهنی در ظل‌الله زبانی را به کار می‌گیرد که زیر بار شکنجه شکسته شده است، زبانی که می‌ترسد، زبانی که مدام تهدید می‌شود و فحش می‌خورد و شکست می‌خورد، شکنجه می‌شود و بهش تجاوز می‌شود. برای همین با اینکه اشعار ظل‌الله اشعار زندان هستند، اما هیچ اثری از حماسی‌بودن در آنها دیده نمی‌شود. ظل‌الله به رئالیستی‌ترین شیوه‌ی ممکن زبان حال زندانیان شکست‌خورده و شکنجه‌شده است و کوچک‌ترین اثری از بزک‌شدگی در خودش ندارد. به این معنا اثری‌ست ضدشعر و رئالیستی و سر همین اصل هم انقلابی تاریخی در شعر سیاسی فارسی به حساب می‌آید.

اگرچه می‌توان گفت این شیوه‌ی شعر سیاسی به همین یک کتاب در تاریخ ادبیات فارسی ختم می‌شود، اما حفره‌ای‌ست انکارنشده‌ی در تاریخ شعر فارسی.

براهنی خود در مقدمه‌ی کتاب ظل‌الله می‌نویسد: «من استعاره و سمبول و تمثیل را در خدمت واقعیت به کار می‌گیرم. به همین دلیل شاعرانِ معاصر من بر شکل تاکید می‌کنند و از طریق شکل خردشده و دچار خفقان‌شده‌ی خود، خفقان را نشان می‌دهند و در واقع شکل شعرشان مظهر خفقان است؛ اما من شکل شعر را در آزادشده‌ترین صورتش به کار می‌گیرم تا واقعیت خفقان را در منتهای سماجت و وقاحتش ارائه داده باشم. و این نوع کار، هم در میان ما ایرانیان، و هم در میان دیگران، تاریخی خاص خود دارد».^۲

براهنی در ادامه‌ی مقدمه‌ی ظل‌الله ارجاعاتی به چند شعر رئالیستی دیگر می‌دهد که قبل از او، اسماعیل شاهرودی نوشته است. او از اشعار «تخم شراب» و «دقت» شاهرودی اسم می‌برد و می‌گوید شاهرودی گزاره‌هایی رئالیستی را مثل بمب به وسط شعر پرت می‌کند. البته براهنی یادش می‌رود به شعر «نوعی تله‌پاتی» شاهرودی اشاره کند، که دقیقاً یک سال قبل از انتشار ظل‌الله براهنی آن را نوشته. شاهرودی در «نوعی تله‌پاتی» به گونه‌ای شعر را از شعریتش تهی می‌کند که در بیشتر جاها زبان شعر علی‌رغم اینکه موقعیت تراژیک یک زندگی روزمره‌ی کاری را تصویر می‌کند و در هم می‌شکند، شکلی کمیک به خود می‌گیرد. می‌توان ادعا کرد که در زمینه‌ی شعر رئالیستی هم همچون شعر زبانی، شاهرودی پیشگام براهنی بوده و براهنی جرقه‌های دیوانه‌وار و انقلابی شاهرودی را تا انتهای شدتش پیش برده است.

«من دست می‌کشم / بر روی و مو، / بر سینه، شانه‌هام و همین‌طور ... تا / پایین‌های پام / - پس زنده‌ای تو؟ / می‌پرسم از خود، / و می‌گویم: / نه، من زنده نیستم، / این دیگری‌ست، / این من / نوعی تله‌پاتی‌ست / از شخص دیگری که / شماطه‌ی اتافک او - هر صبح - / بر زنگ می‌دواند / تکرار روز را! / در پشت این شروع / با روز اوست؛ همان هول، هول، هول ... نان و چای، / و تکرارِ هول، هول، ... هول مهیاشدن، / و رفتن؛ / یعنی که: باز فرور رفتن / از روده: / (کوچه، پیچ، کوچه، کوچه / کوچه، پیچ و خیابان، / و چهار راه، راه، راه، راه ...) / که این چهار / غیر از یکی از آن‌ها / تا جای کار او / اصلن چی چیز نیست!».^۳

