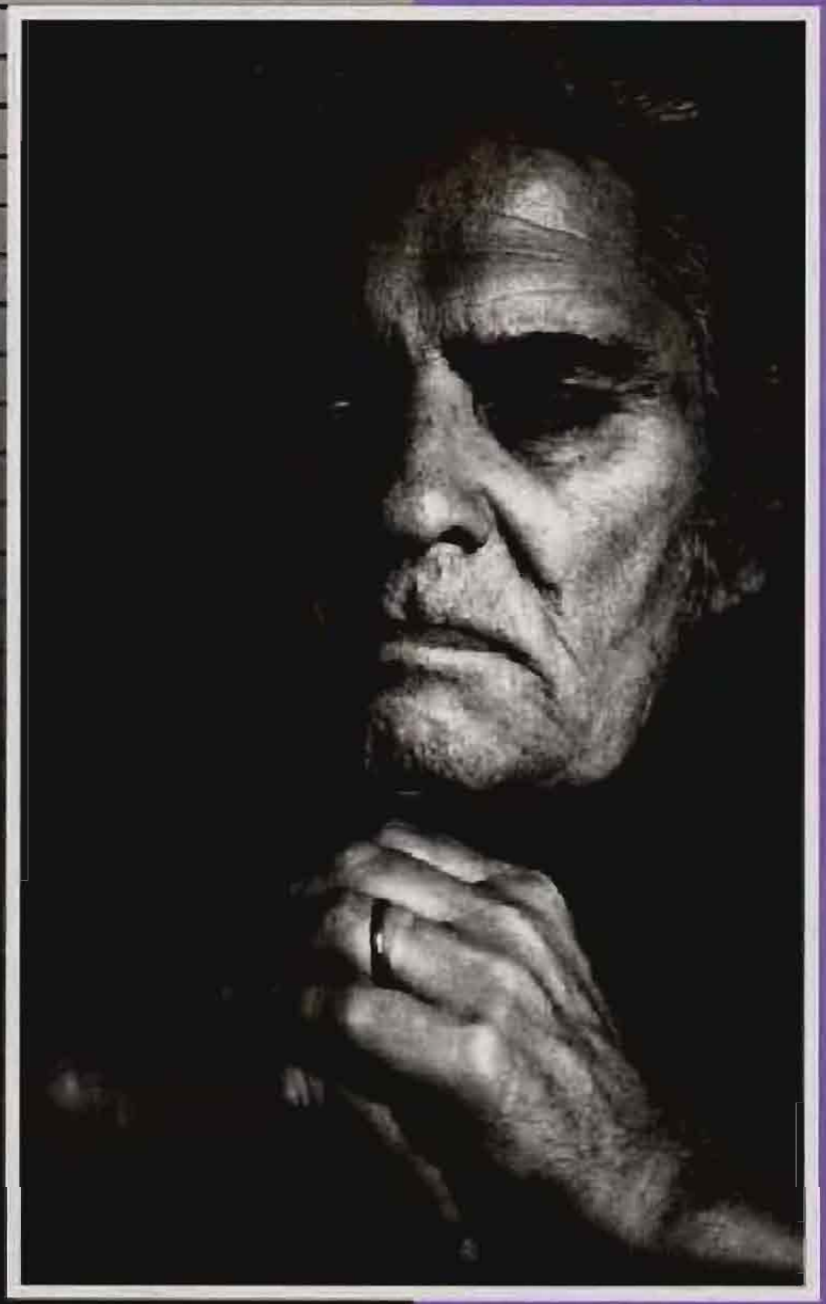
زندگی و شعر

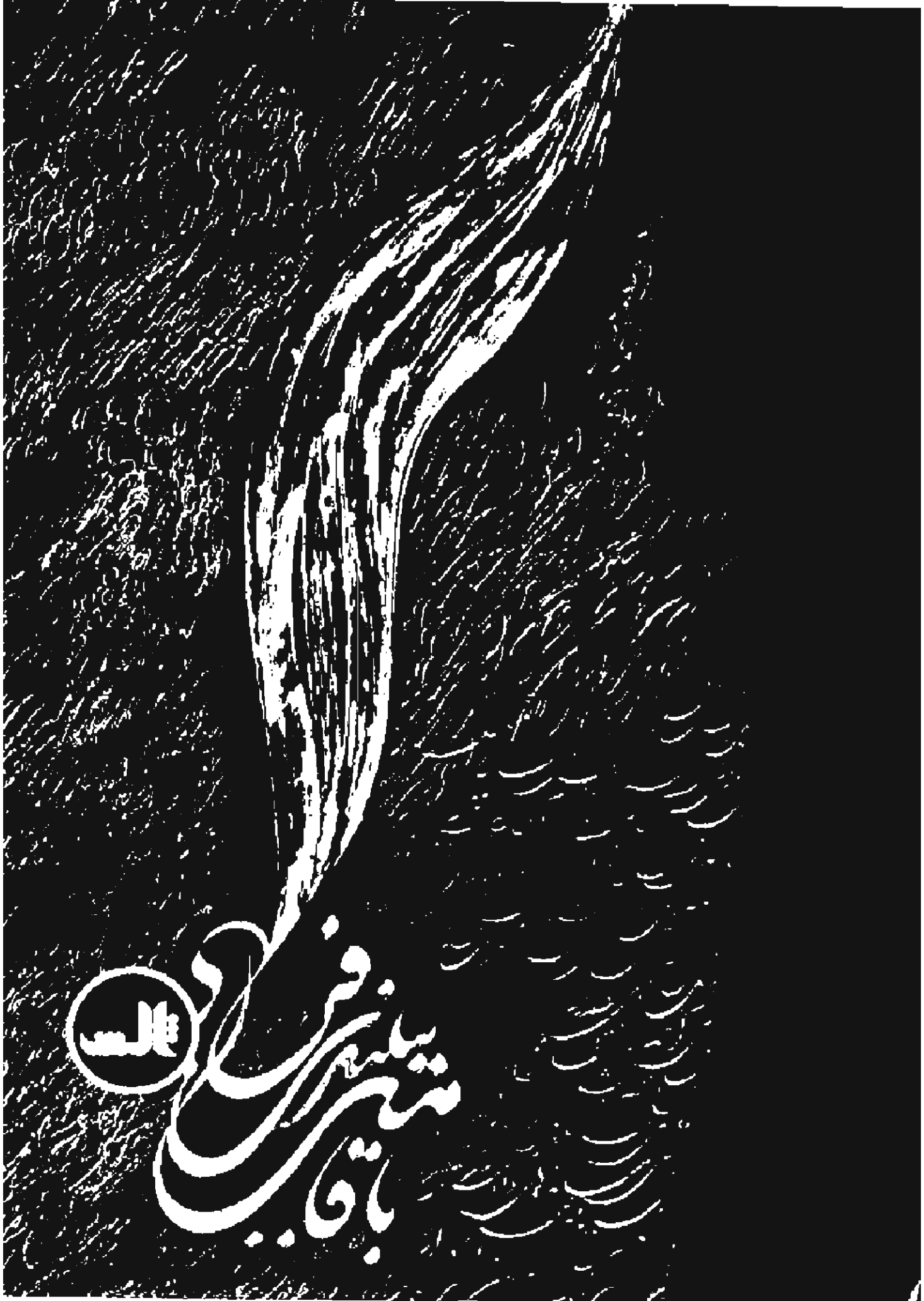
احمد شاملو

نام همه‌ی شعرهای تو



۱

ع. پاشایی


با قایق موتوری فرار کردند

چهره‌های شعر معاصر ایران ـ ٦

نامِ همه‌ی شعرهای تو

پاشایی، ع.
نام: قصه‌ی شعرهای تو: زندگی و شعر احمد شاملو / ع. پاشایی.- تهران: نشر ثالث، ۱۳۷۸.
۲ج.(۱۱۹۶ص.)، ۱۶ص. عکس.(چهره‌های شعر معاصر ایران؛۶)
شابک ۸-۶۱-۶۴۰۴-۶۴-۹۶۴
شابک دوره ۴-۶۳-۶۴۰۴-۶۴-۹۶۲
ای.اس.بی.ان ۹۷۸۹۶۴۲۶۴۰۲۶۱۸
ای.اس.بی.ان دوره ۹۷۸۹۶۴۲۶۴۰۲۶۳۲
ISBN 964-6404-61-8
ISBN 964-6404-63-4
II-N: 9789646401861X
II-N: 9789646401632
۱. شاملو، احمد، ۱۳۰۴- - نقد و تفسیر. ۲. شعر فارسی - قرن ۱۴.
الف. عنوان.
۸ف۲/PIR ۸۱۱۴ / الف۸۵ن۲ A۶۱/۶۲

نام همه‌ی شعرهای تو

زندگی و شعر احمد شاملو

ع. پاشایی

جلد اوّل

۱۳۷۸

نام همه‌ی شعرهای تو

زندگی و شعر احمد شاملو (ا.بامداد)

ع. پاشائی

جلد اوّل

ناشر: نشر ثالث

عکس‌ها (بخش تصویرها): با همکاری آیدا

طرح روی جلد: آیدین آغداشلو

صفحه‌آرا و مصحح: اسماعیل جنّتی

حروفچینی: روایت (حروف‌نگار: سحر جعفریه)

نقاشی خط آستر بلرقه: منوچهر دشمن‌زیاری

چاپ اول: بهار ۱۳۷۸ ـ ۳۳۰۰ نسخه

لیتوگرافی: طاووس رایانه ـ چاپ: احمدی ـ صحافی: امید

خیابان انقلاب - مقابل دانشگاه - خیابان ۱۲ فروردین - شماره ۱۱ - طبقه دوم - تلفن: ۶۴۶۰۱۴۶

کلیه حقوق چاپ محفوظ و متعلق به نشر ثالث است

شابک ۸ـ۶۱ـ۶۴۰۴ـ۹۶۴ ISBN 964-6404-61-8

شابک دوره ۴ـ۶۳ـ۶۴۰۴ـ۹۶۴ ISBN 964-6404-63-4

ای.ای.ان ۹۷۸۹۶۴۶۴۰۴۶۱۸ IBN 9789646404618

ای.ای.ان دوره ۹۷۸۹۶۴۶۴۰۴۶۳۲ IBN 9789646404632

برای

دکتر محمدجواد گلبن

دکتر خسرو پارسا

دکتر جهانگیر رأفت

دکتر محمد امامی‌مقدم

به خاطر دانایی‌شان، و نیز به خاطر توجه و عطوفت‌شان به اهل قلم.

فهرست مطالب

پیش‌گفتار ۱۳
مقدمه‌یی برای خوانش ۱۹

نگاهی به پنج مجموعه‌ی اول : ۲۵

۱. آهنگ‌های فراموش‌شده ۲۹
۲. قطع‌نامه ۴۷
۳. آهن‌ها و احساس ۸۱
۴. هوای تازه ۹۱
۵. باغ آینه ۲۵۹

جُستارهایی در شعرهای شاملو : ۳۴۱

۶. خواننده و خوانش ۳۴۳
تعریف یکی از نمونه‌های نخستین در شعر سپید ایران
(دربارهٔ شعر آغاز) ۳۷۷
۷. زبان شعرهای شاملو ۳۸۹
۸. نه‌چندان‌شاعرانه‌ها ۴۰۱
۹. ساختار موسیقایی شعرهای شاملو ۴۱۵
● از وزن یا بی‌وزنی چه گفته‌اند؟ ۴۱۶
● جست‌وجوی نوعی وزن؟ ۴۲۹

● نقش قافیه ۴۳۹
● معماری موسیقایی ۴۴۰
● زمینه‌ها
● ساختار تقطیع در خوانش ۴۵۷
۱۰. منتقدان شعرهای شاملو ۴۷۷

□ یک زندگی ۵۶۷

● سال‌شمار احمد شاملو ۵۷۱

۱۱. شاعر از زندگی می‌گوید ۵۹۱
در جدال با خاموشی ۶۱۹
۱۲. جزیره‌های دور و نزدیک ۶۲۷
۱۳. « مردنگی شمعی لرزانی تو در وقاحت باد » ۱۰۱۹
۱۴. دو استاد : حافظ و نیما ۱۰۳۹

□ ۱۵. گزینه‌ها ۱۰۴۹
□ کتاب‌شناسی احمد شاملو ۱۱۱۳

□ نمایه‌های مجموعه‌های شعر ۱۱۳۱

۱. نمایه‌ی الفبایی عنوان‌ها ۱۱۳۳
۲. نمایه‌ی الفبایی سطرهای اول ۱۱۴۹
۳. نمایه‌ی الفبایی مجموعه‌ها ۱۱۶۵
۴. تصویرها ۱۱۸۱

▣ «جوان‌مردا! این شعرها چون آیینه دان! آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود. اما هرکه در او نگه کند، صورت خود تواند دید. هم‌چنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست، اما هرکسی آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست. و اگر گویی که شعر را معنی آن است که قایلش خواست و دیگران معنی دیگر کنند از خود، این هم‌چنان است که کسی گوید: صورتِ آیینه، صورتِ روی صیقل است که اول آن نمود.»[1]

عین‌القضات همدانی

▣ «شاملوی در خود (en soi) وجود ندارد .... شاملو در خوانش‌های شاملو وجود دارد، و جدا از این خوانش‌ها شاملویی نداریم.»[2]

۱. ابوالمعالی عبدالله بن محمد میانجی همدانی، نامه‌های عین‌القضات همدانی، تصحیح م. منزوی ـ ع. عسیران، تهران، ۱۳۶۲، ج. ۱، ص ۲۱۶، نامه‌ی ۲۵

۲. در اصل به جای شاملو، راسین آمده‌است، چون این را سرگئی دوبروفسکی درباره‌ی ژان باپتیست راسین (J. B. Racine ۱۶۳۹ـ ۱۶۹۹)، نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی، گفته است در نقد نو در فرانسه، ص ۷. به نقل از ترنس هوکس در ساختارگرایی و نشانه‌شناسی، ص ۱۵۷.

پیش‌گفتار

۱. در این کتاب فقط به شاملوی شاعر پرداخته می‌شود و از جنبه‌های دیگر او، یعنی شاملوی روزنامه‌نگار و مترجم و محقق، چیزی نخواهیم‌گفت، جز به اشاره‌یی کوتاه، چراکه این خود به پژوهشی مشروح نیاز دارد که از حجم متعارف این کتاب درخواهدگذشت. همین عامل حجم سبب شده که من بررسی مجموعه‌های شعر شاملو را محدود کنم به چهار مجموعه‌ی آغازین او ــ بدون احتساب آهنگ‌های فراموش‌شده.

۲. این کتاب به طور کلی تابع روال کلی کتاب‌های دیگر این سلسله کتاب‌ها است که به زندگی و شعر شاعران می‌پردازد. اما من سعی کرده‌ام که شیوه‌ی خوانشم را، که در دو کتاب انگشت و ماه (انتشارات نگاه، تهران ۱۳۷۷) و از زخم قلب ... (نشر چشمه، چاپ دوم ۱۳۷۵) به‌دست داده‌ام، این‌جا هم تا حدی ادامه دهم، البته در چارچوب این مجموعه، با توجه به این نکته که این‌جا بخش اطلاع‌رسانی درباره‌ی شاعر و هنوش بر خوانش شعرها مقدم بوده است. بااین‌همه، توجه‌ام این‌جا از یک طرف به آموزشی بودن خوانش‌ها، و به طور کلی تمام کتاب، بوده و از طرف دیگر به خواننده‌گان جوان. از این‌رو، سعی کرده‌ام طرح مسائل در حد و حدود نیازهای آنان باشد. اما ناخواسته و شاید به دلیل سرشت این پنج مجموعه، و نیز نگاه برخی منتقدان، گرایش‌هایی به کندوکاو در اندیشه‌های مندرج در این مجموعه‌ها دیده‌می‌شود، مثل تفکیک و روشن‌گری مفاهیمی چون شما، و تو و مانند این‌ها. این کار دو علت داشته است. یکی خود

خودِ سرشتِ شعرهای قطع‌نامه، آهن‌ها و احساس، و نیمی از شعرهای هوای تازه و باغِ آینه است. به این معنی که پرداختن به اندیشه‌های اجتماعی شاخص بسیاری از شعرهای شاملو است، خصوصاً در این مجموعه‌ها، چراکه او هنر را در خدمت تعالی انسان و جامعه‌ی او می‌داند، و توجه و علاقه‌ی بسیاری از خواننده‌گان شعرهای شاملو هم به این شاخص برجسته‌ی شعرهای او بوده است.[۱]

۳. بااین‌همه، از هر چه این‌جا حرف‌می‌زنم تنها می‌تواند در راستای خوانش شعرهای شاملو و در زمینه‌ی هرچه روشن‌تر شدن این مسأله به کار آید. سعی من بر این بوده‌است که به هرگونه اطلاعاتی که به کار خوانش شعر می‌آید، اشاره کنم اما از مباحث کلی و کلی‌گویی بپرهیزم. شاید گاهی، مثلاً در بخش جُستارها، از مباحثی سخن به میان می‌آید که در نظر اول نافی این پیش‌فرض باشد، که واقعاً این‌طور نیست. این مباحث در جامعه‌ی شعری ما وجود دارند و نمی‌شود آن‌ها را ندیده گرفت، گیرم که غالب آن‌ها، حتا بر فرض درست بودن‌شان، در خوانش شعر مفید نیستند؛ از این گونه‌اند بحث‌های زبان و وزن شعر و لزوم آن، البته به این شکل رایج آن‌ها.

۴. از آن‌جاکه شاملو از پیش‌گامان شعر نو و مدافع پابرجای حقانیت شعر نو است، همیشه ناگزیر شده است که فراخور موقعیت‌ها به پرسش‌های خواننده‌گان و منتقدانش پاسخ‌هایی دهد و یا به استدلال در این یا آن مسأله برخیزد، که این نیز خود از سوی اهل فن انتقادهایی به دنبال داشته‌است، و فراوان دیده شده است که خواننده‌گان هم آن‌ها را در خوانش شعرهای شاملو ضروری دانسته‌اند. اما این‌جا اساس کار بر خوانش شعرهای شاملو است و حتا نقل حرف‌های شاملو، از نظر من، از مقوله‌ی روشن‌گری خوانش شعرهای او نیست بل‌که از زاویه‌ی اطلاع رسانی و پاسخ‌گویی به بخش «زنده‌گی...» در عنوان فرعی این سلسله کتاب‌ها است.

۱. البته کم نیستند منتقدان شاملو که چندان توجهی به این شاخص شعرهای او نکرده‌اند. اما بسیارند مدعیانی ــ نمونه‌هایی از آن‌ها را در فصل جزیره‌های دور و نزدیک در همین کتاب می‌خوانید ــ که وارونه شده و به این شاخص، و نیز شاخص‌های دیگر، نگاه کرده‌اند.

۵. بهترین زندگی‌نامه هر هنرمندی همان هنر اوست، از این‌رو هرگونه بازتاب بیرونی را هم در هنر او باید جست، از این‌رو نیازی به شرح‌حال‌نویسی معمول این‌گونه کتاب‌ها ندیده‌ام. اما سعی کرده‌ام که در فصل جزیره‌های دور و نزدیک بازتاب نیم قرن زندگی فرهنگی و موقعیت شاعر را در مطبوعات سال‌های گوناگون نمونه بیاورم. بیش‌تر این نمونه‌ها به این دلیل انتخاب‌شده که از یک سو کمابیش به موقعیت اندیشه و هنر شاملو و به نقش تأثیرگزار او در جامعه می‌پردازند، و از سوی دیگر، گویای برخی تنگ‌نظری‌ها و کوته‌اندیشی‌های مدعیان نیز هست. از این گذشته، این‌گونه نشریات کم‌تر امروزه در دسترس خواننده‌گان جوان قرار دارد.

تا آن‌جاکه مقدور من بوده به تمام چیزهایی که تاکنون درباره‌ی شاملو گفته و نوشته‌اند نگاه کرده‌ام اما بیش‌تر از نوشته‌هایی نقل کرده‌ام که در سال‌های اخیر نوشته شده‌اند و دربردارنده‌ی آخرین دیدگاه‌های درست یا نادرست در باره‌ی شعرهای شاملو است. از این‌رو، از بخش یک زندگی به بعد من فقط انتخاب‌کننده‌ام بی هیچ تعبیر و تفسیری، یا قضاوتی، یا تأییدی.

۶. چون هدفم این بوده که کتاب مستند باشد سعی کرده‌ام به جای ارجاع‌دادن به کتاب‌ها از آن‌ها نقل‌کنم. اما شیوه‌ی کتابت هر نقلی را با این کتاب هماهنگ کرده‌ام، بی هیچ دخل و تصرفی در نقطه‌گذاری آن‌ها.

۷. این کتاب از سوی خواننده به شعرهای شاملو نگاه‌می‌کند، از این رو هنگامی موفق خواهدبود که در خواننده‌ی جوان شکلی از «توانایی خواندن» ایجادکند که این قدم اول خوانش است. من این‌جا نه نظریه‌یی برای خواندن شعر، خاصه خواندن شعرهای شاملو، ارائه‌می‌دهم، و نه در وقت خواندن از یک نظریه‌ی مشخص ادبی پیروی می‌کنم یا یک «مدل تفسیری» می‌سازم، یا «قراردادهای تفسیری» به‌دست می‌دهم. این‌گونه کارها در محدوده‌ی چنین کار آموزشی نیست. این نکته را نباید نفی آشنایی با نظریه‌های ادبی دانست که خود از ضروریات هرگونه خوانشی است.

۸. آن چه من در دو کتاب قیلی‌ام انگشت و ماه و از زخم قلب... در زمینه‌ی خوانش شعرهای شاملو ارائه کرده‌ام، و همین‌طور هم در این کتاب، مبتنی بر یک

نظریه‌ی معین نیست، یا نمی‌توانم بگویم خواننده‌گان همه این طور شعر می‌خوانند یا حتا بهتر است که این طور بخوانند. بل‌که من در واقع شکل ساده شده‌ی حس و تجربه‌ی خودم را متناسب با وضع شعرخوان جوان امروزی بیان می‌کنم. البته با توجه به موقعیت تاریخی خودم. این را باید یک قدم مقدماتی خوانش دانست. یقیناً خواننده آن‌ها را خوانش نهایی نمی‌داند. او می‌تواند خوانش‌های مرا تمرینی برای خوانش خود بداند، چیزی در حد حل آموزشی یک مسأله‌ی ریاضی در مدرسه، یا تمرین بازی‌های آموزشی شطرنج برای آموختن این بازی، نه از بر کردن این یا آن حل و این یا آن بازی.

۹. در توضیح شعرها فرض را بر این گذاشته‌ام که خواننده آن شعر و آن مجموعه را در دسترس دارد. از این رو، در غالب موارد از نقل تمام شعر پرهیز کرده‌ام خصوصاً در مورد شعرهای بلندی چون رکسانا و پریا از مجموعه‌ی هوای تازه.[۲]

۱۰. شماره گذاری بیش‌تر بندها را برای ارجاع و تنظیم مجدد اندیشه سودمند می‌دانم، خاصه که به خواننده این امکان را می‌دهد که بندها را به دل‌خواه تنظیم کند.

۱۱. بررسی هوای تازه را بر اساس سال سروده‌شدن شعرهای آن، از ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۵، دنبال کرده‌ام که فرایند رشد هنر شاعری شاملو را دقیق‌تر نشان می‌دهد.

۱۲. چند مورد تکرار در کتاب هست که بودن‌شان را سودمندتر از حذف‌شان دیده‌ام چرا که برداشتن آن‌ها هم به مستندبودن کتاب آسیب می‌رساند و هم به یکدستی مطالب.

۱۳. هر چند چهار مجموعه ــ بدون احتساب آهنگ‌های فراموش‌شده ــ در این کتاب بررسی می‌شوند، اما در برخی فصل‌ها، خصوصاً در فصل منتقدان شعرهای شاملو ناگزیر از مراجعه به شعرهای دیگر، مثل مرگ ناصری، سفر، و مرثیه، از مجموعه‌های دیگر شده‌ام.

۱۴. به طور کلی، مبنای نظری کار من نظریات جدید در زمینه‌ی مسائل ادبی بوده

۲. «یک اشکال مهم [بررسی مجموعه شعرها] در این کتاب آن است که نمی‌شود آن را به طور مستقل خواند و حتماً باید اصل شعرها دم دست باشد. من این کار را ... نکردم که نتیجه‌اش این بود که در بسیاری جاها دچار نوعی دلهره و شاید عصبانیت فرساینده شدم.» (ا. ح. ز.)

است اما از ذکر تئوری‌ها و نام‌آورنده‌گان آن‌ها یا تشریح آرا و عقاید آنان خودداری کرده‌ام، چرا که این‌جا اصل بر کاربرد آن نظرها است نه بحث در چند و چون آن‌ها. خواننده‌ی علاقه‌مند می‌تواند خیلی از آن‌ها را در این گونه کتاب‌ها که شمارشان در فارسی زیاد نیست پیدا کند. این نکته بیش‌تر در باره‌ی فصل خواننده، خوانش صادق است.

□

سپاس‌گزاری

از آیدا به خاطر سال‌شمار و کتاب‌شناسی و عکس‌ها و صبوریش در یافتن بسیاری از منابع و خواندن تمام دست‌نوشته‌ی این کتاب و یادآوری‌های سودمند همیشه سپاس‌گزارم.

از جناب شاملو سپاس‌گزارم که هم اجازه‌ی داده‌اند حرف‌های‌شان را از کتاب‌ها و مطبوعات گوناگون نقل کنم و هم بیش‌تر بخش‌های کتاب را خوانده و نکاتی را در حواشی آن یادآوری کرده‌اند. پیداست که خواننده ذکر این نکته را به معنی قبول دربست یا تأیید دیدگاه‌های من از سوی ایشان نخواهد دانست.

هم‌چنین از تمام نویسنده‌گانی که تلفنی یا حضوری به من اجازه‌ی نقل از کتاب یا نوشته‌های‌شان را داده‌اند سپاس‌گزارم. از نویسنده‌گان یا صاحبان نشریاتی که به آن‌ها دسترسی نداشته و موفق به کسب اجازه نشده‌ام پوزش می‌خواهم.

از دوستانی که به خواهش من برای بخش‌هایی از این کتاب نوشته‌یی به من داده‌اند سپاس‌گزاری می‌کنم خصوصاً از خانم الهه عطاردی و آقایان استاد مفتون امینی، محمدرضا مدیحی، کسرا عنقایی، حافظ موسوی، افشین دشتی.

از تمام دوستانی هم که دست‌نوشته‌ی مرا خوانده و در آن موشکافی کرده و نظر داده‌اند صمیمانه سپاس‌گزاری می‌کنم.

از آقایان آرا بدروسیان، به خاطر نوشتن برنامه‌ی کامپیوتری بخش نمایه، و واهیک خودیانس و محسن عمادی به خاطر پشتیبانی برنامه سپاس‌گزاری می‌کنم.

سپاس‌گزاری می‌کنم از خانم سحر جعفریه به خاطر حروف‌چینی دقیق و فنی کتاب، و از آقایان محمدعلی جعفریه، ناشر و مدیر ثالث، به خاطر علاقه و صبوری‌شان در تمام مدت دو سالی که این کتاب را تهیه می‌کردیم، و اسماعیل جنتی به خاطر شوق بسیارش به شعرهای شاملو و دقت و دلسوزی‌شان در تمام مراحل ویرایشی این کتاب و نیز کیوان ملک و سایر همکاران نشر ثالث که هر یک بخشی از بار این کتاب را به دوش کشیده‌اند.

ع. پاشایی
تهران، فروردین ۱۳۷۸

نشانه‌ها :

☙ برای پرسش‌ها، خصوصاً در فصل جزیره‌های دور و نزدیک.
○ برای تفکیک سال‌ها در فصل جزیره‌های دور و نزدیک.
▣ برای تفکیک عنوان‌های در هر فصل.
□ برای تفکیک بخش‌های گوناگون شعرها، و تغییر موضوع بحث.
< > یا < برای نقل‌قول‌های شاملو، که گاهی با تغییر حروف همراه است.
● برای تفکیک بخش‌های کوچک‌تر.

مقدمه‌یی برای خوانش

۱. از نخستین باری که بیست سال پیش بحث خوانش را در کتاب جمعه مطرح کرده‌ام تا کنون همیشه از من در زمینه‌ی خوانش و نقد و تفسیر و تحلیل محتوا و به طور کلی حد و حدود کار من پرسش‌هایی کرده‌اند که من در دو کتاب انگشت و ماه و از زخم قلب ... به برخی از آن‌ها پاسخ داده‌ام. اما خود آن دو کتاب[1] نیز پرسش‌برانگیز بوده‌اند که در این کتاب به برخی از آن‌ها، به شکل گفت‌وگو، پاسخ می‌دهم. این جا به یکی دو نمونه از آن می‌پردازم.[2]

* تو درباره‌ی خوانش شعر می‌نویسی اما نه از شعر و نه از خوانش و نه از هنر، و نه از نقد و نه از تفسیر و نه حتا از چارچوب کارت هیچ تعریفی به‌دست‌نمی‌دهی. و این خواننده را سردرگم می‌کند.

۲. یادآوری این نکته بسیار مهم است که ما در این گفت‌وگو از سه چیز بحث

۱. و نیز دست‌نوشته‌ی همین کتاب برای برخی دوستان که آن را خوانده‌اند.

۲. این گفت‌وگو را در فصل ۶: **خواننده، خوانش** بخوانید.

می‌کنیم: خواننده و خوانه (خوانه را برای « چیزی که خوانده‌می‌شود »، شعر، نقاشی، معماری و ... به کار می‌برم)» و خوانش، و نیز از حد و حدود این سه. همین‌جا بگوییم که این سه فقط به ضرورت بحث از یک‌دیگر تفکیک شده‌اند و الاّ چنین تفکیکی در واقعیت وجودندارد.

۳. هیچ تعریفی، یعنی تعریف جامع و مانعی، نه از شعر و خوانش می‌شناسم و نه خیال دارم دنبال‌شان بگردم، خاصه برای شعرهای شاملو. می‌دانیم که یکی از شرط‌های هر گونه تعریفی حدّ و حدود موضوع تعریف است و از سوی دیگر این را هم می‌دانیم که نه شعر و نه خوانش حد و حدود تعیین‌پذیری ندارند. هر چیزی می‌تواند در بسیط شعر قرارگیرد، خود اگر کلامی نباشد، مثل رقص و پیکرتراشی و معماری. حتا نمی‌شود در این معنای وسیع سامانی میان شعر و غیر شعر قائل شد. شاید ما در این کتاب به نکاتی برسیم که به نوعی روشن‌گر برخی چیزها باشد اما آن نکات را نمی‌توان تعریف نامید.

۴. بر همین پایه‌ی گمانیش ناممکن بودن. تعریف است که در این کتاب نه از چیستی چیزی می‌پرسیم و نه برای پرسش. از نوع « چیست؟ » پاسخی داریم، یعنی اصلاً به آن فکرنمی‌کنیم، خواه شعر باشد و خواه خوانش و خواه هر چیز دیگری. فقط پرسش « چه گونه؟ » را پیش‌رو داریم. برای ما چه گونه‌ها اصل‌اند نه چیست‌ها. به بیان دیگر، مجموعه‌ی شیوه‌های هنری. شگردها، و در فرجام کار، فرم‌ها و ساختارهای شعرها اصل است. و همه‌ی این‌ها نیز مبتنی بر خواننده است. از این‌جا است که می‌توان به چگونه‌گی آن‌ها پرداخت، و ناگفته پیدا است که چگونه‌گی همین نکات در خواننده‌های گوناگون متفاوت خواهد بود.

خوانش، لمس. دائو. شعر است، زیستن. در دائو است که راه است و ما تجربه‌کننده‌ی آن راه، یعنی رهرو. آن. و در همین راستا است که از اشتیاق و مقدمات و اسباب و مقصود از سفر، و بسیاری چیزهای دیگر می‌گوییم. خوانش، سفر در عوالم شعر است. اما هر سفری نیاز به شناخت خیلی چیزها دارد.

اگر از من «چیست»ها را بخواهید ناگزیر از «چه گونه»ها خواهم گفت، چرا که شعر، یعنی آن شعری که دوستش داریم، شاید آبی است عمیق، و یا شاید پایابی، پُراپُر از چیزهایی که تو در آن خواهی زیست، اما از هرگونه سِرّ و رازی خالی است. رازی اگر هست در خواننده است.[1] خواندن شعر نزدیک شدن است به آن، و خود را تماشا کردن است در آن، و این جاست که شعر آینه است. در وصف شعر می‌توان گفت اما نه از تعریفش. از وصف ماه می‌گوییم که خوانش‌های ما تنها انگشت‌های اشاره اند به آن.

از این رو، از سفری که دوست نداریم یا از کاری که درست نمی‌دانیم حرفی نمی‌زنیم. اگر شعری را دوست نداشته باشیم آیا دلیلش را باید در آن شعر بجوییم یا در خودمان؟ شاید شعری را که من از همین یک شاعر معین دوست ندارم، شما دوست داشته‌باشید، و ای بسا که خیلی هم دوست داشته باشید. یک نمونه بیاورم. چند نویسنده تاکنون مرگ ناصری را دوست داشته‌اند و درباره‌اش نوشته‌اند. اما نویسنده‌ی شاعری چنان از آن بیزار است که یکسره به طرد و تحقیر این شعر و شاعر و نویسنده گانش برخاسته است.[2]

۵. در این کتاب هرگاه که من از شعر حرف می‌زنم، این یا آن شعر شاملو پیش چشم من است، چرا که من این جا با شعر به طور کلی، یا حتا «شعر شاملو»، به مفهوم کلی آن، سروکاری ندارم.[3] عبارت «شعر شاملو» شاید یک ضرورت طبقه‌بندی باشد و بیش‌تر در مقالات می‌آید و به کار منتقدان و محققان می‌خورد. هرچند میان شعرهای شاملو ارتباط تنگاتنگی هست تا آن جا که شاید بتوان همه‌ی

۱. «بعضی شعرها واقعاً رازی در خود دارند. من با حرف عین‌القضات فقط به طور مشروط موافقم. شعر فقط آینه نیست، اما گاهی وقت‌ها این طور است. شعر تصویر و توصیف و پیام و اندیشه هم هست. آینه هیچ کدام از این‌ها را ندارد. یقین دارم که شما نمی‌خواهید مطلب را مطلق کنید. از این جمله بوی جزمیت و مطلق‌اندیشی می‌آید.» (ج. ز.)

۲. به مقاله‌ی آقای سپانلو، در همین کتاب، فصل ۱۰: منتقدان شعرهای شاملو.

۳. همان تفکیکی را در اندیشه دارم که در انگلیسی برای poem و poetry قائل‌اند. اولی یک قطعه شعر است که معمولاً نامی دارد مثل ترانه‌ی آبی یا مه، و دیگری ناظر به مختصات کلی است، مثلاً مختصات زبان شعرهای شاملو، و مانند این‌ها.

شعرهای او را به مثابه‌ی یک شعر دید، اما تجربه‌های جداگانه که به حوزه‌های متفاوت ارجاع ربط می‌یابند و نیز موقعیت‌های مختلف این شعرها از دیدگاه‌های متفاوت، مثلاً از نظر نمایشی، اجازه نمی‌دهد که ما بتوانیم روی همه‌ی شعرهای شاملو یک برچسب شعر شاملو بزنیم. من که هیچ‌وقت نمی‌توانم در این یا آن موقعیت معین همه‌ی شعرهای شاملو را باهم بیندیشم. مثلاً ای بسا شعری در مقوله‌ی طنز است و آن دیگری در مقوله‌ی تراژیک. یا این شعر زبانی نمادین دارد و آن دیگری نه. می‌توان شاخص‌های گوناگون شعرهای شاملو را استخراج کرد، بااین‌همه با این شاخص‌ها نمی‌توان به مفهوم شعر شاملو رسید. «شعر شاملو» یک تعمیم ساده‌شده است که بیش‌تر برای گم‌کردن شعرهای شاملو خوب است تا پیدا کردن آن‌ها. تفکر من در زمینه‌ی شعرهای شاملو اندیشه‌هایی «بندبندشده» است نه یک اندیشه‌ی کلّی، تعمیمی.

