An Examination of the Concept of "Mourning" in Nima's Poetry

Asad Abshirini
Assistant Professor of Persian Language and Literature
Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran
a.abshirini@scu.ac.ir

1. Introduction

We may call Nima the "mourner of modern Iranian poetry": one who "seeks both to preserve the other and to let the other go." The dead in Nima's poetry are the living who entrust their "ashes" to the winds of the "future." In mourning, it is the "memory" and remembrance of the deceased that consoles the survivors. It is here that death draws close to art. In a "mournful" reading of Nima's poetry, it is precisely this "written" dimension of his art that lends itself to "dialogue"—the very thing that "weakens the souls of human beings and subjects them to forgetfulness, because people place their hopes in writing and neglect the power of recollection" (Plato, 1401 [2022]: 1270).

Nima's poetry—this "new dwelling place" of the Iranian human being—is a realm of absences and forgetfulness, a place where the presence of meaning is repeatedly deferred: "Meaning must await being spoken or written before it can find a dwelling for itself and become what it is through its own deferral: meaning. Writing does not know where it is going" (Derrida, 1400 [2021]: 70). Thus, we see that, in authentic texts, the presence of "absence" is more decisive than the presence of "presence." This is why "becoming and process" constitute the fundamental characteristic of the "minor literature" that Nima founded.

Nima's use of allegory and symbolism should likewise be understood within the domain of the "mournful." From this perspective, Nima's "nights," too, should not be reduced, as is customary, merely to "despotism and suffocation." It is a characteristic of Nima's "language of mourning" that it fails in its attempt to "represent" the external world. The failure of Nima's language also drives him toward a "fracturing of language." By altering the "grammar" of Persian poetry, Nima also transformed the "form of life" of the Iranian people. The emergent ontology that was "opened up" within the history of contemporary Iranian literature through Nima's "New Poetry" was the "tragic nature of being," which is intertwined with Nima's "linguistic essence."

What the "father of modern poetry" gave to the "future generations" of modern Iranian literature was, in the Derridean sense of the term, a "gift": the "possibility of experiencing childhood." Childhood and history, by virtue of the fundamental ruptures inherent in them, resist wholeness and the possession of a continuous line of "experience." The fact that, as Nima approaches the final decade of his life, the outward "form" of his poems becomes increasingly concise and increasingly resembles that of the "essay" suggests that, in the "experience of modernity," these two forms—poetry and the essay—are rooted in a shared, fragmented reality.

2. Methodology

This study adopts a descriptive-analytical approach and examines the concept of mourning in Nima Yushij's poetry from a Derridean perspective.

3. Results

Mourning, in its very essence, entails both preserving and relinquishing the identity and memories that remain after a loss. It is in such a situation that we can "do justice to our identities. We must mourn them, love them by consigning them to the fire, and faithfully desire the burning fragments of their remains" (Dooly & Kavanagh, 1400 [2021]: 53).

In explaining the "concept of mourning" from a Derridean perspective, the question of "deferral" is so "vital" that, fundamentally, "deferral constitutes the very essence of life. Life is a primordial trace in relation to being determined as presence. This is the only condition under which we can say: life is death" (Derrida, 1392 [2013]: 51). The most vital "trace" discernible in the "deferral of mourning" is the "desire" for this very "loss"—the desire for death.

This section examines poems such as *Ajāq-e Sard* ("The Cold Hearth"), *Ri Rā*, *Kak-Ki*, *Dārūg*, and others. It should be noted that these selections predominantly consist of short and cohesive poems from the later period of Nima's life, which embody and articulate the preliminary arguments concerning "mourning" developed in this study.

4. Discussion and Conclusion

From a "mourning" perspective, nature and the Iranian human being found in Nima's poetry, for the first time, the possibility of arriving at an understanding of their own "being" and of the world in which their history would not be merely the history of the dead. In the poetic interpretation found in poems such as *Dar Shab-e Sard-e Zemestāni* ("On a Cold Winter Night"), *Kak-Ki*, *Shab Ast* ("It Is Night"), and *Dārūg*, as well as in similar works by Nima Yushij, "meaning," through a deconstructive "deferral," neither submits to "presence" nor ceases to withdraw into recurrent "absence"; this, in itself, is a characteristic of "death."

In Nima's poetry, the human being is a survivor who, by preserving the memory of the grief caused by a beloved's loss, continues to "open" that beloved within a "being-toward-the-future" and to live on. "Mourning" is not the same as "lamentation," although both are rooted in the soil of a shared "negativity." In "lamentation," we too die along with the deceased and join the "seven-thousand-year-olds"; in "mourning," however, it is the deceased who, by preserving their own non-being, experiences the being and history of the future. It is the **Qoqnoos (Phoenix)** that lived life amid the "ashes" of its own death and mourning.

Abstract

In death, what remains of the deceased is a “trace” over which the “survivors” mourn. The paradox of “preserving” and “losing” the one who has been lost is one from which the mourner cannot escape. We bury our loved ones not because we wish to forget them, but in order to reclaim them. “Failure” in the work of mourning is a precondition for “success.” Conversely, mourning that succeeds is, paradoxically, a form of “failure.” In other words, either we have been unable to forget and the deceased remains “alive” for us, or we have consigned them so completely to the soil of oblivion that no “trace” of the dead remains in our memory. Reconstructing the memory and remembrance of the deceased while acknowledging that they have assented to “death” connects the concept of “mourning” to the categories of “time” and “futurity.” The history of the dead is the history of those yet to come, guiding the survivors toward “being-in” and “being-toward.” From this perspective, Nima’s poetry constitutes a focal point for the concept of “mourning” in modern Iranian literature. By burying tradition, Nima not only did not lose the past but also “opened up” new possibilities for a new mode of Iranian being. Drawing on the Derridean inflection of the concept of “mourning,” this study examines examples from Nima’s poetry that embody and articulate this concept.
Keywords: Contemporary Literature; Nima Yushij; Mourning; Trace; Deferral; Repetition; History; Futurity

بررسیِ مفهومِ «سوگواری» در شعرِ نیما

اسد آبشیرینی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

asadabshirini@gmail.com

چکیده

در «مرگ» آنچه از «مَیّت» برجای می‌ماند، «ردّ»ی است که «بازماندگان» بر سرِ آن «سوگواری» می‌کنند. «حفظ» و «از دست دادنِ» فردِ از دست‌شده، پارادوکسی است که شخصِ «سوگوار» از آن ناگزیر است. ما عزیزانمان را به خاک می‌سپریم نه از آن‌رو که آن‌ها را فراموش کنیم بلکه آن‌ها را به دست آوریم. «شکست» در امرِ «سوگواری» مقدّمه‌ی «پیروزی» است. از آن‌سو «سوگواری»ای که موّفق شود اتّفاقاً «شکست» خورده است. بدین معنی که ما یا نتوانسته‌ایم فراموش کنیم و فردِ «مَیّت» همچنان برایمان «زنده» است، یا این‌که او را چنان به دستِ خاکِ فراموشی سپرده‌ایم، که «ردّ»ی از «مُرده» در حافظه‌مان نیست. بازسازیِ یاد و خاطره‌ی درگذشتگان در عینِ پذیرفتنِ این‌که آن‌ها به «مرگ» آری گفته‌اند، مفهومِ «سوگواری» را به مقوله‌ی «زمان» و «آیندگی» پیوند می‌زند. تاریخِ گذشتگان، تاریخِ آیندگانی است که بازماندگان را به «هستی ـ در» و «هستی ـ به سویِ» رهنمون می‌سازد. از این منظر شعرِ نیما، گرانیگاهِ مفهومِ «سوگواری» در ادبیّاتِ مدرنِ ایران است. او با به خاک سپردنِ سنّت، نه تنها گذشته را از دست نداد که «امکاناتِ» نوپدیدی را در برابرِ «هستیِ» جدید ایرانی «گشود». ما با التفات به صبغه‌ی دریدایی اصطلاحِ «سوگواری»، نمونه‌هایی از کار نیما که این مفهوم را نمایندگی می‌کنند، بررسی کرده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: ادبیّاتِ معاصر، نیما، سوگواری، ردّ، تعویق، تکرار، تاریخ، آینده.

۱ . مقدّمه

نیما را «سوگوارِ شعرِ مدرن» ایران می‌خوانیم؛ آن‌که «می‌خواهد هم دیگری را حفظ و هم او را رها کند: که اشباحِ مُردگان و ردِّ کسانی را احیاء کنیم که در برابرِ گستره‌ی عامِ نظامِ تأمّلیِ هگل مقاومت می‌ورزند یا از آن جانِ سالم به در می‌برند» (دولی، کاوانا، ۴۹:۱۴۰۰). ازین روست که در تبیینِ مفهومِ «سوگواری»، همیشه «دیگری»، آن هم دیگریِ «مرگ» است که با ماست «مرگ صورتی از اتّصالِ رابطه‌ی ما با دیگری است. من فقط از دیگری می‌میرم: به وسیله‌ی او، برای او و در او» (دریدا، ۳۸٤:۱٤۰۰). مُردگان در شعرِ نیما، زندگانی‌اند که «خاکسترِ» خود را به بادهایِ «آینده» می‌سپرند «بُعدِ آینده‌نگرِ سوگ، تلاشِ ماست برای تشخیصِ این‌که رابطه‌مان با فردِ متوفّی در نتیجه‌ی تحوّلِ واقعیّاتِ پس‌زمینه‌ای که مرگِ او موجبش شده، چگونه ادامه خواهد یافت» (چُلبی، ۱۰۸:۱٤۰۱). در سوگواری، این «خاطره» و یادِ میّت است که به بازماندگان تسلّا می‌دهد «خاطره در پیِ تدفین و برپاسازیِ بنایِ یادبود می‌آید. تنها خاطره می‌تواند از حیثِ زیباشناختی مولّد باشد. خاطره‌ی حیاتِ سرآمده‌ی دیگری، کلیدِ طلاییِ کمال‌بخشیِ زیباشناختیِ اوست» (باختین، ۲۲۵:۱٤۰۰). ازینجاست که مرگ به هنر نزدیک می‌شود «سرچشمه‌ی اثرِ هنری، خاستگاهِ واکارِ آن، همان تجربه‌ی شبِ دیگر است. نقطه‌ی عمیقاً تاریکی که در هنر، شوق، مرگ و شب و همه به سوی آن راه می‌برند» (کریچلی، ۱۱۱:۱٤۰۲). و ازین شب‌ها چه بسیار که در نیمای «معاصر» طلوع می‌کنند «معاصر کسی است که می‌تواند قلم‌اش را در ظلماتِ اکنون فرو کند و بنویسد. او کسی است که نمی‌گذارد نورِ سَده کورَش کند و موفّق می‌شود زیرِ این نور، بخشی از سایه، تاریکیِ درونِ خود را به چنگ آورد» (آگامبن، ۱۷:۱٤۰۱).

در تحلیلِ «سوگ‌مندانه»ی شعر نیما، این وَجه «نوشتاریِ» هنرِ اوست که قابلِ «گفت‌وگو» است، همان چیزی که «روحِ آدمیان را سست می‌کند و به نسیان مبتلا می‌سازد، زیرا مردمان امید به نوشته‌ها می‌بندند و نیرویِ یادآوری را مهمل می‌گذارند» (افلاطون، ۱۲۷۰:۱٤۰۱). این «یادآوری»ای که افلاطون از آن یاد می‌کند، خود در خلالِ «تجربه»ی مدرنیسم، دود می‌شود و به هوا می‌رود «در وضعیّتی که انسان از امکانِ تجربه کردن محروم شده، خلقِ یک چیزِ عادی و پیشِ پاافتاده تنها از خلالِ ویرانیِ تجربه امکان‌پذیر است. این ویرانی در حقیقت، اقامت‌گاهِ جدیدِ آدمی است» (آگامبن، ۱۰۱:۱۳۹۷). شعرِ نیما _ این «اقامت‌گاهِ جدید» انسانِ ایرانی _، عرصه‌ی غیاب‌ها و نسیان‌هاست. جایی‌که حضورِ معنا به تکرار به تعویق می‌افتد «معنا باید در انتظارِ گفته شدن یا نوشته شدن باشد تا خود را سکنا دهد و همان چیزی شود که با تعویقِ خود هست: معنا. نوشتار نمی‌داند کجا می‌رود» (دریدا، ۷۰:۱٤۰۰). پس می‌بینیم که در متونِ اصیل، حضورِ «غیاب» از حضورِ «حضور» قاطع‌تر است «متن مدام به گِردِ غیاب می‌چرخد و مجموعه‌ای از عکس‌های جانشین را فراهم می‌کند که حُفره‌ی ناشی از فقدانِ اصلی را پُر می‌کنند، امّا هرگز نمی‌توانیم به خودِ آن تجربه‌ی اصیل رجوع کنیم» (هومر، ۱۳۰:۱۳۹٦). این است که «شدن و صیرورت»، خصلت بنیادینِ «ادبیّاتِ اقلیّت»ی است که نیما بنیاد گذاشت «ادبیّات اقلیّت برای بیانِ آن‌چه که هست نمی‌نویسد، چنان‌که انگار هویّتی برای تکرار کردن و بازتولید داشته باشد. ادبیّاتِ اقلیّت برای پدید آوردنِ آن‌چه دلوز و گتاری «مردمانی که خواهند آمد» نامیده‌اند، می‌نویسد. هویّتِ ادبیّاتِ اقلیّت در فراشدِ آفرینشی همیشه‌گذراست» (کولبروک، ۱۹۲:۱۳۹۸). استفاده‌ی نیما از تمثیل و نماد را نیز باید در همین حوزه‌ی «امرِ سوگوارانه»، ترجمه کنیم «تمثیل، همواره پیش کشیدنِ روایتی یا مجازی به سودای روشن کردنِ چیزی دیگر نیست! حتّی می‌توان گفت به یاری تمثیل، هیچ معنایی روشن نمی‌شود. همه چیز در گروِ فقدانِ معنا، معنا می‌یابد» (احمدی، ٤۳:۱۳۹۳). ازین منظر «شب»های نیما را نیز همچون رسمِ مألوف تنها نباید به «استبداد و خفقان»، تقلیل داد! «زبانِ سمبلیکِ هنر، فقط با پیچیده‌تر شدن می‌تواند قدرتِ بیانیِ خود را بازیابد و افزایشِ پیچیدگی نیز به معنایِ پذیرش و تجربه‌ی تناقضات است نه رفعِ آن‌ها به کمکِ کلّیتِ ذهنی». (فرهادپور، ۷۹:۱۳۹۷). این خاصیّتِ