اسماعیل شاهرودی را جنون شعر معاصر فارسی می‌دانند. در دهه‌ی سی به دلیل شکنجه‌های ساواک وضعیت روانی‌اش به هم ریخت و دیگر هیچ وقت به حالت عادی برنگشت. البته مهم‌ترین آثار اسماعیل بعد از این اتفاق است و تنها اثر قبل از جنونش مجموعه‌ی «آخرین نبرد» است که می‌توان گفت کامل‌ترین نمونه‌ی شعر نیمایی‌ست. سر همین اصل هم، نیمایوشیچ در بین تمام شاعران جوانی که به شعر نیمایی رو آورده بودند تنها او را ستایش می‌کند و مقدمه‌ی مفصلی هم برای کتابش می‌نویسد و در آن حتا مسیر آینده‌ی شعر اسماعیل شاهرودی برای فراروی از شعر نیمایی را ترسیم می‌کند. براهنی قبل از شعر بلند اسماعیل، مقاله‌ی دیگری نوشته که در آن به زندگی و اشعار اسماعیل می‌پردازد.^۴ مقاله بیانی دوستانه دارد و بیشتر با خاطراتی در مورد اسماعیل و نحوه‌ی نگرشش به شعر مزین شده است. شعر بلند اسماعیل همه‌ی آن خاطرات و خاطرات دیگری را دربردارد که هیچ کدام شخصی نیستند. اسماعیل شاهرودی اگرچه از جانب دوستان روشنفکر و نویسندگانش همیشه همچون شاعری بیمار و نیازمند مراقبت در نظر گرفته می‌شد، اما برای براهنی اینگونه نبود. براهنی اسماعیل را واجد روشن‌بینی‌ای می‌دانست که همه‌ی فجایع آینده را از همان دهه‌ی چل پیش‌بینی کرده بود و همچون ذره‌بینی فشار همه‌ی فجایع را متمرکز کرده بود روی بدنش تا از این طریق برای همیشه نه تنها شاعر آینده‌ها باقی بماند بلکه به نحوی رُل اسماعیل فرزند ابراهیم را هم بازی کرده باشد و داوطلبانه و آگاهانه بار همه‌ی آن فجایع را به دوش کشیده باشد. انگار پُر بی‌راه نبوده که با اسم "آینده" زیر شعرهایش را امضا می‌زد.

در شعر بلند اسماعیل، براهنی کوشیده تا فجایعی را که اسماعیل هیچ‌کدامشان را تجربه نکرده بود به او منتقل کند، او این کار را از طریق شعر انجام می‌دهد، شعر که پل میان اسماعیل شاهرودی و آینده‌ای بود که هیچ‌گاه تجربه‌اش نکرد اما پیشاپیش از طریق کانال‌های شعرش فروکشیدش و بلعیدش و منفجر شد. در انتهای این یادداشت با جزئیات بیشتری به ویژگی‌های شعر و شاعرانگی اسماعیل شاهرودی خواهیم پرداخت.

براهنی پس از ظل‌الله با شعر اسماعیل دومین درجه‌ی نو برای شعر فارسی را می‌گشاید، او برای اولین بار شعر را با داستان‌گویی به شکلی مدرن و تحلیل‌های سیاسی، روزنامه‌نگاری، واقعه‌نگاری و سخنرانی و فرم‌های بیان دیگر عحین می‌کند و شعر منثور فارسی را ابداع می‌کند. براهنی آشکارا سبک شاعران نسل بیت آمریکا و به ویژه

شعر زوزه‌ی آلن گینزبرگ را برای سرودن شعر بلند اسماعیل به کار می‌گیرد. در نگاه اول می‌توان شعر اسماعیل را در دو بخش اصلی دید. بخش اول شعر به معرفی اسماعیل، ستایش و وصف تراژیک زندگی‌اش می‌پردازد. البته نباید دچار این اشتباه شد و گفت که این معرفی، معرفی‌ای شخصی از اسماعیل است، براهنی انگار اسماعیل را همچون سنخی از ارزش‌ها معرفی می‌کند، همچون نسلی از شاعرانی که هرگز نیامده‌اند، شاعران آینده. و در بخش دوم با ارجاع‌های مداوم به بخش اول و حفظ کردن ترجیع‌بندهای شعر به بیان تراژیک تاریخ معاصر ایران و اسماعیل‌هایی می‌پردازد که جنگ پریشان می‌کند.