به طور عملی بگویم، برای من شعر شاملو یک icon است در desktop کامپیوترم، که من یا شما می‌توانیم با دوبار کلیک کردن به آن واردشویم و به تمام فایل‌های گوناگون آن دسترسی داشته باشیم. فقط می‌توان به این آیکون گفت شعر شاملو، همین. می‌توان گفت هر شعر یک شبکه‌ی کوموپوزیسیون مستقل است. فی‌المثل ما با این کاسه و آن گل‌دان دست‌کار این استاد ایرانی رو به روییم نه با سفال‌گری ایرانی، یا حتا با سفال‌گری شاملو. بنابراین در حقیقت ما این‌جا چیزی به اسم «شعر شاملو» نداریم، و اگر هم چنین عبارتی به کار برده شود مقصود همان شعرهای شاملو است.

۶. از این گذشته، در هیچ خوانشی خواننده اول نمی‌آید از شعر تعریفی پیش رو داشته باشد و بر آن اساس شعر بخواند. هر عاملی می‌تواند خواننده را به انتخاب این یا آن شعر برانگیزد. مهم این است که او آن را می‌خواند. پیدا است شعری که نمی‌خوانیم نمی‌تواند موضوع بحث ما باشد. البته ما از پیش با «بسته»هایی با عنوان‌های «شعرهای نیما»، «شعرهای شاملو»، «شعرهای فروغ»، «شعرهای سپهری» و دیگران آشناییم، یا روبه‌روییم.

بر این اساس، این کتاب از دیدگاه خواننده به شعر نگاه‌می‌کند، نه برای

یافتن « شعر شاملو »، یا جای‌گاه شاعر در تاریخ چهار دهه‌ی اخیر و چیزهایی از این دست. ما خواننده‌ایم، با شعری روبه رو می‌شویم، یا با جان‌مان همراز آن‌ایم که می‌خوانیمش، یا به هر دلیلی آن را کنار می‌گذاریم و نمی‌خوانیم. همین.

آیا به این دلیل است که هیچ‌گاه به شاعر، در نسبتش با شعرهایش، نمی‌پردازی؟

۷. بله. در این کتاب هم اصلاً به شاعر نمی‌پردازیم. و در ریزه کاری‌های خوانش از یک سو به دستاوردهای موشکافانه‌ی نقد نو در زمینه‌ی متن نگاه‌می‌کنیم و از سوی دیگر دریافت شعر به خودمان، یعنی به خواننده. تلاش‌می‌کنیم تا حد ممکن به خوانش از نزدیک (close reading) برسیم. اما این گونه خوانش لزوماً راه و روش یا چَم و خَم خاصی ندارد. هرچند شاید خواندن هر شاعری، و دقیق‌تر بگویم، هر شعری چم و خم و حال خاصی بطلبد.

شعر در خوانش ما مادیت و معنا پیدا می‌کند. شاید پیش از خواننده، معنایی ندارد (مقصودم معنای خاص مؤلف یا نیت خاص اوست که برخی می‌پندارند که ما باید به دنبالش بگردیم. ← فصل ٦). ما آن معنا را در جان‌مان زنده گی می‌کنیم. شعر، موقعی زنده است که در ما زنده گی‌کند، خواه شعر گذشته باشد و خواه امروز. اصل، زیبایی‌شناسی. پذیرش یا دریافت شعر است از سوی خواننده. چراکه خواننده خود را، یعنی هم دانسته گی و هم ندانسته گی خود را وارد اثر می‌کند، و این جا است که به آن معنای خاص خود را می‌دهد.

در چند مورد شاملو خوانش شما را تأیید کرده‌است. آیا به این معنی نیست که شما به نیت شاعر دست یافته‌اید؟

۸. آن چه شاملو درباره‌ی خوانش‌های من گفته، ناظر به محتوای خوانش من نیست بل‌که او بیش‌تر به شیوه‌ی کمابیش متفاوت کار من و ضرورت چنین شکلی از

خوانش توجه داشته‌است، و شاید هم اشاره‌یی بوده‌است به تلاش‌های من در عرضه‌داشت خواننده‌یی دیگر. بااین‌همه، او همیشه با خوانش من موافق نیست و می‌گوید « این برداشت تو نه ». و همیشه در این مورد واژه‌ی برداشت را به کار می‌برد. مثلاً مدت‌ها خوانش مرا از مرگ ناصری (که در انگشت و ماه آمده) « برداشتِ تو » می‌دانست، بی‌آن‌که با نظر من مخالف باشد، تاکم‌کم با من بیش از پیش هم‌نظر شد. و یا در حاشیه‌ی خوانش من بر ماهی در توضیح متفاوت با نوشته‌ی من نوشته که من آن را در پانویس مقاله‌ی ماهی یقین، در از زخم قلب ...، آورده‌ام.

نگاهی به پنج مجموعه‌ی اول:

۱. آهنگ‌های فراموش‌شده
۲. قطع‌نامه
۳. آهن‌ها و احساس
۴. هوای تازه
۵. باغ آینه

نعمت میرزا

آهنگهای فراموش شده

۱۳۲۶

۱

آهنگ‌های فراموش‌شده

« کنار دریچه ایستاده‌ام، مداد و کاغذی به دستم است، و به انتظار شعر، نثر می‌نویسم .... » آشیان و پران، ۲۷ اسفند ۱۳۲۲

۱. اگر بپرسید چرا به مجموعه‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده (چاپ سال ۱۳۲۶) می‌پردازم، در حالی که شاملو آن را در شمار مجموعه‌های شعرش نمی‌آورد، پاسخ‌تان را به شعرهایی از دو مجموعه‌ی قطع‌نامه و هوای تازه ارجاع می‌دهم، چراکه شاملو در آن شعرها مستقیماً از این مجموعه حرف‌می‌زند، و می‌توان گفت که این مجموعه درون‌مایه یا تِم چندین شعر شاملو است.

مثلاً شاملو، در قطع‌نامه به شکلی دراماتیک، با کشتن گوینده‌ی مجموعه‌ی قطعات « سست » آهنگ‌های فراموش‌شده، و با اعتراف به قتل (در سرود مردی که خودش را کشته است، و بعد کشیدن جسی بریده‌شده (در شعر تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن) می‌خواهد که پرونده‌ی آن کتاب بسته و مشمول « مرور زمان » شود. هرچند همه این را رسماً پذیرفته‌اند، و آن را در شمار

کتاب‌های شاملو نمی‌آورند اما به‌طور غیر رسمی مدام بحث این کتاب پیش کشیده‌می‌شود و در این سال‌ها بیش‌تر هم شده.

گویا پژوهش‌گران شعرهای شاملو گوش‌شان بدهکار شاعر نیست و نمی‌توانند ساکت بنشینند و از بررسی این کتاب چشم‌پوشند، شاید به این دلیل که گذار شاملو را از این کتاب به قطع‌نامه و هوای تازه و آثار دیگر او بسیار مهم می‌دانند.

۲. خواننده اگر هم مهار کنج‌کاویش را بکشد باز ناگزیر است از این کتاب بداند، چراکه انگیزه و نحوه‌ی ارتکاب به آن قتل را در سرود مردی که خودش را کشته است می‌خواند و چهار بار هم نام این مجموعه‌ی از دررانده را در آن ماجرا می‌شنود. شاعر در قطع‌نامه فضای این مجموعه را نفی‌می‌کند و در واقع تم اصلی قطع‌نامه، و شاید هم علت وجودی آن، از نفی و سپس قتل دراماتیک گوینده‌ی این مجموعه سرچشمه گرفته‌است. پس، دیگر ضروری است که خواننده به‌اختصار هم که شده بداند در مجموعه‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده چه می‌گذرد.

از سوی دیگر، شعری از همین مجموعه با اندکی دست‌کاری به مجموعه‌ی باغ آینه راه‌یافته‌است و این کنج‌کاوی برانگیز است. و حرف آخر را هم درباره‌ی این مجموعه در شعر حرف آخر (۱۳۳۱، هوای تازه) زده است.

۳. پنج نویسنده درباره‌ی زمان و زمینه‌ی پیدایی آهنگ‌های فراموش‌شده، از نوع شعرها و شعرهای منثور آن دوره، دهه‌ی ۲۰، و پیش از آن و نیز درباره‌ی خود این مجموعه نوشته‌اند:

- عبدالعلی دست‌غیب در نقد آثار احمد شاملو (تهران ۱۳۷۳، ص ۱۴-۲۰)؛
- شفیعی کدکنی در موسیقی شعر (تهران ۱۳۶۸، ص ۲۳۷-۲۷۶، و درباره‌ی این کتاب ص ۲۵۳)؛
- تقی پورنامداریان در سفر در مه (تهران، ۱۳۷۴، ص ۷۱-۷۹)؛

● مشیت علایی در مقاله‌ی شعر شاملو، پرخاشگر و عتاب‌آلود (تکاپو، ۱۱، تیر و مرداد ۱۳۷۳)؛
● شمس لنگرودی در تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول؛ و صورت خلاصه‌ی آن، آورده شده در دفتر هنر، سال چهارم، شماره ۸، مهر ۱۳۷۶، ویژه‌ی احمد شاملو، چاپ آمریکا، ص ۹۳۴-۹۳۵.

۱

نخست ببینیم اهل آن روز درباره‌ی این مجموعه چه گفته‌اند.

۴. ابراهیم دیلمقانیان، ناشر آهنگ‌های فراموش‌شده ، در تاریخ شنبه ۳۰ خرداد ۱۳۲۶ بر چاپ اول می‌نویسد: « اشعار و نغمه‌هایی که شمه‌یی از روح پرسوز و گداز نویسنده را به‌همراه دارد، و هیجانات یک قلب حساس و منقلبی را مجسم می‌کند ... از روحی پراستقامت و فداکار حکایت می‌کند ... من در آثار احمد شاملو که در آینده‌ی نزدیکی خواه‌ناخواه یکی از بزرگ‌ترین نویسنده‌گان ما محسوب خواهدشد، یک روح آزاده و یک شخصیت فارغ از هرگونه قیود اجتماعی مشاهده‌می‌کنم)... شاملو پیش از آن که بخواهد شعر بگوید، و با جملات زیبا و دل‌نشینی اندیشه‌ی نارسا و بی‌حقیقتی را به نظم درآورد ، می‌خواهد آن‌چه در روح وی‌حادث‌می‌شود و آن تحولاتی راکه از دیدن یک منظره، یک نگاه، و یا یک حرکت نامحسوس، در قلبش ایجادمی‌گردد به تیکوترین وجهی به‌چشم خواننده گان خود بکشد... و امیدوارم در آینده‌ی نزدیکی به نشر شاهکار واقعی نوشته‌های او پرده‌ها و رنگ‌ها و مایه‌های مرطوب و آثار دیگر ایشان توفیق بیش‌تری حاصل نماییم. »
(ص اول و دوم)

۵. ناصر نظمی، به تاریخ ۱۴/۴/ ۲۶، در مقدمه‌یی با عنوان « سطری چند بر پشت

کتاب یک دوست » می‌نویسد: « من به احمد ایرادمی‌گیرم که چرا در این کتاب، در این آهنگ‌هایی ... که هرگز فراموش‌نخواهدشد؛ از زنده‌گانی محرومین اجتماع (که خود نیز یکی از آن‌هاست!) کم‌تر یادکرده‌است...احمد دردهای این اجتماع را، دردهای فقر را، دردهای استیصال را، دردهای تیره‌روزی را، دردهای محرومیت را، دردهای عشق و خیانت و دورویی را خود چشیده است؛ احمد از کیفیت آن‌ها بیش‌تر و بهتر آگاه است، این مزیت اوست، مزیت اشعار و افکار اوست! ... »

۶. احمد شاملو بر آهنگ‌های فراموش‌شده مقدمه‌یی نوشته‌است که در آن می‌خوانیم: « قطعاتی که در این کتاب جمع‌آوری‌شده‌است، نوشته‌هایی است که در حقیقت می‌بایستی سوزانده‌شده‌باشد. نوشته‌هایی است که باید دور ریخته شده باشد. نوشته‌هایی است که بهتر بود اصلاً نوشته‌نشده‌باشد! این مطلب پیش از چاپ برای من روشن بود.

نوشته‌های این کتاب آهنگ‌هایی است که خیلی زود از یادمی‌رود. جرقه‌هایی است که گذشت زمان زود پیرشان می‌کند،ــ گم‌شان می‌کند،ــ نابودشان می‌کند...این قطعه‌ها به یک چهره‌ی زیبا و دل‌نشین شباهت ندارد که در نخستین نظر با همه‌ی ریزه‌کارهای خود روی مغز نقاشی بشود؛ این‌ها شبیه قیافه‌های عادی و پیش‌پاافتاده‌یی است که آدم حتا برای یک‌بار هم میل‌نمی‌کند به رضا در آن بنگرد. این نوشته‌ها مثل لرزش یک سیم تار از برخورد به بال یک حشره، یا مثل نفس کوتاه نسیم در یک شب گرم تابستان، فقط در وجود خود زنده‌است؛ یعنی نقش نمی‌بندد، باقی‌نمی‌ماند، زود از بین می‌رود و فراموش‌می‌شود و تا باز تکرارنشود به‌یادنمی‌آید و تا هنگامی که مجدداً خودش را نشان‌نداده‌است، مرده‌است!

باری، ــ ای خواننده، ــ کتابی که تو می‌خواهی بخوانی متأسفانه شامل این‌گونه نوشته‌هاست.ــ تو با خواندن این کتاب چیز تازه‌یی نمی‌خوانی و لذت نایافته‌یی نمی‌بری، و من از این‌که وقت تو را بدین‌گونه ضایع‌می‌کنم چه بگویم که چه‌قدر متأسفم.

مقداری از این قطعه‌ها خیلی وقت پیش نوشته‌شده‌است و نخستین آثار کسی است که خواسته چیز بنویسد. بنابراین، ــ ای خواننده، ــ به تو حق هیچ‌گونه انتقاد، حق هیچ‌گونه اظهار نظر، داده‌نمی‌شود. بخوان و بگذر و فراموش‌کن و کتاب مرا نادیده‌بگیر. این‌ها آثاری است که باید هرچه زودتر گم‌بشود، فراموش‌بشود. این‌ها قدم‌های اولین کودکی است که می‌خواسته راه‌بیافتد، و در این صورت: دستش را به دیوار می‌گیرد ــ پاهایش می‌لرزد ــ سست و مردد است ــ ناموزون راه می‌رود ــ ، و امثال این‌ها، حرف‌هایی است که ابداً نباید گفته‌شود. حرف‌هایی است که گفته‌شود جوابش سکوت خواهدبود؛ سکوت یا اقلاً یک پوزخند ....

پس تو، ــ ای خواننده! ــ می‌توانی کتاب را نخوانی یا بخوانی و به‌دورراندازی. اما به عقیده‌ی من بهترست توهم قلم‌برداری و چیز بنویسی ... اما تو چیز بهتری بنویس، چیز تازه‌تری بنویس ... >

□

امروزی‌ها درباره‌ی این مجموعه چه نوشته‌اند؟

۷. م. آزاد در سال ۱۳۴۸ می‌نویسد « ... این کتاب، آثار ادبی جوانی است سودایی، میهن‌پرست، اما در همین کتاب هم نشانه‌های توانایی هست. رُک و راست صحبت عشق بازی از روی پرچین و آثار سرهنگ شاملو (پدر) در اشعار میهنی و آثار روسی در شعرهای مستعدش هست.... از همان یکی دو تا شعر آهنگ‌های فراموش شده می‌شود رگه‌هایی از کارهای بعدی او را نشان داد، که چه‌طور این کارها پوست انداخته است و شعرهای دیگر شده است و شعرهای دیگر، شعرهای تازه‌تر. » (فردوسی، ۱۳۴۸، شماره ۹۱۳، مقاله‌ی کوتاه)

۸. عبدالعلی دست‌غیب درباره‌ی برخی شعرها می‌نویسد: « قطعه‌ی منظوم دختران دریا نسبتاً مفصل است ...سراینده در نظم این قطعه زیر تأثیر منظومه‌ی مانلی نیما بوده‌است. » (ص ۱۵)

« قطعه‌ی مردی که مُرد به نثر است و جنبه‌ی مضحک دارد. مردی که در تابوت درازکشیده ظاهراً مرده‌است. در راه گورستان از تابوت بیرون می‌آید و خود را به مردم نشان‌می‌دهد ولی آن‌ها باورنمی‌کنند! » (ص ۱۶)
« قطعه‌ی شب تابستان اثر خانلری را نشان‌می‌دهد که او نیز مایه‌ی نظم خود را از ادبیات فرانسه اقتباس‌کرده‌است:

هیس ! آهسته روز خوابیده‌است

خانلری گفته‌است:

بنگر آن کوه دیو بیماری است.

در قطعه‌های آهنگ‌های فراموش‌شده احساس شاعرانه هست ولی تجربه‌ی شاعرانه نیست. شاعر حرف‌هایی برای گفتن دارد ولی راه را نمی‌شناسد و غالباً می‌خواهد با منطق نثر احساسات خود را وصف‌کند. » (ص ۱۸-۱۹)

۹. مشیت علایی می‌نویسد: « ... شعرها[ی این کتاب] در حد امیدوارکننده‌یی از قطعات منثور متمایزند؛ عشق، که از محورهای اصلی تصویری و اندیشه‌گی شاملوست، موضوع غالب این دفتر است. غنای تغزلی کارهای بعدی شاملو، که عشق را در هر دو وجه انتزاعی و زمینی آن به کار می‌گیرد، ریشه در کارهای اولیه‌ی او دارد؛ تعهد سیاسی او، که به ویژه در بخش « من و ایران من » با صراحت شعار بیان شده است، از پوسته‌ی تنگ ناسیونالیسمی رقیق به درمی‌آید و تعهدی انسانی جایگزین آن می‌شود؛ در شعر دختران دریا...یکی دیگر از مفاهیم کلیدی شعر شاملو، به‌گونه‌یی تصویرشده‌است که می‌توان آن را « مرگ‌اندیشی » یا « اراده‌ی معطوف به مرگ » (thanatopsis) نامید، یعنی استقبال از مرگ. چنان که در آثار شاعران رمانتیک و شاعران دوره‌ی « انحطاط » ادبیات اروپا می‌توان‌دید، به‌خصوص آن‌جا که از زبان ناخدا می‌گوید: « لذت نایافته در مرگ دید ». همین تصویر اِروتیکی از مرگ را در شبانه‌ی ۹ چنین تصویرکرده‌است: « خوشا آن دم که زن‌وار[با شادترین نیاز تنم به آغوشش کشم. » در همین شعر، اندیشه‌ی رنج انسان و بی‌اعتباری جهان، که به طور مشخص خیامی است، و نیز بیهوده بودن تلاش انسان در جهت شناخت

عالم، در قالب ابر تیره‌یی که با « تمسخر ناظر احوال ماست » بخشی از یکی دیگر از مفاهیم مورد علاقه او را طرح می‌کند؛ هرچند اندیشه‌ی قَدَری خیامی و عرفان آمیخته به ایده‌آلیسم اِدینگتون ــ که هم‌چون خیام جهان پرراز و رمز را از قلمرو استدلال‌های منطقی بیرون می‌داند، و شاملو در قطعه‌ی منثور در جست و جوی خوشبختی آن را پی می‌گیرد ــ اساساً با روح مبارز و ستیزنده‌ی نوشته‌های بعد تناسبی ندارد.

در قطعه‌ی کوتاه منثور مردی که مُرد، مردی که زنده‌شده‌است، خود را در تعارض با مردمی می‌بیند که در حال تشییع او هستند، می‌گوید: « اما مردم، ظاهراً اشتباهی شده‌است! من فکر می‌کنم که هنوز نمرده‌ام. » و، به ویژه، آن‌جا که با تغیّر می‌گوید: « این مردم کی می‌خواهند آدم بشوند؟ » مضمونی را عنوان می‌کند که، بعدها، در شعر زیبای با چشم‌ها بازتابی به غایت هنرمندانه و باشکوه می‌یابد: « من با دهان حیرت گفتم: | ای یاوه، | یاوه، | یاوه، | خلایق! | مستید و منگ؟ | یا به‌تظاهر | تزویر می‌کنید؟ » دیگر قطعات این مجموعه از رمانتیسم، یا بهتر بگوییم سانتی‌ـ مانتالیسم، نویسنده خبر می‌دهند، آن هم رمانتیسمی که بیش‌تر یادآور رگه‌های « انحطاط » است، چنان که در نوشته‌های گوتیه، پو، نروال و اویسمانس دیده می‌شود. تعلق خاطر او به تجلیل از شب ــ که از مضامین مورد علاقه رمانتیک‌هاست ــ به ویژه در شعر شب تابستان ترسیم‌شده‌است. فضای کلی شعر، که شب را با روز برابر می‌گذارد و بالاخص دو مصراع « پای آهسته‌تر گذار به راه! | نرم‌تر پای از زمین بردار! » قویاً یادآور شعر به شب از شلی شاعر بزرگ رمانتیک انگلیس است.

تنها یک قطعه‌ی کوتاه پنج مصراعی با نام خواب دهقان، که بعدها در باغ آینه با عنوان خواب دِجن‌گر چاپ شد، از عمق احساس و صمیمیتی برخوردار است که فضای شعرهای رابرت فراست را زنده می‌کند: تجربه‌یی آشنا، لحنی به دور از هیجان‌زده گی، زبانی ساده و ایماژهایی روشن و دقیق ــ تا آن‌جا که شاعر سخن‌سنج دیگری را واداشته تا آن را شعری « کامل و پخته » بداند ــ ....

وقوف شاملو بر نازل‌بودن کیفیت کارش ــ چنان که خود در مقدمه‌ی آن کتاب بدان تصریح کرده‌است ــ به ویژه با توجه به تلخی لحن و عصبیت زبانی آن، جوهر حرکت او برای فاصله گرفتن از آن‌گونه شعر و شعر گفتن و بریدن از آن بود که، در نهایت، به تعبیر خود او، به « خودکشی » می‌انجامد. تولد دیگر شاملو پس از این خودکشی آغاز می‌شود. خود او، چگونه گی این « خودکشی » و دلایل آن را در شعر آزاد سرود مردی که خودش را کشته‌است بیان می‌کند. فرایند کشتن، به مثابه‌ی استعاره‌یی برای بیان گسستن از یک وضع، پاسخ روانی قابل ملاحظه‌یی است که، پیش از هرچیز، از طبع رمانتیکی مایه می‌گیرد که در شعری در همان دفتر « لذتی نایافته » را در مرگ جست و جو کرده بود. دلیل دیگر آن، تعهدی است که شاعر خود را به داشتن آن مکلف دیده و بر اثر آن کوشیده احساس گناهی را، که حتا در زمان نشر آن کتاب رنجش می‌داده است، سرکوب کند. »

۱۰. دکتر پورنامداریان می‌نویسد: « در ترکیب مجازی نظم‌های این کتاب نیز چندان زیبایی و عمقی دیده‌نمی‌شود، مخصوصاً ترکیباتی نظیر عفریت روز (ص ۵۹) در عین حال که نشان جوّ روحی و عاطفی شاعر است، بی‌خبری وی را ازکاربرد استعاره و رمز و استفاده‌ی بجای آن در شعر نشان‌می‌دهد. از جمله‌ی ترکیبات تشبیهی این کتاب که تاحدی تازه گی دارد، ترکیبات زیر است: منديل ابر، دشنه‌ی پرهیبت برق، کلیه‌ی روح، صحنه‌ی دل، لجه‌ی اضطراب و تشویش ... » (سفر در مه، ص ۷۵)

۱۱. « تنها شعری که نسبت به دیگر شعرهای کتاب آهنگ‌های فراموش‌شده از ایجاز و تشکل و هماهنگی فرم با محتوا برخوردار است شعر خواب دهقان است. این شعر به خاطر فشرده گی و ایجاز، و استعداد گسترش‌پذیری معنا و مفهوم، و داشتن آهنگ و قافیه‌یی طبیعی و بجا، بدون آن که از قالب‌های کهن شعر فارسی تقلید شده‌باشد، بهترین شعر این کتاب است. حال و هوای این شعر، بافت کلمات و شکل قافیه‌بندی و ایجازش، به‌اندازه‌یی با شعرهای دیگر این

کتاب متفاوت است که گویی از شاعر دیگری است. و راستی اگر این شعر هم نبود چه‌طور می‌شد باور کرد که گوینده‌اش بتواند از حضیض یار هوجایی به اوج شکفتن در مه برسد؟ » (ص ۷۸-۷۹)

۴

و نگاه امروز من بر آن چنان است
که پشیمانی
به گناهانش!

(تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن)

۱۱. متن آهنگ‌های فراموش‌شده در ۱۷۵ صفحه، دربردارنده‌ی قطعاتی است از نظم و نثر، از ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۶، شامل هفت کتاب با این عنوان‌ها:
۱. فانتزی، ۲. ناله‌ها، و ... سکوت! ۳. نغمه‌های چینی ۴. نغمه‌های ژاپونی ۵. نامه‌های زندان ۶. من و ایران من ۷. تفکرات.
قطعات نامه‌های زندان یا در بازداشت‌گاه سیاسی شهربانی تهران و یا در بازداشت‌گاه شوروی در رشت گفته‌شده.

۱۲. روح جوینده و نوجوی شاعر کنونی در این کتاب آشکار است. بیش از همه، عشق او به زبان مردم و استفاده‌ی از آن در بیش‌تر شعرها به چشم می‌خورد، که این امروز نیز یکی از شاخص‌های هنری شعرهای شاملو است.[1] و نشاندن این زبان در کنار زبان رسمی کهنه.

۱۳. گرایش به یافتن راه‌های تازه از طریق ترجمه، در بخش نغمه‌های چینی و ژاپونی، (ص ۱۰۵-۱۰۶) که هم‌چون کوچه‌یی بی‌انتها (خصوصاً بخش ترانه‌های سرزمین آفتاب آن، چاپ چهارم، ۴۶۴ به بعد) حاصل امروزین آن است. در

۱. مثل جان کُردی کندن، لُنگ بستن، به سیم آخر زدن، خوب تاکردن. (سفر در مه، ص ۷۷).

این بخش رگه‌های استفاده از زبان کهنه را، که پیش از این به آن اشاره کرده‌ام، در شاعر می‌بینیم، مثلاً در ترکیب‌هایی چون درنوردیدن، بازداشتن، پس‌آن‌گاه، گوش فرادادن، یا در عبارت «سخن‌ها همه ناگفته‌ماند!». به این واکا از هوری گوچی دای‌گا کوُ ــ یا به تلفظ فرانسه‌ی آن در کتاب: هوری گوشی دگا کو ـ نگاه کنید:

▣ اشاره

تو مرا به نام می‌خوانی، نامت را نمی‌دانم.
تو به من اشاره می‌کنی، اشاره نمی‌توانم.
من، برای آن که چیزی از خود به تو بفهمانم
جز چشم‌هایم چیزی ندارم.

ازیادنبریم که این ترجمه و این توجه به شعر ژاپنی و چینی در ۵۲ سال پیش صورت گرفته.

۱۴. شاخص دیگر شعرهای بعدی شاملو کشف عشق است که شکل خام آن را در این قطعه‌ی سکوت شاعر می‌بینیم:

«زنده‌گی را از نخست برای من بد ترجمه کردند، زنده‌گی را یکی مرگ تدریجی نام نهاد. یکی بدبختی مطلق معنی‌کرد. یکی درد درمان‌ناپذیرش خواند. و سرانجام یکی رسید و گفت: ــ «زنده‌گی به‌تنهایی ناقص است، تا «عشق» نباشد «زنده‌گی» تفسیر نمی‌شود». (ص ۵۵)

۱۵. خواب دهقان از بخش فانتزی (آهنگ‌ها...ص ۲۰)، که بعدها (۱۳۳۹) با مختصر تغییری با نام خواب وجین‌گر در باغ آینه چاپ‌شده.

▣ خواب دهقان

خواب چون درفکند از پایم
نرم می‌خوابم از آغاز غروب
لیک آن هرزه‌علف‌ها که به داس

ریشه کن می‌کنم از مزرعه، روز
می‌کنم‌شان شب در خواب، هنوز. » (ص ۲۰)

در باغ آینه به این صورت آمده:

خواب چون درفکند از پایم
خسته می‌خوابم از آغاز غروب
لیک آن هرزه علف‌ها که به دست
ریشه کن می‌کنم از مزرعه، روز،
می‌کنم‌شان شب در خواب، هنوز...

در بازنویس باغ آینه سه دست‌کاری به‌چشم‌می‌خورد. در سطر دوم خسته به جای نرم، و دست به جای داس. و یک تغییر مهم دیگر که شاید از نظر پنهان بماند. به این معنی که در نسخه‌ی آهنگ‌ها...: می‌کَنَم‌شان شب در خواب، هنوز. و در باغ آینه : می‌کَنَم‌شان شب در خواب، هنوز ...، که این سه نقطه‌ی پس از هنوز... نکته‌ی دقیقی است در خوانش، که استمرار را القامی‌کند.

یک نکته‌ی دیگر که نمی‌توان از آن سرسری گذشت: معمولاً داس ریشه کن نمی‌کند، بل‌که آن را در هر جای گیاه که بگذارند آن‌جا را قطع می‌کند. با داس می‌بریم و با دست از ریشه‌می‌کَنیم. داس معمولاً برای دروکردن است نه وجین‌کردن. آیا توجه به این نکته‌ی فنی عامل این تغییر از داس به دست است؟ معمولاً وِجین‌گر با ابزاری (که در مازندران هوُکا huka خوانده می‌شود) علف‌های هرز را از ریشه بیرون می‌کشد[۲]، و اگر مقدارش کم باشد شاید با دست چنین کاری بکند. اما اگر این وِجین در برنج‌زار باشد با دست صورت می‌گیرد و نیازی به هوُکا و ریشه کن‌کردن نیست. (راوی شعر زن است

۲. برای وجین و ابزار آن نک ع. پاشایی، نشا و وجین، مجله‌ی اقتصاد کشاورزی و توسعه، شماره ۱۲، ۱۳۷۴، ص ۲۱۹-۲۲۳.

یا مرد؟ چرا که در عرف کشاورزان، خاصه در شمال، وِجین معمولاً کاری است زنانه، البته نه همیشه.)

آیا می‌توان گفت که این دست‌کاری فقر چنین وِجین‌گر نگرانی را بیش‌تر نشان می‌دهد؟ و آیا به درون‌مایه‌ی این شعر قدرت القایی بیش‌تری نداده؟

اصلاح سوم در نام شعر است، و دلالت به غنای واژه‌گان شاعر دارد. شاعر در این نسخه به این نکته توجه‌داشته است که برزگری که کشت را از علف‌های هرز پاک‌می‌کند وِجین‌گر یا وِجین‌گر خوانده‌می‌شود نه دهقان. دهقان، در کاربرد جدید، به مطلق کشاورز اطلاق‌می‌شود نه فقط به کشت‌گر. به گمان من شاعر یقیناً می‌دانسته که وِجین‌گر با هوْکا وِجین‌می‌کند اما اجبار حفظ وزن ــ که در آن دست می‌تواند جانشین داس شود ــ شعر را به این صورت درآورده‌است. این تغییر شاید نمونه‌ی خوبی باشد بر این استدلال شاملو:
« ... وزن به‌ناچار فقط معدودی از کلمات را به خود رام‌می‌دهد و بسیاری کلمات دیگر را پشت در جامی‌گذارد در صورتی که ممکن است دقیقاً همان کلماتی که در وزن نگنجیده، در زنجیره‌ی تداعی‌ها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر بوده‌باشد. » (حریری، گفت‌وگو با احمد شاملو، ص ۴۹)

۱۶. در بخش ناله‌ها و...سکوت این نکته‌ها قابل توجه است:

◙ **ساحلی از دور..**

قایقی دور گشته از ساحل
قایقی دیگر آمده ز سفر
بازهم ماسه‌های سرد کنار
دامن موج‌ها کشند به‌سر
سایه‌یی محو سایه‌یی بی‌رنگ،
ز من افکنده ماه بر شن‌ها.

گویی این سایه نقش روح من است:
که شده زرد و زار از غم‌ها. (لب دریاچه‌ی رضائیه ــ تیرماه ۱۳۲۴)

شما را به یاد برخی شعرهای نیما نمی‌اندازد؟

▣ از غزل راز

شده عاشق دل هرجایی من باز... خدایا!
نرود حرف به‌خرج دل مستم سر مویی.
...
دست من گیرد و سویی کشدم دل، که: ــ «چه مانی؟»
عقل بر دامنم آویزد و غرّد، که: ــ «چه پویی!»
گویدم دل که: «چو پیشش بگویی غم ما را»،
تا که بینم برآشوبد آن یک، که: ــ «نگویی!»

این بیت‌ها نه در مذاق من خوش است و نه سرودنش افتخار است، اما از خیلی از غزل‌هایی که امروزه آن‌ها را دارای «مضمون ظریف» می‌خوانند چیزی کم ندارد.

▣ از شب‌ها...

«آفتاب که رفت، من می‌مانم و شب‌زنده‌داری و اشک....
دوست‌دارم که به گوشه‌یی بنشینم و با دل خویش خلوت‌کنم.»

به آغاز ناشکوفه‌ی سرخ یک پیراهن شباهت ندارد؟

▣ از رقص شب

گاهی سگان قریه اگر دم‌فروکشند،
آن‌وقت، ناله‌های یکی مرغ شب‌نشین
آید به گوش، از وسط خنده‌های غوک،
چون ضربه‌های والس دل‌انگیز و پرطنین.

فریادهای غوک مست ز مرداب‌های دور
غوغای سیرسیرکی از زیر ریشه‌ها
وز یک درخت طرد فغان‌های مرغ حق ... (بندرگز، ۱۱ شهریور ۱۳۲۵)

▣ از اشک مهتاب

گاهی به سان جغدی خسته،
که بیدارمانده شب،
بر گوشه‌ی خرابه‌یی بنشسته،
نالیده از تعب،
فریادمی‌کشم...
و آن کوه‌های سبز قبا بر تن،
مندیل ابر بسته به‌سر،
تکرارمی‌کنند فغان من ...

▣ از در انتظار

پشت آن نیزارهای هول‌ناک،
از سر مرداب سرد و ژرف و تار،
باهم اردک‌های وحشی پرزدند،
بانگ کردم: ــ «کیست؟» از روی پنار[۳]
هیچ‌کس اما جوابم را نداد.
بانگ کردم باز:
ــ «هوی! در راه کیست؟»
جز طنین بانگم آوازی نشد:
ــ «کیست؟ هووا در راه؟ در را... کیــ ــت!»...
(تهران، فروردین ۱۳۲۶)

۳. «خانه‌هایی که روی جوب‌بست می‌سازند و در مازندران مرسوم‌است.» (پانویس شعر)

واژه گانی مثل بنار (و کومه) در این شعر یادآور واژه گان نیما نیست؟

▣ قصه‌یی، نه تازه!

فروخت چادر زن، زیرجامه‌ی دختر
قبای منحصر خویش، کهنه کفش پدر
لحاف و بادیه و ... آن‌چه بود در خانه
چنان که خانه تهی شد، (تهی نبود اگر!)

آیا یادآور عنوان داستانی، نه تازه‌ی نیما نیست؟

در بخش تفکرات (ص ۱۵۷) شعری دارد به نام بوجهل من « برای نیما یوشیج »، یادآور بوجهل من نیما (سال ۱۳۲۰).

□

برای شناخت محتوا و نقش منفی آهنگ‌های فراموش‌شده باید به قطع‌نامه، به شعر سرود مردی که خودش را کشته است (← ۱۷/۲ تا ۲۵) و نیز به شعر غزل بزرگ (سال ۱۳۳۰) در هوای تازه مراجعه کرد.