«زبانِ سوگ‌مند» نیمایی است که در «بازنماییِ» جهان بیرونی، شکست می‌خورد «این شکست خود فراشدی است که به موجبِ آن شیوه‌ی تازه‌ی اندیشه، پدیدار می‌شود. چنین اندیشه‌ای دیگر در حکمِ بیانِ بازنمایی‌های مختلفِ یک جهانِ ابژه‌گون نیست. در عوض اندیشه باید به سوی خود بچرخد، متوجّهِ کرانه‌های وجودِ خود شود» (کلارک، ۱۳۸۸:۱٤۷). شکستِ زبانِ نیمایی، او را به «شکستگیِ زبان» نیز سوق می‌دهد «ناهمواری زبان در شعرِ نیما برای هر فارسی‌زبانی که چندان با شعر و ادبیّات هم سروکار نداشته باشد امری آشکار است و شَمِّ زبانی او، آن را احساس می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۷۷:۱٥٦). از آن‌جا که به‌قولِ دریدا «یک ضدِّ قاعده هم خود یک قاعده است» (دریدا، ۱٤۰۰:۳۰)، نیما با تغییرِ «گرامرِ» شعرِ فارسی، «شکلِ زندگیِ» ایرانی را نیز تغییر داد «وقتی قواعد را تغییر می‌دهید، نه تنها آن‌چه را می‌گویید بلکه آن‌چه را می‌کنید و حتّی آن‌چه را هستید نیز تغییر می‌دهید» (کیشیک، ۱٤۰۱:۱٤۷). هستی-شناسیِ نوپدیدی که با «شعرِ نوِ نیمایی» به رخِ تاریخِ ادبیّاتِ معاصرِ ایران «گشوده» شد، «سرشتِ سوگناکِ هستی» بود که با «ذاتِ زبانیِ» نیما گره خورده است «زبانی که می‌ذاتد، زبانی که چیزها را به ذاتشان می‌آورد، زبانی که ما را تغییر می‌دهد تا چیزها به شیوه‌ای خاصّ برای ما اهمیّت داشته باشند» (راتال، ۱٤۰۳:۱۲۰). این‌که او در «افسانه» خودش را «زاده‌ی اضطرابِ جهان» می‌خواند، حاصلِ همین درنوردیدنِ «مرزهای زبانی» است، «در تجربه‌ای که با اضطراب همراه است، با مرزِ زبان مواجهه می‌شویم. تجربه‌ی حیرت از وجود به مواجهه و گذشتنِ یک موجودِ زبان‌مند از مرزِ زبان و بنابراین نا _ زبان‌مندیِ او گره خورده است» (جابری، ۱۳۹۸:۸۸).

حیوان و آواهای او یادآورِ «نا _ زبان‌مندیِ» دازاینِ «سوگواری» است که در شعرِ نیما به «هستی» رسیده‌اند «نیما به نوعی بنیان‌گذارِ استفاده از اسمِ صوت در شعرِ نوِ فارسی هم هست. شعرهایی از او هست که با نام‌آوا شکل و شمایل خاصّی گرفته است: آوای پرندگان، جانوران، حشرات» (مسیح، ۱۳۹۲:۹۳٥). مرگ و خاطره‌ی آن در شعرهای «خروس می‌خواند» با «قوقولی‌قوقو»، در «سیولیشه» با «تی‌تیک تی‌تیک»، در «شب‌پره‌ی ساحلِ نزدیک» با «چوک و چوک» و در «ناقوس» با «دینگ‌دانگ» به یاد آورده می‌شود و نیز «صدا»هایی «دیگر» که «صدایِ آدمی این نیست»، همچون «ری‌را» در شعرِ «ری‌را» و «پیت‌پیت» در «چراغ می‌سوزد»، بنابراین «آوای حیوان، آوای مرگ است. آوا، مرگی است که زندگان را همچون مُرده حفظ می‌کند و به یاد می‌آورد و در عینِ حال رَدِّ بی‌واسطه‌ی مرگ و یادِ مرگ است، یعنی منفیّتِ ناب» (آگامبن، ۱۳۹۱:۱٤۱). پس ما در «حیوانیّت» شعرِ نیما با نوعی «تعویق» میانِ «آوایِ» حیوانی و «زبانِ» انسانی، که خود رفت‌وآمدی است میانِ «هستی و نیستی» روبه‌روییم «آوا ضرورتاً نوعی مفصلِ منفی است، چرا که وضعیّتِ آن عبارت است از «دیگر _ نه» آوا و «نه _ هنوز» معنا: وضعیّتِ بینابینی و فترت‌گونه‌ی «آوا» میانِ فونه یا صوتِ حیوان و زبانِ بامعنا و دلالت‌گر حکم می‌کند که «آوا» بنیادِ منفیِ اقامتِ آدمی در زبان و فهمِ اُنتولوژیکِ او از رخدادِ زبان باشد» (آگامبن، ۱۳۹۳:۳۱). این وضعیّت در شعرِ نیما، منتهی به آن «وضعیّتِ استثنایی» می‌گردد که در آن «زبان می‌تواند با وانهادن یا از بند رها نگه داشتنِ مصادیق یا مراجعِ خود و پاپس کشیدن از آن‌ها به درونِ زبانِ ناب (وضعیّتِ استثناییِ زبان)، خود را در نسبت با آن‌ها سرِ پا نگه دارد» (آگامبن، ۱٤۰۲:۲۹).

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، «حادثه»ای که در «قواعدِ زبانِ» نیما اتّفاق می‌افتد، «گرامرِ زندگیِ» او را نیز تحتِ شعاع قرار می‌دهد. نیما به مثابه‌ی کسی که در یک «وضعیّتِ اضطراریِ» تاریخِ شعر فارسی دچار آمده، به حالتی از «آستانه‌ی تصمیم‌ناپذیری» رسیده است که «در آن اقداماتِ واقعی که به خودیِ خود، فراحقوقی یا ضدِّ حقوقی‌اند به قانون تبدیل می‌شوند و ضوابط و هنجارهای حقوقی با واقعیّاتِ محضِ خلط می‌شوند، آستانه‌ای که به نظر می‌رسد واقعیّت و قانون تصمیم‌ناپذیر شده‌اند» (آگامبن، ۱٤۰۳:٦٦). از رهگذرِ همین «وضعیّتِ استثناییِ» زبان و زندگیِ نیماست که «پدرِ شعرِ نوِ فارسی» را به «هومو ساکرِ» عصرِ خود تبدیل کرده است «هومو ساکر، انسانی است که با کنار گذاشته شدن و طرد از پولیس، زندگیِ سیاسی و قانون واردِ حیاتِ برهنه شده و دیگر مناسبتی

با قانون و زندگیِ شهروندی را تجربه نمی‌کند. هومو ساکر، از قلمروی امرِ اُلوهی و دینی (قربانی) هم طرد شده و این‌چنین وضعیّتِ او بیانگرِ نوعی تبعید و حذفِ مضاعف است» (آگامبن،۱۳۹۲، یادداشتِ مترجم: ٤٢). بی‌درنگ این را نیز باید اضافه کرد که «Saceresto (ملعون بادا) به‌واقع یک نفرین است؛ و هومو ساکر که این نفرین بر او نازل می‌شود، فردی مطرود، تحریم‌شده، تابوشده و خطرناک است» (آگامبن، ۱٤۰۲:۹۰).

نیما در غالبِ اشعارِ نوِ خود، این «وضعیّتِ استثنایی» را که بی‌شباهت به «ابراهیم» و «ایمان»ش هم نیست، به نمایش می‌گذارد. ایمانی که فُرمی دیگر از بیانِ قدسیِ «امرِ سوگوارانه» است؛ ابراهیم «اسحاق را وا می‌نهد و در آنِ واحد توقّع دارد که او را به دست خواهد آورد. این حرکتِ مضاعف، از سویی ترکِ توقّع و از سویی دیگر حفظِ توقّع است» (کارلایل، ۱٤۰۲:۹۷). اجرایِ این حالت «بینابینی» و «تصمیم‌ناپذیری» است که او را یگانه «پدرِ ایمان» کرده است «عملِ ابراهیم او را به غایتِ انفراد می‌رساند. ابراهیم را هیچ‌کس درک نکرد، او همه چیز را در غایتِ تنهایی و انزوا از جهان و جهانیان متحمّل شد» (جمادی، ۱۳۹٤:۱۱۷). آن‌چه سرگذشتِ پدرِ ایمان را به «سوگواری» شعرِ نیمایی نزدیک می‌کند، عنصرِ «تعویق»ی است که کارِ این هر دو را به هم پیوند می‌زند «ابراهیم در هر گام، منتظرِ نشانه‌ای از تغییر در قصدِ خدا و چشم‌پوشیِ او از دستورِ خویش است. هر گاه او چنین نشانه‌ای نمی‌بیند گامی دیگر برمی‌دارد و خدایِ توانا را به آزمونی دیگر درمی‌افکند. چندی خود را سرگرمِ فرمان‌برداری نشان می‌دهد و چندی نیز به خدا فرصت می‌دهد» (بودوف، ۱۳۹٦:۳۸).

خدایی که ابراهیم «انتخاب» کرد، از دلِ «زندگی» بود، «خدایی دیگرگونه» به‌قولِ شاملو که «وجود»ی انضمامی را و نه مجرّد، به او می‌بخشید «من انعکاسِ این وجود را در آیینه‌ی ذهنم نمی‌یابم، من در زندگی با آن مواجه می‌شوم. این وجود، زندگیِ من است. جریانِ نادیدنی‌ای که پیرامونِ همه‌ی آینه‌های ذهنیِ من موج می‌زند. برای کی‌یرکگور این مواجهه‌ی سرنوشت‌ساز در انتخابِ «این یا آن» محقق می‌شود» (برت، ۱٤۰۲:۲۱۵). برای چنین انسانی است که «تاریخِ زندگی» هر چند هم که «در دردسر» گذرد، همچنان خاستگاهِ «دازاینِ سوگواری» است که «جهانِ خویش» را برپا می‌دارد «دازاین در بنیادی‌ترین حالت، قسمی در _ جهان _ بودن است. دازاین بدونِ جهان نمی‌تواند وجود داشته باشد. از سویِ دیگر بدونِ دازاین هم جهان نمی‌تواند وجود داشته باشد» (راتال، ۱٤۰۳:۲۹). در «پیکارِ ذاتی‌ای» که میانِ «زمین» و «جهانِ» هایدگری در جریان است، هست که می‌توان دل به «گشایشِ جهان‌های آینده» داشت (تامسون، ۱۳۹۹:٤۱۳).

نیما هرچند خود را «خاطرِ پُر دردِ کوهستان» می‌دانست و از «دونانِ شهرستان» احتراز می‌جُست، امّا به حُکمِ «معاصریّت»، این «نابه‌هنگامیِ» هستیِ سوگوارِ خویش را پذیرفته بود «انسانِ به‌راستی معاصر، آن کسی نیست که کاملاً با حالِ حاضر مقارن می‌شود، بلکه آن کسی است که زندگی‌اش با زمانه‌اش دقیقاً هم‌زمان نمی‌شود. کسی که رابطه‌اش با عصرِ خود اندکی ناهم‌زمان یا پیوندگسسته است، روی آستانه‌ی میانِ «نه دیگر» و «نه هنوز» (کیشیک، ۱۳۹۹:۸٦). و در بحبوحه‌ی چنین تنشی هست که فضایی برای «گفت‌و-گومندی» در شعرِ مدرنِ ایران، «نا_ پوشیده» می‌گردد «وقتی کیرکگور از دیالکتیک می‌گوید اشاره به همین معلّق بودن، این تنشِ میانِ اضداد، میانِ زمان و ابدیّت دارد» (کاپوتو، ۱۳۹۸:۳۲).

در «قُقنوس» هست که نیما با بیانِ «تفاوط» «زیستنِ اصیل» از «زندگیِ مرغانِ دیگر» (حس می‌کند که زندگیِ او چنان/ مرغانِ دیگر ار به سرآید/ در خواب و خُورد/ رنجی بُوَد کز آن نتوانند نام بُرد)، اضطرابِ «امکانِ بودن» را در مواجهه با «مرگ» به تصویر می‌کشد«ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم تمامِ آن‌چه در نهایت تا مرگ خواهیم بود یعنی تا نه ـ بودن‌مان باشیم. پس همیشه تا قبل از نه ـ بودن‌مان چیزی برای ما باقی است که ممکن است. عطفِ زیستن به این «ممکن بودن» همان «اصیل زیستن» است» (هایدگر،۱۳۸۹، مقدمه مترجم: ۱۲). در این امکانیّتِ زیستِ اصیل است، که گذشته را در صورتِ حال و نیز گشوده به آینده تجربه می‌کنیم «مادام

که دازاین به نحوی واقعی وجود دارد، او هرگز گذشته‌ای رفته و سپری شده نیست، بلکه همواره پیشاپیش بوده‌ای است، به این معنا که من بوده هستم. گذشته‌ی من گذشته‌ی نسلِ من نیز هست. تقدیرِ فردیِ من همبسته‌ی تقدیرِ جمعی و تاریخی است» (هایدگر،۱۳۹۸، پیشگفتار مترجم: ٥٦). در تحلیلِ مفهومِ «سوگواری» شعر نیما تاریخ و «متن»، خود دو رویِ یک سکّه‌اند«تاریخ علّتی غایب است که جز در شکلِ متن برای ما قابلِ دسترسی نیست و دسترسیِ ما به آن و به امرِ واقعی، ضرورتاً از مسیرِ صورتِ پیشاپیشِ متنی یا صورتِ روایی‌اش در ناخودآگاهِ سیاسی می‌گذرد» (جیمسون، ٤٤:١٤٠١).

همان‌گونه که متن ازجادررفته (dislocated) و حُفره‌مند است تاریخ نیز «در درونِ خود شکاف‌ها و رازها، اَشباح و حفره‌هایی دارد. اگر هویّت وابسته به تاریخ است و اگر تاریخ برحافظه‌ی ناقص متّکی است پس، هویّت بدونِ خاستگاه یا بنیان است» (دولی، مارک، ٣٢:١٤٠٠). در این نظم‌های نمادین آن امرِ واقعی‌ای که «سوگواری» را ساختار می‌بخشد، «رانه‌ی مرگ» است «تاریخ وابسته است به رانه‌ی مرگ، رانه‌ای که هسته‌ی غیرِ روایی یا «درجه‌ی صفرِ» تاریخ را تشکیل می‌دهد» (کوتسکو، ٩٣:١٤٠٣). در حقیقت شاعر و مورِّخ، ناتوان از «زنده کردنِ معنا و هویّت»، کارشان بی‌شباهت به «تشییعِ جنازه» نیست «زبانِ شعر مثلِ کلماتی که در یک تشییع ادا می‌شوند، نمی‌تواند به چیزی واقعی ارجاع دهد. در فضای حُزن‌انگیزِ تشییع، کلمات ناتوان از آشکارسازی و تصریح حالا میانِ معنا دادن و نشان دادن، میانِ گفتن و دیدن، گم می‌شوند» (کارل‌وال، ٣٥:١٤٠٠). ازین جهت؛ ارتباطِ ما با معنایِ شعر نیما در سویه‌ی سوگوارانه‌ی آن، ارتباط با فردِ مُرده است، ارتباطی که «ارتباطی است با هیچ‌کس. با این‌همه ارتباط است و ارتباطی هم هست که به ارتباط‌های ما با آنی که اکنون مُرده است خاتمه نمی‌دهد. این ارتباطی بدونِ ارتباط است» (همان، ١٤٤:١٤٠٠).