شعر بلند اسماعیل در کانتکست تاریخی‌ای که شعر در آن نوشته شده اهمیت بیشتری پیدا می‌کند، مخصوصاً اگر آن را در اوضاع سیاسی ایران و در بحبوحه‌ی جنگ و در لابلای شعارهای راه‌قدس از کربلا می‌گذرد و تقدس دادن به مرگ تحت‌لوی شهادت‌خاند، شعر اسماعیل علی‌رغم فرم نوینش در سرودن شعر، اعلام قیامی‌ست علیه تصور غالب در مورد جنگ. شعر این کار را با تهی کردن مفهوم جنگ از قهرمانی‌گری‌ها و افسانه‌های دولتی و لخت کردن مفهوم جنگ در مقام امری نابودگر و علیه زندگی می‌کند. همین است که تمثیل اسماعیل چه در چهره‌ی اسماعیل شاعر و چه در چهره‌ی اسماعیل فرزند ابراهیم پیامبر به درستی می‌نشیند و یکی یکی اسماعیل‌هایی را برمی‌شمرد که قربانی مناسبات حاکم سیاسی و لابی‌های اقتصادی مسلط و پشت‌پرده می‌شوند.

همانطور که اشاره شد، براهنی شعر اسماعیل را با الهامی مستقیم از شعر زوزه‌ی آلن گینزبرگ نوشته است. شباهت این دو شعر چه در روایت چه در مفهوم و چه در فرم بیانشان به هیچ عنوان قابل انکار نیست و خود براهنی هم این امر را رد نمی‌کند. به نوعی، شعر اسماعیل را می‌توان نمونه‌ی لوکال زوزه‌ی گینزبرگ در نظر گرفت. حتا نحوه‌ی به کارگیری اوزان طبیعی در شعر اسماعیل و فاصله گرفتن از اوزان و آهنگ‌های شعر نیمایی و بیشتر تکیه کردن بر موسیقی شعر به حای وزن شعر نیز از زوزه‌ی گینزبرگ الهام گرفته شده است. برای همین شاید لازم باشد رویارویی‌ای مختصر با شعر زوزه‌ی گینزبرگ داشته باشیم.

برخلاف آنچه همه تصور می‌کنند زوزه شعری به هم ریخته و بی‌وزن نیست، اتفاقن وزن مخصوص به خود را دارد، تنها تفاوت آن با شعرهای دیگر هم عصرش در این است که شعر او وزن و موسیقی از قبل متعین ندارد، بلکه شعرش را در وزن و موسیقی زنده می‌نویسد، گینزبرگ در جایی می‌نویسد: «من با یک میزان کلاسیک کار نمی‌کنم، من با تکانه‌های عصبی و تکانه‌های نوشتاری کار می‌کردم. تفاوت میان کسی است که می‌نشیند تا شعری را در یک الگوی مشخص و موزون از پیش تصور شده بنویسد و آن الگو را پر کند، و کسی که با جریان‌های فیزیولوژیکی‌اش کار می‌کند و به یک الگو می‌رسد، و شاید حتی به الگویی می‌رسد که ممکن است اسمی داشته باشد، یا ممکن است حتی کاربردی کلاسیک داشته باشد، ولی به این موضع به صورتی ارنایک می‌رسد و نه به صورتی مصنوعی. هیچ‌کس هیچ ایرادی حتی به شعر پنج‌بحری دوهجایی ضرب‌انجام ندارد اگر خاستگاهی عمیق‌تر از مغز ناشی شود، به عبارت دیگر اگر از تنفس و شکم و شش‌ها ناشی شود».^۵