قطعنامه

۲

قطع‌نامه

مادرم به‌سان آهنگی قدیمی
فراموش شد
و من در لفاف قطع‌نامه‌ی میتینگ بزرگ متولدشدم
تا با مردم اعماق[1] بجوشم و با وصله‌های زمان‌ام بپیوندیابم.
(حرف آخر، از هوای تازه)

۱- «خط کشیدن بر عروض قدیم و جدید عملاً حاصل» درس بزرگی بود که من از کارهای خود نیما گرفتم ولی او حاضر به تجدیدنظر نبود که هیچ، آن را مستقیماً دهن‌کجی به خود تلقی‌کرد و با انتشار قطع‌نامه هم به کلی از من کنار کشید و هر بار که به خدمتش رفتم با سردی بیش‌تری مرا پذیرفت و هرگز حاضر نشد توضیحات مرا بشنود. شاید هم حق داشت. فریدون رهنما نمی‌بایست در مقدمه‌ی آن دفتر دل او را

۱. ترکیب «مردم اعماق» بعدها به شکل «بچه‌های اعماق» عنوان شعری می‌شود در ترانه‌های کوچک غربت.

با آن قضاوت خشک به درد آورد.[۲] با خواهش من هم زیر بار حذف آن جمله نرفت. گفت نیما منطقی‌تر از آن است که از قضاوت کسی برنجد وانگهی این سلیقه‌ی شخص من است و قرار نیست قوانین اخلاقی حاکم بر روابط تو و نیما در آن دخالت داده‌شود. به نظرم جایی توضیح داده‌ام که هزینه‌ی چاپ قطع‌نامه را او تقبل کرده‌بود. این‌جا باید این را هم اضافه کنم که برای کم‌تر شدن هزینه‌ها حروف‌چینی متن را خود من انجام داده‌بودم که چاپش تمام شده‌بود و منتظربودیم مقدمه‌ی فریدون برسد و چیده و چاپ بشود تا کتاب به صحافی برود و صورت‌حساب چاپخانه پرداخت‌بشود. یعنی دیگرمخالفت بیش‌تر من به کلی بی ثمر بود. من قدرت پرداخت همان صد و چهل پنجاه تومان هزینه‌ی چاپ‌خانه را هم نداشتم و نمی‌توانستم هیچ‌جور به اصطلاح ریسکی بکنم. > (گفت‌وگو، حریری، ص ۱۵۵-۱۵۶)

۲. با ندیده گرفتن آهنگ‌های فراموش‌شده، در حقیقت کارنامه‌ی شاعری احمد شاملو، با قطع‌نامه آغاز می‌شود که چاپ اولش در سال ۱۳۳۰ درآمد، با یک مقدمه (به قلم چوبین، یعنی فریدون رهنما) و چهار شعر با نام‌های تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن (مهر ۱۳۲۹)، سرود مردی که خودش را کشته‌است (تیر ۱۳۳۰)، سرود بزرگ (تیر ۱۳۳۰)، قصیده برای انسان ماه بهمن (بهمن ۱۳۲۹)

در این مجموعه با شاعری روبه‌روییم که لااقل چهار سال شاعری جدی و متفکری راپشت سر دارد. (پشت هوای تازه نوشته‌شده: مجموعه‌ی منتخب شعر (۱۳۲۶ تا ۱۳۳۵). تا این زمان شعر رکسانا را نوشته (۱۳۲۹) که قید عروض نیمایی در آن زده شده و همین شعر است که مردی فرهیخته (فریدون رهنما) را، که فرهنگ و شعر جهان آن روز را خوب می‌شناخت بر می‌انگیزد که به شاعر آن توجه کند.

۲. «دنیای پر از اشکال و تصاویر نابرابر نیما یوشیج که نتیجه‌ی خشکی (در بهترین آثارش) به دهان‌مان می‌برد، با احساسات از بند رسته‌ی صبح [شاملو] به‌راه‌افتاده‌اند و ما را به «نقاط عمیق دور» پاشیده شده» [سطری از پرودا] هدایت‌می‌کنند.» [قطع‌نامه (چاپ سوم)، مقدمه‌ی فریدون رهنما، ص ۳۰]

۱. تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن

۳. < عنوان این شعر، نخست شعر سفید غفران بود که بعد به قطع‌نامه تبدیل شد؛ و هنگامی که با فریدون رهنما و مرتضی کیوان کلمه‌ی اخیر را برای عنوان مجموعه برگزیدیم نام این شعر را به تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن تغییردادم. علت این بود که با این ترتیب، قطع‌نامه می‌توانست هر چهار شعر مجموعه و به‌خصوص دو شعر نخستین آن را پرمعنی‌تر کند.

این شعر و شعر دوم حاصل مستقیم پشیمانی و رنج روحی من بود از اشتباه کودکانه‌ی چاپ مشتی اشعار سست و قطعات رومانتیک و بی‌ارزش در کتابی با عنوان آهنگ‌های فراموش‌شده، که تصور می‌کردم بار شرمساریش تا آخر بر دوشم سنگینی خواهد کرد. این شرمساری که در بسیاری از اشعار مجموعه‌ی بعدی آهن‌ها و احساس و در قطعاتی از هوای تازه (و بخصوص در آواز شبانه برای کوچه‌ها) موضوع اصلی شعر قرارگرفته، پیش از آن که زاده‌ی بی‌ارزشی فرم قطعات آن کتاب باشد زاده‌ی تغییرات فکری و مسلکی من بود. دیر اما ناگهان بیدار شده‌بودم. تعهد را تا مغز استخوان‌هایم حس می‌کردم. آهنگ‌های فراموش‌شده می‌بایست صمیمانه، همچون خطایی بزرگ اعتراف و محکوم شود، و با آن، عدم تعهد و بی‌خبری گذشته. و چنین بود که این دو شعر نوشته شد. >(مجموعه‌ی اشعار، چاپ بامداد، آلمان، ج ۱، ص ۵۹۴)

شعر بلندی است از قطع‌نامه در ۶ بخش، و ۱۹ صفحه‌ی چاپی. طولانی‌ترین بخش آن بخش ۴ است، و تاریخش مهرماه ۱۳۲۹.

۴. نام شعرها همیشه بیرون از خود شعرها می‌ایستند، هم در چاپ و هم از نظر ماهیت شعر. این‌گونه نام‌ها یا عنوان‌ها نمی‌توانند مبین تمام شعر باشند، و حتا گاهی گم‌راه کننده‌اند. هر شعر نوزاد، مثل نوزاد انسان، نامی ندارد. این شاعر، و گاهی نیز منتقد یا خواننده گان‌اند که به شعر نامی می‌دهند. این کار را غالباً خود شاعر می‌کند: < عنوان این شعر، نخست شعر سفید غفران بود که بعد به قطع‌نامه تبدیل شد... > نام اول این شعر تغییر روحی شاعر را از مجموعه‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده به این مجموعه نشان‌می‌دهد. نام دوم دلالت به موضع

گیری تازه‌ی شاعر دارد خاصه در برابر کارکرد شعر در آن سال‌ها و از این نظر بار اجتماعی ـ فرهنگی نیرومندی دارد. نام سوم، یعنی نام کنونی که از بخشی از شعر گرفته‌شده، بازتاب منش مبارز راوی بیش‌تر شعرهای شاملو است.

نام تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن خواننده را آماده‌می‌کند که با شعری دراماتیک روبه‌روشود. مفهوم طبیعی شکوفه ــ گلی که به بارمی‌نشیند ــ با رنگ خونینش دو ترکیبش با پیراهن ــ که یک عنصر انسانی در آن است ــ بار طبیعی یا رمانتیکش را ازدست‌می‌دهد و به استعاره‌ی انسانی نیرومندی بدل می‌شود. و از همه‌ی این‌ها مهم‌تر کلمه‌ی «تا» است که هم به عنوان شعر و هم به تمام شعر، در جان من، سیالیت زمانی می‌بخشد و من آن را دال بر دینامیک بودن تفکر شاعر می‌دانم. این‌گونه رفتار زبانی یکی از ویژه گی‌های تفکر شاملو است. یک بار دیگر هم این «تا» را در عنوان یک شعر می‌بینیم: تا شک از مجموعه‌ی باغ آینه.

□

بخش اول چنین آغازمی‌شود:

سنگ می‌کشم بر دوش،
سنگ الفاظ
سنگ قوافی را
و از عرق‌ریزان غروب، ــ
که شب را
در گود تاریکش
می‌کند بیدار،
و قیراندود می‌شود رنگ
در نابینایی تابوت،
و بی‌نفس می‌ماند آهنگ
از هراس انفجار سکوت، ــ

من کارمی‌کنم
کارمی‌کنم
کار
و از سنگ الفاظ
برمی‌افرازم
استوار
دیوار،
تا بام شعرم را بر آن نهم
تا در آن بنشینم
در آن زندانی شوم...
....

۵. می‌دانیم که غروب وقت دست‌کشیدن از کار است. ولی راوی این شعر شب‌ها دست به کارمی‌شود. این شب، که « بیدار »می‌شود، تاریکی است و نابینایی. گود تاریکی است (مثل گور؟) مثل تابوت که راوی خود را در آن حس می‌کند. یک شب هول‌انگیز. بر چنین مغاکی، هراس از انفجار سکوت حاکم است که راه نفس را بر هر آهنگی می‌بندد (پیدا است که در آن سال‌ها این سکوت امری سیاسی یا سانسور نبوده چراکه شعر هیچ اشاره‌یی به آن ندارد، وانگهی راوی هرچه دلش خواسته، از نظر سیاسی، گفته. آیا ناظر بر سکون اجتماعی-فرهنگی است؟) راوی شب را دوست ندارد.

در این گودنا، رنگ، قیراندود می‌شود، و این وصف به مراتب از صفت « قیرین » کهن برای شب ملموس‌تر است، هم سیاهی قیر دارد و هم چسبنده گی آن را و هم اندوده گی را به شکل یک پوشش، ــ این شب با وصف دیگری، یعنی « نابینایی تابوت » (نه سیاهی تابوت) تقویت‌می‌شود. نکته‌ی دیگر، این شب، که در آن رنگ قیراندود شده و نابینایی تابوت (که هراس از ظلمت مرگ را هم القامی‌کند) در آن است به گودنایی وصف‌می‌شود.

این‌جا هرگونه رنگ و هر گونه صدا مرگ‌آلود است. « آهنگ »،

این‌جا به نظر من مطلق صدا است، و احتمالاً قافیه‌ی رنگ آن را به این صورت درآورده. اما از سوی دیگر، آهنگ و رنگ با ارجاع به یک‌دیگر، موقعیت یک‌دیگر را تقویت و تأییدمی‌کنند، و مانع زودگذری توجه‌می‌شوند. همین گونه‌اند تابوت و سکوت. شاعر با آن که نمی‌خواهد «چهارپاره» بسازد اما از تأثیر چهارپاره سازی آن روزها برکنار نمانده.

این شب تابوت سه نشانه دارد: رنگ در آن قیراندود است، آهنگ در آن بی‌نفس می‌ماند، و سکوت (که بافضای تابوت مجسم و تقویت‌می‌شود) مدام در هراس انفجار قرار دارد.

عمق هراس‌انگیزی این شب در دو آوایه‌ی[۳] تابوت و سکوت نشان داده شده. نقش حساس این نوع آوایه‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت. این نوع شعر نیازی به قافیه ندارد، پس هر وقت که آوایه‌یی در آن می‌آید یک نیاز درونی شعر است. و این نوع آوایه یکی از شاخص‌های شعرهای شاملو است.

شب، که معمولاً بخشی از زمان است، این‌جا با این سه نشانه به باشنده‌یی تبدیل‌می‌شود که در حضور بیدارش رنگ و صدا مسخ‌می‌شوند. سرشت شب، که خواب و آسوده گی را تداعی‌می‌کند، این‌جا واگونه می‌شود.

۶. شعر با پی‌ریزی یک ساختمان با مصالح شعر قدیم (سنگ الفاظ و قوافی، بی هیچ اشاره به وزن) شروع می‌شود. دراماتیک. شعر با مفهوم کار و کارگری آغازمی‌شود (این فکر با یک حلقه از زنجیره‌ی «دوست‌داشتن»های بند چهارم:

دوست‌داشتن کارخانه‌ها

مشت‌ها

تفنگ‌ها

تقویت‌می‌شود.) شاید راوی شعر را نوعی تولید می‌داند. او نخست می‌خواهد برای خودش کارگاهی قرص و محکم (با «سنگ‌های الفاظ و قوافی»)

۳. از این پس به جای قافیه واژه‌ی آوایه را به‌کارمی‌برم، چراکه آوایه‌های شاملو غالباً همان نقش و کاربرد سنتی قافیه را در شعرهای شاملو ندارند.

بسازد، و سپس در آن به کار گفتن شعر بپردازد. او این کارگاه را چاردیواری الفاظ یا به طور شاعرانه « زندان شعر » می‌نامد.

چرا راوی شاعر می‌خواهد این بنا، یا دقیق‌تر بگوییم، این چار دیواری، زندان باشد؟ آیا احساس گناه می‌کند؟ چرا نمی‌گوید «کاخ»، یا خانه‌یی یا چیزی مانند آن؟ « چاردیواری » ساخته از سنگ‌های قوافی و سنگ‌های گران الفاظ به چه کار می‌آید؟ آیا شعر پای‌بند الفاظ، در معنای گذشته، چیزی است از نوع زندان؟ که تلاش روح انسان را در چاردیواریش محبوس می‌کند؟ آیا شعر، در آن اجتماع چنین مشخصه‌هایی دارد: الفاظی که (در انتهای بند دوم) تنها صدای‌شان انفجار سکوت است در خلأ آهنگ‌های‌شان، و الفاظ کور در کویر رنگ‌ها است؟ ماندن در چنین زندانی جز محبوس‌کردن تلاش روح چه حاصلی دارد؟ [آیا دلالت به این دارد که شعر نو به‌ناگزیر با همان مصالح کهنه، البته با ساختاری تازه، ساخته و پرداخته می‌شود؟]

نکته‌ی چشم‌گیر این است که این الفاظ همان نشانه‌های شب پیش‌گفته را دارد:

در شب:

... فیراندود می‌شود رنگ
در نابینایی تابوت،
و بی‌نفس می‌ماند آهنگ
از هراس انفجار سکوت،

مقایسه کنید با وصف الفاظ:

... چار دیواری الفاظی که
می‌ترکد سکوت‌شان
در خلأ آهنگ‌ها
که می‌کاود بی‌نگاه چشم‌شان
در کویر رنگ‌ها...

آن‌چه در بند اول وصف چنان شب هراس‌انگیزی بود اکنون در بند دوم وصف الفاظ است، با همان مسخ‌شده‌گی و هراس‌انگیزی. راوی شاعر می‌خواهد با چنین الفاظی زندان شعرش را بسازد و تلاش روحش را در آن زندانی کند؟

وقتی که استحاله‌ی راوی (در تغییر تصویر، از انتهای بند دوم و در آغاز بند سوم) آغاز می‌شود این الفاظ هم استحاله می‌یابند، هر چند نه تماماً: « زندانی، دیوارهای خوش‌آهنگ الفاظ بی‌زبان ».

۷. آیا می‌توان گفت راوی شاعر هنوز در این دوره مصالح دیگری جز همین سنگ‌ها و زنجیرهای الفاظ و قوافی نمی‌شناسد؟ چیزی از وزن نمی‌گوید چرا که آن را دیگر رها کرده‌است. آیا هنوز جامعیت « کلمه » را نیافته و تنها « الفاظ » و « قوافی » را می‌شناسد؟

کار می‌کنم
کار
و از سنگ الفاظ
برمی‌افرازم
استوار
دیوار،
تا بام شعرم را بر آن نهم
تا در آن بنشینم
در آن زندانی شوم ...[۴]

۴. « ایراد زبانی این مصراع‌ها نیز پیداست: دو « آن »ِ پایانی خاقد مرجع هستند. » (شعیت علایی، تکاپو، ۱۱). بعید است که راوی فقط یک دیوار ساخته‌باشد و بخواهد بر آن بام بگذارد. دیوار، این‌جا همان « دیوارهای خوش آهنگ الفاظ » و « چاردیواری الفاظ » و « زندان » است. دیوارها چون بام داشته‌باشند می‌شوند « چاردیواری »، که راوی حالا می‌تواند در آن بنشیند و خود را در آن زندانی کند. هر سه « آن » برمی‌گردد به دیوار.

شعر این‌جا بلافاصله با سه نقطه، در درنگی کوتاه، قطع‌می‌شود و عطف به درون می‌کند (این را بر اساس « و » عطف بند بعدی: « و نه به‌سان شما... » می‌گوییم.) تا در بند بعدی، که می‌شود آن را معترضه‌یی آگاهانه دانست، این طور بگوید:

من چنین‌ام، احمق‌ام شاید!
که می‌داند
که من باید
سنگ‌های زندانم را به دوش‌کشم
به‌سان فرزند مریم که صلیبش را،

« که می‌داند » ناآگاهی دیگران است از کاری که او (راوی) می‌کند و حماقتی که در آن می‌بینند، و « که من باید » یک الزام و تعهد درونی است که من (راوی) حس می‌کند. این ناآگاهی دیگران احساسی است که راوی آن را مشترک میان خود و « فرزند مریم » می‌بیند: هر دو کاری بی‌حاصل می‌کنند. این، به رضا و رغبت، سنگ به دوش می‌کشد که برای خود زندان بسازد، و آن دیگری صلیبش را که دار خودش را عَلَم‌کند. راوی می‌گوید « احمق‌ام شاید! » البته از چشم دیگران. این‌جا هیچ رنج، و « راه رنج »، و عطوفت و دل‌سوزی برای خود و « فرزند مریم » نمی‌بیند.[۵] پیدا است که راوی تنها و بدون آگاهی دیگران می‌خواهد چنین کاری کند و احتمالاً مورد تأیید نیست.

۸. در انتهای بخش اول، عنصر تازه‌یی وارد شعر می‌شود، و آن « شما » است، با این مختصه:

که شلاق دژخیم‌تان را می‌تراشید
از استخوان برادرتان ...

۵. « و البته چنین لحن مهاجمی با آن رأفت و تسلیم تصویر مسیح ــ که وی خود را با او همانند کرده است، دست‌کم تا سازگاری دارد. » (مشیت علایی) « رأفت و تسلیم تصویر مسیح »؟ این عبارت برای « فرزند مریم » ــ این شعر امری بیرونی نیست؟ آیا در شعر هم یافته می‌شود؟

«شما» عنصری منفی و خصمی نادان است. باز این عنصر ناآگاه را خواهیم دید.

□

بخش دوم:

و من سنگ‌های گران قوافی را بردوش‌می‌برم
و در زندان شعر محبوس‌می‌کنم خود را
به‌سان تصویری که در چارچوبش در زندان قابش.
و ای بسا که
تصویری کودن
از انسانی نابخته
از من سالیان گذشته
گمگشته
که نگاه خردسال مرا دارد
در چشمانش،
و من کهنه‌تر به‌جانهاده‌است
تبسم خود را
بر لبانش،
و نگاه امروز من برآن چنان است
که پشیمانی به گناهانش!

۹. راوی در بخش دوم باز به خود رومی‌کند، با تصویری جدید «از من سالیان گذشته‌اش». این‌جا عنصر تازه‌یی وارد شعر می‌شود، به این معنی که محبوس زندان شعر به محبوس دیگری فکرمی‌کند: به تصویری در زندان قابش. محبوسی که «من سالیان گذشته»ی زندانی شعر است:

و نگاه امروز من برآن چنان است
که پشیمانی به گناهانش!

راوی می‌کوشد گذشته‌اش را به‌شکل عکس توی قاب روی دیوار مجسم کند، و با صفت «گم‌گشته» آن را مؤکداً به دست فراموشی زمان بسپارد، البته با چند «اگر...»:

تصویری بی‌شباهت
که اگر فراموش می‌کرد لب‌خندش را
و اگر کاویده‌می‌شد گونه‌هایش
به جست و جوی زنده‌گی
و اگر شیار برمی‌داشت پیشانیش
از عبور زمان‌های زنجیرشده با زنجیر برده‌گی
می‌شد من!

می‌شد من
عیناً؟[۹]

فراموش‌کردن لب‌خند، کاویدن گونه، و شیاربرداشتن پیشانی، هر سه برای رهایی از گذشته و من گذشته است اما تا این‌جا گویی این کار محال به نظر می‌رسد. چرا راوی می‌خواهد از این گذشته بگریزد یا آن را فراموش کند، که همین او را به کاویدن آن وامی‌دارد؟ راوی هم با این «من» درگیری دارد و هم با «شما».

همان طور که در این شعر صورت‌ها یا مراحلی از «شما» هست مراحلی از «من» نیز هست. مثل «من سالیان گذشته» و «من کهنه‌تر»، و من کنونی راوی، با دو نگاه متفاوت، اولی با نگاه خردسال و تبسم من کهنه‌تر و نگاه امروزین من. این‌جا دو زندانی داریم: من گذشته که زندانی قاب است و

۹. گم‌گشته به اگر فراموش می‌کرد افزوده‌شده آن را تقویت می‌کند، چرا که من می‌پندارم که «تصویر» یا «تصویر کردن» اشاره است به سراینده‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده. در واقع تمام بند دوم یادآور مجموعه‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده است.

من. کنونی که زندانی شعر است. چرا راوی این‌همه به زندان می‌اندیشد؟ آیا چنین تجربه‌یی داشته؟

در این بند آوایه‌ها (گذشته، گم‌گشته، و چشمانش، لبانش، گناهانش) کاربرد مناسبی دارد: گـــم‌گشته، گـذشته را از هر دو نظر آوایی و معنایی تقویت‌می‌کند. این گذشته همان است که در ادامه‌ی شعر به شکل «زمان‌های زنجیرشده» یا «زنجیر برده‌گی» وصف‌شده. راوی فکرمی‌کند اگر گذشته‌ی این تصویر، که در تبسم من.کهنه‌تر و لب‌خند. تصویر به‌جا مانده، فراموش می‌شد ... (که به این امیدی ندارد).

ردیف دوم آوایه‌ها توجه ما را به گناهان. چشمان و لبان. دو مرحله از «من» جلب‌می‌کنند. شاید مهم‌ترین مختصه‌ی آوایه این‌جا همان جلب توجه بیش‌تر ما به موضوع آوایه است، یعنی چشمان و لبان از یک‌سو، و گناهان از سوی دیگر. تمام این آوایه‌ها مبین تقویت حضور «گذشته» و «گناهان» است. این کاربرد آوایه یا قافیه کاری است نو.

در این بند، چنان‌که پیش از این گفته‌شد، چاردیواری الفاظ، که نخست به «سنگ‌ها» وصف‌شده‌بودند، اکنون به گونه‌یی مسخ‌شده‌اند:

در چاردیواری الفاظی که
می‌ترکد سکوت‌شان
در خلأ آهنگ‌ها
که می‌کاود بی‌نگاه چشم‌شان
در کویر رنگ‌ها...

گویی راوی در همان «نابینایی تابوت» به‌سرمی‌برد.

[نگاه و بیانی همساز با ساختار شعر. همین گونه است پیوند اجزا در این شعر که گرایش به تحلیلی و منطقی‌بودن دارد.]

و «من» در چنین چاردیواری. مسخ زندانی‌ام. این زندان هنوز هیچ

صفتی ندارد. اما در پایان بند دوم استحاله‌یی رخ‌داده: من ِ او از حالت تصویرگونه‌گی به‌درآمده و آن « فراموش‌کردن لب‌خند، کاویدن گونه و شیار برداشتن پیشانی » برای رهاشدن از چنگ من سالیان گذشته گویی دارد تحقق پیدا می‌کند:[۷]

می‌شد من که لب‌خنده‌ام را ازیادبرده‌ام،
و اینک گونه‌ام...
و اینک پیشانیم ...

راوی بی‌درنگ وارد فضای بند سوم می‌شود. استحاله‌یی که از انتهای بند دوم آغاز شده در بند سوم رو به کمال می‌رود، و من ِ دیگری، غرورآمیز، پا به میدان می‌گذارد. عامل این استحاله چیست؟ اگر این‌جا عاملی نمی‌بود شعر از مرز یک خواب و خیال، و از مرز یک موقعیت رمانتیک خارج نمی‌شد:

چینم من
ــ زندانی دیوارهای خوش‌آهنگ الفاظ بی‌زبان ــ
چینم من!
تصویرم را در قابش محبوس کرده‌ام
و نامم را در شعرم
و پایم را در زنجیر زنم
و فردایم را در خویشتن فرزندم
و دلم را در چنگ شما...

۷. « یک جامعه‌شناس آمریکایی به نام جورج هربرت مید ... من را به من ِ فاعلی (I)، من ِ مفعولی (me) و خود (self) تقسیم می‌کند که اولی من ِ خلاق است و نمایان‌گر حساسیت ارگانیسم به نگرش‌های دیگران؛ دومی مجموعه‌یی سازمان‌یافته از نظرات متظاهر دیگران است، و سومی ترکیبی است از تأثیرات ثابت دیگری که تعمیم‌یافته‌ی من ِ مفعولی و خودجوش بی‌حساب من ِ خلاق است. با توجه به تحلیل‌های شاعر در این شعر، شاید این تقسیم‌بندی به کار خواننده بیاید. » (ج. ز.)

در چنگ، هم‌تلاشی با شما
که خون گرم‌تان را
به سربازان جوخه‌ی اعدام
می‌نوشانید
که از سرما می‌لرزند
و نگاه‌شان
انجماد یک حماقت است.

شما
که در تلاش شکستن دیوارهای دخمه‌ی اکنون خویش‌اید
و تکیه‌می‌دهید از سر اطمینان
بر آرنج
یجری، عاج جمجمه‌تان را،
و از دریچه‌ی رنج
چشم‌انداز طعم کاخ روشن فرداتان را
در مذاق حماسه‌ی تلاش‌تان مزمزه‌می‌کنید.
شما...

۱۰. عنصری که عامل استحاله است صورتی از عشق است، عشق به عنصر تازه‌ی دیگری به نام «شما»، که پیدا است متفاوت از شمای بند اول است. آیا او همان شمای بند اول است که به این شما استحاله یافته؟ هنوز چیزی نمی‌دانیم. اما یقین داریم که دو «شما» داریم.[۸] اگر این دو را در دو گروه نگاه کنیم— گروه ۱ شمای منفی و گروه ۲ شمای مثبت— روشن‌تر می‌شود:

۸. «فکر نمی‌کنم دو شما در کار باشد. در هر دو مورد منظور از شما همان مردم است، یعنی کافه‌ی عوام. این شاعر است که از دو زاویه‌ی متفاوت به این مردم نگاه‌می‌کند. همان مردمی که آن‌قدر احمقند که آب به آسیاب دشمن‌شان می‌ریزند و آن‌قدر مهربانند که خون گرم‌شان را به سربازان جوخه‌ی اعدام می‌نوشانند...» (ج. ز.)

● ۱. و نه به‌سان شما
که دسته‌ی شلاق دژخیم‌تان را می‌تراشید
از استخوان برادرتان
و رشته‌ی تازیانه‌ی جلادتان را می‌بافید
از گیسوان خواهرتان
و نگین به دسته‌ی شلاق خودکامه‌گان
می‌نشاند
از دندان‌های شکسته‌ی بدونان!

● ۲. و دلم را در جنگ شما...
در جنگ هتلاشی با شما
که خون گرم‌تان را
به سربازان جوخه‌ی اعدام می‌نوشاند
که از سرما می‌لرزند

و نگاه‌تان
انجماد یک حماقت است.
شما
که در تلاش شکستن دیوارهای دخمه‌ی
اکنون خویش‌اید
و تکیه‌می‌دهید از سر اطمینان
بر آرنج
پنجره‌ی عاج جمجمه‌تان را
و از دریچه‌ی رنج
چشم‌انداز علم کاخ روشن فرداتان را
در صداق حماسه‌ی تلاش‌تان مرمره
می‌کنید.
شما...

۱۱. چند ترکیب این‌جا کاملاً تازه‌گی دارد: نگاه‌هایی که انجماد یک حماقت‌اند، تلاش برای شکستن دیوارهای دخمه‌ی اکنون، پنجره‌ی عاج جمجمه، و دریچه‌ی رنج. با آن‌که دو کلمه‌ی دخمه و پنجره بار عمومی و دیرینه دارند، اما هر دو ترکیب‌شان نَوَند: دخمه‌ی اکنون و پنجره‌ی جمجمه با صفت عاج برای پنجره‌ی که معمولاً آهنی است،[۹] و با توجه به ظرافت عاج، تأیید باریک‌اندیشی‌های آنان است.

۱۲. ادامه‌ی شعر نشان‌می‌دهد من تازه‌ی راوی و شمای تازه‌ی شعر در یک صفتند:

و من ...
شما و من

(عامل استحاله‌ی من‌ـ راوی دقیقاً حضور شمای تازه بوده). برای تفکیک این

۹. پنجره: «صندوق‌چه‌ی آهنین محکم که در آن سنه‌شود و قفل محکمی دارد و معمولاً برای گذاشتن اسناد و اوراق بهادار و پول و طلا... از آن استفاده‌می‌کنند... و سابقاً انواع داروها را نیز جامی‌دادند...» (فرهنگ معین)

دوگونه شمای بند اول و سوم، شمای بند اول به دوگروه تقسیم می‌شوند یکی که « دیگران » خوانده شده با این مشخصه:

و نه آن دیگران که می‌سازند
دشنه
برای جگرشان
زندان
برای پیکرشان
رشته
برای گردن‌شان.

و دیگری که « دیگرتران » خوانده‌شده با این مشخصه:

و نه آن دیگرتران
که کوره‌ی دژخیم شما را می‌تابانند
با هیمه‌ی باغ من
و نان جلاد مرا پرشته می‌کنند
در خاکستر زاد و رود شما.[۱۰]

توجه داشته‌باشید که ترکیب « دیگرتران » کاملاً نو است و از نظر دستور سنتی حتا شاید غلط است. اما این موقعیت شعر است که تعیین کرده

۱۰. در ترکیب «زاد و رود»، زاد به معنی توشه است و کل ترکیب صورت دیگری از «زادوبود» است به معنی دار و ندار و هستی و نیستی. زاد این‌جا از زادن و «زاد و رود» به معنی فرزندان نیست. حال اگر زاد و رود را در «و نان مرا پرشته می‌کنند | در خاکستر زاد و رود شما» به معنی فرزندان بگیریم چه وضعی پیش می‌آید؟ هم بلاهت «دیگرتران» روشن‌تر می‌شود و هم خشونت دژخیمان و جلادان ضد انسانی‌تر و هراس‌انگیزتر می‌شود، که نمونه‌های زیادی از همین گونه رفتار ضد انسانی را در همین سی سال اخیر در سراسر جهان شاهد بوده‌ایم.

«دیگرتران» باشند. این گونه ترکیب‌سازی، الزودن «تر» به اسم، بیش‌تر در زبان کوچه رایج است.[۱۱]

راوی پس از این استحاله، در آغاز بند چهارم چهره‌ی زنده و کوشنده‌یی از خود نشان می‌دهد: اول تکلیفش را با آن «تصویر کودن» بند دوم روشن می‌کند. و فردا هم در برابر آن «دیوارهای دخمه‌ی اکنون» جلوه می‌کند، که روی‌هم‌رفته منجر به صدور چنین حکمی می‌شود:

و بیاویزمدش
دیگر بار

۱۱. قریب به همین معنا را در شعر دیگری از همین سال ۳/ ۹ / ۱۳۲۹ به نام از شاعری به سربازی (چاپ شده در روزنه، شماره ۵، ۱۶ اسفند ۱۳۲۹، ص ۱۳۳) می‌خوانیم:

شعر با هرچه دگر ــ هرچه که هست ــ
من در این شکل سخن‌گفتن بی‌پیرایه
قصه پرداز غم خویشم و تو.
بگذار آن دگران، بی‌خبران، نادانان
که فسون دم اهریمن بیدارول از بی‌باکش
می‌چکاندشان در گوش به افسون و فریب
جادویی نغمه‌ی شادی‌زایی، ضجه‌ی هر فاجعه‌ی این شب ظلمانی را ــ
و کسان دگر، آنان که به دستان خود از جامه‌ی زربفت «فریب»
پیکر آراسته‌اند، آنان که به دستان فریب
جامه از پیکر خود کاسته‌اند ــ
آن کسان دگر، آنان که ز نادانی خود شادان‌اند ــ
وین کسان دگر، اینان که ز نوشابه‌ی خون خود و ما سرمست‌اند
و ز رنجی که تراشندشان بگریز (چنان رنده که چوب)
بی خبر می‌گذرند از ره خویش ــ
سنگ پیش قدم اندازند ...
من ولی می‌گویم، می‌گویم
وز چنین گفتن با من نه هراسی‌ست نه تردیدی هیچ.
....

واژگونه

دو به دیوار!

تکلیف تصویر و من ـ تصویر روشن شده‌است.

۱۳. واژه‌ی واژگونه نیاز به بررسی دارد. چرا نمی‌گوید « وارونه رو به دیوار »؟ و اصرار دارد که دارای هویت فرمی خاصی باشد: هم « واژگونه » باشد و هم در یک سطر کامل بیاید؟ این شاید اولین نشانه‌ی گرایش راوی به زبان کهنه در این شعر باشد. آیا می‌خواهد کهنه گی تصویر، و کهنه گی دیوار را نشان دهد؟ یا کهنه گی « من ـ سالیان گذشته »اش را؟ یا وارونه گی را با تأکید آوایی بیش‌تر؟ (خشونت آوایی « واژگونه » (به خاطر ژ و گ) به مراتب بیش‌تر از کلمه‌ی نرم‌تر صیقل‌یافته‌تر و آشناتر « وارونه » است.) توقفی که در « واژگونه » هست در « وارونه » نیست. گویی « واژگونه » وارونه‌تر از « وارونه » است.

۱۴. از بند چهارم، تِم یا درون‌مایه‌ی شعر استحاله و بسط می‌یابد. این‌جا زندان شعر می‌شود زندان دوست‌داشتن.[۱۲] راوی در آینده هم مانند گذشته زندان می‌سازد اما نه برای محبوس کردن تلاش روح، بل‌که برای دوست‌داشتن. « دوست داشتن زنان و مردان » .... تمام بند بلند ـ دوست داشتن تشریح جزء به جزء این دوست داشتن است، با ترکیب‌های غالباً نو و اجتماعی. شعر در این بند شور انسانی پرتب و تابی می‌گیرد که برای احساس آن به همان اندازه به شور و شیدایی (ecstatics) خواننده نیاز دارد. تمام ترکیب‌ها، صورت‌های گوناگونی است از دوست داشتن، دوست‌داشتن جلوه‌های گوناگون حیات طبیعت و انسان، و صورت‌های انسانی ـ اجتماعی. شعر کاملاً این‌جا زیست‌محیطی نگاه می‌کند. نکته‌ی بسیار جالب این بند دوست‌داشتن فرم‌های خاصی است که شاید بتوان آن‌ها را فرم‌های زشت، نفرت‌انگیز، و یا غم‌انگیز، دانست که تاکنون نه درخور دوست داشتن بوده‌اند و نه جایی در شعر داشته‌اند:

۱۲. « به گمان من، زندان تصویری از جامعه است در ذهن شاعر. » (ج. ز.)

دوست داشتن نقشه‌ی یابو
با مدار دنده‌هایش
با کوه‌های خاصره‌اش ،
و شط تازیانه
با آب سرخش

دوست داشتن سایه‌ی دیوار تابستان
و زانوهای بیکاری
در بغل

دوست داشتن پیری سگ‌ها
و التماس نگاه‌شان
و درگاه دکه‌ی قصابان،
تیا خوردن
و بر ساحل دور افتاده‌ی استخوان
از عطش گرسنه گی
مردن

دوست داشتن لاشه‌ی گوسفند
بر چنگک مردک گوشت‌فروش
که بی‌خریدار می‌ماند
می‌گندد
می‌پوسد

به طور کلّی موضوعات یا چیزها یا موقعیت‌های زشت می‌توانند در هنر دارای

فرم‌های زیبا باشند، مثل چند نمونه‌ی بالا. این صورتی از یافتن زیبایی در زشتی است. نگفته نماند که این نمونه‌ها خیلی نوند.[۱۳]

راوی پس از آن دوست‌داشتن‌های بند چهارم، در بند پنجم به یقین می‌رسد، یقینی که « دیروز » را طرد می‌کند و « تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن | بر یونه‌ی یک اعدام | تا فردا » پیش می‌رود.