بر مزارِ فردِ مَیِّت، شیونِ بازماندگان تقلّایی است برای «حضور»ی که ازین پس با خاکِ «غیاب» آغشته گشته است. آن‌چه از یاد و خاطره‌ی عزیزِ از دست‌رفته زنده می‌ماند، معنایی است که پیوسته به تناسبِ حال و آینده‌ی فردِ سوگوار «برساخته» و به «تعویق» می‌افتد و این خاصیّت «متنیّت» مرگ است «هیچ متنِ حاضری و هیچ متنی که در گذشته حاضر بوده باشد، وجود ندارد. متن، ناخوآگاه از ابتدا بافته‌ای از رَدهای محض است. متنی که در هیچ کجا حاضر نیست و مدلولِ حاضرِ آن همواره با تعویق، با تأخیر، دیرهنگام و به صورتِ امری سپس افزوده شده، بازساخته می‌شود» (دریدا، ٦٧:١٣٩٢). و این تازه خود آغازِ «فهم» فردِ متوفّی است «فهمیدن همان باز ـ شناسی و باز ـ سازیِ معناست و همراه با معنا باز ـ شناسی و باز ـ سازیِ روحی که از طریقِ صورت‌های معنادارِ ابژکتیوسازی‌های آن قابلِ شناسایی است» (بتّی، ٥٢:١٤٠١). ما در «فهمِ سوگوارانه» است که به «زمان‌بودگیِ» هستیِ دازاین نیز التفات می‌یابیم «دازاین در مقامِ فهم، هرگز نیست بلکه همواره در آینده خواهد بود. با وجودِ این، زمانِ حالِ او همواره زمانِ گذشته است. دازاین پیشاپیش (گذشته) می‌فهمد آن‌چه را قرار است (حال) باشد (آینده)» (واینسهایمر، ٢٧:١٣٩٩).

شعرِ نیما هرچند در مقامِ «نامِ پدر» آن «دالِّ محوری» است که «موقعیّتِ مرجعیّت و قانونِ نمادین» و نیزجایگاهِ «فالوس» (هومر، ٧٨:١٣٩٦)، را برای «بچگانِ قُقنوس» در ادبیّاتِ جدید به خود اختصاص داده است، این را نیز باید گفت که «بهترین راهِ زنده نگه داشتنِ پدر، کشتنِ اوست» (رویل، ١٥٨:١٣٩٥). این قانونِ پدرکُشی (گذشته) در بطنِ سوگوارِ متنِ شعرِ نیمایی همچون کودکانِ (آینده)، نطفه بسته است «متنی حقیقتاً آوانگارد است که هنوز به نگارش هم درنیامده است: متنِ بعد از این، متنِ آینده» (زیما، ٢١٨:١٤٠٢). کودکی و آینده، وضعیّتی است که زبانِ شعرِ نیما را برای تمام تاریخِ شعرِ معاصرِ فارسی «گشوده» کرد «کودکی صرفاً بیان‌گرِ وضعیّتِ «سخن نگفتن» نیست، بل در حُکمِ «نه ـ سخن نگفتن» است. در وضعیّتِ کودکی، توانایی آدمی برای حرف زدن رابطه‌اش را با نبود یا فقدانِ خودش، یعنی ناتوانی از حرف زدن حفظ می‌کند، ناتوانی‌ای که در گذر به گفتار مستهلک نمی‌شود و از بین نمی‌رود بلکه همواره و ضرورتاً به مثابه‌ی عنصری نازدودنی که نفسِ حرف زدن را ممکن می‌کند، در عملِ حرف زدن حفظ می‌شود و باقی می‌ماند» (میلز، ٥٥:١٣٩٣). این تَبَلبُل و لکنتی که در شعرِ «کودکانه»ی نیما به چشمِ منتقدانِ پدرنمای شعرِ کلاسیک

می‌آمد، «شکل»ی از امکان‌های «زندگی» بود که انسانِ آینده‌ی ایرانی آن را «تجربه» می‌کرد «زندگی‌ای که بینِ کودکی و مرگ زندگی می‌کنیم، فضای امکان‌ها راهی است برای درکِ آن‌چه در این‌جا «شکلِ زندگی» می‌نامیم. زیرا زندگی یک شکل است؛ یعنی میدانی از امکان‌ها» (کیشیک، ۱٤۰۱:٤۲).

آن‌چه «پدرِ شعرِ نو» به «آیندگان» ادبیّاتِ مدرن ایران، «هدیه» (به معنای دریدایی کلمه) داد، «امکانِ تجربه‌ی کودکی» بود «تجربه کردن ضرورتاً به معنای تن دادنِ دوباره به کودکی همچون خاستگاهِ استعلاییِ تاریخ است. تجربه، سرچشمه‌ی کودکی و انسان است و انسان مدام در حالِ سقوط از آن به درونِ زبان و گفتار» (آگامبن، ۱۳۹۷:۱۱۸). کودکی و تاریخ، به اعتبارِ شکاف‌های بنیادینی که در ذاتِ آن‌ها وجود دارد از یکپارچگی و داشتنِ یک خطِّ ممتدِ «تجربه» تن می‌زند. این‌که می‌بینیم هرچه نیما به دهه‌ی پایانی عمرش نزدیک‌تر می‌شود، «شکلِ» بیرونیِ شعرهایش «موجز»تر و به قالبِ «جُستار» شبیه‌تر می‌گردد، بیانِ این نکته است که در «تجربه‌ی مدرنیته»، این‌دو (شعر و جستار) ریشه در یک واقعیّتِ مشترک از هم گسیخته دارند «جُستار در قالبِ پاره‌ها می‌اندیشد، درست همان‌طور که واقعیّت پاره‌پاره است و وَحدت خود را نه با لغزیدن از رویِ تَرَک‌ها و گسست‌ها بلکه در آن‌ها و از طریقِ آن‌ها به دست می‌آورد» (آدورنو، ۱٤۰۲:۵۸). ما در بخشِ تحلیلِ اشعارِ نیما، بیشتر آن نمونه‌هایی را برمی‌گزینیم که در «فُرمِ آفرویستیِ» خود «جرقه‌های اتّصالِ کوتاهی‌اند که مفاهیمِ صُلب‌شده‌ی نظام‌های پیشین را به چالش می‌کشند. فُرمی به غالب فشرده، موجز و پیچیده که ظاهری ساده و فریبنده دارند» (بنیامین،۱٤۰۰، مقدّمه مترجم: ۱۷).

۲ . پیشینه‌ی پژوهش

در خصوصِ نیما و نگاهِ دریدایی به شعرِ او کتاب یا مقالاتی می‌توان جستجو کرد، امّا از این منظرِ پیشنهادیِ ما در این جستار: مبحثِ «سوگواری دریدایی» در تحلیلِ اشعارِ نیما، پژوهشِ معناداری نیافتیم. آنچه هست مقالاتی حول‌وحوش «آیین‌های سوگواری» در فرهنگِ ایران و نمونه‌های ادبی همچون شاهنامه است.

۳. تحلیلِ بحث

۳ . ۱: شعرِ سوگوار

سوگواری در بنیادِ خود متضمّنِ حفظ و رها کردنِ هویّت و خاطراتِ بازمانده از آن است. در چنین وضعیّتی است که ما می‌توانیم «عدالت را در حقِّ هویّت‌هامان اجرا کنیم. بایستی سوگوارِ آن‌ها باشیم، آن‌ها را با سپردن به آتش دوست بداریم و وفادارانه به تکّه‌های سوزانِ بقایایِ آن‌ها میل کنیم» (دولی، کاوانا، ۱٤۰۰:۵۳). اساساً خودِ عنصرِ «میل»، حیثیّتی «سوگوارانه» دارد «ذاتِ میل این‌گونه است که هرگاه ارضاء شود، ناپدید می‌شود. در نتیجه میل برای این‌که مدام به صورتِ میل باقی بماند باید همواره ارضاء-نشدنی باقی بماند» (کوتسکو، ۱٤۰۳:٤۹). در کشاکشِ این میل به احیاءِ «هویّت» و شکست خوردن‌های پیاپی است که «مفهومِ سوگواری» قوام می‌یابد «سوگواری به یک معنا ناممکن است. اگر آیینِ سوگواری موفقیّت‌آمیز باشد، یعنی ما بتوانیم از پسِ فقدانِ آن‌که از دست داده‌ایم بربیاییم، سوگواری شکست خورده است. یعنی به پایان رسیده است. سوگواری باید شکست بخورد و تمام شود تا موفّق شود و به نتیجه بینجامد» (بزرگیان، ۱٤۰۳:٦۹). می‌بینیم که در پسِ هر امرِ سوگواری‌ای، این «تفاوت و تعویق» است که صحنه‌گردانِ مراسم است «در آغاز تفاوت است و در آغاز تعویق است. این مفهومِ تفاوت و تعویقِ نخستین و ردِّ اصیل، مخرّبِ منطقِ این‌همانی و هویّت است» (دریدا،۱۳۹۲، مقدّمه مترجم: ۲٦). در تبیین «مفهومِ سوگواری» از نگاهِ دریدا، مسأله‌ی «تعویق» آن‌قَدَر «حیاتی» است که اصولاً «تعویق، مقوّمِ ذاتِ حیات است. حیات ردِّی پیشینی نسبت به هستیِ تعیّن‌یافته به مثابه‌ی حضور است. این

تنها شرطی است که می‌توانیم بگوییم: حیات، مرگ است» (دریدا، ۵۱:۱۳۹۲). حیاتی‌ترین «ردّی» که می‌توان در «تعویقِ سوگوارانه» سراغ گرفت، «میل» به همین «فقدان»، میل به مرگ است «انسان اساساً یک فقدانِ هستی یا خواستی برای هستن است. او از اساس، نه یک هستی که میل است. میل از نوعی فقدانِ آغازین ریشه می‌گیرد، نوعی حُفره یا شکاف، نوعی فقدانِ هستن» (بوتبی، ۱۷۵:۱٤۰۰).

ما برای امتناع از ازین بیشتر مطوّل شدنِ مباحثِ نظری حولِ «امرِ سوگواری»، تلاش می‌کنیم سایرِ اختصاصاتِ «شعرِ سوگوار» را در تحلیلِ نمونه‌های انتخابیِ خود از شعر نیما، پیش‌تر به بحث بگذاریم. یادآوری می‌شود که وجهِ غالبِ این انتخاب‌ها، اشعارِ کوتاه و انسجام‌یافته‌ای از اواخرِ حیات نیما را در برمی‌گیرد که مباحثِ مقدّماتیِ ما در بابِ «سوگواری» را نمایندگی می‌کنند. یکی از این نمونه‌ها که می‌توان آن را سرنمونِ «شعرِ سوگوار» در کلیّتِ دیوانِ نیما دانست، شعرِ «اجاقِ سرد» اوست. «اجاقِ سرد» به‌قول فرنگی‌ها نوعی generis sui است که نه تنها در این زمینه‌ای که ما بحث می‌کنیم سرآمد است، بلکه خصوصیاتِ منحصربه‌فردِ فرمی و محتواییِ آن نیز در بیشترِ نمونه‌های نوعیِ نیما، ساری و جاری است:

«اجاقِ سرد»

مانده از شب‌های دورادور

بر مسیرِ خامشِ جنگل

سنگ‌چینی از اجاقی خُرد،

اندرو خاکسترِ سردی.

هم‌چنان کاندر غباراندوده‌ی اندیشه‌هایِ من ملال‌انگیز

طرحِ تصویری در آن هر چیز

داستانی حاصلش دردی.

روزِ شیرینم که با من آتشی داشت؛

نقشِ ناهم‌رنگ گردیده

سرد گشته، سنگ گردیده؛

با دَمِ پاییزِ عمرِ من کنایت از بهارِ رویِ زردی.

هم‌چنان‌که مانده از شب‌های دورادور

بر مسیرِ خامشِ جنگل

نسخه پیش انتشار

سنگ‌چینی از اجاقی خرد

اندرو خاکسترِ سردی.

(نیما، ۱۳۸۰:٤٥٤).

۳ . ۱ . ۱: ردّ

آن اوّلین عنصری که «سوگواری» را ساختار می‌بخشد، مفهوم «ردّ» است «ردّ یعنی جایِ پایِ دیگری، یعنی حضورِ دیگری در خود. پس ردّ همواره همراه با مفهومِ تفاوت است و هرگاه که چیزی با چیزی متفاوت است، ردّی از یکی در دیگری حضور دارد» (دریدا، ۱۳۹۲:۲۲).

می‌بینیم که در شعرِ کوتاه «اجاقِ سرد»از همان «آغاز» ما با غیابِ «ردّ» مواجهیم، «ردّ»ی که با حضورش، «حضور» را به تعویق می‌اندازد. این‌که می‌گوییم «دیفرانس، «آغازین» است همزمان به معنایِ محو کردنِ افسانه‌ی یک منشأِ حاضر است. به همین دلیل است که «آغازین» را همیشه باید زیرِ ضربدر فهمید. نامنشأ است که آغازین است» (دریدا، ۱٤۰۰:٤۲۷). تصویرِ «سنگ‌چین» و «اجاقِ خُرد»، هرچند از آغازین‌ترین «حضور»هایی هستند که در شعر نمود می‌یابند، امّا در خوانشی «سوگوارانه»، «ردّ»ی‌اند «محوشدنی» از یک فقدان و نیستی که در ناخودآگاهِ متن، پاک نمی‌شوند «ردِّ محونشدنی ردّ نیست، بلکه حضوری پُر، جوهری نامتحرک، فسادناپذیر، پسرِ خدا، نشانه‌ای از حضور است نه بذر یا جوانه‌ای میرا. این محو شدن، خودِ مرگ است که باید نه فقط به امرِ حاضر، بلکه همچنین به چیزی اندیشید که بدونِ شک به باورِ فروید پاک‌نشدنی بودنِ بعضی ردّها در ناخودآگاه است» (دریدا، ۱٤۰۰:٤۷۲).