سطرهای بلند و اوزان ناشی از موسیقی و نه برآمده از اوزان مقفا از برجسته‌ترین ویژگی‌های مشترک دو شعر اسماعیل و زوزه به شمار می‌آیند. می‌شود پا را کمی فراتر گذاشت و با معیارهایی که شعرهای پس از اسماعیلِ براهنی (خطاب به پروانه‌ها) به دست می‌دهند ادعا کرد، که این دو شعر در نقاط ضعف‌شان هم مشترک‌اند. از آن جهت که هیچ کدام علیه خود زبان به عنوان بستر سلطه و اقتدار قیام نمی‌کنند و توی دو تا شعر، زبان، به همان شیوه‌ی گراماتیک و سفت و سختش حضوری مقتدر و مسلط دارد. چیزی که در شعرهای پس از اسماعیلِ براهنی به کلی گنار گذاشته می‌شود و با فراروی از شعر منشور به شعر زبانی، مرزهای شعر گینزبرگ را هم درهم می‌شکند. تجربه‌ای که پیش از براهنی در کارهای اسماعیل شاهرودی و مخصوصن در مجموعه‌ی "هر سوی راه راه راه..." اتفاق افتاده بود و براهنی خلاقیت‌های جنون‌آمیز اسماعیل شاهرودی را تئوریزه کرده، آنها را در قالب تکنیک‌های منسجم به کار برده و شدت‌شان را به منتها درجه‌ی ممکن‌شان می‌رساند.

شعر بلند اسماعیل را می‌توان پل میان شعرهای زندان براهنی و شعرهای خطاب به پروانه‌اش دانست، اگرچه خصیصه‌های شعری و زبانی در اسماعیل و به ویژه در بخش اول آن بسیار دیده می‌شود اما همه‌ی شعریت ابتدایی آن در خدمت رئالیسمی‌ست که براهنی پیشاپیش قصد نوشتن و بیانش را دارد، شعری ضد جنگ، ضد افتخار، کثیف و رئالیستی با خصیصه‌های تاریخ نویسی و ژورنالیستی که در بخش دوم شعر رو می‌شود. در واقع بخش دوم شعر اسماعیل را می‌توان وام‌دار شعرهای زندان براهنی در نظر گرفت و بخش اولش را هم تا حدی می‌توان مقدمه‌ای ضعیف برای شروع شعر زبانی و شیرجه‌ی براهنی به سمت کتاب خطاب به پروانه‌ها دانست.

اسماعیل شاهرودی در مصاحبه‌ای می‌گوید: «من به هیچ قیدی معتقد نیستم و در عین حال با هرج و مرج و پراکنده‌گویی مخالفم و معتقدم هر چیز موزون یا آهنگ‌داری را شعر نمی‌توان نامید». نیما نیز در جایی می‌گوید: «من برای بی‌نظمی هم به نظمی اعتقاد دارم». هنر آزادی بی حد و حصری است که همه چیز را منفجر می‌کند. باید پرسید، چطور چنین ویژگی خطرناکی را به هنر می‌چسبانیم؟ هیچ هنرمندی با یک تخته‌ی سفید سر و کار ندارد، بوم اولیه‌ی هیچ نقاشی پیشاپیش سفید نیست، هیچ شاعری بر روی یک صفحه‌ی سفید خودکار به دست نمی‌گیرد تا آهنگ نوشتن و سپس خلق اثر کند. هنر یا به بیان بهتر خلق اثر هنری پیش از هر چیز، قبل از هر نوع الهام یا هر گونه نبوغی نیازمند برآوردن یک شرط اساسی است. شرطی که برآوردنش جز با مبارزه-طلبی و جنونی رها از هر نوع بند و بار ممکن نیست: چیزی شبیه به یک انفجار، انفجار جهان تاکنون داده شده و تاکنون تجربه شده. در طی حال و هوایی که ما آن را انفجار می‌نامیم، جهانی که هنرمند در آن تحقق پیدا کرده و خود هنرمند، دچار نوعی تلاشی، به هم ریختگی و از هم پاشیدگی می‌شوند. با این اوصاف نباید هر انتحاری را با انفجاری که ما از آن به عنوان شرط ادبیات حرف می‌زنیم اشتباه گرفت. انفجار در این معنا نه برای تخریب و نابودی، بلکه برای از هم باز کردن ارگانسیم‌های متعین و خالی کردن آن‌ها از معناها و نگرش‌های رایج رخ می‌دهد، پس نباید انفجار جهان را هم‌ارز با نابودی آن در نظر گرفت. هنرمند نه تروریست است و نه شعبده-باز، نه رسول است و نه دارای نیروی اعجاز. هنرمند رقاص ماهری است که با حرکات منعطف و سریعش در کمترین زمان ممکن جهان را از همه‌ی معناهای از پیش مفروض تهی و با انفجار روبرو می‌کند، او قرار نیست بر روی خرابه‌ها چیزی بسازد، یا از «هیچ» جهانی نو در شش روز خلق کند، بلکه میعادگاه هنرمند، این ضد قهرمان آفرینش با اثرش در روز هفتم است که رخ می‌دهد. هنرمند با بینشی که به واسطه‌ی آن هنرمند می‌شود قطعات متعین را شناسایی می‌کند، اتصالات سفت و سخت قطعات را با حرکات موزون و سریعش از هم باز می‌کند و شروع می‌کند به دیدن. دیدنی پر حرارت که ممکن است منجر به ذوب خیلی چیزها شود، در طی این فرآیند خیلی از قطعات ممکن است به کلی از بین بروند و بخش‌هایی از بعضی قطعات کسر شوند. هنرمند این-طور جهانش را چل تکه می‌کند و سپس از لای تکه‌ها گزینش می‌کند، جهان او را آستانه‌ی شدت نگاهش می‌سازد. اما شدت نگاه شاهرودی، در آستانه‌ای نادیدنی به سر می‌برد! از همین رو وقتی با صفحه‌ی پس از انفجار