شعر در بند ششم شور بسیار دارد، که دم‌به‌دم فزونی می‌گیرد، با آمیزه‌یی از حماسه و غرور، راوی سوار بر سرکشی توسنانه‌ی پرخشم، به گونه‌ی وزشی در توفان سرود بزرگ[۱۴]، کین‌خواه و دشنه کشیده در برابر شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن.

□

این شعر نمونه‌ی کامل یک شعر نوپای نو است (با « یک شعر نو کامل » اشتباه نشود): هم از نظر مضمون نو است و هم از نظر بیان که در ترکیب‌ها و تصویرهای بیانی در سراسر شعر به‌چشم می‌خورد. غالب ترکیب‌ها پس از چهل و هشت سال هنوز نو است و جلای خاصی دارد.

بخش اصلی تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن و تمام سرود مردی که خودش را کشته است درباره‌ی این من سالیان گذشته و تصویر توی قاب است.

۲. سرود مردی که خودش را کشته است

۱۵. این شعر در شناخت سیر شاعری شاملو بسیار مهم است هر چند شاید از نظر هنری خواننده‌ی شاملو را، به اندازه‌ی تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن راضی نکند. اما از این نظر مهم است که در پایانش شاعری متولد می‌شود.

این شعر ۵ بند دارد که بلندترینش بند ۴ است. با اعتراف ناشاعرانه و زجرآوری آغاز می‌شود:

۱۳. امیدوارم خواننده این را تعمیم ندهد و یک اصل از آن استخراج نکند، که در آن صورت معلوم نیست به کجاها می‌رسد.

۱۴. در همین مجموعه شعری به نام سرود بزرگ هست.

نه آبش دادم
نه دعایی خواندم،
خنجر به گلویش نهادم
و در احتضاری طولانی
او را کشتم.

به او گفتم:
« به زبان دشمن سخن می‌گویی! »
و او را
کشتم!

بقیه‌ی شعر انگیزه‌ی قتل را توضیح می‌دهد. راوی از « من »ِخود به شکل سوم شخص می‌گوید و او را می‌کشد.

۱۶. باریک‌شدن در این انگیزه‌ها برای شناختن راوی قطع‌نامه بسیار ضروری است. راوی ۵ انگیزه دارد که درواقع شرح یک انگیزه‌ی اصلی است، که بیگانه‌گی است، یعنی بیگانه‌بودن با خود، با شما. اینجا به سه انگیزه می‌پردازیم.

۱) نخستین انگیزه: « به زبان دشمن سخن می‌گویی! » با زبانی بیگانه که زبان راوی نیست. از سوی دیگر، قربانی هم‌نام‌ِ راوی و بسیار به او نزدیک است، و همین نزدیکی است شاید که توانسته راوی را با شما بیگانه کند. راوی بی‌درنگ مشخص می‌کند که مقصودش از شما کیست (با توجه به این نکته که ما می‌دانیم در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن دو شما را از یک‌دیگر تفکیک کرده):

نام مرا داشت
و هیچ‌کس هم‌چُنو به من نزدیک نبود،

و مرا بیگانه کرد
با شما،
با شما که حسرت نان
یا می‌کوبد در هر رگ بی‌تاب‌تان.

اولین آوایه‌ها (نان، ـتان) را در این شعر می‌بینیم. دلیل را مؤکدمی‌کند:

و مرا بیگانه کرد
با خویشتنم
که تن‌پوش‌اش حسرت یک پیراهن است.

پیدا است که شما و خویشتنم یکی است. (این بیگانه گی را در تا شکوفه... هم دیده‌ایم. « که تن‌پوش‌اش حسرت یک پیراهن است »: راوی حسرت یک پیراهن دارد و شما حسرت نان. راوی با این اشاره‌ی ظریف ما را به تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن می‌برد و هر دو پیراهن یکی می‌شود.

۲) انگیزه‌ی دوم: « و خواست در خلوت خود به چار میخم بکشد ». خلوت‌گزینی صورت دیگری است از همان بیگانه کردن با خود و با شما.[۱۵]

وقتی راوی خنجر به گلوی قربانی یا دشمن گذاشت، او دم مرگ آهنگی فراموش‌شده را قرقره‌می‌کرد. صدای بریده‌شدن گلو را به قرقره کردن یک آهنگ مانندمی‌کند و خود گلو را به تنبوشه، که این میزان تنفر او را از آن آهنگ و آن گلو می‌رساند:

آهنگی فراموش‌شده را در تنبوشه‌ی گلویش قرقره کرد
و در اختصاری طولانی
شد سرد

۱۵. گریز از این « خلوت خود ». آیا همان تم انزواگریزی نیست که شاخص مهم شعرهای شاملو و مایه‌ی بسیاری از شعرهای بعدی شاملو است و، مثلاً در شعر بر سنگ فرش (در باغ آینه)؟

و خونی از گلویش چکید
به زمین،
یک قطره
همین!

«تصویر کودن»، من سالیان گذشته، که در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن به آن شکل تنبیه شده‌بود، این‌جا و به این شکل کشته می‌شود.

۱۷. آن آهنگ فراموش‌شده چیست؟ نخستین بار است که در این شعر به این عبارت اشاره می‌شود. چندان خونی در تن قربانی نیست، چرا که فقط یک قطره خون از گلویش می‌آید. این یک قطره خون:

به این چیزها شبیه است:

خون آهنگ‌های فراموش‌شده
خون قادی‌کلا[۱۶]
خون بی‌اعتنایی و سرافکنده‌گی
خون نظامی‌های منتظر فرمان آتش

خون دیروز
خون سرتیپ زنگنه[۱۷]
...

به این چیزها شبیه نیست:

خون «نه!»
خون «نمی‌خواهم!»
...
و نه به رنگ خون شما
که عشق‌تان را نسنجیده‌بودم.

۱۸. اگر خون را جوهر و هستی هر یک از این دو دسته بگیریم، خون قربانی رمز

۱۶. «روستایی است نزدیک ساری [بین ساری و قائم‌شهر] که در سال‌های بیست، فئودال‌ها از آن‌جا ایادی خود را برای کشتار عناصر مترقی به این شهر و آن شهر می‌فرستادند.» (قطع‌نامه، ص ۹۰).

۱۷. سرتیپ زنگنه، «فرمانده‌ی تیپ ارومیه به سال ۱۳۲۴، که در آهنگ‌های فراموش‌شده قطعه‌یی به او اهداشده‌بود.» (قطع‌نامه، ص ۹۱).

تسلیم و خشونت، سرافکنده‌گی و خفت، رمز خونی که «انجماد یک حماقت» نظامی است، رمز دیروز و نادانی، رضای بی چون و چرا .... حال اگر «خون» را جوهر شعری بگیریم ــ که می‌دانیم راوی شاعر است، چرا که لورکا را دوست دارد و خود را «نغمه‌پرداز سرود و درود» می‌داند ــ خون مطلوب راوی درست در قطب مخالف این خون قرار دارد. این نکته در بخش‌های دیگر وضوح بیش‌تری پیدامی‌کند.

در بند سوم، انگیزه‌ی اول تکرارمی‌شود.

۳) انگیزه‌ی بعدی در بند چهارم، «در رؤیای خود بود...» است. در گفت‌وگوی قربانی و راوی طرز تفکر این دو روشن‌می‌شود:

قربانی، که دیگر می‌توانیم او را سراینده‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده بدانیم، می‌گوید:

● «لرزشی باشیم در پرچم،
پرچم نظامی‌های ارومیه!»[۱۸]

راوی با قاطعیت به او می‌گوید:

● «نه!
خنجری باشیم
بر حنجره‌شان!»

● قربانی: «باید
به دارشان آویزیم!»

۱۸. که پرچم‌دارش سرتیپ زنگنه است که پیش از این موقعیت او را در آهنگ‌های فراموش‌شده و در این شعر دیدیم.

● راوی:
بگذار
از دار
به زیرمان آرند!»

● قربانی: «لبی باید بوسید.»
● راوی: لب مار شکست راه رسوایی را!»...

در ادامه‌ی بند چهارم، راوی قربانی را به خطایی که کرده مجاب می‌کند:

فرانکو[۱۹] را نشانش دادم
و تابوت لورکا را
و خون تنور او را بر زخم میدان گاوبازی.[۲۰]
و او به رؤیای خود شده‌بود

قربانی هم‌چنان «در رؤیای خود بود». راوی یک بار دیگر نامستقیم آهنگ فراموش‌شده را به یاد ما می‌آورد:

و به آهنگی می‌خواند که دیگر هیچ‌گاه
به خاطره‌ام باز نیامد.

۱۹. ژنرال فرانکو دیکتاتور اسپانیا، که در جنگ داخلی فاشیست‌ها را رهبری می‌کرد.
۲۰. گارسیا لورکا Garcia Lorca شاعر اسپانیایی، که در جنگ‌های داخلی به دست فالانژها تیرباران شد. «خون تنور...» اشاره است به شعر مرثیه‌ی او که بعدها شاملو آن را ترجمه کرد و امروزه با صدای او به صورت نوار در دست‌رس است. بیش‌تر اشاره است به این سطر:
«چون بود فروپوشید یک‌سر میدان را...» مقصود از بوده تنور یُد است.

دیگر تردیدی نیست که قربانی همان سراینده‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده است. احتمالاً «آهنگ‌ها»، و با تأکید «آهنگ‌های فراموش‌شده»، این‌جا اشاره‌است به تم‌های آن کتاب. این آهنگ‌ها را دیگر می‌توان «آهنگ‌های مرده» خواند:

آهنگی فراموش‌شده را در تنبوشه‌ی گلویش فرفره کرد
و در اختصاری طولانی
شد سرد
و خونی از گلویش چکید
به زمین،
یک قطره
همین!

۱۹. باری، تم‌های این آهنگ‌ها چیزهایی است که به شکل انگیزه‌های اصلی، با رمز خون، قربانی را به کشتن‌داد. او آهنگ‌های فراموش‌شده را «یگانه گی صدای خود» می‌داند «که طنینش به صدای زنجیر برده گان می‌مانست». این برده گی آیا یادآور این سطر در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن نیست؟

«... عبور زمان‌های زنجیرشده با زنجیر برده گی»

این‌جا این زنجیرها صدا دارند و صدای‌شان همان آهنگ‌ها است؟ راوی سرانجام او را می‌کشد:

او را کشتم
ـ خودم را ـ
و در آهنگ فراموش‌شده‌اش
کفنش کردم،
در زیرزمین خاطره‌ام
دفنش کردم.

بار دیگر این ایده‌فیکس ـ منفی را، آهنگ‌های فراموش‌شده را، در شعر می‌بینیم، یعنی همان عبارت دغدغه‌آلود شده برگردان این شعر. دیگر روشن است که قربانی کسی جز همان « من سالیان گذشته »ی راوی نیست. در بند اول گفته‌بود « او را کشتم » اکنون تأکید می‌کند « او را کشتم ــ خودم را ــ » هرچند در همان بند هم گفته‌بود « نام مرا داشت ». اکنون عنوان شعر کاملاً روشن‌شده‌است.
پس از اعلام مرگ قربانی با صدای بلند:

او مرد
مرد
مرد ...

با همان شدت تولد خود را اعلام می‌دارد:

و اکنون
این منم
پرستنده‌ی شما
ای خداوندان اساطیر من!

اکنون این منم، ای سرهای نابه‌سامان!
نغمه‌پرداز سرود و درودتان.

۲۰. راوی خود را، در مقابل سراینده‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده که « به زبان دشمن سخن می‌گفت » و با خود و با شما بیگانه بود، « نغمه‌پرداز سرود و درود » شما می‌خواند. آیا می‌شود آهنگ‌های او را « آهنگ‌های زنده » دانست؟ راوی این‌جا به تم شما و من اشاره‌می‌کند که یادآور همین تم در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن است.
در همین بخش راوی برمی‌گردد به تم خون، خونی گرم و سرفراز و

پرشور، با ترکیب‌های تازه‌یی چون «خودتان در سرخی گونه‌ی دختر پادشاه بر پرده‌ی قلم‌کار» و «زهر سرخ اعتصاب» و «جوانه‌زدن عرق فقر به پیشانی‌تان / درفروکش تب سنگین بیگاری».

در آغاز بند پایانی می‌خوانیم:

اکنون این منم
با گوری در زیرزمین خاطرم
که اجنبی، خویشتنم را در آن به خاک‌سپرده‌ام
در تابوت آهنگ‌های فراموش‌شده‌اش ....
اجنبی، خویشتنی که
من خنجر به گلویش نهاده‌ام ....

این‌جا آن «من سالیان گذشته»ی در تا شکوفه ...و آن که به زبان بیگانه سخن می‌گفت «اجنبی خویشتن‌ام» خوانده‌شده و در تابوت آهنگ‌های فراموش شده‌اش به‌خاک سپرده‌شده‌است. این‌جا بار دیگر، بار سوم، به این قربانی کردن بی رحم و عطوفت خود اشاره می‌کند:

نه آبش داده‌ام
نه دعایی خوانده‌ام!

که همان دو سطر اول شروع شعر است. شعر پس از شرح چند و چون این قربانی به سطر آغازین بازمی‌گردد و با یک جمله که پیش از این نیز آن را شنیده‌بودیم پایان می‌گیرد:

اکنون
این
منم!

۲۱. [این پیوند زدن پایان شعر به آغاز شعر از شگردهای هنری شاملو در شعرهای بعدی او نیز هست. منتقدی آن را صرفاً تکرار پنداشته است. اما این گونه بازگویی‌ها، نه تکرار صرف، بل‌که در بردارنده‌ی ارجاع مؤکدی به موقعیت‌های مشترک است و نیز گونه‌یی به نتیجه رسیدن. هیچ اندیشه‌یی در شعرهای شاملو نیست که به نتیجه گیری منطقی خود نیانجامد.]

۲۲. راوی در سرود مردی که خودش را کشته‌است، ۵ بار از آهنگ‌های فراموش‌شده یاد می‌کند و آن را تابوت سراینده‌اش می‌داند. یک بار هم در شعر حرف آخر (در هوای تازه) به این مجموعه اشاره‌می‌کند.

سراینده‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده موجودی است که «در رؤیای خود بود»، رؤیایی بود، و از واقعیت هول‌انگیز گریزان: نه فرانکو را می‌تواند ببیند و نه تابوت (گارسیا) لورکا را و نه خون او را ریخته بر شن، و آهنگی را می‌خواند که راوی، نغمه‌پرداز می‌گوید «دیگر هیچ‌گاه/ به خاطرم بازنیامد.» موجودی است که در وقت کشته‌شدن تنها یک قطره خون از گلویش به زمین می‌چکد، و این تمام آن آهنگ‌فراموش‌شده‌یی است که در تنبوشه‌ی گلویش قرقره‌می‌کرد.

۲۳. تم آهنگ‌های فراموش‌شده چندان ناچیز است که در نماد یک قطره خون بیان‌می‌شود، خونی بی‌حاصل، خونی که مختصات عناصر منفی و دژخیمان را دارد (مثل قطعه‌یی که به سرهنگ زنگنه تقدیم‌شده)، بی‌اعتنایی و بی‌خیالی و سربه‌زیری است، «گریه و تنبلی» (قطع‌نامه، مقدمه ص ۲۵)، جهل، گوش‌به‌فرمان، واپس‌گرایی. گذشته، شعر، تفاله‌ی بی‌خون. گذشته که تنها یک قافیه دارد: قافیه‌ی خون، یک قطره خون، و رو در روی این قافیه‌ی خون شعری قراردارد که پرتپش از خون است، خون. لورکا، خون. «نه!» (که یادآور «نه!»ی شعر سرود ابراهیم در آتش است)، خون. «نمی‌خواهم!».

راستی، اگر آهنگ‌های فراموش‌شده نبود می‌توانیم بگوییم نه قطع‌نامه‌یی می‌داشتیم، و نه شاید هم خیلی از شعرهای بعدی را؟

غزل بزرگ را، از هوای تازه، که همین اجنبی خویشتن در آن است، و نیز

آواز شبانه برای کوچه‌ها و غزل آخرین انزوا (سال ۱۳۳۱) را می‌توان ادامه‌ی سرود مردی که خودش را کشته‌است دانست. (← ۶۴-۶۶، ۷۴ و ۸۴-۹۲، ۹۵-۹۸)

۳. سرود بزرگ

با نام سرود بزرگ در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن آشنا شده‌بودیم:

کلمه‌ی وزشی

در توفان سرود بزرگ یک تاریخ ...

این شعر « ... به مناسبت حمله‌ی نیروهای آمریکا به خاک کره‌ی شمالی نوشته شد. » (قطع‌نامه، ص ۹۱)

۲۴. سرودی است در هم‌دردی با دوستی نادیده به نام « شن - چو، رفیق ناشناس کره‌یی ». از کلمه‌ی « رفیق »[۲۱] این تقدیم‌نامه پیدا است که راوی در شن - چو به تمایلات چپی او توجه دارد. اما سرود بزرگ، در واقع آهنگ زنده‌یی[۲۲] است که مبارزان سراسر جهان همیشه آن را در فتح و در شکست می‌خوانند. آیا این آهنگ زنده یادآور آن آهنگ مرده یا فراموش‌شده نیست که در شعر سرود مردی که خودش را کشته‌است به آن اشاره‌شده؟

شعر با این سطرها پایان می‌گیرد:

آواز حرف آخر را

نادیده دوستم

شن - چو

بخوان

برادرک زرد پوستم!

۲۱. « رفیق » اصطلاحی است برای ناواریش روسی (comrade انگلیسی) و رایج میان چپی‌های آن سال‌ها.

۲۲. از سطر ۵۳ به بعد چهار بار این عنوان آمده‌است.

| ترکیب حرف آخر عنوان شعری به همین نام نیز هست در هوای تازه. |

در این شعر یک توصیف بسیار زیبا هست که نقاشی‌های سنتی کره‌یی را به یاد می‌آورد:

در کشت‌زار خواهی جنگید
یا زیر بام‌های سفالین
که گوشه‌هاش
مانند چشم تازه‌عروست مورّب است ؟
یا زیر آفتاب درخشان؟
یا صبح‌دم
که مرغک باران
بر شاخ دارچین کهن‌سال
فریاد می‌زند؟

ترکیب « چشم‌های مورّب » را پیش از این در بوف کور صادق هدایت خوانده بودیم: « کبریت زدم که جای کلید را پیدا کنم ولی نمی‌دانم چرا بی‌اراده چشمم به طرف هیکل سیاه‌پوش متوجه‌شد و دو چشم مورّب، دو چشم سیاه که میان صورت مهتابی لاغری بود،... » (بوف کور، چاپ پنجم، ۱۳۳۳، ص ۲۳).

و چنین تم‌هایی:

آهنگ زنده‌یی که به زندان‌ها
زندانیان پُردل و آزاده‌ی جنوب
با تارهای قلب پُرامید و پُر تپش
پرشور می‌نوازند—

همان تم اصلی تمام شعرهای بعدی شاملو است البته با بیانی پخته‌تر و عمیق‌تر.

نشانه‌هایی از به کاربردن ترکیب‌های کوچه‌یی مثل حلوای مرگ برده- فروشان قرن ما را آماده‌می‌کنند، که توجه بیش از پیش او را در همان جوانی و در آغاز راه به زبان مردم نشان می‌دهد:

۲۵. < زبان را من مستقیماً از مردم آموخته‌ام. چون من ضمن همه‌ی کارها بـه کـار مهم‌تری هم دست‌زده‌بودم که می‌دانید. زبان عبوس ـ رسمی از لحاظ قدرت القائی به گردپای شنگول و بازی‌گوش ـ زبان توده هم نمی‌رسد. من نمی‌دانم چرانباید از دستاوردهای این زبان پویا که حامل گنجی عظیم از تازه‌ترین و خوش‌ساخت‌ترین و پربارترین کلمات است و در عین حال قواعد دستوری ویژه‌ی قابل تدوین خودش را هم دارد بهره‌جُست، چرا نباید پای آن را به تالار سوت و کورِزبان « فرهیخته‌گان » باز کرد. > (شاملو، حریری ۱۴۹)

۲۶. « در شعر سرود بزرگ، پیوسته گی جهانی این من ـ مبارز، با مبارزان و جنگ ـ جویان کره، هم‌بسته گی همه‌ی مبارزان را در همه‌ی سرزمین‌هایی که برای آزادی انسان می‌جنگیده‌اند، فرا می‌آورد » (محمد مختاری، انسان در شعر معاصر، ص ۲۹۱، تهران ۱۳۷۲).

۴. قصیده برای انسان ماه بهمن

۲۷. < شعری است به مناسبت روز ۱۴ بهمن، سال‌گرد قتل دکتر تقی اَرانی در زندان، به دستور رضاخان [پهلوی] >.

۲۸. شاید بهترین توصیفی که بتوان برای تمام شعرهای شاملو به‌دست‌داد در همین شعر آمده:

شعری که راه می‌رود، می‌افتد، برمی‌خیزد، می‌شتابد
و به سرعت انفجار یک نبض در یک لحظه‌ی زیست
راه می‌رود بر تاریخ ...

به این توصیف باید عمق و کمال هنری بعدی شاعر را هم افزود.

شعر ترکیب‌های نو و رسایی دارد: غریو یک عظمت، نگاه بی‌مزه‌ی محکوم یک اطمینان، و حاکم یک هراس، طبل سرخ زنده گی، حماسه‌ی توفانی شعر که:

...به مانند سیلابه که از سد،
سر ریز می‌کند در مصراع عظیم تاریخش
از دیوار هزاران قافیه...»

هزاران قافیه‌ی خونین، انفجار خون در نبض، سیلاب پُرطبل، شعر زنده‌گی، و استفراغ هر خون از دهان هر اعدام»، و با ساز یک مرگ، با گیتار یک لورکا»، ....

۲۹. در این شعر چهار بار از «شعر زنده‌گی»، دو بار از «شعر و زنده‌گی»، یک بار از «زنده‌گی، شعر»، و دو بار «حماسه‌ی شعر» حماسه‌ی سرخ شعر، و حماسه‌ی توفانی شعر— یادمی‌کند. آیا یادآور عنوان شعری که زنده‌گی است در هوای تازه نیست؟ روی‌هم‌رفته سیزده‌بار از شعر و هفده بار از قافیه نام‌می‌برد. نام قصیده برای این شعر قابل تعمق است. شعر، نواندیشی که به قالب کهنه فکر می‌کند، و قالب کهنه را می‌درّد.

۳

آهن‌ها و احساس

۱. دومین مجموعه‌ی چاپ شده (سال ۱۳۳۲)، اما منتشرنشده‌ی شعرهای شاملو آهن‌ها و احساس نام دارد. پلیس این مجموعه را در چاپخانه می‌سوزاند. امروزه از آن فقط هشت شعر در دست است، که پنج‌تای آن را در هوای تازه می‌خوانیم. آن پنج شعر این‌ها است: سمفونی تاریک، در رزم زنده‌گی، مرد مجسمه، کبود، و بازگشت. شعر اول تاریخ سال ۱۳۲۶ دارد و چهار شعر دیگر ۱۳۲۷. درباره‌ی شعرهایی که در مجموعه‌ی هوای تازه آمده در همان مجموعه خواهیم‌گفت چراکه دیگر آن‌جا جا خوش کرده‌اند. آن سه شعر آواره‌ی دیگر این‌ها هستند: مرغ دریا، مرثیه، و برای خون و ماتیک.

◙ مرغ دریا

مرغ دریا تاریخ ۱۳۲۷/۶/۲۱ دارد. این شعر را در برگزیده‌ی اشعار احمد شاملو (چاپ بامداد) خوانده‌اید.

۲. مرغ دریا شعر موزونی است در ۸ بند. درون‌مایه‌ی (تِم) آن شب است و دریای شب‌زده و فریاد و نالش نوحه گر. مرغی از برج فانوس دریایی، و بازتاب آن بر

سطح دریای شب‌زده‌ی غم‌افزا. راوی از دریا و از «ساحل غم‌افزای» آن بیزار است و در بند آخر آرزو می‌کند که با خاموش شدن مرغ دریایی، مرده‌گی در جنبش مرگ از میان برود و «شادمانان محکوم به شادی» و «فریادهای دلهره‌ی محبوسان [از] محبس سیاه» به آواز بدل شود و «آوازشان سرور به دل بخشد»:

▣ مرغ دریا

خوابید آفتاب و جهان خوابید
از برج قار، مرغک دریا، باز
چون مادری به‌مرگ پسر، نالید

گرید به‌زیر چادرشب، خسته
دریا به مرگ بخت من، آهسته.

□

سرکرده باد سرد، شب آرام است.
از تیره آب ــ در افق تاریک ــ
با قارقار وحشی اردک‌ها
آهنگ شب به گوش من آید، لیک
در ظلمت عبوس لطیف شب
من در پی نوای کسی هستم،
زین‌رو، به ساحلی که غم‌افزای است
از نغمه‌های دیگر سرمستم ...[1]

۱. نخست تمام مرغ دریا را به این دلیل که تاکنون فقط یک بار چاپ شده بود این‌جا آورده ــ

۳. < در اواخر ۱۳۲۷...به این نتیجه رسیدم که مشکل اساسی شعر ما به هیچ‌وجه مشکل وزن عروضی نیست و شکستن قید به ظاهر دست‌وپاگیر تساوی طولی مصرع‌ها هم دردی درمان نمی‌کند. به طور نمونه می‌توان پذیرفت که یکی از درخشان‌ترین آثار نیمای بزرگ قطعه‌ی فوق العاده زیبای داستانی نه تازه است که ... به تمامی در بحر عروضی و قافیه‌بندی کلاسیک است و این قالب نه فقط خللی در محتوای اثر ایجادنکرده بل‌که یاری قافیه‌ها عامل مهم استحکام آن هم شده‌است، در صورتی که تقیّد به وزن (آن هم وزن آزاد نیمایی) و کوشش برای دست‌یافتن به قافیه (آن هم قافیه‌یی از آن‌گونه که نیما پیشنهادمی‌کند) از مائلی و خانه‌ی سربویلی قطعاتی ساخته‌است که نیما قطره‌یی از دریای حرمتش را مدیون سرودن آن‌ها نیست .... > (شاملو، گفت و گو باحریری، ص ۱۵۶)

▣ برای خون و ماتیک (۱۳۲۹)

این شعر معمولاً در مجموعه‌ی مرثیه‌های خاک آورده می‌شود.

۴. شعر در آغاز با زبان امروز مضمون عشق قالبی آن روزها را شرح‌می‌دهد:

— « این بازوان اوست
با داغ‌های بوسه‌ی بسیارها گناهش،
وینک خلیج ژرف نگاهش
کاندر کبود مردمک بی‌حیای آن
قانوس صد تمنا ـ گنگ و نگفتنی ـ
با شعله‌ی لجاج و شکیبایی
می‌سوزد.

و بی‌درنگ نگاهی از نوع دیگر را در برابر چنین نگاهی می‌نشاند:

بودم. اما شاملو در حاشیه‌ی دست‌نوشته‌ام نوشته «نقل شعر به این درازی و مهملی چه فایده دارد؟» همین سبب حذف دنباله‌ی شعر شد.

بگذار این‌چنین بشناسد مرد
در روزگار ما
آهنگ و رنگ را
زیبایی و شکوه و فریبنده گی را
زنده گی را.

۵. تقابل دوگونه نگاه در زنده گی و شعر است: یکی نگاه خیال‌بافانه‌ی « شاعران » آن روزها ــ خاصه غزل‌سرایان ــ که نگاه به لب یار است، و دیگری نگاه واقع‌بین شاعران امروز، که در زخم بیان‌می‌شود، یا به بیان دیگر، در نماد « سرخ » نمودارمی‌شود:

هی!
شاعر!
هی!
سرخی، سرخی است:
لب‌ها و زخم‌ها!
....

و در تقابل عشق خیالی و درد واقعی:

بگذار عشق تو
در شعر تو بگرید ...
بگذار درد من
در شعر من بخندد ...

۶. روحیه‌ی ستیزنده و پرخاش‌گر این راوی در برابر رمانتیسم بازاری آن

«شاعران»، چشم‌گیرترین ویژه‌گی این شعر است. این روحیه را در شعرهای سال‌های بعد ــ و در هوای تازه ــ هم می‌بینیم. شاعری که می‌گوید «گر تو شاه دخترانی من خدای شاعران‌ام» مطرح‌ترین شاعر آن روزها است، استاد دانشگاه و مدعی و نماینده‌ی شعر سنتی. ۴۵ سال پیش. روشن است که این‌جا نه قالب کهنه که محتوای آن مورد نظر است.

۷. گفتیم تقابل دوگونه نگاه، و باید گفت تقابل دوگونه رنگ، دوگونه لب، دوگونه سرخی، دوگونه زخم، دوگونه درد: تقابل قندهار آن روزها و هارلم این روزها.

▣ مرثیه (مهر ۱۳۳۰)

برای نوروزعلی خنجه که، کارگر نفت و نماینده‌ی کارگران بود و در زندان به آسنانه‌ی مرگ رسید و رهاش کردند و مرد. (ا.ش.)

راه
در سکوت خشم
به‌جلوخزید
و در قلب هر ره‌گذر
خنجره‌ی پژمرده‌یی شکفت:

«برادرهای یک‌بطن!
یک آفتاب دیگر را
پیش از طلوع روز بزرگش
خاموش
کرده‌اند!»

□

و لالای مادران
بر گاهواره‌های جنبان افسانه
پرپر شد.

و ده سال شکفت و
باغش باز
غنچه بود.

پایش را
چون نهالی
در باغ‌های آهن یک کُند
کاشتند.

به زندان گلخانه‌یی
قلب سرخ ستاره‌یی‌اش را
محبوس داشتند
مانند دانه‌یی.
و از غنچه‌ی او خورشیدی شکفت
تا
طلوع نکرده
بخسبد
چراکه ستاره‌ی بنفشی طالع می‌شد
از خورشید هزاران هزار غنچه
چُنو.

و سرود مادران را شنید
که بر گهواره‌های جنبان
دعامی‌خوانند
و کودکان را بیدارمی‌کنند
تا به ستاره‌یی که طالع‌می‌شود
و مزرعه‌ی برده‌گان را روشن‌می‌کند
سلام
بگویند.

و دعا و درود را شنید
از مادران و
از شیرخواره‌گان،
و ناشکفته
در جامه‌ی غنچه‌ی خود
غروب کرد
تا خون آفتاب‌های قلب ده‌ساله‌اش
ستاره‌ی ارغوانی را
پرنورتر کند.»

□

وقتی که نخستین باران پاییز
عطش زمین خاکستر را نوشید
و پنجره‌ی بزرگ آفتاب ارغوانی
به مزرعه‌ی برده‌گان گشود
تا آفتاب‌گردان‌های پیشرس بپاخیزند،

برادرهای هم‌تصویر!
برای یک آفتاب دیگر
پیش از طلوع روز بزرگش
گریستیم.

مهرماه ۱۳۳۰

احمد شاملو

هوای تازه

۴

هوای تازه

۱. < نیما طرحی نو ارائه کرد. از شاگردان او یکیش که بنده باشم مدتی چنان به تقلید او پرداختم که طرح و زبان و دیدم را هم از او گرفته بودم. این دیگر مثل آفتاب روشن است. یک نگاه به اوایل هوای تازه بکنید تا به عرضم برسید. این امری کاملاً طبیعی است. > (شاملو، حریری ۷۰)

۲. < ... شعرهای این مجموعه محصول دوره‌ی تجربه‌های تازه بود. مهاجرت از دیاری متروک بود به منطقه‌یی که درست نمی‌شناسید. یعنی درحقیقت یک جور سفر اکتشافی. > (شاملو، حریری، ۴۰)

۳. < یک نویسنده‌ی متوسط‌الاحوال انگلیسی حرف تفکرانگیزی زده‌است. می‌گوید: « تو دوره‌ی بچه‌گی، هرکسی لحظه‌ی مقدری هست که در باز می‌شود تا آینده بیاید تو. » ــ من کودکی، سخت بی نشاطی را گذراندم و جوانی، بی‌رحمانه تنهایی. کسی را نداشتم که راه و چاهی نشانم بدهد و درنتیجه سال‌هایم بیهوده تلف شد. از ده ساله‌گی می‌نوشتم ولی موقعی که اولین شعر « خودم » را نوشتم (سال ۱۳۲۹) بیست و پنج ساله بودم. پانزده سال تمام از دستم رفته‌بود.

... رو کلمه‌ی « خودم » تکیه کردم. چون کشف « خود » برای من کم و بیش از این

سال شروع می‌شود و تا ۱۳۳۶ (سال چاپ هوای تازه) هشت سال به تجربه‌ی سخت‌کوشانه می‌گذرد. یا بهتر بگویم ریاضت‌کشانه. تجربه‌یی که درنهایت امر هم، مجبور بودم خودم تنها به شکست یا توفیقش رأی بدهم. > (شاملو، حریری ۱۰۱)

۴. < ... اما پیش از همه‌ی این‌ها و مهم‌تر از همه‌ی این‌ها [تجربه‌های نقاشی و تجربه‌های موسیقی و غیره] نفس بینش شاعرانه بود، نفس منطق شعری بود که تا پیش از آن نزد ما شناخته نبود. نخست نیما آن را به ما آموخت و آن‌گاه شعر غرب جنبه‌های مختلف آن را با همه‌ی وسعت بهت‌انگیزش پیش چشم ما به نمایش گذاشت. بدون نیما این تجربه برای ما میسر نبود. پنجره‌ی اصلی را نیما به روی ما گشود و از این پنجره بود که توانستیم دریابیم گستره‌ی وسیع این اقیانوس تا کجاها است، و نرگس چشم و لعل لب چه چاله‌ی قدم‌شکنی بود بر سر راه شاعران. چه یاوه‌ها که بار ما نکردند پاسداران جهل! حتا به صراحت گفتند و نوشتند که ما ترجمه‌ی اشعار فرنگی را تقلید می‌کنیم. در حالی که ما فقط « می‌آموختیم ». ...من منکر نقائص، منکر تأثیرپذیری‌های شدید دوره‌یی که گمان‌می‌کنم در خود من با هوای تازه به پایان می‌رسد نیستم. ولی فراگرفتن و تجربه چیزی است و تقلید صرف چیز دیگر. >(شاملو، حریری ۱۵۰)

دومین مجموعه‌ی چاپ‌شده‌ی شعرهای شاملو هوای تازه است: منتخب شعرهای ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۵، چاپ اول ۱۳۳۶. شامل ۸ بخش، و دارای ۶۹ شعر بلند و کوتاه. تاریخ نوشتن ۲۵ شعر این مجموعه از سال ۱۳۲۶ هست تا ۱۳۳۰ که سال چاپ قطع‌نامه [1] است.

۱. ۱ شعر آن به نام سنونی تاریک، به تاریخ ۱۳۲۶ــ سال چاپ آهنگ‌های فراموش‌شده ــ ۴ شعر ۱۳۲۷، ۴ شعر ۱۳۲۸، ۳ شعر ۱۳۲۹، ۱۲ شعر ۱۳۳۰.

سال ۲۶

▣ سمفونی تاریک

۵. < شک دارم که این قطعه از من است یا ترجمه‌ی آزادی از یک شاعر غربی. در هر حال می‌توان آن را نادیده گرفت. > (شاملو، هوای تازه، چاپ هشتم، ص ۳۲۵)

از سال ۱۳۲۶ فقط یک شعر به نام سمفونی تاریک در دو بخش و یازده بند در بخش هشتم هوای تازه هست. چرا این شعر در بخش پایانی هوای تازه آمده؟ شاید از این نظر که تمام آن شعرها از نظر فرمی یک وجه مشترک دارند، همه شعر سپیدند. این شعر حتا اگر ترجمه باشد باز می‌تواند در نشان دادن شکل‌گیری موسیقی شعر در اندیشه‌ی شاعر در سال ۱۳۲۶ــ که سال درآمدن آهنگ‌های فراموش‌شده است ــ بسیار روشن‌گر باشد، خاصه آن که انتخاب و درآوردن یک ترجمه ــ اگر ترجمه باشد ــ به این شکل خود نشان از تسلط اندیشه‌ی موسیقایی بر جان شاعر است. این شعر در اصل از مجموعه‌ی آهن‌ها و احساس است.