۳ . ۱ . ۲: خاکستر

جسد یا «خاکستر»ی که از فرد متوفّی بر جای می‌ماند، در خویش «حافظه»ای را ذخیره دارد که تماماً به یادآوردنی نیست «خاکسترها گواهی‌اند بر این‌که زمانی چیزی وجود داشته، امّا هرگز فاش نمی‌کنند آن چیز چه بوده است. از این روست که می‌گویند ویرانیِ حافظه، تجربه‌ی مرگ است» (دولی، کاوانا، ۱٤۰۰:۳۷). اتّفاقی که در «خاکسترِ سوگواری» رخ می‌دهد، ما آن را در حوزه‌ی زبان نیز تجربه می‌کنیم. ازین جهت که «واژها ما را نه به جهان، بلکه صرفاً به واژه‌های دیگر ارجاع می‌دهند، پس ما از جهان گسسته و در کرانه‌های زبان سرگردان رها شده‌ایم» (مایزر، ۱۳۹۳:٤۱). اینجاست که مخاطب در خوانشِ نمادهای مدرنِ شعرِ نیما به هیچ‌روی نباید به چشمِ یک بدنِ زنده و معنادار، نگاه کند «روشن‌گری مستلزمِ تخلیه‌ی هر گونه معنای درونی از پدیده‌های طبیعی است. یعنی پدیده‌های طبیعی به مادّه یا به عینیّتِ ناب تقلیل می‌یابند» (ویلسون، ۱۳۹۳:۳۵). در «خاکسترِ» شعرِ «اجاقِ سرد»، هم‌چنان که در «خاکسترِ» شعرِ «ققنوس» ما با «دالِ تهی» با «دالِ فقدان» سروکار داریم «نظمِ دلالت‌گر حولِ منفیّتی بنیادین شکل می‌گیرد. این منفیّت نه استثنایی بیرون از زبان بل چیزی است که در هر صورت‌بندیِ زبانی بازتولید می‌شود» (ژیژک،۱٤۰۱، یادداشتِ مترجم: ۱۲).

«بادِ شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ،

خاکسترِ تنش را اندوخته‌ست مرغ!

پس جوجه‌هاش از دلِ خاکسترش به در».

(نیما، ۲۲۳:۱۳۸۰).

۳ . ۱ . ۳: تاریخ

در «فهمِ» سوگوارانه‌ی شعرِ «اجاقِ سرد»، سه وهله‌ی زمان (گذشته، حال، آینده) با هم رابطه‌ای دیالکتیکی دارند «فهم به همان اندازه‌ی هم‌سخنی با گذشته است که هم‌سخنی با آینده. پس گذشته سرزمینی بیگانه نیست بلکه اثری پیوسته در کار، در اکنون است» (لان، ۲۱:۱۳۹۸). ادراکی که شاعر از «ردِّ» به جامانده از «خاکستر» به دست می‌آورد (طرحِ تصویری در آن هر چیز)، تاریخِ «اندیشه-های» اکنونِ او ـ که «غبارانودود» و «ملال‌انگیز»ند ـ را برمی‌سازد «تاریخ دقیقاً بازسازیِ همین ردّها بر زمینه‌ی بازنماییِ گذشته در زمانِ حالِ ماست. ما این کار را از سرِ نوعی احساسِ دَین به مردگان انجام می‌دهیم: ما بدونِ مردگان، مخلوقاتی بودیم برکنار از هر احساسِ پیوندی» (سیمز، ۱۲٤:۱٤۰۰). این «داستانِ دردناک»، «حاصلِ» تأمّل بر «معنا»ی «از دست‌رفته»ای است که «همواره در مسیر قرار دارد و سرِ هم و ساخته می‌شود» (رشیدیان، ۲۹۱:۱٤۰۲).

۳ . ۱ . ٤: رنج

مسأله‌ی «رنج» را که در وَجهِ غالبِ نمونه‌های موفّقِ شعرِ نیما می‌بینیم، نشانه‌ی «آگاهی» است «این دو ـ رنج و آگاهی ـ هم‌پوشانی دارند. آگاهی، محصولِ رنج‌ها و دردهای ماست. این تأکیدِ همیشگی داستایفسکی در رمان‌هایش است که مهم‌ترین داشته‌های هر کس رنج‌های او است» (بزرگیان، ۱۵:۱٤۰۳). رنج و مصیبتِ «حاصل» از «داستانِ» زندگی در «شعرِ سوگوارِ» «اجاقِ سرد»، تراژدیِ حیات است که «تاریخ» و «فهم» را به هم پیوند می‌دهد «تراژدی مؤیّدِ تأثیرِ تاریخ بر ذهنیّت است به عنوانِ چیزی که در موردِ همگان صِدق می‌کند و بدین قرار این امر در موردِ فهم نیز صادق است» (واینسهایمر، ٦۱:۱۳۹۹).

۳ . ۱ . ۵: تفسیر

در رویکردِ «سوگوارانه» به شعر، ما ناگزیر از التفات به وضعیّتِ «تفسیر»ی «خود» هستیم از آن‌که «دازاین چیزی نیست جز تفسیرِ خودش از فعّالیّت‌های اجتماعی‌اش. انسان‌ها از پیش ماهیّتِ معیّنی ندارند و می‌توانند خودشان را به یکی از آنحاء و به شیوه‌های فراروانِ دیگری تفسیر کنند. انسان ذاتاً خودتفسیرگر است» (دریفوس، ٤۰:۱۳۹۹). در تقابلی که «خودِ» شعرِ «اجاقِ سرد» با «دیگریِ» «شب‌های دورادور»، برقرار می‌کند به این «فهم» می‌رسد که «روزِ شیرین»ش که با وی «آتشی» داشت: «نقشِ ناهم‌رنگ گردیده/ سرد گشته، سنگ گردیده». در این تفسیرِ «تبارشناسانه» است که مفسّرِ «این حس را دارد که او محصولِ شرایطِ تاریخی و اجتماعی است. با این حال، به‌طورِ هم‌زمان او می‌تواند خودش را از موقعیّتِ خودش دور کند تا چیزها را دورادور بیازماید» (سمبو، ۵۳:۱٤۰۲). در این فاصله‌گیریِ برشتی و در عینِ حال، پذیرشِ تاریخِ عصر است که مفهومِ «معاصریّتِ» نیمایی معنا می‌یابد «معاصریّت، رابطه‌ی خاصّی با عصرِ ویژه‌ی خود برقرار کرده که با فاصله گرفتن از آن، پذیرایش است» (آگامبن، ۱۲:۱٤۰۱). و نیز در این رفت‌وبرگشت میانِ گذشته و اکنون است که دازاینِ معاصر، در نوعی «از خودبیگانگی»، «خود»ش را می‌یابد «اگر سوگ نشان‌گرِ نوعی به‌جا نیاوردنِ

خود باشد، فیصله یافتنِ موفّقیّت‌آمیزِ سوگ دربرگیرنده‌ی بازسازی در شناختنِ خود است. بله، حُسن و خوبیِ سوگ خودشناسی است» (چُلبی، ۱۴۰۱:۱۱۱)، : «با دَمِ پاییزِ عمرِ من، کنایت از بهارِ رویِ زردی».

۳ . ۱ . ٦: تکرار

بندِ پایانیِ شعرِ «اجاقِ سرد»، دقیقاً «تکرارِ» همان بندِ نخستِ آن است و این را ما در راستایِ مفهوم «سوگواریِ» دریدایی قابلِ تأویل می‌بینیم «تکرارِ گذشته، همیشه گذشته را دگرگون می‌کند، چرا که گذشته همان قدر در حالِ ایجاد است که اکنون. هر اجرا یا خاطره‌ای از گذشته، گذشته‌ای دوباره را می‌گشاید. باید از گذشته برای به چالش کشیدنِ آینده استفاده کرد» (کولبروک، ۱۳۹۸:۱۰۹). بنابراین «تکرارِ» عناصری چون «شب‌های دورادور»، «مسیرِ خامشِ جنگل»، «سنگ‌چین»، «اجاقِ خرد» و «خاکستر»، تکراری تقلیدوار و از سرِ تفنّن نیست «بیشترین حدِّ تکرار، بیشترین حدِّ تفاوت است. تکرارِ گذشته به معنای تکرارِ مقلّدوارِ اثراتِ آن نیست، بلکه به معنای تکرارِ نیرو و تفاوتِ زمان، و تولیدِ هنرِ امروزی است» (همان، ۱۹۳). نیما با آوردنِ دوباره‌ی بندِ آغازینِ شعر در پایانِ آن، درهای شعرش را به «امکاناتِ آینده‌ی دازاین» می‌گشاید «دازاین، در مقامِ امکان در ذاتِ خود آینده‌بنیاد است. به عبارتِ دیگر، آن‌چه هستیم تابعِ آن‌چه اکنون می‌کنیم است و آن‌چه اکنون می‌کنیم تابعِ طیفی از امکان‌ها است که در آن‌ها خود را طرح می‌افکنیم» (سربون، ۱۴۰۱:۸۱).

۳ . ۱ . ۷: قطعه

پیشتر در مقدّمه هم اشاره شد که فُرمِ بیرونیِ شعرِ نیما، حالتی «جُستارمانند» دارد. کوتاه و «گُزین‌گویانه»، مبتنی بر ساختار تمثیلیِ اندیشه‌ی او «تمثیل نزدِ بنیامین، همان «تفکّرِ دیالکتیکی» است. تفکّری پویا که به سبک‌وسیاقِ نیچه در گُزین‌گویه‌های پُر تب‌وتاب شکل می‌گیرد. او تمثیل را از معنای الاهیاتی و تعلیمی کلاسیکش تهی می‌سازد و مفهومی زمینی و دیالکتیکی را درونِ آن قالب‌ریزی می‌کند. لازمه‌ی چنین نگاهی «تَلّی از تصاویرِ شکسته»، آینه‌های خُردشده و هویّت‌های تکّه‌پاره است» (بنیامین، مقدّمه مترجم، ۱۴۰۱:۱۸). تفکّر «سوگوارانه» در چنین قالب‌های غیرِ خطّی، مُجمل و مرکزگریز بیشتر مجال ظهور می‌یابد تا شعرهای روایی و بلندبالای نیما. جایی که شعر و اندیشه در فُرمِ «قطعه» به هم نزدیک می‌شوند «جنبه‌ی معمایی دست کم به اندازه‌ی ایجازِ فرم ضروری است. قطعه باید در حالتِ تعلیق بماند و هیچ معنایی نباید آن را به بیراهه ببرد» (بودریار، ۱۴۰۱:۵۱).

۳ . ۲: صدایِ سوگوار

شعرِ نیما در خاستگاهِ ادبیّاتِ معاصرِ فارسی ـ گرچه «هیچ خاستگاهی در کار نیست» (آگامبن، ۱۳۹۸:۱٤٥)، ـ نخستین «تجربه»های «کودکانه»ی خود را در «تجربه‌ی بی‌زبانی» از سر می‌گذراند «مفهومِ کودکی بیان‌گرِ تجربه‌ی نابی است که یکسر در خودِ زبان ریشه دارد. تجربه‌ی نابی که سوژه‌ی انسانی دستخوش‌اش می‌شود» (میلز، ۱۳۹۳:٤۱). حضورِ «آوا»های ناشناخته ـ هم‌چنان‌که از یک «کودک» می‌توان شنید ـ در شعرِ او، بیان‌گرِ «مواجهه‌ی سوژه» با «غیریّت»ی از «جنسِ مرگ» است که خصلتِ «سوگوارانه»ی کارش را ساختار می‌بخشد «مرگ نه چیزی که تاکنون ناشناخته مانده، بلکه «مطلقاً ناشناختنی» و «ناشناخته‌ترین ناشناخته‌ها»ست. بدین‌سان رابطه با مرگ رابطه با «راز» است» (علیا، ۱۴۰۱:۹٤). یکی از «راز»ناک‌ترین «تجربه»های شعری نیما، «شعرِ سوگوارِ» «ری‌را»ست که از همان «آغاز» با «آوا» آغاز می‌گردد:

نسخه پیش انتشار

«ری‌را»

«ری‌را»... صدا می‌آید امشب

از پشتِ «کاچ» که بندآب

برقِ سیاه‌تابش تصویری از خراب

در چشم می‌کشاند.

گویا کسی است که می‌خواند...

امّا صدای آدمی این نیست.

با نظمِ هوش‌ربایی من

آوازهای آدمیان را شنیده‌ام

در گردشِ شبانی سنگین؛

زاندوه‌های من

سنگین‌تر.

وآوازهای آدمیان را یکسر

من دارم از بر.

یک شب درونِ قایق، دلتنگ

خواندند آن‌چنان؛

که من هنوز هیبتِ دریا را

در خواب

می‌بینم.

ری‌را، ری‌را...

نسخه پیش انتشار

دارد هوا که بخواند.

درین شبِ سیا.

او نیست با خودش،

او رفته با صدایش امّا

خواندن نمی‌تواند.

(نیما، ۵۰۶:۱۳۸۰).

۳ . ۲ .۱: آوا

ما در تحلیلِ «سوگوارانه»ی شعرِ «ری‌را»، با تأکید بر «آوا»مند بودنِ آن، برآنیم که صدایِ «ری‌را» خود «پیشاپیش یک ردِّ پاست. از این‌روی گفتار چندان متفاوت از نوشتار نیست. اوّلی مانندِ دوّمی در آن چیزی بنیان دارد که در نهایت بی‌بنیان است. شالوده‌ی آن همواره یک حُفره یا خلأ است» (کیشیک، ۱۱۸:۱۳۹۹). می‌بینیم که سراسرِ این شعرِ کوتاه و ماندگار، حولِ «تفسیرِ» یک «فقدان» شکل گرفته است و «ما همواره با تفسیر و تفسیرِ تفسیر سروکار داریم. هیچ متنِ اصیلی وجود ندارد. ازنظرِ دریدا مواجهه‌ی انسان با جهان همواره با فرایندِ تفسیر همراه است و مدلول و معنای نهایی همواره به تعویق می‌افتد» (دریدا،۱۳۹۲، مقدمّه مترجم: ۲۲). شاعر مشابهی برایِ «ری‌را» از میانِ «آوازهای آدمیان» نمی‌یابد چرا که «صدایِ آدمی این نیست»! امّا چنان‌که پیداست تا پایانِ شعر، با نوعی «ژوئیسانسِ» توأم با دهشت، «ردِّ» این صدا را دنبال کرده و تلاش دارد برایِ آن معنایی بیابد «ژوئیسانس در واقع ارضایِ یک سائق است، سائقِ مرگ. ژوئیسانس به هیچ چیز اشاره نمی‌کند و حتّی در خدمتِ هیچ مقصودی هم نیست، تجربه‌ی پیش‌بینی‌ناپذیری است فراتر از اصلِ لذّت» (برانستن، ۲۱۰:۱۴۰۲).