شاهرودی روبرو می‌شویم متوجه می‌شویم که همه چیز کسر شده است: زبان ذوب شده است و دارد تپق می‌زند، کله ذوب شده است و دارد بر روی بدن پخش می‌شود، واقعیت ذوب شده است و دارد مسخرگی می‌کند، زمان ذوب شده است و دارد به سوی آینده فوران می‌کند، هویت ذوب شده است، جنسیت ذوب شده است، هنجار ذوب شده است، ارزش‌ها ذوب شده‌اند، معاصرین ذوب شده‌اند و دارند در قالبِ انسان‌های نو متجسد می‌شوند...

دیگر

من

باور نخواهم کرد

خرطو

م‌فیل

و پا

ندو

ل ساعت را

چون

آن

آبروی

آبنبات ساعتی‌های قناد

ریخته

و این

هنوز

دنبال

لهی تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک

تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک،

تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک ...^۷

با سه عنصر طرف‌افیم، سه تصویر که هر یک به شکلی مثله شده‌اند. سه تصویر ناقص، سه کلمه‌ی دست‌وپاشکسته. به بیان منتقد‌ها در این شعر ما به تقطیع روبرو می‌شویم. تقطیعی که این بار برخلاف نمونه‌های مشابه بعد از شاهرودی قصد ندارد با ما و کلمات شوخی کند. ته خرطوم افتاده است، ریخته است، آب‌نبات‌ها از این خبر می‌دهند که چکیده است، ته پاندول چکیده است، ساعت شکلاتی دارد می‌ریزد، ذوب شده و می‌چکد، قطره قطره از زمان دارد آب می‌شود، آبرویش می‌ریزد، بی‌اعتبار و رسوا می‌شود. شعر می‌خواهد راز ترسناکی را فاش کند، همیشه همین بوده. شعر این راز را تازه فهمیده و آن را با ترس و تته‌پته به همه اعلام می‌کند. همان‌طوری اعلام می‌کند که چکیدن بی‌خود ثانیه‌های ساعت، که آب رفتن و ذوب شدن لحظات زمان، که ذوب شدن تکه‌های حال آب می‌شوند و سینک می‌شوند توی آینده‌ای که

هنوز

دنبال

لهی تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک

تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک،

تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک ...

شاید همیشه برای همه بهتر بوده که این شعر را یک شیطنت کلامی بفهمند و باهاش بخندند، منتقد‌ها دنبال بهینه‌ها هستند. نوش جان‌شان، شق القمر کرده‌اند و فهمیده‌اند که شاهرودی بانمک و بازیگوش است. برای آنها

بهتر است چیزی از راز این پوچی پیوسته و همیشگی نفهمند. برای شاهرودی اما این شعر افتادن به ورطه‌ی
دوب شدنی‌ست که لحظه‌لحظه‌ی حیاتش در آن آب شد و چکید توی سینک آینده‌ای که هنوز هم

دنبا

له‌ی تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک

تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک،

تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک، تیک تک ...