سمفونی تاریک

۱ غنچه‌های یاس من امشب شکفته‌است . و ظلمتی که باغ مرا بلعیده، از
بوی یاس‌ها معطر و خواب آور و خیال‌انگیز شده‌است.

۲ با عطر یاس‌ها که از سینه‌ی شب برمی‌خیزد، بوسه‌هایی که در سایه ربوده شده و خوشبختی‌هایی که تنها خواب‌آلوده‌گی شب ناظر آن بوده است بیدارمی‌شوند و با سمفونی دلپذیر یاس و تاریکی جان می‌گیرند.

۳ و بوی تلخ سروها ــ که ضرب‌های آهنگ اندوهزای گورستانی‌ست و به یاس‌های بیدار لالای می‌گوید ــ در سمفونی یاس و تاریکی می‌چکد و میان آسمان بی‌ستاره و زمین خواب آلود، شب لجوج را از معجون عشق و مرگ سرشارمی‌کند.

۴ عشق، مگر امشب با شوهرش مرگ وعده‌ی دیداری داشته‌است ... و اینک، دستادست و بالابال بر نسیم عبوس و مبهم شبانگاه پرسه می‌زنند.

۵ دل‌تنگی‌های بیهوده‌ی روز در سایه‌های شب دور و محومی‌شوند و پیچیده‌شان، چون ضربه‌های گیج و کشدار سنج، در آهنگ تلخ و شیرین تاریکی به گوش می‌آید.

۶ و آهنگ تلخ و شیرین تاریکی، امشب سرنوشتی شوم و ملکوتی را در آستانه‌ی رؤیاها برابر چشمان من به‌رقص می‌آورد.

□

۷ امشب عشق گوارا و دل‌پذیر، و مرگ نحس و فجیع، با جبروت و اقتدار زیر آسمان بی‌نور و حرارت بر سرزمین شب سلطنت می‌کنند ...

۸ امشب عطر یاس‌ها سنگر صبر و امید مرا از دل‌تنگی‌های دشوار و سنگین روز باز می‌ستاند ...

۹ امشب بوی تلخ سروها شعله‌ی عشق و آرزوها را که تازه‌تازه در دل من زبانه می‌کشد خاموش می‌کند ...

۱۰ امشب سمفونی تاریک یاس‌ها و سروها اندوه کهن و لذت سرمدی را در دل من دوباره به‌هم می‌آمیزد ...

۱۱ امشب از عشق و مرگ در روح من غوغاست ...

۷. سمفونی تاریک در واقع «سمفونی ـ تاریک ـ یاس‌ها و سروها»، یا سمفونی تاریک ـ عطر ـ یاس‌ها و بوی تلخ ـ سروها. و یا از سوی دیگر سمفونی یاس و تاریکی است، یک هارمونی مرکب از دو رنگ، با یک بو و یک حجم تاریک، یا بینی و چشم. سه عنصر عطر، بوسه و خوشبختی نیز با این سازها هم‌راهی می‌کنند.

۸. اولین چیزی که در این شعر چشم‌گیر است صورت‌هایی از تقابل (کُنتراست) است، که این سمفونی را می‌سازند. شاید راوی، به عنوان شنونده، به چند و چون سازبندی یک ارکستر سمفونیک توجه‌داشته‌است: هم‌آوایی یاس‌های سفید در متن تاریکی، همراه با عطر دل‌پذیر یاس‌ها و در متن آن‌ها «بوی تلخ سروها» که این به ضربه‌های قطره‌مانندی می‌ماند که در متن این سمفونی «می‌چکد» (مقصودم از ضربه، صدای «چکیدن» است برای بو روی هم‌آوایی عطر یاس‌ها و تاریکی). خود شعر این بوی تلخ سروها را «ضرب‌های آهنگِ اندوه‌زای گورستانی» می‌داند که «یاس‌های بیدار» را لالایی می‌گوید.

۹. مفردات گوناگون این شعر با حضور یاس و تاریکی در هر بند جان‌می‌گیرند.

راوی شب را دوست‌ندارد اما تاریکی و سایه‌ها را جزء ذاتی این سمفونی می‌داند، چه سمفونی بدون هارمونی این اضداد یا تقابل‌ها ممکن نیست. از این رو راوی میان تاریکی و سیاهی شب فرق‌می‌گذارد. تاریکی را دوست‌دارد و سیاهی را « ظلمت » می‌خواند: « ظلمتی که باغ مرا بلعیده. »

- راوی که شب، در معنای تاریکی و سایه، را دوست‌دارد طبعاً روز را در مایه‌ی دل‌تنگی می‌بیند (بند ۵).
- هر اندازه که عطر یاس دل‌پذیر است، بوی سرو تلخ و یأس‌انگیز است، و هر اندازه که آن آهنگ شیرین است این یک تلخ است و هر دو در متن تاریکی (در بند ٦). به تفکیک دو واژه‌ی عطر و بو توجه کنید: عطر برای یاس و بو برای سرو.
- شب این شعر، که سرزمین شب هم خوانده‌شده، آسمانی بی ستاره و بی نور دارد، دلیل وجودیش این است که بستر عطر یاس است، خواب‌آلوده و لجوج است. زمین هم فقط خوابالود است.
- نه زمین و نه آسمان هیچ‌یک نقشی در این شعر ندارند. تنها تاریکی است که ارزش می‌یابد، و شب هم از آن رو که بستر تاریکی و سایه‌هاست ارزش دارد. ارزش زمانی شب تنها در امشب است که متوقف‌می‌ماند (امشب هشت بار تکرار می‌شود.)
- واژه‌ی معجون (« معجون عشق و مرگ »)، در بند سوم، خیلی خوب به کار برده‌شده. آمیزه‌ی عطر یاس و بوی تلخ سروها « شب لجوج را از معجون عشق و مرگ سرشارمی‌کند. » در گذشته انواع معجون‌های تلخ بود که به عنوان دوا خصوصاً به بچه‌ها، می‌دادند و صفت « لجوج » برای شب آیا یادآور بچه‌هایی نیست که در نخوردن معجون‌های آن‌چنانی لجاجت می‌کرده‌اند؟ (اما این معجون به عشق و مرگ دلالت دارد. توجه کنید به صفت گوارا برای عشق و مرگ در بخش دوم.)
- بادی نمی‌وزد، اما نسیم هست (« عطر یاس‌ها که از سینه‌ی شب برمی‌خیزد ») که « عبوس و مبهم » است:

« عشق، مگر امشب با شوهرش مرگ وعده‌ی دیداری داشته‌است ...
و اینک، دستادست و بالابال بر نسیم عبوس و مبهم شبانگاه پرسه
می‌زنند. »

گویا خوی این شوهر (مرگ) گریبان‌گیر نسیم هم شده، یا شاید نسیم از این‌که موقعیت خود را نمی‌داند وضع مبهمی دارد. راوی به مادینه‌گی می‌اندیشد: دومین یاری که از عشق و مرگ نام برده می‌شود، این دو شخصیت می‌یابند و به شکل زن و شوهر دست‌دردست و بالابال پرسه‌می‌زنند. در بخش دوم، عشق، گوارا است و مرگ، نحس و فجیع. اما این دو در این سمفونی، در یک تقابل پررنگ و خشن جلوه می‌کنند و سراسر این موسیقی را زیر سلطه می‌گیرند (بند ۷). گویا در این سمفونی این دو نیز جدایی‌ناپذیرند، مثل عطر دل‌پذیر یاس و بوی تلخ سروها (مادینه‌گی گوارای یاس و یأس اندوه‌زای مرگ‌آلود (گورستانی) و تلخی بوی سرو در شب. یاس و سرو، دوگیاه، هویت عشق و مرگ را دارند.

● دل‌تنگی‌های روز، که بیهوده (در بخش اول، بند ۵) و نیز دشوار و سنگین (در بخش دوم، بند ۸) خوانده‌شده، در این سمفونی به « ضربه‌های گیج و کِش‌دار سنج » در متن « آهنگ تلخ و شیرین تاریکی » (بند ۵) وصف‌شده‌اند.

بخش دوم در ۵ بند که هر بند با یک ضربه‌ی مشخص امشب آغاز می‌شود، و با تمام مفردات بخش اول ــ عشق و مرگ، عطر یاس و دل‌تنگی، بوی تلخ سروها، سمفونی تاریک یاس‌ها و سروها، و تقابل عشق و مرگ ــ در متن همین امشب بسط می‌یابند.

● تحلیلی که راوی از این سمفونی (در بند ۱۰) به‌دست‌می‌دهد جالب است:

« امشب مسمومی تاریک یاس‌ها و سروها اندوه کهن و لذت سرمدی
را در جان من دوباره به‌هم‌می‌آمیزد... »

کدام اندوه کهن و کدام لذت سرمدی؟ نکته این است که می‌گوید « در جان من دوباره به‌هم‌می‌آمیزد » بار اول چه وقتی بوده؟ (کاربرد درستی از لغت دل و جان دارد.)
« و آهنگ تلخ و شیرین تاریکی، امشب سرنوشتی شوم و ملکوتی را در آستانه‌ی رؤیاها برابر چشمان من به‌رقص می‌آورد. » آیا آن « اندوه کهن و لذت سرمدی » همین ورود به « آستانه‌ی رؤیاها » نیست؟ و یا:

« امشب عشق گوارا و دل‌پذیر، و مرگ نحس و فجیع، با جبروت و
اقتدار زیرآسمان بی‌نور و حرارت بر سرزمین شب سلطنت
می‌کنند... »؟

« امشب عطر یاس‌ها سنگر صبر و امید مرا از دل‌تنگی‌های دشوار و
سنگین روز بازمی‌ستاند... »

سنگر صبر و امید؟ (در بند ۸) آیا همان « سایه‌های شب » (در بند ۵) نیست که در تقابل با روز و دل‌تنگی‌هایش می‌ایستد؟
« امشب از عشق و مرگ در روح من غوغاست ... » آیا آن تاریکی و سایه‌ها و آستانه‌ی رؤیاها، و سرزمین شب، همین روح راوی، در پایان شعر، نیست؟
□

۱۰. تمام شعر از بیرون آرام است، شب آرامی است. حتا بادی نمی‌وزد، فقط نسیم است که پرسه‌گاه عشق و مرگ است. تمام سطرهای بخش دوم با سه نقطه پایان‌می‌گیرد، که این بامعناست، و کاربرد خوبی است از سه نقطه که استمرار موسیقایی موضوع را در جان خواننده نشان‌می‌دهد.
۱۱. نگاهی می‌کنیم به تقابل‌های این شعر.

● آهنگ تلخ و شیرین تاریکی (آمیزه‌ی عطر یاس و بوی تلخ سروها) (دو بار).
● تقابل عشق و مرگ (۴ بار) تم‌های اصلی این سمفونی‌اند که رنگ‌های گوناگون یاس و تاریکی، عطر یاس و بوی تلخ سروها، سایه‌ها و روز، دیالوگ زن و شوهر، دل‌تنگی روز و نسیم عبوس و مبهم ... را به‌خود می‌گیرد.
● تقابل زن و شوهر، هرچند « دستادست و بالابال » پرسه می‌زنند.
● تقابل امید و نومیدی
● تقابل‌های دیگر: یاس‌های بیدار و زمین خواب‌آلود، برخاستن عطر یاس از سینه‌ی شب و خواب‌آلوده گی شب، عشق (زنده گی) و مرگ. دل‌تنگی‌های بیهوده و دشوار و سنگین روز در برابر سایه‌های شب، آستانه‌ی رؤیاها.
● سرنوشت هم در این سمفونی، تلخ و شیرین، آمیزه‌یی از تقابل شومی و ملکوتی‌بودن است.

در کل شعر، همه‌ی این تقابل‌ها اجزای یک کلّ، هارمونیایی‌اند.

۱۲- سمفونی تاریک از نظر ساختاری، شعر مهمی است. موسیقی در جان راوی موج می‌زند و نام سمفونی ابداً این‌جا از نظر تازه گی این نام و یا دلیل‌هایی از این نوع به کار نرفته، بل‌که پیدا است راوی به فرم این نوع موسیقی می‌اندیشد نه به نام آن. در واقع تلاش می‌کند که فُرم دیالوگی این قالب موسیقایی را در این شعر ایجادکند. برای من که معتقدم شاملو فرم شعرهای سپیدش را از موسیقی جهانی، یعنی از موسیقی کلاسیک، گرفته این شعر به عنوان یک شروع خوب مهم است. هرچند شاملو گفته‌است < شک دارم که این قطعه از من است یا ترجمه‌ی آزادی از یک شاعر غربی .... > اگر هم این‌طور باشد باز خود. توجه به چنین ساختاری از آن رو مهم است که چنین نگرشی در ساختار شعرهای بعدی شاملو نقش بسیار مؤثری به‌عهده دارد. خوانش من نیز بر این پایه بوده‌است.

سال ۲۷

۱۳. از سال ۱۳۲۷ پنج شعر در دست است، که همه از مجموعه‌ی آهن‌ها و احساس‌اند. چهار شعر آن در هوای تازه آمده: بازگشت (در بخش ۱)، در رزم زندگی، مرد مجسمه و کبود (در بخش ۳)، و یک شعر هم مرغ دریااست که آن را در فصل ۳ خوانده‌ایم.

۱۴. بازگشت قالب چهارپاره دارد. شعر خوبی است که شاید به‌کار محققان این فن بیاید، اما گمان‌نکنم برای خواننده‌ی امروزی چندان چیزی شاملوانه داشته‌باشد. دردی که در شعر هست بیش‌تر خصوصی است. بااین‌همه، برخی پاره‌ها توجه‌انگیزند:

دردا! نماند از آن همه، جز یادی
منسوخ و لغو و باطل و نامفهوم،
چون سایه کز هیاکل ناپیدا
گردد به عمق آینه‌یی معلوم ...

یا:

مانم به آبگینه‌حبابی شست
در کلبه‌یی گرفته، سیه، تاریک:
لرزم، چو عابری گذرد از دور
نالم، نسیمی ار وزد از نزدیک

▣ در رزم زنده‌گی

۱۵. در انتهای این شعر نوشته‌شده: « ملهم از لُوکَه دوکُن. شعر خوبی است، خصوصاً از نظر فرم، و موضوع رزم را همه‌جا جستجومی‌کند:

در زیر طاق عرش ، بر سفره‌ی زمین

...

و به این شکل پایان‌می‌گیرد:

هر جاکه مرگ هست
هر جاکه رنج می‌برد انسان ز روز و شب
هر جاکه بخت سرکش فریادمی‌کشد
هر جاکه درد روی‌کند سوی آدمی
هر جاکه زنده‌گی طلبد زنده را به رزم،
بیرون‌کش از نیام
از زور و ناتوانی خود هردو ساخته
تیغی دودَم!

نمی‌دانیم این اندیشه‌ها چه اندازه‌اش از شاعری است که از او الهام گرفته. مهم یکی انتخاب موضوع این الهام است که ستیزنده‌گی. راوی در آن آشکار است، و دیگری درآوردن آن در چنین قالبی است.

▣ مرد مجسمه

۱۶. شعری است در ۴ بند، با وزن نیمایی. شعر جاافتاده‌یی است. از مردی می‌گوید که:

در چشم بی‌نگاهش افسرده رازهاست
ایستاده‌است روز و شب وی، از خموش خویش
با گنج‌های راز درونش نیازهاست.

با آن گنج‌های راز درونش راز و نیازها دارد اما خاموش است.[۲] و در رنگ‌های مبهم و مغشوش و گنگ «هیچ» می‌کاود با چشمی که نگاه ندارد. چشمش باز اما بی‌نگاه است و «مژگان به هم نمی‌زند» ما گاهی شاید او را بینا می‌پنداریم:

زین روست نیز شاید اگر گاه، چشم ما
بیند به پرده‌های نگاهش... سپید و مات ــ
وهمی شکفته را.

یا گاه گوش ما بتواند عیان شنید
هم از لبان خامش و تودار و بسته‌اش
رازی نگفته را...

اما واقعیت همان است که در آغاز شعر آمده:

در چشم بی‌نگاهش افسرده رازهاست
ایستاده‌است روز و شب و، از خموش خویش
با گنج‌های راز درونش نیازهاست.

آیا او یادآور این موجود مثنوی مولوی نیست: «چشم باز و گوش باز و این عَمَا»؟ می‌نگرد اما در رنگ‌های هیچ، یا «هیچ کور پلید»، که گونه‌یی بی‌نهایت است.

۲. کاربرد تازه‌یی از ترکیب قدیمی «راز و نیاز» دارد: «با گنج‌های راز درونش نیازهاست»، راز و نیازهای درونی «خاموش». ترکیب صفت به جای اسم هم بسیار گویا است: «از خموش خویش»، شاید به جای «از درون خاموش خویش» یا «از خاموشی خود» یا از «خاموشی درون خود».

این هیچ چه مشخصاتی دارد؟ « رنگی نهفته » یا « رنگ‌های درهم مغشوش و کور » دارد. « کور-پلید » است، و

پر باز کرده‌است،
دز چشم بی‌نگاه
سوی بی‌نهایتی
پرواز کرده‌است.

۱۷. فیلسوف است؟ بی‌نگاه؟ اندیشه‌های مسخ‌شده‌یی به شکل « اشباح بی تکان و خموش و فسرده » در سر یا در « حجره‌های جن‌زده‌ی اندرونش » دارد. تنها موجود زنده‌ی این شعر « نغمه‌های شبانگاه عابران » است که تازه افسون‌شان در او کارگر نمی‌افتد.

- « گنج‌های درونش » چیست؟ « اشباح بی‌تکان و خموش و فسرده »؟
- « درونش » کجاست؟ « حجره‌های خاموش و جن‌زده »؟
- پرسشی دارد که مبهم است از این‌رو نمی‌داند چیست.
- سوار « بادپایی » است که « سال‌ها » آن را می‌راند اما « استاده‌است روز و شب ». (انتخاب بادپا بسیار با معناست.)
- او « بی‌خیال » گذشت زمان است. سکوت درونش « خلوت سیاه وجود » خوانده‌شده‌است.

۱۸. مرد مجسمه، چنان که از نامش پیدا است، موجودی است مسخ‌شده، و این مسخ‌شده‌گی او را می‌توان در فرم شعر هم دید: فعل‌ها در معنا منفی‌اند و هیچ دلالتی به حرکت او در آن‌ها نیست:

۱) راوی می‌گوید « می‌کاود از دو چشم » (دو بار) اما چشمی که نگاه ندارد، یا پرده‌های نگاهش سپید و مات است، مردمک ندارد، نمی‌تواند در چیزی بکاود. پس کاویدنی در کار نیست.

۲) دیده‌گانش باز اما « مژگان به‌هم‌نمی‌زند ». « می‌راند » اما سال‌ها همان‌جایی است که از اول بوده.

۳) هیچ چیز « اشباح بی‌تکان و خموش و فسرده را »...« نمی‌رماند ». اشباح درون او هم اشباح نیستند، چراکه هیچ حرکتی ندارند: « بی تکان و خموش و افسرده‌اند » نه نگاهی در چشم دارد و نه آهی بر لب.

۴) « پربازکرده‌است... » به سوی بی‌نهایتی که هیچ است، که پیداست نه پری بازشده و نه پروازی درکاربوده.

۵) « ز ابهام پرسشی که نیاردگرفت و گفت » نه توانستنی هست و نه گرفتن و گفتنی. یارستن به معنی توانستن از واژه‌گان قدیمی است. این شاید آغاز خوبی برای کاربرد این‌گونه واژه‌گان در شعرهای بعدی شاملو باشد.

۶) حتا اگر چشم ما نیز چیزی ببیند وَهم است، و یا چیزی بشنود از « لبان خامش و تودار و بسته »ی اوست. پس نه از او چیزی می‌بینیم و نه چیزی می‌شنویم. در این شعر رنگ هست اما او چیزی نمی‌بیند، رنگ‌های او مبهم و مغشوش و گنگ‌اند. او در هیچ می‌نگرد، پس رنگ‌های او رنگ نیستند. رنگی درکار نیست. چیزی نیست مگر....

۷) رمز سکون و مرده‌گی است، و راوی همه‌ی عوامل و عناصر را در این جهت به‌کارمی‌بندد تا شعری یک‌پارچه بسازد.

۱۹. مرد مجسمه گونه‌یی توصیف انسانی است که مرده‌گی بر تمام وجودش مسلط است، سنگ شده‌است، « مجسمه » است، تجسم خیال‌های مرده‌است، نماد سنگینه‌گی. جان است. هیچ است، هیچ. مبهم و مغشوش و گنگ و پلید و کور. فاقد تمام اشکال تحرک است. و این‌همه را بیش‌تر در فرم شعر می‌بینیم تا در کلام آن. چرا مرد مجسمه نوشته شده؟ آیا نماد چیزی است در جامعه‌ی ما؟ چون شاعر در این سال‌ها تحت تأثیر زبان فرانسوی است شاید این فکر را از شعر اروپایی الهام‌گرفته‌باشد. اما آن‌چه در مرد مجسمه مهم است ساختار محکم آن است که این بی‌گمان کار شاملو است.

▣ کبود

۲۰. سال ۲۷ (و نیز ۲۶) از این نظر مهم است که در شعرهای شاملو، جوهر، و

شاید هم فرم و ساختار موسیقی کلاسیک معمول غرب رسوخ آشکار دارد. در سمفونی تاریک دیدیم، و در کبود هم می‌خوانیم. نه تنها در سطح اصطلاحات، که این چندان مهم نیست، بل‌که در ساختار شعر است که این هنر راه می‌یابد. خصوصاً عنصر تقابل (کُنتراست) یا فضای دیالوگی که در آن تقابل عناصر و مفردات صورت می‌گیرد، که این از شاخص‌های شعرهای شاملو است.

۲۱. در تمام بند اول کبود، این تقابل را می‌بینیم، بی توجه به معنا یا پیام آن:

زیر خروش و جنبش ظاهر
زیر شتاب روز و شب ـ موج
در خلوت زنده‌ی عمق ـ خلیج ـ دور
آن‌جا که نور و ظلمت، آرام خفته‌اند
درهم، ولی گریخته از هم،
...
آن‌جا کبود ـ خفته
نه غمگین نه شادمان ...

خروش و جنبش و آرام‌خفتن، نور و ظلمت: درهم ولی گریخته از هم، .... و در بند دوم: سکوتی که خاموش و پُرخروش آشوب‌می‌کند، هیاهوی حمله‌های موج به ساحل و به گوش نیامدن آن‌ها.

در بند چهارم:

خاموش‌وار خفته‌ی این مردم ـ کبود
در نغمه‌ی فسون‌گر جنجال ـ چشم تو
نت‌های بی‌شتاب سکوت‌ست.

خاموش‌وار و جنجال، نُت و سکوت. و در تمام بند پنجم:

یا آن‌که ناگهان در یک سونات گرم
بعد از شلوغ و همهمه‌ی هرچه ساز و سنج
بر شستی پیانو
تک‌ضربه‌های نرم.

دیالوگ پیانو و ارکستر. در چاپ‌های قبلی عبارت «بر شستی پیانو» را ندارد،[۳] که خود از همان «تک‌ضربه‌های نرم» پیدا است که پیانو است.

و تقابل «والس‌های پُرهیجان و نُت‌های تُرد و نرم سکوت». دو نکته این‌جا چشم‌گیر است. یکی نوع رقص دایره‌وار والس که با چشم و گردش نگاه خوب می‌خواند. و دیگری مسأله‌ی سکوت‌ها در موسیقی کلاسیک است که هر شنونده‌ی دل سپرده‌یی همیشه به آن توجه دارد.

چرا کبود؟ و نه آبی مثلاً؟ آبی‌ِ اعماق را کبود می‌خوانند: «خلوت زننده‌ی عمق‌ِ خلیج‌ِ دور» و «سنگین‌ِ نرم‌ِ عمق‌ِ خلیج» است.

تازه گی دارد که کسی رنگ عمق خلیج را به خاطر چشمان او دوست بدارد:

ای شرم!
ای کبود!
تنها برای مردمک چشم‌های اوست
گر می‌پرستمت.

این تقابل‌ها به خاطر کبودِ شرم‌گونه‌ی مردمک چشمان او، یا «بی‌انتهای رنگ دو چشم کبود تو» است. احساس‌های گوناگونی که این «کبود خفته» که «آشوب می‌کند» برمی‌انگیزد تنها در این بیان تقابلی هستی‌یافته. عاشقانه است اما رمانتیک نیست.

۳. «در چاپ اول دارد بعدها افتاده‌است» (آیدا).

مردم به جای مردمک، کاربرد واژه‌ی کهن است در شعر نو. گرایش شاعر را به استفاده از منابع کهن نشان‌می‌دهد، و این کاری است که در تمام این پنجاه سال کرده‌است.

«بت‌وار می‌پرستم» ترکیب قدیمی است اما در کاربردی نو: آن‌چه بت‌وار پرستیده‌می‌شود «سنگین نرم خفته‌ی عمق خلیج» است (این‌گونه تتابع اضافات توالی موسیقایی اصوات را القا می‌کند).

عمق خلیج چشمان او را به‌یادمی‌آورد. چشمان او به آن تشبیه‌نشده است و راوی این‌همه را در موسیقی، در یک سونات می‌بیند و می‌شنود.

سال ۲۸

از سال ۱۳۲۸ پنج شعر در هوای تازه هست: بهار خاموش (در بخش ۱)، غبار، انتظار، خفاش شب (در بخش ۲)، دیوارها (در بخش ۳).

◎ بهار خاموش

۲۲. قالب چهارپاره دارد، در سه بند. زبان هم متناسب با این‌گونه قالب‌ها حالت کلاسیک به خود می‌گیرد:

بر آن فانوس که‌ش دستی بیفروخت
بر آن دوکی که بر رَف بی‌صدا ماند
...
بهار منتظر بی‌مصرف افتاد!
به هر بامی درنگی کرد و بگذشت
...
□
به صد امید آمد، رفت نومید
بهار — آری بر او نگشود کس در.
...

معلوم نیست چرا دَم بهار در هیچ چیز و هیچ کس نمی‌گیرد. تنها:

غروب روز اول لبک، تنها
درین خلوت‌گه ِ غوکان ِ مملوک
به یاد آن حکایت‌ها که رفته‌ست
ز عمق ِ برکه یک‌دَم ناله‌زد غوک...

آیا مرده‌گی همه‌جا و هیچ‌چیز را فرا گرفته؟

▣ غبار

۲۳. چهار بند دارد. راوی در بخش‌هایی از این شعر وصفی از خود به دست می‌دهد:

از غریو ِ دیو توفانم هراس
و ز خروش تندرم اندوه نیست ،
مرگ ِ مسکین را نمی‌گیرم به هیچ.

یا:

گرچه چون پولاد سرسخت‌ام به رزم
یا خود از پولاد شد ایمان من —

گر بخواند مرغی از اقصای شب
اشک ِ رقّت ریزد از چشمان من.

غبار چیست؟ « یاوه‌گویی‌ها » و « بدگویی نامهربانان »؟

« گرایش به موسیقی غرب در شعرش مستقیم دیده می‌شود که بسیار غیر طبیعی است. مثلاً آوردن کلمه‌ی سمفونی، [در] شعر غبار که آن را

تصحیح کرده است و شعرهای دیگرش، اما آشنایی با همین موسیقی حس، سالم وزن را به او القا کرد.... »(م. آزاده، فردوسی، ۱۳۴۸، شماره ۹۱۴، کرگدن، ص ۱۹)

◙ انتظار

از دریچه
با دل خسته، لب بسته، نگاه سرد
می‌کنم از چشم خواب‌آلوده‌ی خود

صبح‌دم
بیرون
نگاهی:

۲۴. تقطیع پله کانی اولین چیزی است که در این شعر به‌چشم‌می‌خورد، بار اول است که در شعر شاملو به چنین پدیده‌یی برمی‌خوریم، پدیده‌یی که جزء جدایی‌ناپذیر شعرهای بعدی اوست.

پایان شعر هم از چنین تجربه‌یی در تقطیع برخوردار است:

من در این‌جا مانده‌ام خاموش
برجاایستاده
سرد
و ز دو چشم خسته اشک یأس می‌ریزم به دامان:
جاده خالی
زیر باران!

شعر هنوز از تأثیر زبان شعر سنتی آزادنشده‌است: از دوچشم خسته اشک

یأس به دامن ریختن. من دوست‌دارم این تکه را با حذف این سطر بخوانم:

من در این‌جا مانده‌ام خاموش
برجا ایستاده
سرد:
جاده خالی
زیر باران!

▣ خفاش شب

هر چند من ندیده‌ام این کور بی‌خیال
این گنگ شب که گیج و عبوس است ــ
خود را به روشن سحر
نزدیک‌تر کند،
لیکن شنیده‌ام که شب تیره ــ هر چه هست ــ
آخر ز تنگه‌های سحرگه گذر کند...

۲۵. آیا وصف شب زمانه است؟

راوی در این شعر چشم‌به‌راه صبح است، اما صبح نمی‌دمد. بااین‌همه نومید نیست. ستیزنده‌گی و آرزوی رسیدن به بامداد در راوی موج می‌زند:

غول سکوت می‌گردم با طغان خویش
و من در انتظار
که خواند خروس صبح!

شعر ساده‌ی بی‌گرهی است.

• خفاش شب... گرفتار همان مشکل ضعف بیان و طولانی بودن زیادی

شعر و تکرار و فرسودن موضوعی در چند شعر ــ وزن هم هنوز جا نیفتاده، با این که شعر یک وزن مشخص کاملاً « رو » دارد، فرم سطحی است، در همان اول شعر به این به‌اصطلاح « سکته » برمی‌خورید، بی‌آن که بـه عـنوان یک امکان وزنی از آن به آگاهی و قصد استفاده‌یی بشود و... »

(م. آزاد، کرگدن، مجله‌ی فردوسی، ۱۳۴۸ شماره ۹۱۸، ص ۱۹)

▣ دیوارها

۲۶. شعر بلندی است در هفت بخش. در پایان آن نوشته‌شده « ملهم از یک شعر گیلویک، به همین نام ». با این آغاز:

دیوارها ــ مشخص و محکم ــ که با سکوت
با بی‌حیایی همه خط‌هاش
با هرچه‌اش ز کنگره بر سر
با قبح گنگ زاویه‌هایش سیاه و تند،
در گوش‌های چشم
گویای بی‌گناهی خویش است ...

دیوارها ساختار خوب و هدف‌مندی دارد.

در بند دوم، باران در برابر دیوار ـ جدال‌اندیش به « مورهای بـاران » وصف‌شده که نمی‌دانیم این ترکیب از همان منبع الهام است یا خود شاعر آن را ساخته.

۲۷. یک صفت مانده‌گار شاملویی در این شعر هست، و آن صورتی از همکناری خورشید و باران است که برتری غالباً از آن خورشید و آفتاب است:

اما خورشید
همواره قدرت است، توانایی‌ست!

[به این پاره از یک شعر از مجموعه‌ی در آستانه، به تاریخ صبح پنج‌شنبه، ۷۶/۱/۲۸، توجه کنید:

....
خاک و
پای‌کوبان ِ فصیح ِ نوباوه‌گان ِ شاد ِ باران
در بارانی‌های خیس.

آن‌گاه
جهان به‌تمامی:
زمین و زمان به‌تمامی و
آسمان به‌تمامی.

وآن‌گاه
سکوت ِ مقدس ِ خورشید ِ نشسته‌روی
بر سجاده‌ی خاک،
و درنگ ِ سنگین ِ ساتور ِ خونین ...]

□ در بخش بعدی، آن که:

بر بام‌های تشنه که برداشته شکاف،
با هر درنگ خویش
آن پیک ِ نورپیکر، داده‌ست اشارتی،
کرده‌ست فاش از این‌سان
با هر اشاره‌اش
رمزی، عبارتی:

« دیوارهای کهنه شکافد
تا
بر هر پی، شکسته، برآید عمارتی!»

می‌بینیم که این‌جا تشنه‌گی نه با باران که با آفتاب نشان داده‌می‌شود.
رازآمیزی دیوارها میان دیوار و انسان مشابهتی پدیدآورده‌است.
راوی از هرگونه دیوار بیزار است:

دیوارها
بدمنظرند!

برای آغاز این بند شاعر توضیحی دارد که نقلش سودمند است:

۲۸. « در آن سال‌ها، هنوز گرداگرد زندان قصر کشت‌زار گندم بود ــ گندم‌زاری که بیهوده می‌کوشید گندم‌زار باقی‌بماند. چیزی بود ناقص‌شده و مورد تجاوز قرارگرفته، که از کنار جاده‌یی که به شمیران می‌رفت تا پای دیوار غربی زندان ادامه‌می‌یافت و حالتی سخت موقت و بیهوده داشت. » (شاملو، هوای تازه، چاپ هشتم، ص ۳۴۰)

اما میان مزرعه، این دیوار
حرفی است در سکوت!
او می‌تواند آیا
معتادشد به دیده‌ی انسان،
یا آسمان شب را
بین سطوح خود ندهد نقصان!

« معتاد شد به دیده‌ی انسان »، یعنی چشم انسان به آن آمخته‌شده؟[۴]
شعر در پایان بخش چهارم شکل سیاسی به خود می‌گیرد:

۴. « فکر می‌کنم شاعر خواسته یک شخصیت انسان‌گونه به دیوار بدهد، به خاطر همین است که با ضمیر او از آن یاد می‌کند. » (ج. ز.)

دیوارهای بایر، چندان که هیچ موش
در آن به حرفِ آن‌سو پنهان نداده گوش،
وز خامشی آن‌همه در چار میخ و بند
پوسیده کتف‌شان‌همه در زنجیر
خشکیده بوسه‌ها همه‌شان بر لب،
وز استقامت همه آن مردان
که به لرزیدن پسِ این دیوار،
محق هستند،
حرفی نمی‌گویند!

۲۹. تا این‌جا این دیوارها که به همه‌جا کشیده‌می‌شود ضدآزادی است. این‌جا دیوار مقام امن و آرامش نیست، بازدارنده‌ی آزادی است. اما در میان این‌همه دیوارِ «خشک و سرد» راوی تصور دیگری از دیوار به‌دست‌می‌دهد، و از دیوار دیگری می‌پرسد که شاید سایه‌های شادی فردا را بگسترد، یا برای مجروح دیوار امیدی باشد در برابر هجوم نومیدی:

کو در میان این همه دیوار خشک و سرد
دیوار یک امید
تا سایه‌های شادی فردا بگسترد؟

بااین‌همه
برای یکی مجروح
دیوار یک امید
آیا کفایت است؟
و با وجود این
در هر نبرد تکیه به دیوار می‌کنیم

همواره با یقین
کز پشت ضربه نیست، امیدی‌ست بل کز آن
پرشورتر درین راه پیکار می‌کنیم

دیوار کاربردی دوسویه دارد، اما در هر حال بازدارنده است.[۵]
تمام بخش آخر با تمثیل شیر پایان می‌یابد:

چشمش میان ظلمت جویای روشنی است
می‌پرورد به عمق دل، آرام
انتقام![۶]

۳۰. فکر «انتقام» تم مهم این شعر است. این تم را در شعرهای تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن (قطع‌نامه) و از زخم قلب آمان‌جان (هوای تازه) هم می‌بینیم. البته در شعرهای سال‌های کمال دیگر این تم وجود ندارد. بل‌که آگاهی‌یافتن و شناختن آزادی اصل است و چیزهای دیگر در پیرامون آن قرار می‌گیرند.

۵. «واژه‌ی بازدارنده» اگرچه در معنا درست است اما این‌جا مناسب نیست. یک جا مانع و بازدارنده است (این یک کاربرد) و یک جا حامی، یا به لغت درست‌تر، پناه‌گاه است و اسباب ایمنی (این یک کاربرد دیگر). بازدارندگی همان طور که می‌بینید فقط یک کاربرد است و نه هر دو کاربرد. (ج. ز.)