۳ . ۲ . ۲: منفیّت و هستی

در بنیانِ شعرِ «ری‌را»، نفیِ زبانِ انسانی «حضور» دارد. شاعر که «آوازهای آدمیان را از بَر دارد»، در بندِ پیایانیِ اذعان می‌دارد که این صدایِ «ری‌را، ری‌را...» مابینِ «دارد هوا که بخواند» و «او رفته با صدایش، خواندن نمی‌تواند» به یک «منطقه‌ی عدمِ تمایز» رسیده است که حالتی است «آستانه»ای «دیگر ممکن نیست به وضوح یک خطِّ جداکننده بکشیم، و این‌که تنها گزینه‌ی ما آن است که سکونت در آستانه را بیاموزیم» (کیشیک، ۱۰۶:۱۳۹۹). در این وضعیّتِ «تصمیم‌ناپذیری» است که وَجهِ «اُنتولوژیک» زبان، خودش را از درونِ «دیگر نه» آوا و «نه هنوز» معنا به پیش می‌کشد «در واقع وضعیّتِ تُهی، میانجی، بی‌محتوا و فترت‌گونه‌ی آوا که خود را در مرز یا حدِّ فاصلِ فونه و لوگوس (صوت و دلالت) جای می‌دهد، ایجاب می‌کند که آوا شالوده‌ی منفیِ وجودِ آدمی در زبان و فهم انتولوژیکِ او از زبان باشد» (آگامبن،۱۳۹۱، یادداشتِ مترجم: ٤١). می‌گوییم که شعرِ «ری‌را»، بی‌التفاتی هم به وضعیّتِ «تاریخ» نیست. خوابِ «هیبتِ دریا» را دیدن: «یک شب درونِ قایق، دلتنگ/ خواندند آن‌چنان/ که من هنوز هیبتِ دریا را/ در خواب/ می‌بینم»،

به‌نوعی «پارادایمِ تفکّرِ دیالکتیکی» است که در «رؤیای عصر» اتّفاق می‌افتد «هر عصری نه تنها خوابِ عصرِ بعد از خود را می‌بیند، بلکه در این خواب دیدن، بیداریِ [آگاهی] آن عصر را سرعت می‌بخشد» (بنیامین، ۱۴۰۰:۶۷).

۳ . ۲ . ۲ . ۱: آوایِ حیوان

در ادامه‌ی مبحثِ «صدا و صوت» در شعرِ نیما، شعرِ «ککِ‌کی» نمونه‌ی خصلت‌نمای دیگری است از مفهومِ «سوگوارنه»ی «آوای حیوانی»:

«ککِ‌کی»

دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش

«ککِ‌کی» که ماند گُم.

از چشم‌ها نهفته پری‌وار

زندان بر او شده است علف‌زار

بر او که قرار ندارد

هیچ آشنا گذار ندارد.

امّا به تن درست و برومند

«ککِ‌کی» که مانده گم

دیری است نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش.

(نیما، ۱۳۸۰:۵۱۵).

«نعره» نخست‌چیزی است که از «ککِ‌کیِ» گم‌شده به گوش می‌رسد. در واقع «هستیِ ککِ‌کی»، تبدیل به «آوا» گشته است «آوا به منزله‌ی صوت ـ یا فونه‌ی حیوان ـ باید هم‌چون شرطِ بیان و گفتارِ بامعنا پیش‌فرض گرفته شود، امّا این آوا شرطی است که در وهله‌ی شکل‌گیریِ سخن، یعنی عملِ تولیدِ معنا نابود می‌شود و به کنار می‌رود و دقیقاً در همین شکاف است که آوا در مقام آشکارگی هستی پدیدار می‌شود» (میلز، ۱۳۹۳:۳۱). این یاد و خاطره‌ی «مرگ» است که در «نعره»ی ککِ‌کی او را به «هستیِ سوگوار» می‌رساند. باید گفت که صفتِ «گُم‌گشتگی» در موردِ «ککِ‌کی» نوعی «آیرونی» است که راه به «آلثیا» (ناپوشیدگی) و «عدمِ تناهیِ امکان‌ها» می‌برد «در آیرونی سوژه دارایِ آزادیِ منفی است، زیرا فعلیّتی که قرار است به سوژه محتوا ببخشد موجود نیست. او از قیدوبندی آزاد است که فعلیّتِ مفروض به پایِ سوژه می‌زند. لیکن او به‌طورِ منفی آزاد است و به ذاتِ خود معلّق و پادرهواست. زیرا هیچ

نسخه پیش انتشار

چیز نیست که او را نگاه دارد. لیکن همین آزادی، همین حالتِ تعلیق به فاعلِ آیرونی شوروشعفی خاص می‌بخشد. زیرا او به تعبیری سرمستِ عدمِ تناهیِ امکان‌هاست» (کیرکگور، ۲۷۵:۱۳۹۸). پیداست که در این «منفیّتِ آزادی»، دازاینِ سوگوار «قرار ندارد»! «دازاین در دلشوره و مواجهه با مرگ، مجبور است تنها و بی‌ارتباط با هست‌ها بایستد و در این مقام است که نیستی از فرو رفتنِ تمامیّتِ هست‌ها به ظهور می‌آید. نیستی در این حالِ بنیادی به نظر می‌آید یگانه پدیداری باشد که دارای معنا باقی بماند» (کراوس، ۲۷۵:۱۳۸۸). و این وضعِ «تنها»یی‌ای که در «هیچ آشنا گذار ندارد» نیز می‌بینیم، خود از همان «نعره»ی کک‌کی می‌آید که «آوا»یش در «زبان‌بستگیِ حیوان» او را به «سوگ» نشانده است «تنهایی فقط از طریقِ آن چیزی می‌تواند بیان شود که دقیقاً تنهایی را نفی می‌کند: زبان. امّا تنهایی فقط در نسبت با دیگری‌اش تنهایی است و فقط به منزله‌ی محرومیّتی که نبودش قاعده است، معنا دارد» (کریچلی، ۹۹:۱٤۰۲). امّا با این وجود، «کک‌کی» ازین «تنهایی» که «علف‌زار» را بر او «زندان» کرده است، نه تنها «ناخوش‌احوال» نیست بلکه «به تن درست و برومند» نیز «هست». و باز در بندِ پایانی شعر می‌بینیم که سطرهای نخستینِ شعر دوباره «تکرار» می‌شوند، با این «تفاوت» که این بار شعر هم‌چنان که در آغاز بود، با صدای «نعره»ی کک‌کی به آخر میرسد: «کک‌کی که مانده گُم/ دیری است نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش». چنان‌که پیشتر هم اشاره کردیم، این «تکرار»ها صرفِ بازنویسیِ مجدّدِ شعر نیست، بلکه «گشودگیِ» متن است به «تعویقِ معنا» و این خود معنایِ «تفاوط» دریدایی است «تفاوط چونان منطقِ غریبی که هویّت و تفاوت، تفاوت داشتن و به تأخیر افتادن، تکرار و دیگربودگی را به هم پیوند می‌زند» (رویل، ۱۳۱:۱۳۹۵). و در این «دیگربودگیِ» «تکرار» است که ما با مفهومِ «شدن و صیرورت» مواجه می‌شویم «شدن یعنی بازگشتِ آن‌چه می‌شَوَد، چیزی که باز می‌گردد. نظریه‌ای درباره‌ی هستی که خود را از نو معرّفی می‌کند: سرانجام تکرار به معنای این هستیِ واقعیِ شدن خواهد بود» (دلوز، ٦۳:۱٤۰۱).

۳ . ۳: طبیعتِ سوگوار

طبیعتِ خاموش در شعرهای نیما، در بی‌زبانیِ خویش «سوگواری» می‌کند و این «اندوهِ طبیعت است که او را گُنگ و بی‌زبان می‌سازد. در هر سوگواری و ماتمی، تمایلی یا بی‌میلی به بی‌زبانی نهفته است. وضعیّتی که به‌غایت عمیق‌تر از ناتوانایی یا بی‌میلی به هم‌رسانی است» (بنیامین، ٦٥:۱۳۹٥). تصاویر و رَنگ و صداهایی که از عناصرِ طبیعیِ شمال در شعر نیما انعکاس یافته، بیش از آن‌که نمادِ پدیده‌ی خاصّی باشند، در گرفتگیِ زبانیِ خود، بیشتر زبانِ «شاهد» و «شهادت»اند «زبانِ شهادت، زبانی است که دیگر دلالت نمی‌کند و با دلالت نکردن به درونِ چیزی پیش می‌رود که بدونِ زبان است، تا حدِّ گرفتنِ یک بی‌دلالتیِ متفاوت ـ از آنِ شاهدِ کامل، آن‌که بنابر تعریف نمی‌تواند شهادت دهد» (آگامبن، ٤٥:۱۳۹۸). با این توضیح در ادامه ما با آوردنِ نمونه‌هایی از این «شاهد»های طبیعیِ نیما، وضعیّتِ «سوگواریِ» آن‌ها می‌پردازیم.

۳ . ۳ . ۱: دریا

«بر سرِ قایقش»

بر سرِ قایقش اندیشه‌کنان قایق‌بان

دائماً می‌زند از رنجِ سفر بر سرِ دریا فریاد:

«اگرم کِشمکشِ موج سویِ ساحل راهی می‌داد».

سخت طوفان‌زده رویِ دریاست

ناشکیباست به دل قایق‌بان

شب پُر از حادثه، دهشت‌افزاست.

بر سرِ ساحل هم لیکن اندیشه‌کنان قایق‌بان

ناشکیباتر بر می‌شود از او فریاد:

«کاش بازم رَه بر خطّه‌ی دریایِ گران می‌افتاد».

نیرویی که از دلِ دریا «موج» می‌زند نیروی‌ای است «دیونوسوسی» که با وجودِ «طوفان‌زدگی»، وَجهِ تراژیکِ طبیعت را برایِ «قایق‌بان» دلپذیر کرده است «ارزشِ تراژدی در این است که در طرفةالعینی ما را با ژرف‌ترین نیروهای مادی ـ صیرورتِ خودِ زندگی ـ به ورایِ هرگونه اندیشه‌ی تسلّی متافیزیکی یا امید به رستگاری می‌برد. سیلانی که در آن رنج و درد و خشونت به طرزی غیرِ قابلِ افتراق با لذّت و قدرت و خلّاقیّت پیوسته‌اند» (اسپینکز، ۹۹:۱۳۹۲). در حقیقت این «کِشمکشِ موج»ی که «قایق‌بان» را «بر سرِ دریا، اندیشه‌کنان» کرده است و او را به «فریاد، از رنجِ سفر» واداشته است، «کِشمکشِ موجِ» درونی اوست «پرخاشگریِ انسانی را نه می‌توان به مثابه‌ی واکنشی از سرِ صیانت از نفس فهم کرد و نه آن را نتیجه‌ای از خواستی فطرتاً سبعانه دانست. بلکه باید آن را در حکمِ جلوه یا بیانی از تعارضِ درونیِ انسان با خودش فهمید» (بوتبی، ۲٦:۱٤۰۰). در شعرِ «بر سرِ قایقش» «قایق‌بان»، «سوگوارِ خود» است، او «خود»ش را از دست می‌دهد تا دوباره «خود»ش را به دست آورد «دازاین با هست‌ها تنها در مواجهه با رو ـ به ـ مرگ ـ بودن‌اش اصیل می‌شود و در آن هنگام دازاین به این حقیقتِ بنیادی پی می‌برد که بُنِ هست‌ها از جُمله بُنِ خودش، در نیستی قرار دارد. بنابراین نیستی که دازاینِ دلشوره‌دار تجربه می‌کند با وجودِ دازاین هم‌آغاز است و برایِ او بنیادی است» (کراوس، ۲۷۷:). دیالکتیکی که انسانِ «سوگمند» با «دریای نیستی» برقرار می‌کند (کاپوتو، ۷۳:۱۳۹۸)، از همان نوع «سوگواری» است که «شهسوارِ ایمان» نیز با «ترس‌ولرز»ش در از دست دادنِ «اسحاق» تجربه می‌کند «ایمانِ ابراهیم، توانایی به دست آوردنِ اسحاق بود نه دست شستن از پسرش با اطاعت از فرمانِ خدا. طبیعی است که انسان‌ها با ترس و اضطراب ـ با ترس‌ولرز ـ به این موقعیّتِ وجودی پاسخ دهند» (کارلایل، ۲۷:۱٤۰۲). دیالوگ با «مرگ» (دریا)، «سوگوارانه»ترین گفت‌وگوی «هستی» است که خود از یک «فقدان» بنیاد می‌گیرد «مازادِ بینشِ ما بر پایه‌ی فقدانِ بینش تعریف می‌شود: مازادِ من فقدانِ توست و برعکس» و این درست «موضوعِ آرشیتکنونیکِ باختین» و «نَفسِ هم‌سخنانه یا گفت‌وگویی است» (هولکوییست، ۳۵:۱٤۰۰).

یک جایِ دیگر نیز «قایق‌بان»، این‌گونه در تلاطمِ «دریا»، «هستی»اش را در برابرِ «نیستی» به سوگ می‌نشیند:

«در التهابم از حد بیرون

فریاد برمی‌آید از من:

در وقتِ مرگ که با مرگ

جز بیمِ نیستیّ و خطر نیست،

هزّالی و جلافت و غوغایِ هست‌ونیست

سهو است و جز به پاسِ ضرر نیست».

(قایق، نیما، ۱۳۸۰:۴۹۹).

در این بند از شعرِ «قایق» می‌بینیم هم‌چنان کسی که «قایقش نشسته به خشکی»، از «بیمِ نیستی» است که «در التهابی از حد بیرون»، «وجودِ خویش» را تجربه می‌کند «هنگامِ اضطراب، جهان و مافیها نامربوط می‌نماید و در پس‌زمینه ناپدید می‌شود. اضطراب مثلِ زنگِ بیدارباش برای دازاین عمل می‌کند تا با وجودِ خویش روبرو شود» (سربون، ۱۴۰۱:۸۶). تمنّای «قایق‌بان» در پایانِ شعرِ قبل برای بازگشت به «خطّه‌ی دریایِ گران»: «کاش بازم ره بر خطّه‌ی دریایِ گران می‌افتاد»، هم از این‌روست که او به مثابه‌ی «انسانِ فانی» بر مرگ «توانا» است «تنها آدمی است که می‌میرد. حیوان نابود می‌شود. مرگ بارگاهِ نیستی است، مرگ حضورِ بودن را در خود دارد و به عنوانِ بارگاهِ نیستی سرپناهِ بودن است» (هایدگر، ۱۳۸۹:۴۶). این رفت‌وبرگشتِ «قایق‌بان» به «امرِ نمادین» (ساحل) و دوباره بازگشتش به «دریا» (امرِ واقعی) و این‌که در هر دوسو نیز «ناشکیباتر» است و «اندیشه‌کنان»، با اصطلاحی که لاکان از ارسطو به وام گرفته است: «توخه» (تصادف)، قابلِ توضیح است «توخه و تکرار همبسته‌ی هم‌اند. توخه هم‌چون قرارِ ملاقاتی با امرِ واقع است که تا بدان دعوت می‌شویم از دست می‌رود و از قضا همین از دست‌رفتگی سببِ تکرارهای مکرّر می‌شود» (محرّم‌زاده، ۱۴۰۲:۶۳). و ما در مدخلِ «تکرار» آوردیم که این عنصرِ «تکرار» چگونه با مفهومِ «سوگواری» نسبت پیدا می‌کند.