راز می‌خاهد شعر باشد نمی‌تواند، می‌خاهد تصویر بکشد نمی‌تواند، می‌خاهد تصاویر متحرک را به هم وصل کند
باز هم نمی‌تواند. شعر نمی‌تواند، شعر بی‌پایان، شعر ازلی. ناممکنی شعر، نقاشی و تصویر، هر سه با هم در درون
پوچی زمان. همه‌اش در بیست‌وچند کلمه! شیرکو بیکس می‌گوید شعر کوتاه یعنی کسر کلمات تا جایی که
ممکن است، کسر هر چیزی که اضافی‌ست. شاهرودی به این هم اکتفا نمی‌کند و کلمه‌های باقی مانده را هم
تکه‌پاره می‌کند، کلمات شل‌و‌پلی که که انگار از جنگ برگشته‌اند. چه جنگ سنگینی خدای من! جنگ کشتار
کلمات تا جایی که ممکن است. همه‌اش در سه تصویر. بیست‌و‌خُرده‌ای کلمه‌ی شل‌و‌پل، چند تصویر ناقص و
نیمه‌کاره. ناممکنی هنر، ناتمامی شعر.

شاهرودی در آمد، شدن‌هایش بین زندگی دیگرانی که روی زندگی او ساطع می‌شوند سرگردان است. جنون
شاهرودی همین آمد، شدن‌های بی‌وقفه است نه تفسیر مبتذل پزشکی‌های که هر بار و مکرر به شوک و شکنجه-
ی زندگی شخصی‌اش در راهروهای مخوف ساواک نسبتش می‌دهند(نه ممنون لازم نیست! تاریخ گسست قربانی
نمی‌خاهد). انگار که کشف‌الاسرار کرده باشند و علت جنون را مثل یک پزشک نکته‌سنج دریافته باشند. آینده از
مامور غاب در سازمان حالت دوغاب و انفجار وزو و سنگ غلتان خسته لای دست‌های سیزیف و بین من و تو و او
و ما و شما و ایشان و این و آنی دیگر و دیگرترانی دیگرتر و چکه‌چکه‌های آب‌شده‌ی آب‌نبات‌ساعتی‌های قناد تا
کوک وازشده‌ی اسباب‌بازی دست‌خاب و زندانی‌های در حیات زندان ونگوک در طبقه‌ی دوم آپارتمانی محصور
بین سکوت و سر و صدا و کارگردان تیاتری که بازیگرانش تماشاگرانش هستند در آمد، شدن است. تشنج او

همین حرکت سریع برای جستجوی مردمی است که در چشم‌های او غایب‌اند، مردمی آنقدرها دور که متصل در مصاحباتش می‌گوید «من دلتنگ مردم هستم». منتقدان مثلن تیزهوشی که فرم‌های متنوع (و البته هرگز کامل‌نشده‌ی) آثار شاهرودی را همچون اثری از جنونش می‌فهمند و از او به عنوان استعدادی یاد می‌کنند که جنون تلفش کرد. جنون از نظر آن‌ها شکل زندگی‌ای است که از آثارش جدا افتاده، انگار که او ابتدا مجنون شده سپس بیماری‌اش این چنین آثارش را دچار به‌هم‌ریختگی کرده باشد. این منتقدان که اصلن هم کم‌تعداد نیستند با مساله‌ی شاهرودی سراسر دچار سوتفاهم‌اند، چرا که جنون شاهرودی هم‌بسته‌ی بی‌چون‌وچرای حرکت و تبدیل‌های سریع او لابلای فرم‌های متنوع در شعر و داستان و زندگی‌اش است. شاهرودی در همان مصاحبه می‌گوید: «شعر من خودش تکنیک به دست می‌دهد... تکنیک همیشگی برای من وجود ندارد، به همین سبب اشعار من، هر کدام فضای جداگانه‌ای می‌سازند... کتاب لغت را پیش رویم می‌گذارم، معادل کلمات بیگانه با فضای کلی شعرم را از درون آن بیرون می‌کشم، یا از لغت‌های تلمبارشده در ذهنم مدد می‌گیرم. مانند نقاش که رنگش‌هایش را واری می‌کند، کلمه خوب را به جای کلمه بد قرار می‌دهم، و این دستکاری‌ها را به عنوان «آلودگی» پس از ایجاد، در نقطه‌هایی از کارم به انجام می‌رسانم. در کار من، شکل، وزن، یا آهنگ و فضا، و حتی سوژه، و بارهای تصویری آن به خودی خود پدید می‌آیند. هیچ کار معقولانه‌ای را در شعرم نمی‌پذیرم. آنچه برای من پذیرفتنی است، حاصل حسی مشاهده است... من حتی به خودم حق می‌دهم که تقطیع را در سوژه وارد کنم». تشنج و جنون شاهرودی را نباید همچون نوعی بیماری یا بلا که به آن دچار شده و از آن رنج برده باشد، بلکه همچون یک شیوه برای تبدیل به مردم دیگرگونی باید تفسیر کرد که پیوسته در آن‌ها در حال آمد، شدن بود. جنون شاهرودی را باید به عنوان پیش‌بینی فجایعی در نظر گرفت که سال‌ها بعد در شعر بلند اسماعیل رضا براهنی خطاب به اسماعیل بازگو شدند.