۶. در بند آخر می‌خوانیم: «یک شیر / مطمئناً خوف است دام را» ... «روشن است [؟] ترجمه‌ی شعر فرنگی است...» (دست‌غیب، ص ۷۴) (و پیشنهاد می‌کنم این پانویس را حذف کنید هیچ کمکی به خواننده نمی‌کند. (ج. ز.)

سال ۲۹

۳۱. < از ده ساله‌گی می‌نوشتم ولی موقعی که اولین شعر «خودم» را نوشتم (سال ۱۳۲۹) بیست و پنج ساله بودم. پانزده سال تمام از دستم رفته بود. > (شاملو، حریری، ص ۱۰۱)

۷ شعر از سال ۲۹ می‌شناسیم: یک شعر به نام از شاعری به سربازی، چاپ شده در روزنه، شماره ۵، ۱۳۲۹ (← فصل ۲ / ۱۲)؛ یک شعر از آهن‌ها و احساس به نام برای خون و ماتیک (← فصل ۳)؛ دو شعر در قطع‌نامه (← فصل ۲)؛ و ۳ شعر در هوای تازه.[۷] می‌پردازیم به هوای تازه.

۳۲. سال ۲۹ را شاید بتوان از نظر کیفی در عمر شاعری شاملو آغاز بارآوری او دانست، هرچند که تنها همین چند شعر از این سال در دست‌اند. بااین‌همه، هنوز آن‌گونه از شعر که شاملوی شاعر را با آن می‌شناسیم پدید نیامده.

در هوای تازه

۷. آیدا در حاشیه‌ی این صفحه نوشته‌اند «موغ باران در ۱۸ اسفند همین سال در بندر انزلی گفته شده». اما چون تاریخ این شعر در چاپ‌های هوای تازه ۱۳۳۱ آمده ما آن را ذیل سال ۱۳۳۱ آورده‌ایم.

▣ بیمار

بر سر این ماسه‌ها درازمانی است
کشتی فرسوده‌یی خموش نشسته‌ست
لیک نه فرسوده آن‌چنان که دگر هیچ
چشم امیدی به سوی آن نتوان بست.

۳۳. راوی بیمار است در کومه‌یی نزدیک دریا در بستر افتاده‌است و اندیشه‌ی نابودی و مرگ در سر دارد. اما بیمار حقیقی، کشتی فرسوده‌ی خاموشی است که مدت‌هاست روی شن‌ها افتاده‌است. راوی چشم‌به‌راه و امیدوار است که ماهی‌گیران به مرمت آن بیایند، و او آن را بر آب ببیند تا از این ره گذر:

شادی بینم به روی ساحل آباد
وین ز غم آباد را خراب بینم.

« این ز غم آباد » لابد جایی است که بیمار در آن است. به همین دلیل می‌خواهد آن را « خراب ببیند ». از نظر فنی به تقابل آباد و خراب توجه دارد. دلش می‌خواهد « سکوت مرگ » را « پاره‌ببیند ». از این‌رو:

پنجره را بازمی‌کنم سوی دریا
هر سحر از شوق، تا ببینم هستند؟

بیمار، نومیدی نمی‌شناسد. خودش هم از این امید تعجب‌می‌کند: « با دل بیمار من عجیب امیدی است... »

این‌جا سه بار واژه‌ی « قروق » (که شکل رایج‌ترش « قُرُق » است) آمده است: « چله‌نشسته قروق »، « از قروق هوش‌یار و موج تکاپو »، « وز سمج این قروق نمی‌رود از روی »، قروق یا قرق: « ۱. منع، بازداشتن. ۲.

جلوگیری از ورود کسان به جایی. ۳. محلی که اختصاص به شخص یا اشخاصی معین دارد و دیگران از ورود بدان‌جا ممنوع‌اند... » (فرهنگ معین). از این فروق، پرت افتاده گی و خلوت‌بوده گی هم منظور است.

۳۴. تأیید حیات است و نفی نومیدی و مرگ. راوی امیدوار است و این امیدواری به بهروزی انسان، دغدغه‌ی همیشه و از شاخص‌های شعرهای شاملو است.

▣ طرح

بر سکوتی که با تن مرداب
بوسه خیسانده گشته دستاغوش
وز عمیق، عبوس می‌گوید
راز با او، به نغمه‌یی خاموش،

رقص مهتاب مهرگان زیباست
با دَمش نیم‌سرد و سر سنگین.
هم‌چو برگردن، سطبر، « کاپه »
بوسه‌ی سرخ تیغه‌ی گیوتین!

۳۵. طرح دیگری هم در باغ آینه داریم که تاریخ سال ندارد. این عنوان گویا از نقاشی گرفته‌شده‌است. به شعر نیمایی می‌ماند. اما آوایه‌ی « سر سنگین » با گیوتین قابل توجه است. کاپه را شاعر این طور توضیح داده‌است:

۳۶. < کاپه Capet ــ یا ازآن بهتر: مسیو کاپه ــ لقب ریش‌خندآمیزی است که در انقلاب کبیر فرانسه به لویی شانزدهم دادند و سرانجام نیز به همین نام محکوم و معدومش کردند. کامیل دِمولن C. Desmoulins (از سران انقلاب کبیر فرانسه، که خود نیز بعدها به اعدام با گیوتین محکوم‌شد) او را « مسیو کاپه بزرگه » می‌خواند. >

(شاملو، هوای‌تازه، چاپ هشتم، ص ۳۴۰)

◙ رُکسانا

رکسانا شعر مشهور این سال است.

۳۷. < رکسانا را نیمای بزرگ به من داد. آن وقت ها فرهنگ شعری (و غیر شعری) ما سخت فقیر بود و به چنین تکیه‌گاه‌هایی نیاز حیاتی داشت. شعر کهن کلیشه‌های خود را داشت: معشوقی که میرزا علی اکبر صابر (در هوپ‌هوپ‌نامه) پنبه‌ی آن را زده و عظیم عظیم‌زاده آن را تجسم عینی داده. اما بنای شعری که نیما طرح آن را به‌دست‌داده‌بود با آن خشت و نیمه‌ها بالا نمی‌رفت و نیازمند مصالح دیگری بود: این شعر محتاج فرهنگی بود که می‌بایست از جای دیگری به جز مکتب خانه‌ی سر کوچه و اسطوره‌های بی‌خون و گوشت و فرسوده‌مان فراهم‌آید. گو این که ما، به جز چند تن انگشت‌شمار که هنوز در پذیرفتن راه نیما مرددبودند، حتا به همان سلاح‌های پوسیده‌ی قدیمی نیز دسترس نداشتیم!ــ دست‌به‌دهنی ما تا به حدی بود که گاه بعضی دوستان‌مان فرهنگ شعری خود را از فیلم‌های مبتذل روز دست و پا می‌کردند: پاندورای من مثلاً، و نظایر آن! ... گیرم این‌قدر بود که از میان ما، بعضی این نیاز را می‌شناختند و با چنگ و دندان از این موانع می‌گذشتند، و بعضی دیگر مستقیم، چشم به دست این گروه داشتند و به انتظار نشسته‌بودند که چیزی از کارگاه اینان بیرون‌آید تا آن را برادرانه میان خود قسمت‌کنند!ــ هر منتقد شعر به آسانی می‌تواند رونوشت های کاملی از فلان یا بهمان شعر را در دیوان «شاعران» آن دوره بیابد. با این تفاوت که گاه، رونوشت پیش از سرمشق به‌چاپ‌رسیده‌است!

رکسانا را من ابتدا کلمه‌ی آوِستایی پنداشته‌بودم که تدریجاً به روشن و رخشان تبدیل‌شده. فقط بعدها و پس از آشنایی با نظامی و فردوسی دانستم که این، تلفظ یونانی روشنک است ــ دختر اوخوآرتِس Oxuartes، نجیب زاده‌ی سغدی ــ که پس از اسارت مورد علاقه‌ی اسکندر مقدونی واقع‌شد و به همسری او درآمد، و این شاعران او را با استه‌تیره Statira دختر دارای سوم ــ که اسکندر بنا به وصیت دارا او را نیز به همسری خود برگزید ــ اشتباه کرده‌اند.

به هر حال، رکسانا (که بر اثر این اشتباه مورد استفاده‌ی من قرارگرفت) با

مفهوم روشن و روشنایی که در پس آن نهان بود نام زنی فرضی شد که عشقش نور و رهایی و امید است، زنی که می‌بایست دوازده سالی بگذرد تا در آیدا در آینه شکل بگیرد و واقعیت پیداکند، چهره‌یی که در آن هنگام هدفی مه‌آلوده است، گریزان و دیربه‌دست یا یک‌سره سیمرغ و کیمیا، و همین تصویر مأیوس و سرخورده است که شعری به همین نام را می‌سازد: یأس از دست‌یافتن به این چنین هم‌نفسی. >

(شاملو، هوای تازه، چاپ هشتم، ص ۳۳۷ـ ۳۳۸)

□

۳۸. شاملو چند دریایی دارد که کمابیش راوی همه‌ی آن‌ها یک سندباد مغموم است. نخستین آن‌ها همین رکسانا است که برای شاعری ۲۵ ساله آن هم در ۴۸ سال پیش حیرت‌انگیز است.

۳۹. رکسانا شعر دراماتیک بلندی است در ۷ بخش. از یک نظر می‌توان گفت که تمام شعر در متن ـ نقل ـ یک گفتگو شکل می‌گیرد. در بخش‌های ۱ و ۲ راوی حال و روز کنونی خود را پس از دیدار و گفتگوی با رکسانا شرح می‌دهد. در بخش‌های سوم و چهارم بازگویی ـ به دریازدن ـ راوی است در شبی توفانی و مقدمات ماجرای دیدار او و رکسانا. بخش پنجم دیدار و گفتگوی راوی و رکسانا است. بخش ششم وصف کوتاه پیداشدن راوی است روی ساحل. بخش هفتم در متن همان بخش اول می‌گذرد که در آن راوی به پیرامون خود می‌پردازد، و به رکسانا می‌اندیشد.

□

۴۰. شعر، از چند نظر فضای غریبی دارد: مادینه گی دریا و روح مادینه‌ی او. خدای فراموشی و وصف « ماکابری » (macabre) یا مرده گانی ـ رکسانا،[8] صحنه‌های وصفی ـ سینمایی (وصف شب توفانی) که از قدرت زبانی بالایی برخوردار است، کندوکاو در ساختار رابطه‌ی راوی و رکسانا ـ دو پرسوناژ اصلی ـ و مانند این‌ها و نیز ساختار نمایشی آن، و نیز « تک‌گویی » آن.

۸. مقصودم این وصف است: « رخساره‌ی رؤیایی او را به‌سان روح گنه‌کاری شب‌گرد که از آواز خروس نزدیکی سپیده‌دمان را احساس کند .... »

۴۱. در نظر اول درون مایه‌ی شعر اشتیاق و چشم‌به‌راهی ـ بازرسیدن راوی به رکسانا است، یعنی روایت ماندن بر کنار ساحل و چشم‌به‌راهی وجودی که «خواهشی پُرتپش در هر موج بی‌تابش گردن‌می‌کشید». و راوی را به او دست‌رس نیست. اما درون مایه‌ی اصلی نومیدی و درمانده گی و «اضطراب انتظاری سرگردان»[۹] است؛ گونه‌یی سرگردانی ابدی و پوسیدن در ساحلی با ماسه‌های مرطوب و بی آفتاب، برای رسیدن به رکسانا، که «روح دریا و عشق و زنده‌گی» است. راوی این‌طور می‌پندارد.

۴۲. رکسانا سفر دریایی روح است برای گریختن از ساحلی که «سکون مرده‌وار» دارد، برای گریز از «ماسه‌های مرطوب»، «... که دریای آبستن هرگز نخواهدشان زاد...»، برای پیوستن به رکسانایی که «روح دریا و عشق و زنده‌گی» است. چشم‌به‌راهی راوی است برای سفر به وادی‌یی که روزی دریایی برده است. راوی که در کلبه‌ی چوبینی در یک ساحل ناشناخته زنده‌گی می‌کند در یک شب توفانی به دریا می‌زند تا به روح دریا بپیوندد، اما فرمان بازگشت و چشم به راه ماندن ـ سفر فرجامینش را برای بازرسیدن به «روح دریا و عشق و زنده‌گی» می‌شنود. سفر دوم در واقع ماندن است نه رفتن؛ شاید سفری است سترون در زمانی سترون.

۴۳. رکسانا شعر ـ مبهم و قابل تعمقی است. ابهامش در کلام نیست بل‌که در ساختار رابطه‌ی راوی و رکسانا است. فکر می‌کنم محور شعر ناتوانی راوی در فهم پیام رکسانا است نه خود رکسانا، اما شعر حاصل توانایی بسیار چشم‌گیر راوی است در بیان این ناتوانی، و وصف ـ بستر این ناتوانی‌است، که دریا و توفان است. او رغبت خاصی به تصویرسازی دارد و از هیچ فرصتی برای به‌دست‌دادن تصویری هنرمندانه غافل نیست، و همین توانایی است که رکسانا را پدیدآورده‌است.

۹. آیا «لُجه‌ی اضطراب و تشویش» که در آهنگ‌های فراموش‌شده آمده، یادآور این دریای رکسانا نیست که «اضطراب انتظاری سرگردان» است؟

▣ گفتگوی راوی و رکسانا

۴۴. به دور از دراماتیک شعر، یعنی در واقع با کنارگذاشتن هنر رکسانا، ناگزیر به چیزی می‌پردازیم که علت وجودی شعر است، یعنی صورت صرفاً گفتگووار راوی و رکسانا در بند پنجم. اما پیش از آن ضروری است به بستر این گفتگو که دریا است اشاره‌ی کوتاهی بکنیم.

۴۵. دریا در این شعر دو صورت دارد، یکی قبل از دیدار، و دیگری هنگام و بعد از دیدار و گفتگو. زمینه‌ی گفتگو از بند سوم آغاز می‌شود، یعنی از آن شبی که راوی به دامن رکسانا آویخت که او را با خود ببرد، تا آغاز بخش ۵ که چشمش در آن توفان به «رخساره‌ی رؤیایی» رکسانا می‌افتد. راوی در بخش سوم و چهارم تقابل آشوب دریا را در بیرون و «رسوب آسایش... در اندرون خود» را «احساس می‌کند». و این تقابل را در نهایت قدرت بیانی و کلامی وصف می‌کند:

اما می‌دیدم که ناآسوده‌گی روح من اندک‌اندک خود را به آشفته‌گی دنیای خیس و تلاش‌کار بیرون وامی‌گذارد.
و آرام آرام، رسوب آسایش را در اندرون خود احساس می‌کردم.
لیکن شب آشفته بود
و دریا پُرتَر می‌زد
و مستی دیرسیرابی در آشوب سرد امواج دیوانه به جست‌وجوی لذتی گریخته عربده می‌کشید...
و من دیدم که آسایشی یافته‌ام
و اکنون به طرزونی دریه‌در می‌مانم که در زیر و زبررفت بی‌پایان شناورده‌گان دریا صدفی جسته‌است.
و می‌دیدم که اگر فانوس را به آب افکنم و سیاهی شب را به فروبسته‌گی چشمان خود تغییرکنم، به بودای بی‌دغدغه مانندام که درد را از آن‌روی که طلیعه‌تاز نیروانا می‌داند به دلاسوده‌گی برمی‌گزارد.

از آغاز بخش پنجم [۱۰] به صورت دیگر دریا می‌رسیم:

« اما ناگهان در آشفته گی تیره و روشن بخار و مه بالای قایق ــ که شب گهواره‌جنبانش بود ــ و در انعکاس نور زردی که به مشعل سرخ شنل من می‌تابید، چهره‌یی آشنا به چشمانم سایه‌زد. »

این‌جا با همان ضربه‌ی « ناگهان » حضور ناآسوده گی اعلام‌می‌شود و هرگونه آسایش و آسوده گی راوی، و نیز همه‌چیز، به آشفته گی بدل‌می‌شود، و آرامش او به غریو دریا استحاله‌می‌یابد:

« و خیزاب ها، کنار قایق بی‌قرار بی‌آرام [۱۱] در تب سرد خود می‌سوختند.

[راوی:] فریاد کشیدم: « رکسانا!! »
۱ [رکسانا:] « من همین دریای بی‌پایان‌ام! »
[راوی:] « رکسانا! »
۲ [رکسانا:] « من همین توفان‌ام من همین غریوم من همین دریای آشوب‌ام که آتش صدهزار خواهش زنده در هر موج بی‌تابش شعله می‌زند! »

در ۱ و ۲ رکسانا ماهیت خود را به راوی نشان‌داده‌است. بی‌گمان راوی باید به این درک برسد که درباشدن تنها راه پیوستن او به رکسانا است که او به‌تأکید خود را « روح دریا و عشق و زنده گی » می‌خواند. می‌دانیم که راوی پیش از این در همین غریو دریا به آسایش و آسوده گی رسیده‌بود.

۱۰. در بخش گفت‌وگو، کنار حرف‌های رکسانا شماره می‌گذاریم برای آسان‌تر شدن خوانش.
۱۱. هم می‌توان « کنار قایقم بی‌قرار و بی‌آرام » خواند و هم « کنار قایق، بی‌قرار و بی‌آرام ».

اما راوی فقط رکسانا را به فریاد می‌خواند، و بر اساس ادامه‌ی گفتگو، می‌خواهد همراه رکسانا برود، یا رکسانا او را با خود ببرد:

[راوی:] « رکسانا! »

۳ [رکسانا:]

« اگر می‌توانستی بیایی، تو را با خود می‌بردم.
تو نیز ابری می‌شدی و هنگام دیدار ما از قلب ما آتش می‌جست و دریا و آسمان را روشن می‌کرد ...
در فریادهای توفانی خود سرود می‌خواندیم در آشوب امواج کف‌کرده‌ی دورگیز. خود آسایش می‌یافتیم و در لهیب. آتش. سرد. روح. پُرخروش. خود می‌زیستیم ...
اما تو نمی‌توانی بیایی، نمی‌توانی
تو نمی‌توانی قدمی از جای خود فراتر بگذاری! »

تقابل « تب سرد »، که پیش از این داشتیم، و « آشوب و آسایش » و « لهیب. آتش. سرد. روح. پُرخروش » سرشت دیالکتیکی رکسانا و رابطه‌ی این دو را روشن می‌کند. از یک نظر شعر بر این حرکت دیالکتیکی بناشده‌است.

[راوی:] « می‌توانم
رکسانا!
می‌توانم »...

۴ [رکسانا:]

« می‌توانستی، اما اکنون نمی‌توانی
و میان من و تو به همان اندازه فاصله هست که میان ابرهایی که در آسمان و انسان‌هایی که بر زمین سرگردان‌اند ... »

راوی پیشنهاد « ابرشدن » را در گفتگوی ۳ ناشنیده گرفته‌است و به‌ناچار می‌شنود « می‌توانستی، اما اکنون نمی‌توانی... » می‌توانستی، اگر ابری می‌شدی ... چون راوی باید به ابر استحاله پیدا کند.

[راوی:] « رکسانا... »

۵ [رکسانا:]

« شاید بتوانی تا روزی که هنوز آخرین نشانه‌های زنده گی را از تو باز نستانده‌اند چونان قایقی که باد دریا ریسمانش را از چوب‌پایه‌ی ساحل بگسلد بر دریای دل من عشق من زنده گی من بی‌وقفه گردی کنی ... با آرامش. من آرامش‌یابی در توفان من بغریوی و ابری که به دریا می‌گرید شوراب اشک را از چهره‌ات بشوید.

تا اگر روزی، آفتابی که باید بر چمن‌ها و جنگل‌ها بتابد آب این دریا را فروخشکاند و مرا گودالی بی‌آب و بی‌ثمر کرد، تو نیز به‌سان قایقی برخاک‌افتاده بی‌ثمر گردی و بدین‌گونه، میان تو و من آشنایی نزدیک‌تری پدیدآید. »

راوی پیام رکسانا را، که پیشنهاد دریاشدن اوست، و نیز لحن اگر و شاید بخش ۵ گفتگو و نیز لحن طنز تصویری « اگر روزی،... » را گویا درنیافته‌است. (اما بازسازی تمام این گفتگو کار همین راوی است.)

٦ [رکسانا:]

اما اگر اندیشه کنی که هم‌اکنون می‌توانی به من که روح دریا روح عشق و روح زنده گی هستم بازرسی، نمی‌توانی، نمی‌توانی!

[راوی:] « رک... سا... نا »

پیدا است که راوی نومید و سرخورده است. با لابه‌ی راوی، و شاید درنیافتن پیام از سوی او، رکسانا طنز بخش دوم شماره ۵ گفتگو را با یک « شاید به‌هم بازرسیم » تکرار می‌کند:

۷ [رکسانا:]

« شاید به هم باز رسیم: روزی که من به‌سان دریایی خشکیدم، و تو
چون قایقی فرسوده برخاک‌ماندی
اما اکنون میان ما فاصله چندان است که میان ابرهایی که در آسمان
و انسان‌هایی که بر زمین سرگردان‌اند. »[۱۲]

[راوی:]

« می‌توانم
رکسانا!
می‌توانم... »

۸ [رکسانا:]

« نمی‌توانی! »
نمی‌توانی! »

[راوی:] « رکسانا... »

بار دیگر رکسانا با بیان شرطی، که دربردارنده‌ی شرط پیشین. ابرشدن، و نیز موج و دریاشدن است، راوی را به ناتوانیش هشدارمی‌دهد:

۹ [رکسانا:]

« اگر می‌توانستی تو را با خود می‌بردم
تو هم بر این دریای پرآشوب موجی تلاش‌کار می‌شدی و آن‌گاه در
التهاب شب‌های سیاه و توفانی که خواهشی قالب‌شکاف در هر موج
بی‌تاب دریا گردن می‌کشد، در زیر و فراوفت. جاویدان کوهه‌های
تلاش زنده‌گی می‌گرفتیم. »

۱۲. آیا انسانی چون رکسانا تا این اندازه دیربه‌دست است؟

رکسانا به محدودیت‌های انسانی نیز توجه دارد و ناتوانی راوی را با هم‌دردی خود می‌آمیزد:

« نمی‌توانی!
و هر کس آن‌چه را که دوست‌می‌دارد در بند می‌گذارد.
و هر زن مروارید غلتان خود را به زندان صندوقش محبوس می‌دارد.
و زنجیرهای گران را من بر پایت نهاده‌ام، ورنه پیش از آن که به من رسی طعمه‌ی دریای بی‌انتها شده‌بودی و چشمانت چون دو مروارید جان‌دار که هرگز صید غواصان دریا نگردد، بلع صدف ها شده‌بود ...
تو نمی‌توانی بیایی
نمی‌توانی بیایی!
تو می‌باید به کلبه‌ی چوبین ساحلی بازگردی و تا روزی که آفتاب مرا و تو را بی‌ثمر نکرده‌است، کنار دریا از عشق من، تنها از عشق من روزی بگیری... »

این فرمان دو بخش دارد، یکی بازگشتن به کلبه‌ی چوبین که در واقع حفظ راوی است از «طعمه‌ی دریای بی‌انتها» شدن، و دیگر برخورداری از عشق است در «کنار دریا» (دریایی که بی‌گمان رکسانا هم اوست): «کنار دریا از عشق من، تنها از عشق من روزی بگیری». اما راوی تنها به بخش اول این فرمان توجه‌داشته‌است، و این از نقل این قسمت در آغاز شعر پیداست:

« بگذار پس از من هرگز کسی نداند از رکسانا با من چه گذشت.
بگذار کسی نداند که چه گونه من از روزی که تخته‌های کف این کلبه‌ی چوبین ساحلی رفت‌وآمد کفش‌های سنگینم را بر خود احساس‌کرد
و سایه‌ی دراز و سردم بر ماسه‌های مرطوب این ساحل متروک

کشیده‌شد، تا روزی که دیگر آفتاب به چشم‌هایم نتابد، با شتابی امیدوار کفن خود را دوخته‌ام، گور خود را کنده‌ام ... »

می‌بینید هر دو بخش پیشنهاد رکسانا را اگر نگوییم نادرست، در نهایت نومیدی نهمیده است.

« بگذار هیچ‌کس نداند، هیچ‌کس نداند تا روزی که سرانجام، آفتابی که باید به چمن‌ها و جنگل‌ها بتابد، آب این دریای مانع را بخشکاند و مرا چون قایقی فرسوده به شن بنشاند و بدین گونه، روح مرا به رکسانا ــ روح دریا و عشق و زنده‌گی ــ باز رساند. »

دریایی که رکسانا روح آن است، و رکسانا در بخش ۱ و ۲ گفتگو خود را با آن یکی می‌داند، این‌جا از نظر راوی شده‌است « دریای مانع » و راوی به راستی منتظر خشکیدن این دریا است (طنز تصویری رکسانا را جدی‌گرفته‌است). و جمله‌ی « کنار دریا از عشق من، تنها از عشق من روزی بگیری... » شده‌است « تا روزی که دیگر آفتاب به چشم‌هایم نتابد، با شتابی امیدوار کفن خود را دوخته‌ام، گور خود را کنده‌ام... » راوی دلیلی هم برای این کار خود دارد:

چرا که رکسانای من مرا به هجرانی که اعصاب را می‌فرساید و دلهره می‌آورد محکوم‌کرده‌است. و محکومم کرده‌است که تا روز خشکیدن دریاها به انتظار رسیدن بدو ــ در اضطراب انتظاری سرگردان ــ محبوس بمانم ...

این ناتوانی راوی است. اما هنر شعری راوی در قسمت‌هایی از شعر است که او به توصیف و تشریح دریا و توفان و حالات درونی خود می‌پردازد و از این همه شعری با چنین قدرت القایی بالا ساخته‌است. از نقل آن بخش‌ها

چشم می‌پوشم و برخورداری از جذابیت دردمندانه‌ی بیان و کلام راوی را برای شما می‌گذارم.

۴۶. ▣ نگاهی به مفردات اصلی شعر

۱. راوی

در بخش گفتگو رکسانا را شناخته‌ایم، و راوی را هم در تقابل با او. اما همه‌ی راوی همین نیست. مشخصات راوی از زبان خود او: سایه‌ی دراز و سرد دارد، با کفش‌های سنگین، آماده است: «کفن خود را دوخته...، گور خود را کنده...». کاملاً ناامید است. اما خود را پیش از این تجربه‌اش با رکسانا، مردی آگاه وصف می‌کند:

> ... بر همه چیز ایستاده‌ام و در همه چیز تأمل کرده‌ام
> رسوخ کرده‌ام، ... همه‌ی حوادث را، ماجراها را، عشق‌ها و رنج‌ها را
> به دنبال خود کشیده‌ام و زیر این پرده‌ی زیتونی‌رنگ که پیشانی
> آفتاب‌سوخته‌ی من است پنهان کرده‌ام،—»....

چرا راوی، می‌خواهد تمام هستی، تا آن روز خود را به این شکل دفن‌کند؟ نابودکند، از آن بگریزد؟ چرا این‌همه نیاز به فراموش‌کردن دارد؟ چندان که خود را با این باور منفی دل‌خوش می‌کند که:

> «به کلی مثل این که این‌ها همه نبوده‌است، اصلاً نبوده‌است ...»

و در جایی خود را به «حلزونی دربه‌در» مانند می‌کند.

راوی چرا این‌همه خودآزاری می‌کند؟ چرا می‌پندارد مطلوبش او را این‌گونه می‌خواهد: چون قایق فرسوده‌ی به‌گل‌نشسته؟

او مانند دیوانه‌گان و محکومان زنده‌گی می‌کند، و همین سبب‌شده که مردم کنج‌کاو او را دیوانه بدانند:

من اکنون در کلبه‌ی چوبین ساحلی که باد در سفال بامش عربده‌می‌کشد و باران از درز تخته‌های دیوارش به درون نشت می‌کند، از دریچه به دریای آشوب می‌نگرم و از پس دیوار چوبین، رفت‌وآمدِ آرام و متجسسانه‌ی مردم کنج‌کاوی را که به تماشای دیوانه‌گان رغبتی دارند احساس‌می‌کنم. و می‌شنوم که زیر لب با یک‌دیگر می‌گویند:

« هان گوش‌کنید، دیوانه هم اکنون با خود سخنی خواهد گفت. »

او آتش در درونش دارد، در دل و گلویش. روح بی‌تاب و آشفته‌یی است که « به دنبال آسایش می‌گشت... آسایشی که از جوشش مایه می‌گیرد »، مانند دریا؟ تقابلی که این‌جا با قدرت تمام بیان‌می‌شود صفت تمام شعرهای عاشقانه‌ی شاملو است: « آسایشی که از جوشش مایه‌می‌گیرد! »

چرا راوی هنگامی که در دریا به رکسانا می‌رسد، پیش از آن گفتگو، او را « زن مه‌آلود »ی با رخساره‌یی رؤیایی، که « سکوتش شکوه دلهره‌آوری »است وصف می‌کند؟ زنی که سرشت توفان دارد و حتا هنگامی که آرام است آسوده نیست. اما چرا راوی مأیوسانه می‌پندارد هنگامی به این زن توفانی بازمی‌رسد که زن ــ که دریا و روح دریا و توفان ــ به توفانی منجمد، و به گودالی بی‌آب بدل شده باشد؟

راوی تمثیل قایق فرسوده را از رکسانا جدی گرفته‌است و آن را بارها تکرار می‌کند: « چون قایقی فرسوده‌ی به‌شن‌نشسته »، « چون قایقی فرسوده‌ی بر خاک مانده »، « به سان قایقی بر خاک‌افتاده »، « به‌سان قایقی که باد دریا ریسمانش را بگسلد... »، « چونان قایقی که بادِ دریا ریسمانش را از چوب‌پایهٔ ساحل بگسلد »، « بی‌قرار و آرام »، « چون قایقی رسیده به ساحل و به خاک نشسته ». (نگاه کنید به بخش‌های ۵ و ۷ و ۹ گفتگو.) آیا ناتوانی راوی این است که پیشنهاد رهایی رکسانا را به ماندن و فرسودن تعبیرکرده‌است؟

۲. رکسانا، از دریچه‌ی چشم راوی:

...او در آرامش خود آسایش نداشت
و غریو من به مانند نفسی که در توده‌های عظیم دود دَمَند، چهره‌ی او را بر آشفت. و این غریو، رخساره‌ی رؤیایی او را به‌سان روح گنه‌کاری شب‌گرد که از آواز خروس نزدیکی سپیده‌دمان را احساس کند، شکنجه کرد.
و من زیر پرده‌ی نازک مه و ابر، دیدم‌اش که چشمان‌اش را به خواب گرفت و دندان‌هایش را از فشار رنجی گنگ برهم‌فشرد.[۱۳]

...او در آرامش خود آسوده نبود
و به‌سان بهی ازبادآشفته، با سکوتی که غریو مستانه‌ی توفان دیوانه را در زمینه‌ی خود پررنگ‌تر می‌نمود و برجسته‌تر می‌ساخت و برهنه‌تر می‌کرد، گفت:
«من همین دریای بی‌پایان‌ام!»
...
اما رکسانا در تب سرد خود می‌سوخت
و کف غیظ بر لب دریا می‌دوید
...
و زن مه‌آلود که رخسارش از انعکاس نور زرد فانوس بر مخمل سرخ شنل من رنگ می‌گرفت و من سایه‌ی بزرگ او را بر قایق و فانوس و روح خودم احساس می‌کردم، با سکوتی که شکوهش دلهره‌آور بود...
و رکسانا... در پیکر ابری که از باد به‌هم برمی‌آمد....

۱۳. این نم مرده‌گانی (ماکابری) را در آهنگ‌های فراموش‌شده هم داریم: «خروس‌ها می‌خواندند، و ارواح پلید کم‌کم خاموش می‌شدند، و چشم‌های گشاد من در تاریکی می‌درخشید...» (قطعه‌ی کابوس، ص ۳)

گویی رکسانایی که در آن گفتگو دیدیم با آن‌چه راوی این‌جا می‌گوید متفاوت است. او چشم‌به‌راه کدام رکسانا است؟

۳. زمان: دو بند اول شعر زمان ندارد، و از بند دوم که فلاش‌بک است و راوی «ماجرای شبی» را «که به دامن رکسانا» آویخت نقل می‌کند، زمان، شبی است آشفته، تار و توفانی، سنگین و سرد با ظلمت خیس و غلیظ، با «بوی لجن نمکسود، شب خفتن‌جای[۱۴]، ماهی‌خوارها» و با «آشفته گی تیره و روشن بخار و مه». راوی در چنین شبی «دیرگاه از کلبه‌ی چوبین ساحلی» بیرون می‌آید.

می‌توان گفت که تمام شعر در شب و توفان شبانه می‌گذرد. آیا این دلالت به تفکرات شبانه ندارد؟ آیا این شعر شبانه‌ی بلندی نیست؟

یک جا راوی از سایه‌های مبهم کنج‌کاو می‌گوید، اما معلوم نیست که این سایه از نور روز ایجادشده‌باشد.

زمان دوم، زمان بازرسیدن راوی به رکسانا است. این زمان آینده است، که روز خواهدبود، روزی که راوی (به راستی می‌پندارد) باید قایق فرسوده و به شن نشسته باشد، یا آن روز، روز خشکیدن «آب این دریای مانع» باشد. اما این چه‌گونه ممکن است؟

۴. مکان و محیط: در دو بند اول «کلبه‌ی چوبین ساحلی» است، که راوی در آن «با شتابی امیدوار کفن خود را دوخته...، گور خود را کنده...»، کلبه در ساحلی متروک قرار دارد با ماسه‌های مرطوب[۱۵]، و «سکونی مرده‌وار خاموش»، «و

۱۴. شب‌خفتن‌جای، یعنی «خوابگاه شبانه» (ا. ش.)

۱۵. ترکیب «ماسه‌های مرطوب» را پیش از این هم شنیده‌ایم. گویا نام کتابی بوده از احمد شاملو که آگهی چاپش در آهنگ‌های فراموش‌شده آمده. این مجموعه هیچ‌گاه چاپ نشد. دوم «ترکیب ماسه‌های سرد» هست که در قطعه‌ی ساحلی از دور... در آهنگ‌های فراموش‌شده آمده‌است:

قایقی دور گشته از ساحل
قایقی دیگر آمده ز سفر
بازهم ماسه‌های سرد کنار
دامن موج‌ها کشند به‌سر

بوی لجن، نمک‌مود، شب‌خفتن‌جای، ماهی‌خوارها». با آرامشی که «سنگینی خردکننده» دارد و در «خفقان مرگی بی‌جوش» می‌گذرد. این ساحل، ساحل دریایی است، که در بخش‌هایی از شعر، چنین صفاتی دارد: «دریای توفانی شب‌زده»، «که تلاشی زنده‌داشت»، با آشوب سرد و دیوانه و لذت‌جوی و عربده‌کش، و آبستن. و «زمین پُرآب و هوا پُرآتش بود»، «و باد، مرا از پیش‌رفتن مانع می‌شد...» جز او بر «کنار این ساحل آشوب» تنها یک موجود زنده‌ی دیگر هست، یک مرغ که فریاد می‌زند «و صدای او در غرش دوشن رعد خفه‌شد».

۵. روشنایی: «زمین پُرآب و هوا پُرآتش بود» اما این آتش روشنایی ندارد. این آتش تنها گرمابخش قارچ‌های وحشی است. تنها روشنایی این شعر، «زردتابی» فانوس است که بیش‌تر «زردرویی» راوی را منعکس می‌کند. نور گه‌گاهی آذرخش هم هست، اما بیش‌تر خشم است تا روشنایی.

۶. بو: بوی عجیبی در این شعر هست که راوی نمی‌تواند بدان بی‌توجه باشد. وصف عجیب و شاید «جادویی» از این بو دارد. بویی که همه‌چیز بدان آلوده است:

> «و بوی لجن، نمک‌مود، شب‌خفتن‌جای، ماهی‌خوارها[۱۶] که با انقلاب امواج برآمده همراه وزش باد در نفس من چیده‌بود، مرا به دامن دریا کشیده بود.»