۳ . ۳ . ۲: شب

یکی از «دیگری‌های بزرگ»ی که در شعرِ نیما زمینه‌سازِ مفهومِ «سوگواری» است، دیگریِ «شب» است. در این «شب»های طولانی و پدیده‌ی «بیدارخوابی»ای که در پیِ آن می‌آید، نمونه‌های برجسته و جاودانی از شعرهای نیما نطفه بسته است «ایده‌ی جاودانگی نیرومندترین ریشه‌ی خود را همیشه در خاکِ مرگ دوانده است» (بنیامین، ۱۳۸۶:۱۰). در «شب» نیز همچون «دریا» منفیّتی نهفته است که نیما آن را در آثاری چون «در شبِ سردِ زمستانی»، «هنوز از شب»، «شب همه شب»، «همه شب» و «شب است» به تصویر کشیده است. هم‌چنین نمونه‌های دیگری که با عنوان‌هایی غیر از «شب» سروده شده‌اند از قبیلِ «مهتاب» ، «کارِ شب‌پا»... نیز عنصرِ «شب» و ملائماتِ آن هم‌چنان حضوری پُررنگ دارد. در وَجهِ غالبِ این شب‌ها، شاعر «بیدار» است امّا نه از آن «بیدارخوابی»هایی که شاعران کلاسیک تا صبح در آن به یادِ معشوق «ستاره می‌شمردند»، بلکه «بی‌خوابی»های نیما «دروازه‌ی درکِ دیگری است، چون فرد را به سوی امورِ نامتناهی می‌کشاند. آن نوع آگاهی‌ای که در بی‌خوابی سر می‌رسد، توضیح‌دهنده‌ی مسؤولیّتِ تام در قبالِ دیگری» و نیز «رنجِ» اوست (بزرگیان، ۱۴۰۳:۱۰۱). مسأله‌ی «رنجِ» دیگری یکی از آن امورِ «نامتناهی» است که در شعرِ نیما در رویکردی «سوگوارانه» به «خودِ بشری» منتهی می‌گردد «خودِ بشری به صورتِ ترکیبی دیالکتیکی از تناهی و عدمِ تناهی بنا می‌شود و قوام می‌یابد و هستی‌اش به این اعتبار در وجهِ یالقوّه می‌گذرد. خودِ بشری تا به آن حدّ که خودش است، ضروری است؛ و تا به آن حدّ که باید خودش بشود، یک امکان است» (کیرکگورد، ۱۴۰۲:۴۸). این‌که نیما در شعرِ مشهورِ «مهتاب»: «غمِ این خفته‌ی چند/ خواب

در چشمِ تر»ش «می‌شکند» و یا در «قایق»، با «سهوِ» دیگران، «سهو می‌خرد» و «از حرف‌های کامشکن‌شان»، «درد می‌برد»، باید گفت که بیشتر «سوگوارِ» خود است. یا وقتی‌که در شعرِ «خون‌ریزی» می‌گوید:

«من به تن دردم نیست

یک تبِ سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم این را که چرا

و چرا هر رگِ من در تنِ من سِفت و سقط شلاقی است

که فرود آمده سوزان

دم‌به‌دم در تنِ من.

تنِ من یا تنِ مردم، همه را با تنِ من ساخته‌اند

و به یک جور و صفت می‌دانم

که درین معرکه انداخته‌اند».

(خونریزی، نیما، ۵۰۳:۱۳۸۰).

در «رنجِ هم‌دلانه»ای که با «مردم»ش دارد، به‌قولِ خودش در «ققنوس»: «دیوارِ یک بنایِ خیالی/ می‌سازد» و در این «بنا» به‌دنبالِ صورتِ نوپدیدی از «هستیِ» انسانِ جدید است «رنجِ با ـ هم ـ تجربه‌شده‌ی دیگری، صورت‌بندیِ وجودیِ کاملاً جدیدی است و این تنها منم که درونا آن را از بطنِ جایگاهِ یگانه‌ام در بیرون از او [دیگری] فعلیّت می‌بخشم. فهمِ همدلانه، کلیّتِ انسانِ درونی را از منظرِ یک وجودِ جدید، در بُعدی جدید از جهان و در قالبِ مقولاتِ عاشقانه‌ی زیباشناختی بازآفرینی می‌کند» (باختین، ۲۱۹:۱٤۰۰). و این‌ها همه به وقوع نمی‌پیوندد مگر در پرتوِ پدیده‌ی «شب»: «شبی بس تیرگی دمساز با آن» (شب است، نیما، ٤۹۰:۱۳۸۰). در گذرِ همین فهمِ «سوگوارنه‌ی شب» است که ما مفهومِ «عشق» را بدان وجهی که نزدِ شاعرانِ کلاسیک می‌شناسیم در اشعارِ نیما کمتر می‌یابیم و بیشتر نمود زیباشناسانه‌ی آن را در مقوله‌ی «رنجِ دیگری» تجربه می‌کنیم. شعرِ «در شبِ سردِ زمستانی» از انتخاب‌هایی است که می‌تواند ما را در تبیین مفاهیمِ پیش‌گفته بیشتر یاری کند:

«شبِ سردِ زمستانی»

درشبِ سردِ زمستانی

کوره‌ی خورشید هم، چون کوره‌ی گرمِ چراغِ من نمی‌سوزد.

و به مانندِ چراغِ من

نه می‌افروزد چراغی هیچ،

نه فروبسته به یخ ماهی که از بالا می‌افروزد.

من چراغم را در آمد رفتنِ همسایه‌ام افروختم در یک شبِ تاریک

و شبِ سردِ زمستان بود،

باد می‌پیچید با کاج،

در میانِ کومه‌ها خاموش

گُم شد او از من جدا زین جاده‌ی باریک،

و هنوزم قصّه بر یاد است

وین سخن آویزه‌ی لب:

که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟

چه کسی این قصّه را در دل می‌اندوزد؟

در شبِ سردِ زمستانی

کوره‌ی خورشید هم، چون کوره‌ی گرمِ چراغِ من نمی‌سوزد.

(نیما، ۱۳۸۰:٤٨٨).

همه‌چیز در «در شبِ سردِ زمستانی» از «ردِّ» یک «فقدان» شروع می‌شود: «کوره‌ی خورشید»ی که دیگر «نمی‌سوزد» و «چراغِ ماه»ی که دیگر «نمی‌افروزد» «فقدانِ بنیان در حقیقت پیشاپیش یک نسبت بوده است. پیشاپیش در معرضِ دیگری بودن است که هرگونه آغازی را مختل می‌کند. خود به خودش شکل نمی‌دهد. خود تا پیش از مداخله‌ی دیگری و دیگران و به هستی آوردنش هیچ توانایی ندارد» (کارل‌وال، ۱٤۰۰:۷۳). اگر شاعر «چراغِ» وجودش را «در آمد رفتنِ همسایه»اش «در یک شبِ تاریک» می‌افروزد، از قِبَلِ همین تقابلی است که با فروبستگی ماه و خورشید برقرار می‌کند: «تا نه داغی بیند/ کس به دوران نه چراغی بیند» (مانلی، نیما، ۱۳۸۰:۳۵۰). و «باد»ی که هم در این شعر، «می‌پیچد با کاج» هم‌چون سایرِ توصیفاتی که نیما از این عنصرِ «سوگوارِ» طبیعت به دست می‌دهد هم‌چنان دیگر «دیگری»های شعرِ او اگرچه «ویرانگر» است امّا این «ویرانی» را به «تعویق» می‌اندازد و «به این ترتیب هر خوانشِ حقیقی و درستی دائم به تعویق می‌افتد. هر معنایی به‌عنوانِ نوعی بدخوانش در زنجیره‌ی بی‌انتهای بدخوانش‌ها به تعویق می‌افتد»

(مک‌کوئیلان، ۷۱:۱۳۸٤). دو نمونه از این «بدخوانشی»هایی که «باد» در تقابل با «طبیعتِ سوگوار» در شعرِ نیما ایجاد می‌کند، یکی در شعرِ مشهورِ «خانه‌ام ابری است»، است که:

«از فرازِ گردنه خُرد و خراب و مست

باد می‌پیچد،

یکسره دنیا خراب از اوست

و حواسِ من!»

(نیما، ۵۰۵:۱۳۸۰).

که در این‌جا هم چند خط بعد شاعر اذعان می‌دارد که «سوگوار» است: «در خیالِ روزهای روشنم کز دست رفتندم». و جایی دیگر در شعرِ «بر فرازِ دشت» است که این بادِ «ویرانگر» در میانِ «بارانِ عجیبی» افتاده است و:

«گرم در میدان دویده، بر زمین می‌افکند پیکر.

با دمش خشک و عبوس و مرگ‌بارآور.

از گیاهی تا نه دل سیراب آید،

بر ستیزِ هیبتش هر دم می‌افزاید.

زیرورو می‌دارد از هر سو

رُسته‌های تشنه و تر را،

هر نهال بارور را.

باد می‌غلتد.

غش در او، در مفصلش افتاده، می‌گرداند از غش روی.

چه به‌ناهنگام فرمانی،

با دمِ سردی که می‌پایید!

از زن و از مرگ هم،

نسخه پیش انتشار

با قدرتِ موفور؛

این چنین فرمان نمی‌آید!»

(نیما، ۱۳۸۰:٤٥٨).

که می‌بینیم «باد» را «با دمِ سردی که می‌پاید» با «قدرتِ زن و مرگ» مقایسه می‌کند. غرض بیانِ این نکته بود که در فهمِ «سوگوارانه»ی شعرِ نیما، «شب» و «باد» و آن‌چه بدین مانند است را باید در یک «هستیِ تنش‌آلود» فهمید تا «زندگی در این گُم‌سرنوشتی را تاب آوریم. این درسِ بزرگ و مادام‌العمری است که هوسرل به دریدا القاء می‌کند و دریدا در آینده با خلقِ انگاره‌هایی چون ردّ، دیفرانس، بازی و غیره به آن وفادار می‌ماند» (رشیدیان، ۱٤۰۲:٥٥).

از انگاره‌های «سوگوارانه»ی دیگری که در شعرِ «شبِ سردِ زمستانی» می‌بایست بر آن تأکید کرد، واژه‌ی «درخت» است که «باد می‌پیچید با کاج». گفتنی است که «درخت در سبزترین و پُرشکوفه‌ترین دقایقِ حیاتِ خود، یعنی در طبیعی‌ترین لحظاتش، تاریخ‌مند بودنِ خود را در هیأتِ زوال و گذشتِ زمان آشکار می‌سازد. این نکته پژواکی است از این گفته‌ی والتر بنیامین: بر سیمای طبیعت، تاریخ با نشانه‌ها و حروفِ زوال نگاشته شده است» (عمادیان، ۱٤۰۲:۲۱). و می‌دانیم که در بوطیقایِ شعرِ نو نیما، گیاهان و «درخت» و بوته‌های خاصِّ جنگل‌های شمال حضوری «تاریخی» و در عینِ حال، در حالِ «زوال» دارند. از نمونه‌های مطرحِ این «تاریخ و زوال» درختِ مشهورِ «تلاجن» است که در شعرِ «تو را من چشم در راهم» «طبیعتِ سوگوار» را به‌خوبی نمایندگی می‌کند:

«تو را من چشم در راهم

که می‌گیرند در شاخِ تلاجن سایه‌ها رنگِ سیاهی

وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم؛

تو را من چشم در راهم».

(نیما، ۱۳۸۰:٥۱۷).

۳ . ۳. ۲ . ۱: عشقِ سوگوار

نسخه پیش انتشار

مفهومِ «عشق» در شعرِ نیما در ادامه‌ی همان «طبیعتِ سوگوار»ی قرار می‌گیرد که پیشتر بحث شد. دیگریِ «عشق» از جنسِ دیگریِ «شب و باد»ی است که در حقیقت «وقف کردنِ خود برای رفتن به سوی دیگری خواهد بود، آمدن به‌سوی دیگری خواهد بود لیکن بدونِ عبور کردن از آستانه. دوست داشتنِ ناپیدایی خواهد بود که دیگری را دست‌نیافتنی نگه می‌دارد» (دریدا، ۱۱۷:۱٤۰۰). و این یک «وضعیّتِ استثنایی» را موجب می‌شود که به نوعی «حذفِ ادغامی» می‌انجامد «در استثناء، آنچه از هنجار بیرون گذاشته می‌شود به این خاطر بی‌رابطه با قانون نیست، برعکس، قانون خودش را در رابطه با استثناء در قالبِ تعلیقِ راستینِ خود حفظ می‌کند» (آگامبن، ۱٤۸:۱۳۹۸). بنابراین «بیرون‌گذاریِ» این عشقِ خاصّ، در شعرِ «در شبِ سردِ زمستانی»: «در میانِ کومه‌ها خاموش/ گُم شد او از من جدا زین جاده‌ی باریک»، دالٌ بر «تعلیقِ قانونِ عشق» در شعرِ نیما به‌کلّی نیست، بلکه با این «استثناء»، آن «قانونِ معلّق» خودش را استوارتر در شکل‌های «سوگوارِ» متنوّعِ دیگری، نشان می‌دهد. همین وضعیّت در شعرِ عاشقانه‌ی «تو را من چشم در راهم» نیز برقرار است. اتّفاقاً آن‌جا نیز ما با فضایی از «جنگل» و «شباهنگام» و «طبیعتِ سوگوارِ» شمال مواجهیم:

«شباهنگام، در آن‌دم که بر جا درّه‌ها چون مُرده‌ماران خفتگانند؛

در آن نوبت که بندد دستِ نیلوفر به پایِ سروِ کوهی دام

گَرَم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم؛

تو را من چشم در راهم».

(نیما، ۵۱۷:۱۳۸۰).

اساساً این «تعویق» و «تعلیقِ قانونِ عشق»، از همان آغازِ کارِ هنریِ نیما، با «شب» و «افسانه» و «طبیعتِ سوگوارِ» آن سامان آغاز می‌گردد:

«در شبِ تیره دیوانه‌ای کو

دل به رنگی گریزان سپرده

در دره‌ی سرد و خلوت نشسته

هم‌چو ساقه‌ی گیاهی فسرده

می‌کند داستانی غم‌آور».