شاهرودی در آثارش نه بازنمایانده‌ی واقعیت و مردم موجود است و نه تصویرگر صادق و راستگوی آن‌ها و نه رفیق بی‌ریای کلمات و زبان، او در عین حال که تک‌تک آن‌ها را در خلال کارهایش به کار می‌گیرد به همه‌ی آن‌ها خیانت می‌کند کلمات و جملات برای شاهرودی در اختیار کلیت شعر برای توضیح مفهومی خاص یا بیان روایتی معین نیستند هر کلمه همان‌طور که خودش توضیح می‌دهد به تنهایی جایگاهی مستقل دارد و برای او مانند رنگ است برای نقاش. کلمات، تحریف و جاهایی که لازم است تقطیع می‌شوند و معمولن همزمان با

تقطیع خود به کلمه‌ی دیگری تبدیل می‌شوند و کل فضای شعر را دگرگون می‌کنند. نمونه‌هایی از این دست در کارهای متاخر شاهرودی بسیار زیاد است.

و...

در دست‌های من

می‌ریخت

ریخت

ریخت نعمتِ اندامِ تُرد را!

ما هردومان گرایش و پرهیز،

ما هردومان نوازش لبریز!

و

پرهیز

هیز

هیز مهربان دو پیکر

تا

کوچه باغ‌های بستر بود

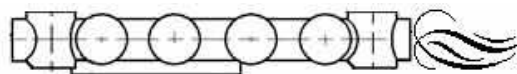
و در بستر

آواز قرن‌های

های

های رفته و آینده می‌گذشت...^۸

-
- ^۱ نامه رضا براهنی به امید شمس، مجله‌ی ادبی انتقادی دستور، شماره دوم، دی ۱۳۸۸، صفحه ۷۳
- ^۲ رضا براهنی، ظل‌الله، مقدمه‌ی کتاب، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸، صفحه‌ی ۳۹
- ^۳ اسماعیل شاهرودی، ویران سراییدن، نوعی تله‌پاتی، نشر چشمه، ۱۳۸۰، صفحه‌ی ۲۰۰
- ^۴ رضا براهنی، طلا در مس ج ۲، آینده بیگانه‌ی روبرو، تهران ۱۳۷۱، صفحه‌ی ۹۲۷
- ^۵ آلن گینزبرگ، مقدمه‌ی امید شمس بر ترجمه‌ی شعر زوزه، شعرهای ناممکن، شماره یک، اسفند ۱۳۹۱، صفحه‌ی ۱۳۱
- ^۶ سخنرانی نیمایوشیج در کنگره‌ی نویسندگان در خرداد ۱۳۲۵
- ^۷ اسماعیل شاهرودی، کتاب آینده، شعر بی‌پایان
- ^۸ اسماعیل شاهرودی، هر سوی راه راه راه، آهنگ و آواز، انتشارات بوف، ۱۳۵۰، صفحه‌ی ۲۹



www.mindmotor.biz