۷. دریا: گویا دو دریا داریم یکی که راوی به وصف آن پرداخته که لبانی کبود دارد، با آشوب سرد، دیوانه و لذت‌جوی و عربده‌کش و «آبستن»، آبستنی که

> سایه‌یی محو سایه‌یی بی‌رنگ،
> ز من افکنده ماه بر شن‌ها.
> گویی این سایه نقش روح من است
> که شده زرد و زار از غم‌ها.

۱۶. بیش از معنای این دو سطر، فرم بلند آن‌ها، با تصاویری که در یک تتابع اضافات شکل می‌گیرند، بو را در زمان و مکان پراکنده می‌کنند، که بلندشدن بو و نفس‌گیر بودن آن را به خوبی نشان می‌دهند.

ماسه‌ها را هرگز نخواهدزایید. و دوم دریایی که روحش رکسانا است، که در گفتگو دیدیم.

شعر بی‌رنگ است: گو این که سه رنگ در آن هست که در تاریکی می‌گذرد و از هیأت رنگ بیرون می‌رود (چرا که آفتاب یا روشنایی نیست مگر زردتابی فانوس). یکی زردتابی فانوس است که تازه دو رنگ دیگر شنل سرخ و آستر مخمل کبود آن در پرتو همین زردتابی که « نور نیم‌رنگ » است دیده می‌شوند.

سال ۳۰

از سال ۳۰ تعداد ۱۶ شعر در دست‌اند. یک شعر مستقل معروف به ۲۳. دو شعر سرود مردی که خودش را کشته‌است، و سرود بزرگ در قطع‌نامه، یک مرثیه از آهن‌ها و احساس. و ۱۲ شعر در هوای تازه، به این نام‌ها: رانده در بخش ۱؛ سفر، گل‌کو، صبر تلخ، از زخم قلب آمان‌جان (آبایی)، بادها، نمی‌رقصانمت چون دودی آبی‌رنگ در بخش ۲؛ سرگذشت در بخش ۵؛ پیوند، برای شما که عشق‌تان زنده‌گی‌ست در بخش ۷؛ با سماجت یک الماس، غزل بزرگ در بخش ۸.

▣ شعر ۲۳

شعر ۲۳ شعر مستقلی است در دو بخش. بخش اول در ۵ بند، و بخش دوم در ۱ بند که در ۱۳۳۰ سروده‌شده و به همین شکل، یعنی ۲۳ معروف‌شده‌است.

۴۷. < این شعر شبان‌گاه کشتاری نوشته‌شد که ارتش در ۲۳ تیرماه ۱۳۳۰ در تهران به راه انداخت. کشتار رزمنده‌گانی که در اعتراض به ورود نماینده‌ی رئیس جمهوری امریکا هریمن به تهران راهپیمایی بی‌سابقه‌یی به راه انداختند. شعر بلافاصله مستقلا در جزوه‌یی انتشاریافت و بعدها با حذف ها و دستکاری‌هایی که بتواند آن را از قیچی سانسور نظام پلیسی به در برد در ابتدای مجموعه‌ی مرثیه‌های خاک گذاشته شد. حق این بود که اکنون در این مجموعه در صورت اصلی خود به چاپ رسد اما متأسفانه آن جزوه به‌دست‌نیامد > (مجموعه‌ی اشعار، چاپ بامداد، ج ۱، ص ۵۹۳)

۴۸. شعر با یک تصویر از روتیک خیابان و شهر آغاز می‌شود. از هم‌آغوشی این دو فرزندی زاده‌می‌شود که « مرگ » است، « مرگ پرحاصل، مرگ متکبر » و جوانه‌ی « زنده گی‌بخش، مرگ »:

نطفه‌های خونالود
که عرق مرگ
بر چهره‌ی پدرشان
قطره بسته بود
رحم آماده‌ی مادر را
از زنده گی انباشتند،

و انبان‌های تاریخ یک آسمان
از ستاره‌های بزرگ قربانی
پرشد: —
یک ستاره چنید
صد ستاره،
ستاره‌ی صد هزار خورشید
از افق مرگ پرحاصل
در آسمان
درخشید،

مرگ متکبر!

این‌جا « مرگ متکبر »، به معنی مرگ پرغرور، همان مرگ پرحاصل است.

سرودی است نو که راوی آن را « انفجار بلوغ »، و « سرود جگرهای نارنج »، و « تاریخ زنده‌گان » می‌خواند:

تا من سرودم را بخوانم:
ــ سرود جگرهای نارنج را که چلیده‌شد
در هوای مرطوب زندان
در هوای سوزان شکنجه
در هوای خفقانی ـ دار،
...
تاریخ ـ زنده‌گانی‌ست که مرده‌اند
و هنگامی نیز
که زنده بوده‌اند
خروس ـ هیچ زنده‌گی
در قلب دهکده‌شان آواز
نداده‌بود ...

این بچه‌ها در خیابان، در میان زنده‌گی به دنیا می‌آیند، بالغ می‌شوند و ، در انفجار بلوغ‌شان | رقصیدند ، و ، بر سنگ‌فرش ـ لج | پاکوبیدند ، و ، در ضیافت مرگی از پیش آگاه ، شجاعانه به کام مرگ‌رفتند ، و مردند | بی آن که بمیرند!،...

□

بخش دوم نظامی‌هایی را که در به خون کشیدن آن تظاهرات شرکت داشته‌اند ، کله‌های گچ در کلاه‌های پولاد ، می‌خواند که ، با خون آن‌ها که انسانیت را می‌جویند ، ، دیباچه‌ی تاریخ‌مان را ، در میدان بزرگ امضا کردند. راوی تمام تاریخ ما را ــ که دیباچه‌ی خونینش را در شعر وصف‌می‌کند ــ ، تاریخ یک رَحِم ، می‌داند که آبستن جامعه‌ی فردا است.

□

▣ رانده، در هوای تازه

در قالب چهارپاره است در سه بند. حدیث نفس است:

پای پُرآبله، دل پُراندوه
از رهی می‌گذرم سر در خویش
می‌خزد هیکل من از دنبال
می‌دود سایه‌ی من پیشاپیش
....
می‌روم یکه به راهی مطرود
که فرو رفته به آفاق سیاه.

راوی، از کدام راه حرف‌می‌زند؟ راهی در آفاق سیاه؟ راه شعر کهنه‌ی آن روزها؟ راه همین وزن چهارپاره؟[۱۷]

▣ سفر

۴۹. شعری است در ۴ بخش، و وصف سفری است مردانه « در قلب نیم‌روز ».

در قرمز غروب
رسیدند
از کوره راه شرق، دو دختر، کنار من.

و از راوی که دارد آواز می‌خواند می‌خواهند با آنان به غرب برود.

من اما هم‌چنان خواندم
و جوابی بدانان ندادم
و تمام شب را خواندم
تمام خالی تاریک شب را از سرودی گرم آکندم.

در بخش دوم:

۱۷. « با توجه به کلمه‌ی یکه تردید دارم که طرح این پرسش به جا باشد. » (ج. ز.)

در ژاله‌بار صبح
رسیدند
از جاده‌ی شمال
دو دختر
کنار من.

که شاید به جنوب می‌رفتند. این دو هم از راوی می‌خواهند با آن‌ها هم‌سفر شود. اما این بار او آوازخواندن را رها می‌کند و خاموش می‌ماند.

در بخش سوم:

در قلب نیمروز
از کوره‌راه غرب
رسیدند چند مرد ...

و راوی سرودخوان پابه‌پای آنان سفر « دوردست » را درپیش می‌گیرد.

راوی در موقعیت و در سیمای دو دختری که از شرق آمدند و دو دختری که از شمال آمدند، موقعیتی به‌اصطلاح « شاعرانه » را عرضه‌می‌کند، با توصیفی رمانتیک، با مضمون شعر کلاسیک، اما با زبانی نو. دو دختری که از شرق آمدند:

تابیده‌بود و تفته
مس ِ گونه‌های‌شان
و رقص ِ زهره که در گود ِ بی‌ته ِ شب ِ چشم‌شان بود
به دیار غرب
ره‌آوردشان بود.

و دو دختر که « از جاده‌ی شمال » آمده‌بودند:

لب‌های‌شان چو هسته‌ی شفتالو
وحشی و پرنرگ بود
و ساق‌های‌شان
با مرمر معابد هندو
می‌مانست.

این‌ها را مقایسه کنید با صلابت آن چند مرد که « در قلب نیم‌روز » از همان «کوره‌راه غرب» آمده‌بودند. وصف دختران و وصف مردان در واقع وصف راه‌های متفاوت آنان است:

خورشید جست‌وجو
در چشم‌های‌شان متلالی بود
و لُنگ‌شان، عبوس
با صخره‌های پُرخزه می‌مانست.

تقابل دیگر دختران و مردان در خواهش دختران و خاموشی مردان بود. دو دختر اول به راوی سرخوش آوازخوان گفتند « با ما بیا به غرب ». دو دختر دوم خواهش‌شان را نیمه کار گذاشتند: « با ما بیا به راه ... ». راوی به این پیشنهاد پاسخی نداد:

و لیکن من
لب فرو بستم ز آوازی که می‌پیچیدم از آفاق تا آفاق
و بر چشمان غوغاشان نهادم ثقل چشمان سکوتم را
و نیم‌روز را خاموش ماندم

و « به زیر بارش پرشعله‌ی خورشید » هم‌چنان خاموش‌ماند. در متن این آتش

خورشید و خاموشی او بود که آن چند مرد رسیدند. مردها چیزی نخواستند و تنها «در ساکت بزرگ به من دوختند چشم». هم او خاموش بود و هم مردان. و راوی بی هیچ پرسشی با آنان راهی سفر شد.

□

در بخش آخر، راوی من ـ دیگرش را پیش از راه‌افتادن همان جایی که بود جامی‌گذارد:

بر جای لیک، خاطره‌ام گنگ
خاموش ایستاد
دنبال ما نگریست.
و چندان‌که سایه‌مان و سرود من
در راه پرغبار نهان‌شد،
در خلوت عبوس شبان‌گاه
بر مانده‌گی و بی‌کسی ـ خویشتن گریست.

سفر به دلیل ساختار ساده اما کاملش در شناخت راه شاملو بسیار مهم است.

▣ گل‌کو

۵۰. «گل‌کو نامی است برای دختران، که تنها یک بار در یکی از روستاهای گرگان (حدود علی‌آباد) شنیده‌ام.

می‌توان پذیرفت که گلکو golaku باشد، یعنی گل و کاف تحبیب و اوی تصغیر، هم‌چون دخترکو (به فتح را) که شیرازیان می‌گویند. اما تلفظی که برای من جالب بود و در یکی دو شعر از آن بهره جستم گل‌کو gol-ku است، و ازآن نام زنی در نظر است که می‌تواند معشوقی یا همسر دل‌خواهی باشد.

در آن اوان فکرمی‌کردم شاید جزء کو در آخر اسم، بدون این‌که الزاماً معنی لغوی معمولی خود را بدهد می‌تواند به طور ذهنی حضورنداشتن و دور از دست‌رس بودن صاحب نام را القاکند» (شاملو، هوای تازه، چاپ هشتم، ص ۳۳۵ـ۳۶)

این نام در شعر مه، از همین مجموعه، هم آمده است، البته در موقعیت دیگری.

۵۱. این شعر وزن نیمایی دارد. اصولاً شاملو نه در وزن چهارپاره و نه در وزن نیمایی (مگر در چند شعر) نمی‌درخشد. چرا که جانِ قالبی و قالب‌پذیر ندارد خواه این قالب، قالبِ شعری باشد و خواه قالب‌ها و کلیشه‌های سیاسی. پیداست که قالب‌ها را به قالب‌پرستان وامی‌گذارد و سر از هر بندی می‌رهاند و سفر پُرصلابتی را در پیش‌می‌گیرد. پیدا است شعری که تنها در کاسه کوزه‌ها بگنجد، با مختصر آبی در آن‌ها، با عطش خورشیدنوش او برنمی‌تابد.

□

گل‌کو می‌آید
با همه دشمنی این شب سرد
که خط بی‌خود این جاده را
می‌کند زیر عبایش پنهان.

مقایسه کنید با همین گل‌کو در شعر مه (۱۳۳۲)، با همین مفردات:

« بیابان را سراسر مه گرفته است. [می‌گوید به خود، عابر]
سگان قریه خاموش‌اند.
در شولای مه پنهان، به خانه می‌دسم. گل‌کو نمی‌داند.... »

در گل‌کو، عبای شب است و در مه، شولای مه.

▣ بادها

۵۲. مفردات شعر: شب، خنیاگران باد، نی‌بادها، قصه‌های ملول‌شان، « رکسانا/ با جامه‌ی سفید بلندش »، و راوی لابه‌گری که گوش بادها به او نیست.

به نظر می‌رسد که تم اصلی شعر، خنیاگران بادند نه رکسانا.

و بادها!
بادها!
خمیاگران باد!»
خمیاگران باد
و لیکن
سرگرم قصه‌های ملول‌اند...

چرا خمیاگران باد سرگرم قصه‌های ملول‌اند؟ چه رابطه‌یی میان بادها و رکسانا هست؟

رکسانا در خواب است، در خواب «مستیِ گران». راوی به آرامشی رسیده و نگرانِ ازکف‌دادن آن است؟

در بخش دوم:

بیرون کلبه، بادها
پرشور می‌غریوند...

(غریویدن را در شعر رکسانا هم می‌بینیم.)
بااین‌همه این بادها هم‌چنان «سرگرم قصه‌های ملول‌اند». این‌جا تقابلی میان آرامش دل‌خواه راوی و غریو پُرشور دردناک و سوزان بادها می‌بینیم. این بادها، که خمیاگران قصه‌های ملول‌اند، نماد چه‌چیزند؟

آیا این رکسانا به همان معنا است که در شعر رکسانا؟ اگر چنین است، رکسانا این‌جا آرامش و شادی و پاکی است [«با جامه‌ی سفید بلندش»]، که خمیاگران باد، ملالت‌آور و پُرفریاد ....

▣ نمی‌رقصانمت چون دودی آبی‌رنگ...

نمی‌گردانمت در برج ابریشم
نمی‌رقصانمت بر صحنه‌های عاج.ـ
شب پاییز می‌لرزد به روی بستر خاکستر سیراب ابر سرد
سحر، با لحظه‌های دیرمانش، می‌کشاند انتظار صبح را در خویش ...

۵۳. آغاز شعر تقابل دو موقعیت در دو تصویر است: «گردش» و برج ابریشم و «رقص» و صحنه‌های عاج دو سطر اول و «لرزش» شب پاییزی و «بستر خاکستر سیراب ابر سرد» در سطر سوم و چهارم، و در متن چنین شبی هم چشم‌به‌راهی سحری است که سرد و به شب مانده است، و هم انتظاری که سترون است. این سحر چنین مشخصه‌یی دارد:

میان آفتاب و شب برآورده‌ست دیواری ز خاکستر سحر هر چند،

و راوی پس از سحر و انتظار صبح از دو کودک می‌گوید که بی‌درنگ تکثیر می‌یابند. دو کودکی که به شب و سحر و صبح این شعر می‌مانند، به دمیدن و شکوفایی و گرمای آفتاب نمی‌رسند:

دو کودک بر چلوخان کدامین خانه آیا خواب آتش می‌کندشان گرم؟
سه کودک بر کدامین سنگ‌فرش سرد؟
صدکودک به نمناک کدامین کوی؟

(توجه کنید به توالی ک و گ)

۵۴. به تقابل‌ها توجه کنید:

- یکی یک دست‌کاری هنر از «برج ابریشم و صحنه‌های عاج» است، و دیگری شب و سرمای پاییزی و رؤیای آتش و کودکان سرد و سرمازده.
- یکی رقصیدن در دودی آبی‌رنگ و لغزیدن بر مخمل اندیشه، و دیگری گریه‌ی پاییزی شب و خاک مرده و همان کودکان سرد.

● یکی لغزیدنی بر مخمل اندیشه و غلتیدنی بر بستر یک خیال خام، و دیگری سرما و رؤیای آتش و کودکان سرد.
● یکی گشتن بر پهنه‌های آرزوهای دور و رقصیدن در دود عنبر امید، و دیگری سرما و خاک مرده‌ی مرطوب و کودکان مرگ.
● اندیشه‌های «ناچیز» و بی‌پا و خیالی، در مخمل ابریشم وعاج، و آرزوی دور و عنبرآلود دود امید.
● وجه مشترک هر دو موقعیت این است: شب و سرما. سرمای درون. سرمای تن و جان. بی‌هوده‌گی، نالازم‌بودن، تحمیلی بودن. یکی بی‌دردی است و دیگری درد واقعی که نتیجه‌ی همان بی‌دردی است.
● تقابل وهم و واقعیت، تقابل دو موقعیت که دومی نتیجه‌ی اولی است. یکی نتیجه‌ی فقر فرهنگ سیاه است و دیگری نتیجه‌ی فقر سیاه فرهنگی. موقعیت اول هویت ندارد، حضور انسانی ندارد، وَهمی است.
● تقابل نرمی و گرمای خیالی و سختی و سرمای واقعی است. راوی ناگزیر از روگرداندن از اولی و دومی است.
● این‌جا نه «آهنگ باران»، نه رقص شعله‌ی آتش، نه آواز عابر شب‌گرد... هیچ‌یک فروپوشنده‌ی هراس‌انگیزی آن درد نیست که در موقعیت دوم وصف‌می‌شود. نم، سرما و مرگ در موقعیت دوم، پوچی و بی‌ارزشی موقعیت اول را عظیم‌تر می‌کند، و موقعیت اول گزنده‌گی تا مغز استخوان سرمای جان‌گزای مرگ‌آور موقعیت دوم را انعکاس می‌دهد. راوی از هر دو رومی‌گرداند. مرگ در هیأت کودکان سرد، و بی‌گمان گرسنه، سیاه‌ترین صورت مرگ اجتماعی است.

نمی‌لغزانمت بر مخمل اندیشه‌یی بی‌پای
نمی‌غلتانمت بر بستر نرم خیالی خام:
اگر خواب آورست آهنگ بارانی که می‌بارد به بام تو
وگر انگیزه‌ی عشق است رقص شعله‌ی آتش به دیوار اتاق من،

اگر دو جویبار خُرد، می‌پندد حباب از قطره‌های سرد
وگر در کوچه می‌خواند به شوری عابر شبگرد ــ
دو کودک بر جلوخان کدامین خانه با رؤیای آتش می‌کنند تن گرم؟
سه کودک بر کدامین سنگ‌فرش سرد؟
و صد کودک به نمناک کدامین کوی؟

چه تعداد کودک گرسنه و سرمازده و بی‌خان‌ومان بر در جهان هست؟ چنان هول‌انگیز است که هر موقعیتی را در فرم‌های سرد شعر منجمد می‌کند، و در فرم‌های گرم شعر، منفجر.

در موقعیت دوم، سحر، که دیوار خاکستر است میان شب و آفتاب، امیدبخش نیست، سرد است و بازدارنده‌ی آفتاب.

به سطر برگردان‌گونه‌ی آخری توجه کنید: «سه کودک بر سریر سنگ‌فرش سرد و صد کودک به خاک مرده‌ی مرطوب»، در توالی صدای س و ر زوزه‌ی باد و سرمای مرگ را نمی‌شنوید؟

سریر آن سرا، در بیرون سرا به «سریر سنگ‌فرش سرد» بدل‌می‌شود.

آتش آن «سرا» و «رقص شعله‌ی آتش» در بیرون از خانه «خواب آتش» است که گرما نمی‌بخشد، و سرمای مرگ را نمی‌زداید.

موقعیت اول به «دود عنبر امید» پناه‌می‌برد و درها را محکم‌تر می‌بندد، و به هیچ گرمایی امکان خارج‌شدن نمی‌دهد. او به کدام امید می‌اندیشد؟ هر دو موقعیت چنان گزنده‌اند که هیچ‌یک راهی به تعادل نمی‌برند. دود آبی‌رنگ موقعیت اول و تمام فُرم‌های دیگر این موقعیت در فضای موقعیت دوم هیچ امکان حیات نمی‌یابند. این شعر می‌تواند از نظر هنری، بیان دو موقعیت متفاوت فُرمی باشد، کهنه و نو، بی درد و دردمند....

▣ سرگذشت

۵۵. سرگذشت راوی است که با استفاده از فُرم یک قصه نخست شدن‌های

گونا گونش را بیان‌می‌کند، که یکی از آن شدن‌ها این است:

سایه‌ی ابری شدم بر دشت ها دامن کشاندم
آهوی وحشی شدم از کوه تا صحرا دویدم
ماهی دریا شدم بر آب‌های تیره راندم
دلق درویشان به‌دوش افکندم و اوراد خواندم

و همه‌جا هم دست‌مایه‌ی ریشخند می‌شود. سرانجام در پایان شعر می‌گوید:

پس سمندر گشتم و بر آتش مردم نشستم.

این سمندر گویا صورت اولیه‌ی همان ققنوس شعرهای بعدی است، مثلاً ققنوس در باران.

۵۶. شاید روایت قصه‌ی رها کردن موقعیت‌های شعر مرده‌ی دیروز است از صورت‌های خیال‌بافانه‌ی طبیعت‌گرا گرفته تا وردخوانی‌ها و «هو حق»-گویی‌های درویشانه و هفت کفش آهنین پوشیدن‌ها و تا قاف رفتن برای «سی‌مرغ»ِ خیالی، حتا نه سی‌مرغ مرده، در اعماق:

یار خاموشان شدم بیغوله‌های راز، گشتم.
هفت کفش آهنین پوشیدم و تا قاف رفتم

و سرانجام قبول سوختن در واقعیت‌های زنده‌گی، زنده‌گیِ دیگران.

۵۷. از نظر فُرمی تمام شعر، به استثنای سطر آخر در خدمت یک هدف است: برجسته کردن فُرم سطر آخر.

آن‌چه تا کنون از شاملو خواندیم روایت ازدست دادن و بازیافتن بوده‌است،

که از نظر تکنیکی بهترین صورت بیان این حالت در شعرهای شاملو کاربرد بیان تقابلی یا نشاندن تقابل‌های گوناگون در یک شعر معین است. از آن جا که شاعر نمی‌گوید چه رخ‌داده بل‌که می‌گوید چه رخ‌خواهدداد یا باید بدهد به تخیل و خیال‌نگاری رومی‌آورد، و گاهی در این راه تمام هستی‌ـ شعرش را، که در خیالینه‌های آشنا و ناآشنا تنیده، در حوزه‌ی امکان قرار می‌دهد. شعر از سوی خواننده محل نفی و اثبات نیست، بل‌که حوزه‌ی ردّ و قبول است. من‌ـ خواننده در مواقع بسیار حس کرده‌ام که خیال‌آمیزترین شعر، یعنی آن که مفرداتش از زبان و زنده‌گی‌ـ آشنا بیش از همه دور شده، جوهر زنده‌گی و حیات است بی هیچ دیوار نازکی حتا.

۵۸. آیا برای کشاندن شعر به اوج خیال و نشان‌دادن شاعر در خیالی‌ترین موقعیت است که راوی «سمندر» را، که موجودی است خیالی برای شعرش بر می‌گزیند؟ اما این موجود خیالی در یک حقیقت‌ـ تخیلی‌ـ واقعی‌ـ دیگر، یعنی «در آتش مردم» می‌سوزد. پیداست که راوی شعر را واقعیتی می‌داند که در خیال رخ‌می‌دهد؛ یا تحققی سوزاننده و آتشی دیرسوز است.

۵۹. همه‌ی مفردات موقعیت اول راوی ــ نه همه‌ی شعرــ خیالی و وهمی است و مبتدای موقعیت دوم هم خیالی و هنری و رمزی است با تمثیلی که همه می‌دانیم: می‌گویند سمندر در آتش می‌رود و نمی‌سوزد. اما این‌جا ظاهراً مقصود از سمندر همان ققنوس است که حیات مجددش تنها با سوختن در آتش ممکن می‌شود، مثل حیات‌ـ راوی‌ـ این شعر.

▣ برای شما که عشق‌تان زنده‌گی‌ست

۶۰. این شعر را در واقع باید بخشی از تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن در قطع‌نامه دانست. تم اصلی آن صورت‌های گوناگون «شما»ی مثبت آن شعر است.

شما که عشق‌تان زنده‌گی‌ست
شما که خشم‌تان مرگ است،

شما که تابانده‌اید در یأس آسمان‌ها
امید ستاره‌گان را

....

۶۱. نکته‌ی اصلی این است که این « شما » مادینه است و همه‌ی خلاقیت‌هایش از مادینه‌گی او زاییده‌می‌شود. این « شما » خیال ما را به زنان و مادران شعر ضیافت (از دشنه در دیس) می‌برد. البته صورت بیان این شعر خام است و بیان ضیافت، پخته. بیش‌تر شعرهای این دوره‌ی شاملو در شعرهای بعدی او صورت‌های تکامل‌یافته‌تری پیدا می‌کنند، با فرم‌هایی کمال‌یافته‌تر. شاملو به اندیشه‌های این شعرها هم‌چنان باور دارد امّا نه به فرم‌های آن‌ها.
پایان شعر ادامه‌ی همان دو سطر اول است:

عشق‌تان را به ما دهید
شما که عشق‌تان زنده‌گی‌ست!
و خشم‌تان را به دشمنان ما
شما که خشم‌تان مرگ است!

▣ غزل بزوگ

شعر بلندی است با ۱۶ بخش. آیا عنوان غزل برای تقابل این گونه شعر با غزل کلاسیک انتخاب‌شده‌است؟

۶۲. شرح درد است، و در همان نگاه اول پیدا است که ادامه‌ی سرود مردی که خودش را کشته است (در قطع‌نامه):

گرچه انسانی را در خود کشته‌ام
گرچه انسانی را در خود زاده‌ام[۱۸]

۱۸. « شاملو در آوردن واژه‌های متضاد زیاده‌روی می‌کند، به‌طوری که برخی سطرها به بازی لفظی واژه‌های متضاد آوردن بدل می‌شود: ←

گرچه در سکوت دردبار خود مرگ و زندگی را شناخته‌ام،
اما میان این هر دو ــ شاخه‌ی جدا مانده‌ی من!ــ
میان این هر دو
من
لنگر ـ پُررفت‌وآمد ـ درد ـ تلاش ـ بی‌توقف خویشم.

[تمام شعرهای تا امروز ـ شاملو را از یک نظر می‌توان « لنگر ـ پُر رفت‌وآمد ـ درد ـ تلاش ـ بی‌توقف » او دانست.]

نگاه راوی این‌جا، به خلاف قطع‌نامه، نگاهی شاعرانه و عمیق است.

۶۳. آغاز شعر تقابل من و تو است. اولین گام این شعر استحاله‌ی « شما »ی قطع‌نامه به تو ی هوای تازه است. و این راه ـ دست‌یابی به کاربرد اجتماعی شعرهای هوای تازه را که شکل پیش‌رفته‌تر شعرهای سیاسی قطع‌نامه است، ممکن می‌کند.

آن من‌ی که در سرود مردی که ... زاییده شده‌بود این‌جا به درون خود رو می‌کند و با کشف تو به خود می‌اندیشد و به کنج‌کاوی در درون می‌پردازد:

و اکنون آن زمان در رسیده است که من به صورت دردی جانگزای
درآیم،
درد ـ مقطّع ـ روحی که شقاوت‌های نادانی، آن را ازهم‌دریده‌است.

و من اکنون
یک پارچه
دردم...

ــ گرچه انسانی را در خود کشته‌ام
گرچه انسانی را در خود زاده‌ام.

و یا:

میان این‌همه انسان که من دوست داشته‌ام
میان این‌همه انسان که من تحقیر کرده‌ام، « دست غیب، ص ٦٦).

بعدها این درد در همین هوای تازه می‌شود « درد مشترک ».
راوی تولد هنریش را در همین شعر چنین وصف می‌کند:

در آفتاب گرم یک بعدازظهر تابستان
در دنیای بزرگ دردم زاده‌شدم.
دو چشم بزرگ خورشیدی در چشم‌های من شکفت
و دو سکوت پُرطنین در گوشواره‌های من درخشید...

این وصف شاعر است، یک شاعر قرن ما. « دنیای بزرگ درد » چیست؟ می‌پندارم به دنیای شعر خودش اشاره می‌کند.

۶۴. راوی من و تو درونش را در دو قطب می‌نشاند، استحاله‌ی او در فضای « میان این هر دو »، میان « زنده‌گی و مرگ »، میان من دوپاره‌شده، میان دو افق، میان دو موقعیت رخ می‌دهد. پیداست که زاده‌شدن راوی راه پُرتاب و تلاشی است میان « سکوت دردبار »، پرهیاهو و فریاد لابه‌ی « مرا نجات‌بده ای کلید بزرگ نقره ». میان این دو افق، میان « این طرف » و « آن طرف » اشاره‌دارد به تهیای میان این دو افق که تمامی هستی را دربرمی‌گیرد. من، بسا چنان که راوی می‌گوید انسان من، در این بی‌کرانه‌گی میان دو افق حیران و سرگردان است، فضای « پُر رفت‌وآمد درد تلاش بی‌توقف » است.

□

در بخش سوم، راوی تماماً از رهاشده‌گی خود در بی‌کران میان این دو افق حرف می‌زند. شعر تا پایان میان این دو افق سرگردان است:

در افق شکسته‌ی خونین این طرف، انسان من ایستاده‌است و نیمه‌ی
روح جدا شده‌اش در انتظار بُعد دیگر خود درد می‌کشد:
« نجاتم بده ای خون سبز چسبنده‌ی من، نجاتم بده! »

یک سو «افق شکسته‌ی خونین» است، که دیدیم، و سوی دیگر افقی که راوی آن را چنین وصف می‌کند:

و آن طرف
در افق مهتابی ستاره‌باران ـ رو در رو،
زن مهتابی ـ من ...
و شب ـ پُرآفتاب چشمش در شعله‌های بنفش درد طلوع می‌کند:
«مرا به‌پیش خودت ببر!
سردار بزرگ رؤیاهای سپید من!
مرا به‌پیش خودت ببر!»
و میان این هر دو افق
من ایستاده‌ام
و درد سنگین این هر دو افق
بر سینه‌ی من می‌فشارد

تصویر روشنی است: دو افق که راوی لابه‌گر و مشتاقی میان آن دو ایستاده با روحی دو نیمه که نجات خود را می‌طلبد. هر دو افق نیز درد می‌کشند، دردی با دو رنگ خونین و بنفش. آیا راوی است که در هر دو افق نجات خود را به لابه می‌طلبد؟ یا دو تن‌اند؟ آیا «زن مهتابی من» بیرون از راوی قرار دارد یا نیمه‌ی دیگر همان روح دو نیمه است؟

۶۵. به‌نظرم من در «انسان ـ من» و «زن مهتابی ـ من» یکی است. درواقع بایدگفت «من ـ انسان» و «من ـ زن ـ مهتابی». آن انسان و آن زن جزیی از هستی من‌اند، هستی‌یی خواهان نجات از دویی، و یکی‌شدن ـ دو افق ـ جان، دو قطب درون، دو قطب نرینه و مادینه، ین و یانگ ـ درون هر انسانی، دو نیمه‌ی جداشده‌یی که هریک نجات و آن‌گاه وصل را از «کلید بزرگ نقره» و از «سردار بزرگ رؤیاهای سپید من!» با اشتیاق طلب می‌کند؛ هردو «نجات» خود را می‌طلبند،

یک افق فریادمی‌کند: « نجاتم بده ای خون سبز چسبنده‌ی من، نجاتم بده!» و در افق دیگر، دیگری می‌نالد: «مرا به پیش خودت ببر!»

۶۶. زن مهتابی، بینِ من ِلطیف ِراوی است، با این صفت: «شب ِپُرآفتاب چشم‌اش در شعله‌های بنفش درد طلوع می‌کند...» سطری با فرم پارادکسی ِ« شب پُرآفتاب » و با حس‌آمیزی ِ« شعله‌های بنفش درد ».

۶۷. گاهی با جابه‌جایی نقش‌ها بر تأکید می‌افزاید. مثلاً نخست در بخش ۳ می‌گوید « روح ِنیمه »:

این طرف ، در افق خونین شکسته، انسانِ من ایستاده‌است.
او را می‌بینم، او را می‌شناسم: روح ِنیمه‌اش در انتظار ِنیم ِدیگر خود درد می‌کشد...

پیدا است به جداشده‌گی روح توجه دارد، و بار دیگر، در بند ۱۴، به یکی از این دو نیمه، و این‌جا هم با ظرافت تنها نقش این ترکیب را از نظر دستوری عوض می‌کند:

در افق شکسته‌ی خونین این طرف، انسانِ من ایستاده‌است و نیمه‌ی روح جداشده‌اش در انتظار نیم دیگر خود دردمی‌کشد...

نیمه‌یی که در افق خونین است همواره نیمه‌ی دیگر را این‌گونه می‌طلبد:

« مرا نجات بده ای کلید بزرگ نقره!
مرا نجات بده!»

یا:

« نجاتم بده ای خون سبز چسبنده‌ی من، نجاتم بده!»

این هردو، به گمان من، نجات خود، یا درواقع این وصل، را از یک‌دیگر می‌طلبند نه از دیگری. این «کلید بزرگ نقره» و این «سردار بزرگ رؤیاهای

سپید و یکی‌اند، و این درد روح نیمه بر سینه‌ی من راوی که میان این دو افق ایستاده و دردمی‌کشد فشارمی‌آورد. این من یا راوی را در آغاز شعر هم دیده‌ایم که می‌گوید:

همه‌ی بت‌هایم را می‌شکنم
تا فرش کنم بر راهی که تو بگذری
برای شنیدن ساز و سرود من.

همه بت‌هایم را می‌شکنم ــ ای میهمان یک شب اثیری زودگذر!
تا راه بی‌پایان غزلم، از سنگ‌فرش بت هایی که در معبد ستایش‌شان
چو عودی در آتش سوخته‌ام، تو را به نهان‌گاه درد من آویزد.

اما این ساز و سرود جز غزل اشتیاق تو میدانه‌ی درد چه می‌تواندباشد؟ پایان شعر:

تنها
هنگامی که خاطره‌ات را می‌بوسم درک‌می‌کنم من دیرگاهی‌ست که
مرده‌ام
چرا که لبان خود را از پیشانی خاطره‌ی تو سردتر می‌یابم.ــ
از پیشانی خاطره‌ی تو
ای یار!
ای شاخه‌ی جداماندهٔ‌ی من!

۶۸. این غزل شرح درد است. کافی است به این عبارات و ترکیبات، که برخی دو و سه بار هم تکرارشده، نگاه کنید:

نهان‌گاه درد، لنگرِ پُررفت‌وآمدِ درد، تلاشِ بی‌توقف، شعله‌های بنفش درد، درد سنگین این هر دو افق، درد مقطع روح، و من اکنون! یک‌پارچه دردم ...، دنیای بزرگ درد، کمر پردرد، گهواره‌ی پردردِ یأس، درد آتش های گل‌انداخته‌ی کیفرهای بی‌دلیل، خنجرهای هر نفس درد، زوزه‌های مبهم دردی کشنده، جاودانه به صورت دردی زیر پوست تو.

و صفاتی چون سکوت دردبار، درد سنگین، درد جان‌گزا.

۶۹. این دو نیمه‌ی روح همان دو افق‌اند با صفات متضادی که می‌توانند مکمل هم باشند. پنداری وصال این دو نیمه ممکن نیست، و شاید از همین رو است که راوی این‌دو را دو افق می‌داند و خود را در کشاکشِ دردی به پهنای تهیای دردِ جان‌گزای میان دو افق درد. راوی یکی‌شدن این دو افق را تنها در استحاله‌ی درد می‌بیند، در دردی مشترک، یا چنان که این‌جا می‌گوید، «دردی یک‌پارچه». غروب خونین یک افق، افق مهتابی شبی پر آفتاب را بازمی‌تابد، اما سحری نیست، روز نیست. زمان استحاله‌ی راوی زمانِ جان است:

من از آن روز که نگاهم دوید و پرده‌های آبی و زنگاری را شکافت و من به چشم خویش انسان خود را دیدم که بر صلیب روح نیمه‌اش به چارمیخ آویخته است در افق شکسته‌ی خونینش، دانستم که در افق نایدای‌رو در روی انسان‌من ــ میان مهتاب و ستاره‌ها ــ چشم‌های درشت و دردناک روحی که به دنبال نیمه‌ی دیگر خود می‌گردد شعله می‌زند.