(افسانه، نیما، ۳۸:۱۳۸۰).

شعرِ «افسانه» که تاریخِ ۱۳۰۱ را بر پیشانیِ خود دارد، روایتِ «دیوانه‌ای» است که از همان ابتدا «دل به رنگی گریزان سپرده»! و این خود حاویِ نوعی «منطقِ مجنونانه» است که در مفهومِ «مکمّلِ» دریدایی قابلِ توضیح است «مکمّل مستلزمِ نوعی منطقِ مجنونانه

است: نه درون است نه بیرون و یا در آنِ واحد هم درون است و هم بیرون. قسمتی را تشکیل می‌دهد بی‌آن‌که خود قسمتی باشد، متعلّق است بی‌آن‌که خود تعلّق داشته باشد» (رویل، ۸٦:۱۳۹۵). این تناقضی که در«عشقِ مستثنا»ی شعرِ «در شبِ سردِ زمستانی» نیما می‌بینیم، به بیان‌درآمدنی نیست «اُبژه‌ی از دست‌رفته در مقامِ نشان‌گرِ «امرِ واقعی»، هیچ‌گاه به بازنمایی تن درنمی‌دهد. اُبژه‌ی مزبور به خلأ یا شیئی اشاره می‌کند که در دلِ امرِ نمادین جای گرفته است، شیئی که هیچ‌گاه نمی‌توان آن را در واقعیّت به نمایش درآورد امّا پیش‌فرض گرفتنِ آن برای تضمینِ انسجامِ واقعیّت، واجب است» (شاو، ۲۲۱:۱٤۰۳). وجوبِ پیش‌فرض گرفتنِ همین «امرِ غیرِ زبانی» است (آگامبن، ۲۳:۱٤۰۲)، که «زبانِ» نیما را نیز دچارِ «تناقض» و سرگشتگی کرده است: «هنوزم قصّه بر یاد است/ وین سخن آویزه‌ی لب:/ که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟/ چه کسی این قصّه را در دل می‌اندوزد؟». و باید تأکید کنیم که «شکستِ زبان» به معنایِ «ناتوانی در بیان» معانی نیست «شکستِ زبان در گفتنِ امرِ ناگفتنی که در هیأتِ تصادفی بودنِ زبان جلوه‌گر می‌شود، معادل است با خودِ بیان. این شکست نشانه‌ی سترونی و عجز نیست، بلکه در واقع خود شکلی از بیان است. زبان دقیقاً از آن رو به بیان بدل می‌شود که نمی‌تواند آنچه را می‌خواهد بگوید» (عمادیان، ۳۱:۱٤۰۲). بدونِ این‌که بخواهیم ضعف یا لغزیدگی‌های زبانیِ نیما را عموماً توجیه کنیم، این را نیز باید اعتراف کرد که نیما با به نمایش گذاشتنِ بی‌پروای «محرومیّتِ» زبانی خود، بر «بالقوگیِ» زبانش تأکید دارد «بالقوگی اساساً با امکانِ اجرایی نشدنش تعریف می‌شود. معمار تا جایی توانا و برخوردار از بالقوّگی است که قادر به نساختن باشد، بالقوگی تعلیقِ عمل است. مسأله‌ی مهم، حالتِ هستیِ بالقوگی است که به شکلِ تسلّط بر محرومیّت وجود دارد» (آگامبن، ٤۰:۱٤۰۲). اصولاً به‌کارگیری هنرسازه‌ی «تمثیل» در وَجهِ غالبِ شعرهای موّفقِ نیما، گفتنی کردنِ امرِ ناگفتنی است. هنرسازه‌ی رایجی که کُتُبِ مقدّس در بابِ «کلامِ ملکوت» از آن استفاده می‌کنند. اگر مآثرِ قدسی هدفشان از آوردنِ «تمثیل»، زمینی کردنِ آسمان است، هدفِ نیما توجّه و قدسیّت بخشیدن به همین «تلاجن»، «سیولیشه»، «توکا»، «داروگ» و «آیش» است «درکِ سکونتمان در زبان به این معنی نیست که معنایِ کلمات را با تمامِ ابهام‌ها و ظرافت‌هایش می‌دانیم. بلکه به معنی توجّه به این است که مسأله‌ی زبان، نزدیکی ملکوت و شباهتش به جهان است. ملکوت به‌قدری نزدیک و به‌قدری شبیه است که می‌کوشیم آن را تصدیق کنیم» (همان، ۳۳:۱٤۰۲). در پایانِ این بخش اضافه می‌کنیم که «گُم شدنِ» «او» از شاعر یادآورِ این بیانیه‌ی فوتوریست‌های روسی است که «آن‌که عشقِ نخستین را از یاد نَبَرد، عشقِ آخرینش را نخواهد شناخت» (مایاکوفسکی، ۱۷:۱٤۰۰). و شناختِ اصیل زمانی دست می‌دهد که مفهومِ «عشق» با «طبیعتِ سوگوار»، طبیعتی که مدام در کارِ صیرورت، تفاوت و در عینِ حال «گُم شدن» است، یکی شود «شناخت فقط زمانی ممکن می‌شود که معیارِ خودِ زندگی را بپذیرد، یعنی خود را همچون نیروها و رابطه‌های متکثّر و متنوّعی بپذیرد که پیوسته خود را می‌آفرینند و فرو می‌پاشند» (اسپیندلر، ۱۰۵:۱٤۰۰). و با این پرسش‌هایی که شاعر در بندِ پایانی شعر می‌آورد، راه را بر تجربه‌ی هرمنوتیکی «عشق» و «تأویل‌های آینده» باز می‌کند «فهم مُشیر به این واقعیّت است که دازاین هرگز نیست بلکه همواره در آینده خواهد بود، و آن فرایندی که فهم با آن خود را می‌پروراند و گسترش می‌دهد، تأویل است» (واینسهایمر، ۱۱٦:۱۳۹۹).

۳ . ۳ . ۳: داروگ

شعرِ «داروگ»، از نمونه‌های پیوندِ یأس و امیدواری است. دو عاطفه‌ای که در «امرِ سوگواری» توأمانند. یأس از «کشتگاهِ خشک» که هشت سطر از این شعرِ ده سطری را به خود اختصاص داده است و امید به «مُنجیِ موعود» (باران) آن‌هم به میانجی‌گریِ «داروگ»، «مُنجیِ موعود، صرفاً مفهومی سرحدّی است که معنای تاریخی را ممکن می‌کند، حتّی اگر خودِ این ظهور تا ابد به تعویق بیفتد» (استایفهالس، ۱٤٤:۱٤۰۱). با این توضیح، بنیادِ «مفهومِ سوگواری» در خودِ مفهومِ «مُنجی» [دیگریِ داروگ] نهفته است پیشتر از

آن‌که شعر اساساً آغاز شود «امرِ مُنجی‌باورانه، نا ـ سازگاری‌ای است که در بطنِ هر نوع هوّیت و حافظه نهفته است و آن‌ها را برایِ دیگریِ «در راه» ممکن می‌سازد» (دولی، کاوانا، ۲۲٦:).

«داروگ»

خشک آمد کشتگاهِ من

در جوارِ کشتِ همسایه

گرچه می‌گویند: «می‌گریند رویِ ساحلِ نزدیک

سوگواران در میانِ سوگواران».

قاصدِ روزانِ ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

بر بساطی که بساطی نیست

در درونِ کومه‌ی تاریکِ من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست

و جدارِ دنده‌های نی به دیوارِ اطاقم دارد از خشکیش می‌ترکد

ـ چون دلِ یاران که در هجرانِ یاران ـ

قاصدِ روزانِ ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

(نیما، ۵۰٤:۱۳۸۰).

از همان آغاز، شعرِ «داروگ» با یک «غیاب» آغاز می‌گردد: «کشتگاهِ خشک»ی که در مقامِ «ردّ» و «خاکسترِ» یک «حضور»؛ کلیّتِ بندهای شعر را به «یأس» کشانده است «امیدباختگی حاصلِ آن است که حتّی واپسین امید، یعنی مرگ از کف رفته است. وقتی خطر چنان عظیم است که مرگ به صورتِ امید درمی‌آید آن‌گاه یأس، احساسِ نومیدی و درماندگیِ فرد خواهد بود که چرا حتّی مُردن نتواند» (کیرکگور، ۲۱:۱٤۰۳). عجز از موت، «مرضِ تا به موت»ی است که شاعر را در یک «آستانه‌ی ناگزیر» قرار می‌دهد به‌قولِ شاملو، که «گذار» از آن ناگزیر است «یأس، یگانه راهِ منتهی به حقیقت و رستگاری را پیشِ پایِ روح می‌گشاید. چرا که رشد و شکوفاییِ روح، لاجرم از منزلِ مرض می‌گذرد. بنابراین؛ به نظر می‌رسد تنها راهِ گریز از یأس گذار از رهگذارِ آن باشد» (هنی، ٤٦:۱٤۰۲). گذار از «آستانه‌ی ناگزیر»، «شرطِ لازمِ» زبانِ «سوگواری» است «این اشتیاق به انسجام که در سوگواری بر مردگان نمود می‌یابد و تخریبِ هم‌زمانِ هر چنین ثباتی شرطِ لازمِ زبان است. این نه یک انحراف بل یک «مخمصه‌ی زبانی» است» (مک‌کوئیلان، ۱۲۵:۱۳۸٤). دو خطِّ بعدیِ شعرِ «داروگ»، اجرایِ همین «مخمصه‌ی زبانیِ سوگواران» است:

نسخه پیش انتشار

«گرچه می‌گویند: می‌گریند رویِ ساحلِ نزدیک

سوگواران در میانِ سوگواران».

در میانه‌ی چنین «مخمصه»ای است که راویِ شعر به «داروگ» استغاثه می‌برد بدان امید که در «آینده»، «باران» ببارد: «قاصدِ روزانِ ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟». باید توجّه داشت که مفهومِ «آیندگی» در زمینه‌ی فهمِ «سوگوارانه» از شعرِ «داروگ»، «ردّ»ی از «غیریّتِ مرگ» را با خود به همراه دارد «رابطه با مرگ، رابطه‌ای است منحصربه‌فرد با آینده و بدین قرار از غیریّتِ مطلقِ مرگ به غیریّتِ مطلقِ آینده راه می‌بریم. آینده تکرارِ آناتِ کنونی نیست بلکه «تولّدی تازه» است. آینده‌ی اصیل در خود حاملِ امکان‌هایی است که پیشاپیش نمی‌توان همه‌ی آن‌ها را احصاء کرد. آینده ممکن است حاملِ تهدید باشد یا آبستنِ وعده و نوید». برایِ نمونه، شعرِ «شب است» که در آن‌جا نیز همینِ قورباغه‌ی درختی با نامِ «وگ‌دار» می‌خواند، با وَجهِ «تهدید»آلودِ «آینده» مواجه می‌شویم:

«شب است،

شبی بس تیرگی دمساز با آن.

به رویِ شاخِ کهم «وگ‌دار» می‌خوانَد، به هر دم

خبر می‌آوَرَد طوفان و باران را. و من اندیشناکم.

شب است،

جهان با آن، چنان چون مرده‌ای در گور.

و من اندیشناکم باز:

ـ اگر باران کند سرریز از هر جای؟

ـ اگر چون زورقی در آب اندازد جهان را؟

در این تاریکی‌آور شب

چه اندیشه ولیکن، که چه خواهد بود با ماصبح؟

چو صبح از کوه سر برکرد ، می‌پوشد از این طوفان رخ آیا صبح؟»

(نیما، ۱۳۸۰:٤٩١).

نسخه پیش انتشار

التجاء به «داروگ» برای «آمدنِ باران» به نوعی «قول» گرفتن از او است. در اصطلاحِ «قول» نیز، «آیندگی» و منفیّتِ «مرگ» هم‌چنان حضور دارد. هر آن «ممکن» است که طرفِ مقابل، «زیرِ قولش بزند» و «باران»: «کند سرریز از هرجای» و «چون زورقی در آب اندازد جهان را». پس «خودِ کنونی و حاضر دقیقاً از راهِ عملِ قول دادن نشان می‌دهد که هستی‌اش، در حقیقت محدود به لحظه‌ی حاضر نیست بلکه شاملِ رابطه‌ای با آینده نیز می‌شود. امّا دقیقاً نمی‌دانیم خودهای آینده‌مان چه کسانی یا چگونه خواهند بود» (کارلایل، ۱٤۰۲:۳۳). در بندِ سپسینِ شعر، فارسی‌زبانان برایِ نخستین بار است که «اشیائی» همچون «کومه»، «جدارِ دنده‌های نی» و حتّی باید گفت واژگانِ قدیمی‌ای مثلِ «بساط» و «هجرانِ یارن» را در «تولّد» و «هستی»ای تازه «می‌بینند»! «ما وقتی که دازاینِ ناشاعرانه هستیم در نسبت با آنچه دازاینِ شاعرانه مجالِ مشهود شدن می‌دهد نابینا هستیم. ما از این نابینایی از طریقِ کارِ شاعرانه خارج می‌شویم. لذا دیدنی می‌سازیم آن نادیدنی را که بدونِ اگزیستانسِ شاعرانه و به کسوتِ ـ کلمه ـ درآمدن، آن را نمی‌دیدیم» (ویلهلم-فون‌هرمان، ۱٤۰۰:۲٤۱). این گشایشِ «دید» حتماً اتّفاق نمی‌افتاد مگر در پرتوِ «به ـ سوی ـ مرگ بودنِ» دازاین، یا همان «در ـ آینده ـ بودنِ» او «دازاین هم‌زمان با یافتنِ خود در نوعی بودگی، از آن‌جا که هستی‌اش هستی ـ در و هستی ـ به سویِ و هستی ـ برایِ است، پروایِ جهان دارد. پس باید به نحوی اصیل (موافق با ذاتِ خود) یا نااصیل (طفره‌رو و پنهان‌کننده‌ی ذاتِ خود) هستیِ خود را در بسترِ آینده متعیّن کند» (هایدگر،۱۳۹۸، پیشگفتار مترجم: ۸۸).

«بر بساطی که بساطی نیست

در درونِ کومه‌ی تاریکِ من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست

و جدارِ دنده‌های نی به دیوارِ اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد

ـ چون دلِ یاران که در هجرانِ یاران ـ

قاصدِ روزانِ ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟»

در بندِ دوّمِ شعر نیز همان تقابلِ نخست، «یأس»: «بر بساطی که بساطی نیست...» در برابرِ «امید» به «مُنجیِ موعود»، «تکرار» می‌گردد: «قاصدِ روزانِ ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟». می‌بینیم اینجا هم «تاریکی» خودش را در «کومه‌ی تاریک» به‌روشنی «که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست»، نشان می‌دهد. این «ناشادی» را می‌توان حاصلِ به «تعویق» افتادنِ «امرِ نامتناهیِ» «آینده»ی شاعری دانست که در «متناهیّتِ» «دنده‌های نی» گرفتار آمده است «هستیِ شاعر به خودیِ خود در ظلمتی می‌گذرد، محصولِ یأسی که به انجام نرسیده و کامل نگشته است، محصولِ جانی که همچنان در نومیدی به خود می‌لرزد. در نتیجه هستیِ شاعر به خودیِ خود هستیِ ناشادی است. والاتر از متناهی است امّا هنوز نامتناهی نگشته است» (کیرکگور، ۱٤۰۰:۲۱٤).

٤ . نتیجه‌گیری

در رویکردی «سوگوارانه»، طبیعت و انسانِ ایرانی این اجازه را در شعرِ نیما یافت که برای نخست بار به فهمی از «هستیِ» خویش و جهان نائل آید که تاریخش تاریخِ درگذشتگان نباشد. در تفسیرِ شاعرانه‌ای که در شعرهایی چون «در شبِ سردِ زمستانی»، «ککی»،

نسخه پیش انتشار

«شب است» و «داروگ» و چون این‌ها از نیما یوشیج می‌بینیم، «معنا» در «تعویقی» ساخت‌شکنانه نه تن به «حضور» می‌دهد نه هم از «غیاب» مکرّر باز می‌ماند و این خود از خاصیّتِ «مرگ» است. انسان در شعر نیما، بازمانده‌ای است که با به خاطرسپاریِ غمِ عزیزِ از دست‌رفته، او را همچنان در «هستیِ ـ رو به آینده» می‌گشاید و زندگی می‌کند. «سوگواری»، «عزاداری» نیست اگرچه هر دو ریشه در خاکِ یک «منفیّت» دارند. در «عزاداری» ما هم، چون فردِ «مَیِّت» می‌میریم و به «هفت هزار سالگان» می‌پیوندیم امّا در «سوگواری» این «مَیِّت» است که با حفظِ نا ـ بودگیِ خویش، بودگی و تاریخِ آینده را تجربه می‌کند. «قُقنوسی» که در «خاکسترِ» مرگ و سوگواریِ خویش، زندگی را زیست.

کتاب‌نامه

آگامبن، جورجو (۱۳۹۱)، «زبان و مرگ»، ترجمه پویا ایمانی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز

آگامبن، جورجو (۱۳۹۷)، «کودکی و تاریخ»، ترجمه پویا ایمانی، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز

آگامبن، جورجو (۱۳۹۸)، «باقی‌مانده‌های آشویتس»، ترجمه مجتبی گل‌محمدی، چاپ سوم، تهران: نشر بیدگل

آگامبن، جورجو (۱۳۹۸)، «زمانی که باقی می‌ماند»، ترجمه مجتبی گل‌محمدی، چاپ دوم، تهران: نشر بیدگل

آگامبن، جورجو (۱٤۰۰)، «معاصر چیست؟»، ترجمه سام محتشم، چاپ اول، تهران: نشر جغد

آگامبن، جورجو (۱٤۰۲)، «هوموساکر»، ترجمه مراد فرهادپور و صالح نجفی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز

آگامبن، جورجو (۱٤۰۲)، ترجمه فرهاد اکبرزاده، چاپ دوم، تهران: نشر لگا

آگامبن، جورجو (۱٤۰۳)، «وضعیت استثنایی»، ترجمه پویا ایمانی، چاپ ششم، تهران: نشر نی

احمدی، بابک (۱۳۹۳)، «خاطرات ظلمت»، پایِ هفتم، تهران: نشر مرکز

اسپیندلر، فردریکا (۱٤۰۰)، «نیچه: تن، هنر، شناخت»، ترجمه سعید مقدم، چاپ اول، تهران: نشر مرکز

اسپینکز، لی (۱۳۹۲)، «فردریش نیچه»، ترجمه رضا ولی‌یاری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز

استایفهالس، ویلم (۱٤۰۱)، «برهوت معنوی جهان»، ترجمه زانیار ابراهیمی، چاپ اول، تهران: انتشارات پگاه روزگار نو

افلاطون (۱٤۰۱)، «دوره‌ی آثار افلاطون»، ترجمه محمدحسن لطفی، رضا کاویانی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات خوارزمی

باختین، میخاییل (۱٤۰۰)، «هنر و پاسخگویی»، ترجمه سعید صلح‌جو، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر

باختین، میخاییل (۱٤۰۰)، «هنر و پاسخگویی»، ترجمه سعید صلح‌جو، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر

بتی، امیلیو (۱٤۰۱)، «هرمنوتیک»، ترجمه علی‌رضا عطارزاده، چاپ اول، تهران: نشر شب‌خیز

برت، ویلیام (۱٤۰۲)، «انسان غیر عقلانی»، ترجمه الهه حسینی، چاپ اول، تهران: انتشارات طرح نو

بزرگیان، امید (۱٤۹۳)، «مسأله‌ی رنج»، چاپ اول، تهران: نشر کرگدن

بنیامین، والتر (۱۳۸٦)، «قصه‌گو»، ترجمه مراد فرهادپور، فضل‌الله پاکزاد، در «ارغنون شماره‌ی ۹ و ۱۰: رمان»، چاپ دوم، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

بنیامین، والتر (۱۳۹۵)، «درباره‌ی زمان و تاریخ»، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس

بنیامین، والتر (۱٤۰۰)، «خرده‌شیشه‌های اندیشه»، ترجمه محمد حیاتی، منصور مرید، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر

بوتبی، ریچارد (۱٤۰۰)، «مرگ و میل»، ترجمه علی رستمیان، چاپ اول، تهران: نشر بیدگل

بودریار، ژان (۱٤۰۱)، «قطعات»، ترجمه کامران برادران، چاپ اول، تهران: نشر سیب سرخ

نسخه پیش انتشار

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، «خانه‌ام ابری است»، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش
جابری، طالب (۱۳۹۸)، «جهان و زبان در اندیشه ویتگنشتاین»، چاپ اول، تهران: انتشارات ققنوس
جمادی، سیاوش (۱۳۹٤)، «انکار حضور دیگری»، چاپ اول، تهران: انتشارات ققنوس
جیمسون، فردریک (۱٤۰۱)، «ناخودآگاه سیاسی»، ترجمه شاپور بهیان، چاپ اول، تهران: نشر نی
چلبی، مایکل (۱٤۰۱)، «سوگ»، ترجمه نصرالله مرادیانی، چاپ اول، تهران: نشر بیدگل
دریدا، (۱٤۰۰)، «در باب نام»، ترجمه هادی شاهی، چاپ اول، تهران: نشر پارسه
دریدا، ژاک (۱۳۹۲)، «فروید و صحنه‌ی نوشتار»، ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران: انتشارات روزبهان
دریدا، ژاک (۱٤۰۰)، «نوشتار و تفاوت»، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ پنجم، تهران: نشر نی
دریفوس، هیوبرت (۱۳۹۹)، «در ـ جهان ـ بودن»، ترجمه زکیه آزادانی، چاپ اول، تهران: نشر نی
دلوز، ژیل (۱٤۰۱)، «بنیادگذاری چیست؟»، ترجمه محمدزمان زمانی جمشیدی، چاپ اول، تهران: نشر شب‌خیز
دولی، مارک، کاوانا، لیام (۱٤۰۰)، «فلسفه دریدا»، ترجمه نادر خسروی، چاپ اول، تهران: نشر نی
راباته، ژان‌میشل (۱٤۰۲)، «لکان»، ترجمه فرزام پروا، نستور. ای. برانستن: «شوق و ژوئیسانس در آموزه‌های لاکان»، چاپ اول، تهران: نشر خوب
راتال، مارک (۱٤۰۳)، «چگونه هایدگر بخوانیم»، ترجمه مهدی نصر، چاپ اول، تهران: نشر نی
رشیدیان، عبدالکریم (۱٤۰۲)، «دریدا در متن»، چاپ اول، تهران: نشر نی
رویل، نیکلاس (۱۳۹۵)، «ژاک دریدا»، ترجمه پویا ایمانی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز
زیما، پیتر (۱٤۰۲)، «فلسفه نظریه‌ی ادبی مدرن»، ترجمه مشیت علایی، چاپ اول، تهران: نشر اختران
ژیژک، اسلاوی (۱٤۰۱)، «شب جهان»، ترجمه علی حسن‌زاده، چاپ اول، تهران: نشر نی
سربون، دیوید (۱٤۰۱)، «پدیدارشناسی»، ترجمه عبدالله سالاروند، چاپ اول، تهران: انتشارات نقش جهان
سمبو، اونجلینا (۱٤۰۲)، «پدیدارشناسی هگل و تبارشناسی فوکو»، ترجمه مهرداد مؤمنی و پرویز شریفی‌درآمدی، چاپ اول، تهران: نشر گام نو
سیمز، کارل (۱٤۰۰)، «پل ریکور»، ترجمه محمدحسن خسروی، چاپ اول، تهران: نشر کرگدن
شاو، فیلیپ (۱٤۰۳)، «امر والا»، ترجمه صابر دشت‌آرا، چاپ اول، تهران: نشر گیلگمش
شنکس، هرشل (۱۳۹٦)، «خاندان ابراهیم»، ترجمه سیدروح‌الله شفیعی، لیمپس بودوف: «کیست که می‌آزماید؟ کیست که آزموده می‌شود؟»، چاپ اول، تهران: نشر نی
علیا، مسعود (۱۳۹۹)، «زیبایی‌شناسی آلمانی»، ترجمه سیدمسعود حسینی، ائین تامسون: «زیبایی‌شناسی هایدگر»، چاپ اول، تهران: انتشارات ققنوس
علیا، مسعود (۱٤۰۱)، «کشف دیگری همراه با لویناس»، چاپ چهارم، تهران: نشر نی
عمادیان، بارانه (۱٤۰۲)، «تاریخ طبیعی زوال»، چاپ ششم، تهران: نشر بیدگل
فرهادپور، مراد (۱۳۹۷)، «شعر مدرن»، ترجمه مراد فرهادپور در «تناقضات مدرنیسم»، چاپ چهارم، تهران: نشر بیدگل
فرهادپور، مراد، نجفی، صالح (۱٤۰۲)، «سیاست جستار»، ترجمه مراد فرهادپور، تئودور آدورنو: جستار به مثابه صورت»، چاپ دوم، تهران: نشر نی

کاپوتو، جان. دی (۱۳۹۸)، «چگونه کیرکگور بخوانیم»، ترجمه صالح نجفی، چاپ چهارم، نشر نی
کارلایل، کلر (۱٤۰۲)، «ترس‌ولرز کیرکگور»، ترجمه علی حسن‌زاده، چاپ اول، تهران: نشر نی
کارل‌وال، تامس (۱٤۰۰)، «کنش‌پذیری ریشه‌ای»، ترجمه لیلا کوچک‌منش، چاپ اول، تهران: نشر بیدگل
کراوس، پیتر (۱۳۸۸)، «مرگ و مابعدالطبیعه»، ترجمه محمدسعید حنایی در «ارغنون، شماره‌ی مرگ»، چاپ اول، تهران: انتشارات سازمان چاپ و انتشارات
کریچلی، سایمون (۱٤۰۲)، «خیلی کم... تقریباً هیچ»، ترجمه لیلا کوچک‌منش، چاپ ششم، تهران: نشر نی
کلارک، تیموتی (۱۳۸۸)، «مارتین هایدگر»، ترجمه پویا ایمانی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز
کوتسکو، آدام (۱٤۰۳)، «ژیژک و الهیات»، ترجمه امیررضا گلابی، چاپ اول، تهران: نشر نی
کولبروک، کلر (۱۳۹۸)، «ژیل دلوز»، ترجمه رضا سیروان، چاپ اول، تهران: نشر مرکز
کیرکگور، سورن (۱۳۹۸)، «مفهوم آیرونی»، ترجمه صالح نجفی، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز
کیرکگور، سورن (۱٤۰۰)، «یا این یا آن»، ترجمه صالح نجفی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز
کیرکگورد، سورن (۱٤۰۲)، «مرض تا به موت»، ترجمه صالح نجفی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز
کیشیک، دیوید (۱۳۹۹)، «قدرت زندگی»، ترجمه مجتبی گل‌محمدی، چاپ اول، تهران: نشر بیدگل
کیشیک، دیوید (۱٤۰۱)، «مفهوم شکل زندگی نزد ویتگنشتاین»، ترجمه عادل مشایخی، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه
لان، کریس (۱۳۹۸)، «گادامر»، ترجمه وحید غلامی‌پورفرد، چاپ اول، تهران: انتشارات حکمت
مایاکوفسکی، ولادیمیر (۱٤۰۰)، «من عاشقم»، ترجمه حمیدرضا آتش‌برآب، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی
مایزر، تونی (۱۳۹۳)، «اسلاوی ژیژک»، ترجمه احسان نوروزی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز
محرم‌زاده، ناتاشا (۱٤۰۲)، «حد تقریر»، چاپ اول، تهران: نشر نی
مسیح، هیوا (۱۳۹۲)، «فرهنگ شعر نو فارسی»، چاپ اول، تهران: انتشارات دوستان
مک‌کوییلان، مارتین (۱۳۸٤)، «پل دومان»، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: نشر مرکز
میلز، کاترین (۱۳۹۳)، «فلسفه آگامبن»، ترجمه پویا ایمانی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز
واینسهایمر، جوئل (۱۳۹۹)، «هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی»، ترجمه مسعود علیا، چاپ چهارم، تهران: انتشارات ققنوس
ویلسون، راس (۱۳۹۲)، «تئودور آدورنو»، ترجمه پویا ایمانی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز
ویلهلم فون‌هرمان، فردریش (۱٤۰۰)، «سوژه و دازاین»، ترجمه احسان پویافر، فلورا عسکری‌زاده، چاپ اول، تهران: انتشارات روزگار نو
هایدگر، مارتین (۱۳۹۸)، «شعر، زبان و اندیشه»، ترجمه عباس منوچهری، چاپ دوم، تهران: انتشارات مولی
هایدگر، مارتین (۱۳۹۸)، «متافیزیک چیست؟»، ترجمه سیاوش جمادی، چاپ دهم، تهران: انتشارات ققنوس
هومر، شون (۱۳۹٦)، «ژاک لاکان»، ترجمه محمدعلی جعفری، سید محمدابراهیم طاهائی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات ققنوس
یوشیج، نیما (۱۳۸۰)، «مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج»، تدوین سیروس طاهباز، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نگاه