و اکنون آن زمان در رسیده است که من به صورت دردی جان‌گزای درآیم، دردِ منقطع روحی که شقاوت‌های نادانی، آن را از هم دریده است.

و من اکنون
یک‌پارچه دردم...

۷۰. این یگانه‌گی در این درد یکپارچه تحقق می‌یابد. آیا این است آن «ساز و سرود»، آغاز شعر؟ درد، عامل استحاله است، و این استحاله‌یی در خود است، یعنی عامل مجدد استحاله‌ی به درد مجدد است. «درد بزرگ درد» که راوی بعد از ظهر یک تابستان در آن زاده‌شده همان دنیای درد میان این دو افق است. اتحاد دو افق درد، تنها با درد یک‌پارچه شدن تمامی آفاق ممکن است. راه دیگری نیست.

□

در بخش ششم «زن افق ستاره‌باران مهتابی به زانودرآمد. کمر پردردش بر دست‌های من لغزید...سرش به دامن انسان من غلتید تا دو نیمه‌ی روح‌شان جذب هم گردد». آیا به وصل این دو نیمه‌ی روح امیدی هست؟ اما گویا نه: «روح‌ها دردکشیدند و ابرهای ظلم برق زد...» و ناله‌اش میان دو افق سرگردان‌شد. «این زن مهتابی است که چنین می‌نالد: «مرا به کنار خودت ببر!» راوی می‌گوید این ناله «بر شقیقه‌های دردناک من نشست.»
امید وصل به نومیدی انجامیده‌است. راوی در بخش هفتم به همان راه میان دو افق می‌پردازد. این راه در بند اول «راه بی‌پایان غزل»، راه ساز و سرود است، با چنین وصفی:

همه بت‌هایم را می‌شکنم ــ ای میهمان یک شب اثیری زودگذر!
تا راه بی‌پایان غزلم، از سنگ‌فرش بت‌هایی که در معبد ستایش‌شان
چو عودی در آتش سوخته‌ام، تو را به نهان‌گاه درد من آویزد.

اما در این بند آن راه «راه‌بزرگ من» و سراسر «سنگ‌فرش ملعنت» است. آن امید این‌جا چیزی جز ملعنت نیست. این راه بی‌پایان که میان آفاق درد

کشیده‌شده جز راه بی‌پایان درد چه می‌تواند باشد؟ دیگر بر این سنگ‌فرش جز سُم‌ضربه‌های اسب سیاه و لخت یأس ... با یال‌های آتش تشویش ، چیزی به گوش نمی‌رسد.

□ راوی در بخش هشتم می‌گوید:

میان آرزوهایم خفته‌ام.
آفتاب سبز، تب شن‌ها و شوره‌زارها را در گاهواره‌ی عظیم کوه‌های یخ می‌جنباند و خون کبود مرده‌گان، در غریو سکوت‌شان، از ساقه‌ی بابونه‌های بیابانی بالا می‌کشد،
و خسته‌گی وصلی که امیدش با من نیست، مرا با خود بیگانه می‌کند:
خسته‌گی وصل، که به‌سان لحظه‌ی تسلیم، سفید است و شرم‌انگیز.

□ او در بخش نهم از « چشمان بی‌نگاه آرزوها » می‌گوید. و در بخش دهم، چندان نومید است که راه بخش اول را:

راه میان دو افق
طولانی و بزرگ
سنگ‌لاخ و وحشت‌انگیز است.

و دیگر از پامانده‌وار با راه سخن می‌گوید:

ای راه بزرگ وحشی که چخماق سنگ‌فرشت مدام چون لحظه‌های میان دیروز و فردا در نبض من اکنون، با جرقه‌های ستاره‌بیت دندان می‌کروجد!...

۷۱. صفات راه که تا کنون بی‌پایان و بزرگ و سنگ‌فرش، و سنگ‌فرش ملعنت بود در این بند « طولانی و بزرگ/ سنگ‌لاخ و وحشت‌انگیز است ». و آن سنگ‌فرش، دیگر چخماقی است و آتش‌زن و سوزنده. و اسبی با یال‌های آتش، تشویش بر

این راه بزرگ سنگ‌لاخ و وحشت انگیز و چخماقی. این‌ها خیالینه‌هایی است با قدرت القایی بسیار بالا در بیان درد. دردپنه‌یی در یک روح دردمند.
بخش دهم هم‌چنان حدیث نفس دردآلود راوی است. و بند یازدهم نیز هم‌چنان از درد سکوت و نومیدی خود می‌گوید:

و سکوتی به پاسخ من، سکوتی به پاسخ من!
سکوتی به سنگینی لاشه‌ی مردی که امیدی با خود ندارد!

□ در بخش دوازدهم راوی هم‌چنان از روح. دونیمه یا دو نیمه‌ی روح خود می‌گوید، با ترکیبی ملموس‌تر، یعنی « دوپاره‌ی روح »:

میان دو پاره‌ی روح من هواها و شهرهاست
انسان‌هاست با تلاش ها و خواهش‌هاشان
دهکده‌هاست با جویبارها
و رودخانه‌هاست با پل‌هاشان، ماهی‌ها و قایق‌هاشان.
میان دو پاره‌ی روح من طبیعت و دنیاست ــ
دنیا
من نمی‌خواهم ببینمش !

تا نمی‌دانستم که پاره‌ی دیگر این روح کجاست،
رویایی خالی بودم:ــ رویایی خالی، بی‌سروته، بی‌شکل و بی‌نگاه...
و اکنون که میان این دو افق بازیافته سنگ‌فرش ظلم خفته‌است
می‌بینم که دیگر نیستم، دیگر هیچ نیستم حتی سایه‌یی که به دنبال
هیچ موجودی برخاک جنبد.

□ در بخش سیزدهم به بند سوم بازمی‌گردد و از « آفتاب تاریک روز »

می‌خواهد از سر راه «شب پرستاره‌ی چشمی در آسمان خاطره‌ام طلوع کرده‌است» دور شود:

شب پرستاره‌ی چشمی در آسمان خاطره‌ام طلوع کرده‌است: دور شو آفتاب تاریک. روز! دیگر نمی‌خواهم تو را ببینم، دیگر نمی‌خواهم، نمی‌خواهم هیچ‌کس را بشناسم![۱۹]

□ بخش چهاردهم نخست به تمام بخش سوم می‌پردازد. این جا برای اولین بار در این شعر از عشق می‌گوید، عشقی ملول، عشقی قفس‌وار، در سرداب قلبش، با دردی کشنده:

و عشقم قفسی است از پرنده خالی، افسرده و ملول، در مسیر توفان تلاشم، که بر درخت خشک بهت من آویخته‌مانده‌است و با تکان سرسامی خاطره‌خیزش، سرداب مرموز قلبم را از زوزه‌های مبهم دردی کشنده می‌آکند.

۷۲. از خود می‌پرسیدم چرا این وصال دو پاره‌ی روح ممکن نمی‌شود؟ «درد بی‌عشقی»! شاعری، که بعدها می‌بینیم با چنان توانایی از عشق سخن می‌گوید، این‌جا با زبان نومیدی از آن حرف می‌زند، هرچند دلی دردمند دارد. اگر عشق، با آن چهره‌های رنگ، در میان می‌بود آیا آن استحاله و آن وصال دوپاره‌ی روح ممکن نمی‌شد؟ و راوی در بخش پانزدهم از دردمند به دردشدن استحاله پیدامی‌کند. دیگر آن نومیدی دردناک با آن استحاله ابدی می‌شود، چیزی که با جان راوی شعرهای آینده بیگانه است:

۱۹. «شاملو در بخش آخر هوای تازه مکرر به قرینه‌سازی دست می‌زند و واژه‌های نظیر هم را پی‌درپی می‌آورد: «شب پرستاره‌ی یک چشم در آسمان خاطره‌ام طلوع کرده‌است»، «در افق مهتابی ستاره‌باران آن‌طرف». (دست‌غیب، ص ۶۷)

دیگر آن زمان گذشته‌است که من از درد جانگزایی که هستم به
صورتی دیگر درآیم
و درد مقطع روحی که شقاوت‌های نادانی‌اش ازهم‌دریده‌است،
بهبودیابد.
دیگر آن زمان گذشته‌است
و من
جاودانه به صورت دردی که زیر پوست توست مسخ گشته‌ام.

□ بخش شانزدهم آمیزه‌یی است از بخش دوم و پایان بخش چهارم، و راوی هم‌چنان درد مقطّع روح است، و تمامی بخش به خاطره‌ی این وصال می‌پردازد:

هنگامی که خاطره‌ات را می‌بوسم درک می‌کنم من
دیرگاهی‌ست که مرده‌ام
چراکه لبان خود را از پیشانی خاطره‌ی تو سردتر می‌یابم.—
از پیشانی خاطره‌ی تو
ای یار!
ای شاخه‌ی جدا مانده‌ی من!

۷۳. غزل بزرگ شعری است بسیار درون‌گرا، اما با قدرت بسیار و نویددهنده‌ی زایش یک کمال بزرگ است. با آن که شعر تماماً در حدیث نفس و درکندوکاو جان می‌گذرد اما پیداست که خیال‌بافانه و رؤیایی نیست، از دردی می‌گوید که واقعی است و در جان دارد. راوی با قدرت بسیار در بیش‌ترین بخش‌های شعر موفق بوده‌است. بیش‌تر دردمندانه است تا نومیدانه. آغازیدن راهی است که سراسر درد تعالی است، درد پوست‌انداختن و انسان‌شدن، روکردن به بازیافت انسان من خود. تفکرات راوی خسته‌یی است که تازه سرود کشتن خود را خوانده‌است، و هنوز آن تلخ‌کامی سرب‌وار را در کام دارد.

سال ۳۱

سال ۳۱ در هوای تازه، ۷ شعر. ساعت اعدام (بخش ۲)، مرغ باران (بخش ۳)[۲۰]، شبانه (بخش ۴)، حریق سرد (بخش ۷)، آواز شبانه برای کوچه‌های غزل آخرین انزوا، و چشمان تاریک (بخش ۸).

۷۴. اگر کار شعری شاملو در این سال همین ۷ شعر باشد ــ که درست‌تر است بگوییم که تنها ۷ شعر از این سال در دست است ــ کمابیش می‌شود گفت تقریباً هر ۸ هفته یک شعر، و این تعداد شعر برای یک شاعر ۲۷ ساله‌ی سرشار از جوشش ابداً باورکردنی نیست، هرچند شاملو اصولاً شاعر پُرسرایشی نیست. کم‌تر از ۴۰۰ شعر برای ۴۹ سال شاعری، از ۱۳۲۶ تا ۱۳۷۵، یعنی همان متوسط ۸ شعر در سال البته بدون احتساب چند دفتری که از میان رفت.

▣ ساعت اعدام

۷۵. < در اعدام سرهنگ سیامک، که با نه تن دیگر از نخستین گروه سازمان‌نظامی اعدام‌شد. این شعر ابتدا با عنوان در لحظه چاپ‌شد. > (مجموعه‌ی اشعار، چاپ آلمان ج ۱، ۶۰۱)

۲۰. چنان که در پانویس بند ۷ گفته شد، آیدا تاریخ این شعر را ۱۸ اسفند ۱۳۲۹ می‌داند. رو این حساب از سال ۱۳۳۱ شش شعر در دست است.

[البته نام شعر در چاپ‌های متفاوت قبلی ِ هوای تازه (مثلاً چاپ هفتم، سال ۱۳۶۳)، لحظه است نه در لحظه.]

▣ ساعت ِ اعدام

در قفل ِ در کلیدی چرخید

لرزید بر لبانش لب‌خندی
چون رقص ِ آب بر سقف
از انعکاس ِ تابش ِ خورشید

در قفل ِ در کلیدی چرخید

□

بیرون
رنگ ِ خوش ِ سپیده‌دمان
مانده‌ی ِ یکی نوت ِ گم‌گشته
می‌گشت پرسه‌پرسه‌زنان روی ِ
سوراخ‌های ِ نی
دنبال ِ خانه‌اش ...

□

در قفل ِ در کلیدی چرخید
رقصید بر لبانش لب‌خندی
چون رقص ِ آب بر سقف
از انعکاس ِ تابش ِ خورشید

□

در قفل، در
کلیدی چرخید.

۱۳۳۱

۷۶. شعری است کوتاه در ۴ بخش، و تنها یک نقطه دارد و آن هم در پایان شعر. نام «ساعت اعدام» در واقع می‌تواند نتیجه‌ی این شعر باشد نه خود شعر.

در قفل در کلیدی چرخید
تمام شعر در همین یک لحظه می‌گذرد (برای همین نام شعر لحظه بود؟) این جمله ــ که سه بار به همین شکل و یک بار با تقطیع: در قفل در/ کلیدی چرخید در شعر می‌آید ــ تمام شعر است. مابقی از کلمه‌ی «بیرون» پیدا است که راوی نیز در داخل اتاق است امّا می‌تواند به «بیرون» نگاه کند هرچند صدای دیگری هم در شعر حضور دارد که خاموش است، و راوی درباره‌ی او می‌گوید لرزید بر لبانش لبخندی ... و رقصید بر لبانش لبخندی.

تا این جا که در قفل در کلیدی چرخید| لرزید بر لبانش ... می‌تواند هراس‌انگیز باشد حتا لرزید بر لبانش لبخندی هنوز هراس‌انگیز است، اما چون رقص آب بر سقف به شدت از هراس‌انگیزی دو سطر اول می‌کاهد: چون رقص آب بر سقف| از انعکاس تابش خورشید با تکیه بر رقص، آب، انعکاس، تابش، خورشید، که همه واژه‌گانی نوید بخش‌اند، و پیام‌آور حیات و روشنایی و زیبایی ــ راوی آزادی همراه با آرامش را نوید می‌دهد.

□ بند دوم تصویر موسیقایی بیرون است با رنگ خوش سپیده‌دمان سُنتی که پرسه پرسه‌زنان روی سوراخ‌های نی، دنبال خانه‌اش می‌گردد و بشارت دل‌آسوده گی و رهایی است. این نت در خیال من به پروانه‌یی رنگین می‌ماند که نماد ندانسته گی و بی‌دغدغه گی است. این بند هرگونه هراسی را که عنوان ساعت اعدام می‌تواند ایجاد کند در من از میان می‌برد.

آیا صدای خاموش شعر به این « نت گم‌گشته » استحاله یافته است؟ آیا گریز از واقعیت است؟ به واقعیت رؤیا؟

رقص، رقصیدن، نت، نی... این‌جا چه می‌کنند؟ مصالح یک موسیقی؟

راستش را بخواهید حتا با دانستن توضیح شاعر باز هم این شعر برای من لطیف‌تر از آن است که هراس‌آور باشد. آیا هراس‌انگیز نیست چون بیان نوعی آزادی است؟ اگر از مرگ می‌گوید آیا مرگی آزادی‌آور است؟ یا مردن است عاشقانه در راه آزادی؟ نمونه‌ی یک شعر خوب که به خواننده اجازه می‌دهد که در تخیلش آزاد باشد. من نام اولیه‌ی لحظه را بر ساعت اعدام ترجیح می‌دهم.

□

۷۷. « ساعت اعدام آغاز ساده‌گی، ساده‌گی و برهنه‌گی شعر شاملو است که در شبانه‌ها می‌درخشد، و در شعرهای عاشقانه « ولو »ست، خیلی خیلی ساده‌ی ساده، به معنی آسان است. ساعت اعدام شعر حالت (آمپرسیون) است، و از بیانی غیرمستقیم توانا شده است.

لرزید بر لبانش لبخندی
(چون) رقص آب بر سقف
از انعکاس تابش خورشید ...

حالت لبخند (لرزیدن، گذرایی لبخند) رقص آب بر سقف (و اعدامی بر چوبه) و تابش خورشید (سحرگاه اعدام) و ایجاز در این شعر، معرکه است، به خصوص در پایان‌بندی قاطع و ماهرانه‌ی شعر. » (م. آزاد، گرگدن، مجله‌ی فردوسی، ۱۳۴۸، شماره ۹۱۸، ص ۱۹).

۷۸. « شروع این شعر از نظر ساختار موسیقیایی، تحت تأثیر سمفونی پنجم بتهوون است. شروع یک‌سان و سه ضربه‌یی. هر دو و بسط این سه ضربه با واریاسیون‌هایی بر همین تم.

ببینید، این‌گونه می‌خوانیم:

در قفل ـ در
کلیدی
چرخید

که در این شعر ـ کوتاه ـ چهار قسمتی، بیان موجز چهار موومان لحظه‌یی است که سه قسمت ابتدای آن، توصیف شاعر از آن لحظه است. اما قسمت چهارم، پایان واقعه را با کوبنده‌گی اعلام می‌کند و مصرع ابتدایی شعر که می‌تواند با سه ضرب خوانده نشود، در این‌جا توسط شاعر در دو پاره نوشته شده و انجام اتفاق را القا می‌کند:

در قفل ـ در
کلیدی چرخید.

نقطه‌ی پایان براین جمله فقط این بار وجود دارد و شاعر مصر است که جمله در دو ضرب خوانده شود و این آیا شبیه نیست به حرکت کلید در قفل و گردش در آن. ضمن آن که این تغییر شکل می‌تواند انجام عمل را بیان کند، مانند فرمان ـ: آماده، آتش.

نمی‌خواهم مدخلی دیگر بگشایم، اما ناگزیر از گفتن این هستم که این ضرب‌آهنگ موسیقیایی را در شعرهای دیگر بامداد هم خوانده‌ام. مانند شروع شعر محاق:

به نو کردن ـ ماه
بر بام شدم

که براین سیاق، این‌گونه می‌توان خواند:

« به نو کردن ماه
بربام
شدم

بر این گمانم که اگر عنوان شعر نبود و خواننده نمی‌توانست با آگاهی از عنوان شعر، به درون موقعیت تصویری آن از جنبه‌ی دلخواه شاعر ورود کند، باز هم این تصویر ــ قسمت دوم شعر ــ مجرد از آن آگاهی، هم‌چنان بیان چند لایه خود را داشت و احتمالاً خواننده در یکی از آن لایه‌ها به درک حسی آن می‌توانست رسید. و سرانجام این که، این پرسش هم‌چنان برایم باقی است که آیا این شعر باید عنوانی می‌داشت؟ » (بخشی است از نوشته‌ی محمدرضا مدیحی، با نام نگاهی به شعر ساعت اعدام ا. بامداد که برای این کتاب نوشته‌اند.)

▣ مرغ باران

۷۹. « توی یکی‌دوتا از شعرام تأثیر نیما واضحه: مرغ باران. ولی بعد مث این که استقلال پیداکردم. چقد تحت تأثیر نیما بودم، آگاهانه؟ نمی‌دونم. » (اندیشه و هنر، ویژه‌ی ا. بامداد، فروردین ۱۳۴۳، ص ۱۳۸)

۸۰. « الهام مرغ باران از شعر شاعری ژاپنی است به ترجمه‌ی خود شاملو و عنوان آن نیز « مرغ باران » است. نهایت این‌که شاملو آن را گسترش بیش‌تری داده‌است و از نظر محتوا به شعر ناقوس نیما نظر داشته. شعر ژاپنی این طور آغاز می‌شود:

شب مرغ باران فریاد می‌کشد [۲۱]

آغاز شعر شاملو نیز چنین است: [۲۲]

وز فراز برج بارانداز خلوت، مرغ باران می‌کشد فریاد خشم‌آمیز. (هوای تازه ص ۹۱)، (دست‌غیب، ص ۵۹ و ۷۵)

۸۱. مرغ باران شعر نسبتاً بلندی است در ۵ بخش.

۲۱. مجله‌ی سخن، دوره‌ی سوم، ص ۶۲۰ ۲۲. « این که آغاز شعر نمی‌تواند باشد؟ » (ا. ش.)

مرغ باران چه پرنده‌یی است؟ در فرهنگ معین، مرغ بارانی آمده که با مشخصات لاتینی آن در زیر صفحه پیدا است از خانواده‌ی charadriidae است که معمولاً در انگلیسی آن را plover می‌دانند و مترجمان هم غالباً آن را مرغ باران ترجمه می‌کنند (مثلاً در فرهنگ انگلیسی ـ فارسی باطنی). اما در کتاب پرندگان ایران (ص ۱۳۰) این خانواده راه سلیم » دانسته‌اند. « پرندگانی هستند آبچر ... »

البته شاید سلیم شاعرانه گی مرغ باران را نداشته‌باشد. مقصودم از جست‌جوی نام این پرنده آگاهی به این نکته است که آیا این پرنده هیچ‌گونه بسته گی با باران دارد یا باران و توفان را تداعی می‌کند، مثلاً باوری از نوع رابطه‌ی دارو کک [۲۳] در شعر نیما با باران، که به باور مازندرانی‌ها هر وقت که این حیوان بخواند باران خواهدبارید. اما مرغ باران چنین تداعی‌یی در میان ما ندارد.

در تلاش شب که ابر تیره می‌بارد
روی دریای هراس انگیز

وز فراز برج باراندازِ خلوت مرغ باران می‌کشد فریادِ خشم‌آمیز

و سرود سرد و پُرتوفان دریای حماسه‌خوان گرفته اوج
می‌زند بالای هر بام و سرایی موج

و عبوسِ ظلمتِ خیسِ شبِ مغموم
ثقلِ ناهنجار خود را بر سکوتِ بندرِ خاموش می‌ریزد ــ

۲۳. دار = درخت ، وزغ = در مازندرانی به معنی قورباغه‌ی درختی است.

می‌کشد دیوانه‌واری [۲۴]
در چنین هنگامه
روی گام‌های کند و سنگینش
پیکرش افسرده را خاموش.

مرغ باران می‌کشد فریاد دائم:
ــ عابر! ای عابر!
جامه‌ات خیس آمد از باران.
نیست آهنگ خفتن
یا نشستن در بر باران؟...

پس از توصیف توفان در بارانداز و حرکت عابر، مرغ باران با «فریاد خشم‌آمیز» از عابر «دیوانه‌وار» تنها و ساکت و مصممی که در باران می‌رود پرسش‌هایی می‌کند که عابر پاسخی به او نمی‌دهد، حتا یک پاسخ سرد. به پرسش‌های مرغ باران توجه کنید:

ــ عابر! ای عابر!
جامه‌ات خیس آمد از باران.
نیست آهنگ خفتن
یا نشستن در بر باران؟...

و پرسش دوم او:

ــ عابر! در شبی این‌گونه توفانی
گوشه‌ی گرمی نمی‌جویی؟
یا بدین پرسنده‌ی دل‌سوز
پاسخ سردی نمی‌گویی؟

۲۴. توجه کنید می‌گوید دیوانه‌وار نه دیوانه. او گویا فقط از نظر مرغ باران‌ها دیوانه است.

ـ ای شب‌گرد!
از چنین بی‌نقشه‌رفتنْ تن مَفَرسودت؟

مرغ باران که خود را « پرسنده‌ی دل‌سوز » می‌خواند، شاید نه چندان از روی دل‌سوزی، در هر سه سوآلش عابر را به نشستن یا خفتن یا استراحت در گوشه‌ی گرمی دعوت می‌کند، و یا او را از فرسودن تن هشدار می‌دهد، و یا « بی‌نقشه رفتن » او را خرده می‌گیرد. عابر به مرغ باران اعتنا نمی‌کند و هر بار خاموش یا به‌نجوا با خودش حرف می‌زند، یا دقیق‌تر بگوییم، در واقع مرغ باران نجوای خاموش عابر را در شعر قطع می‌کند.

بعد از آن توصیف و پرسش مرغ باران راوی می‌گوید:

ابر می‌گرید
باد می‌گردد

و این برگردان ۵ بار تکرار می‌شود. و در واقع راوی با این برگردان به عابر می‌پردازد:

و به زیر لب چنین می‌گوید عابر:

ـ آه!
رفته‌اند از من همه بیگانه‌خو با من...
من به هذیان تب رؤیای خود دارم
گفت‌وگو با یار دیگرسان
کاین عطش جز با تلاش بوسه‌ی خونین او درمان نمی‌گیرد.

مرغ باران از نظر نمایشی و زبانی با شعرهای سال‌های بعد شاعر نیز پهلو می‌زند.

▣ شبانه

شبانه شعری چه گونه توان‌نوشت
تا هم از قلب من سخن‌بگوید، هم از بازویم؟
شبانه
شعری چنین
چه گونه توان‌نوشت؟
□

من آن خاکستر سردم که در من
شعله‌ی همه عصیان‌هاست،
من آن دریای آرامم که در من
فریاد همه توفان‌هاست،
من آن سرداب تاریکم که در من
آتش همه ایمان‌هاست.

۸۲. نخستین بار است که با عنوان شبانه روبه‌رومی‌شویم. شبانه به معنی شعر شب است و درست است که شعرهایی با این عنوان در شب نوشته‌شده اما بیش‌تر به حالات شبانه‌ی راوی دلالت‌دارد تا به خود شب. اگر از این شبانه بگذریم معمولاً خود این واژه کم‌تر در شبانه می‌آید.

« در... هوای تازه به نخستین « واحه‌ها » می‌رسیم: هفت واحه‌ی کوچک به نام‌های شبانه در کنار هم. و این نام بسیاری از زلالی‌های اوست. لغت « شبانه »، که نخستین بار در زبان فارسی کاربردی دیگرگونه و معنایی کاملاً متفاوت یافته، برگردان واژه‌ی nocturne در موسیقی است به معنی « قطعه‌ی شبانه ». نخستین شبانه، بنا بر هوای تازه در ۱۳۳۱ سروده‌شده، و شبانه‌سرایی‌ها تا امروز نیز ادامه‌یافته. بی‌تردید حال و هوای شبانه‌ها با مفهوم نُکتورن هم‌ساز است. نُکتورن یا شبانه نام آثاری است که کاراکتر رمانتیک دارد با حال و هوای

غنایی، مالیخولیایی یا متفکرانه. اما دامنه‌ی شبانه‌های شاملو بسیار گسترده‌تر از این تعریف موسیقایی لکتورن است. » (انگشت و ماه، چاپ نگاه، ص ۲۳۷)

این شبانه شعری است در دو بند. بند اول پرسش است و بند دوم وصف حال. شعریت بند اول بسیار بیش‌تر از بند دوم است. بند دوم هنوز خام است اما یک نکته در آن چشم‌گیر است و آن تقابل معناها است. این تقابل‌ها را داریم: خاکستر سرد و شعله‌ی همه عصیان‌ها، دریای آرام و فریاد همه توفان‌ها، سرداب تاریک و آتش همه ایمان‌ها.

▣ حریق سرد

۸۳. این‌گونه تقابل را در حریق سرد، شعر دیگر همین سال، نیز می‌بینیم: شعله‌ی ظلم و چشمان سرد، سرمای اندوه و آتش سوزان، چشمان شعله‌وار و قندیل خاموش.

وقتی که شعله‌ی ظلم
غنچه‌ی لب‌های تو را سوخت
چشمان سرد من
درهای فروبسته و کور شبستان عتیق درد بود.

راوی از درد و ناکامی همیشه‌گی و تاریخی تو و من یا « شبستان عتیق درد » می‌گوید.

در این شعر دو نکته بیش از همه گویاست. یکی آن‌که راوی می‌خواهد دیوار اندوه‌اش را شاید در یک تقابل بسیار شدید بالا ببرد. شاید از این جاست که نام این شعر حریق سرد است چرا که آرمانی است که تنها از آن خاکستر سردی به‌جامانده. خیلی بعد نیز راوی از همین « خاکستر سرد » این گونه می‌گوید:

گویی
همیشه چنین است
ای غریو طلب ـ
تو در آتش سرد خود می‌سوزی
و خاکسترت نقره‌ی ماه است
تا تو را
در کمال بدر تو نیز
باور نکنند.

(شبانه، از نوانه‌های کوچک غربت)

آواز شبانه برای کوچه‌ها

۸۴. < این شعر در واقع مکمل دومین شعر مجموعه‌ی قطع‌نامه است. انگیزه‌ی نوشتن آن (احتمالاً) سال‌گرد شکست خونین فرقه‌ی دمکرات آذربایجان بود که من تا سال‌ها از سر ناپخته‌گی سیاسی حرکت آن را حرکتی انقلابی می‌پنداشتم. در ۱۳۲۴ که فرقه با استفاده از حضور نظامی شوروی در ایران اقدام به شورش کرد من که بیست سال داشتم به‌تبع مأموریت نظامی پدرم که کلانتر مرز ایران و ترکیه بود در ارومیه (رضائیه‌ی آن زمان) بودم. شعر که جانب‌دارانه از «قیام» فرقه در ارومیه سخن می‌گوید حکایت همان شرمساری ناشی از «دیر اما ناگهان بیدار شدن» است که شرح آن در یادداشت ابتدای شعر تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن گذشت.... >

(مجموعه‌ی اشعار، چاپ آلمان، ج ۱، ص ۶۰۷)

۸۵. می‌دانیم که سرود مردی که خودش را کشته‌است دومین شعر قطع‌نامه است و شاعر آواز شبانه برای کوچه‌ها را مکمل آن می‌داند. توضیح شاملو درواقع به روان‌شناسی این دو شعر توجه‌دارد تا به ارزش‌های هنری آن‌ها. من در بحث سرود مردی که خودش را کشته‌است نوشته‌ام که «این شعر در شناخت سیر شاعری شاملو بسیار مهم است هر چند شاید از نظر هنری خواننده‌ی شاملو را به اندازه‌ی تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن راضی نکند. اما از این نظر مهم است که

در پایانش شاعری متولدمی‌شود. ۹ با کنار هم گذاشتن این دو شعر رشد شعری شاملو روشن‌ترمی‌شود.

۸۶. آواز شبانه برای کوچه‌ها شعری است در ۴ بخش. راوی از دیدگاه امروزش به گذشته می‌نگرد و دو من ِگوناگونش را در این شعر بررسی می‌کند.

بند اول که دقیقاً ادامه سرود مردی که خودش را کشته‌است چنین آغاز می‌شود:

خداوندان درد من، آه! خداوندان درد من!
خون شما بر دیوار کهنه‌ی تبریز شتک‌زد
درختان تناور دره‌ی سبز
بر خاک‌افتاد
سرداران بزرگ
بر دارها رقصیدند
و آینه‌ی کوچک آفتاب
در دریاچه‌ی شور
شکست.

فریاد من با قلبم بیگانه بود
من آهنگ بیگانه‌ی تپش قلب خود بودم زیراکه هنوز
نفخه‌ی سرگردانی پیش نبودم زیراکه هنوز آوازم
را نخوانده بودم زیراکه هنوز سیم و سنگ من
درهم ممزوج بود.
و من سنگ و سیم بودم من مرغ و قفس بودم
و در آفتاب ایستاده‌بودم اگر چند،
سایه‌ام
بر لجن کهنه
چسبیده‌بود.

آیینه‌ی کوچک، آهنگ بیگانه، نفخه‌ی سرگردان، سیم و سنگ درهم ممزوج، مرغ و قفس، آفتاب و سایه، همه به وضع راوی اشاره‌دارد، یعنی همان راوی سرود مردی که خودش را کشته‌است. این‌جاست که این شعر کاملاً با محتوای سرود مردی که ... هم‌خوانی دارد.

۸۷. در پایان بخش دوم از دیدگاه سال ۳۱ به فضای آهنگ‌های فراموش‌شده می‌اندیشد:

من طنین سرود گلوله‌ها را از فراز تپه‌ی شیخ شنیدم
لیکن از خواب برنجهیدم
زیرا که در آن هنگام
هنوز
خواب سحرگاهم
با نغمه‌ی ساز و بوسه‌ی بی‌خبر می‌شکست.

۸۸. راوی در بخش سوم وصفی تقابلی از بیرون جامعه (به گونه‌یی جانب‌دارانه) و درون خود (برگردان‌وار و در داخل پرانتز) به‌دست‌می‌دهد. وصف درون، بازنگری گذشته‌ی اوست: (من خفته بودم)، (من به جای دیگر می‌نگریستم)، (من چیزی زمزمه‌می‌کردم)، (من در کنار آتش می‌لرزیدم). این داخل پرانتز آوردن « من » از نظر معنایی و خوانش بامعناست: آیا آن « من سالیان گذشته‌ی » او دیگر وجودی « توی پرانتز » دارد؟

در همین بخش با پاره‌هایی از یک شعر خالص روبه‌رومی‌شویم:

صداهای دیگر برخاست:
برده‌گان بر ویرانه‌های رنج‌آباد به‌رقص‌برخاستند
مردمی از خانه‌های تاریک سرکشیدند
و برفی گران شروع‌کرد.

...

برف، پایان‌ناپذیر بود
اما مردمی از کوچه‌ها به خیابان می‌ریختند
که برف
پیراهن گرم برهنه‌گی‌شان بود.
(من در کنار آتش می‌لرزیدم)

[من دوست دارم سطر «و برفی گران شروع‌کرد» را «و برفی گران آغازشد» بخوانم که به زبان بعدی شاعر نزدیک‌تر است.][۲۵]

۸۹. بی‌گمان راوی در این شعر دیگر از آن «من سالیان گذشته» رهاشده‌است و دقیقاً هم «آنان» و هم «من» کنونی خود را می‌شناسد، اما هنوز از من خویش رهانشده‌است، به این معنی که فکر آن «من» هنوز از سرش بیرون نرفته. به راه دیگری می‌اندیشد که می‌گوید آن را هنوز نمی‌شناسد، اما در واقع آن را در این شعر یافته‌است، و هم‌چنان :

من با خود بیگانه بودم و شعر من فریاد غربتم بود
من سنگ و سیم بودم و راه کوره‌های تفکیک را نمی‌دانستم
اما آن‌ها وصله‌ی خشم یک‌دگر بودند
در تاریکی دست یک‌دیگر را فشرده‌بودند زیرا که بی‌کسی، آنان را
به انبوهی خانواده‌ی بی‌کسان افزوده‌بود.

و در پایان بخش تماماً به آنان می‌پردازد.

۹۰. در آغاز بخش ۴ از «تنهایی من»، و «درهای گران قلب من» می‌گوید، اما نه به گونه‌یی رمانتیک. این‌جا دیگر «سکوت قلب شب» که یک حالت رمانتیک دارد ازمیان می‌رود.

۲۵. «من هم موافقم.» (ا. ش.)

در همین بخش است که «شما» را لعنت می‌فرستد و وصفی از یک شمای منفی به‌دست می‌دهد که توجه به آن بسیار ضروری است:

و امشب که بادها ماسیده‌اند و خنده‌ی مجنون‌وار سکوتی در قلب
شب لنگان‌گذر کوچه‌های بلند حصار تنهایی من پُرکینه می‌تپد،
کوبنده‌ی نابهنگام درهای گران قلب من کیست؟

آه! لعنت برشما، دیرآمده‌گان از یادرفته: تاریکی‌ها و سکوت!
اشباح و تنهایی‌ها! گرایش‌های پلیداندیشه‌های ناشاد!
لعنت بر همه‌ی شما باد!

و در ادامه‌ی این خطاب به شما می‌گوید:

من به تالار زنده‌گی خویش دریچه‌یی تازه نهاده‌ام
و بوسه‌ی رنگ‌های نهان را از دهانی دیگر بر لبان احساس استادان
خشم خویش جای داده‌ام.

۹۱. و در بند بعدی همین بخش است که با راوی تمام شعرهای شاملو روبه‌رو می‌شویم:

دیرگاهی‌ست که من سراینده‌ی خورشیدم
و شعرم را بر مَدار مغموم شهاب های سرگردانی نوشته‌ام که ازعطش
نورشدن خاکستر شده‌اند.

و شاید ادامه‌ی همین بخش است که شاملو را تحت تأثیر مایاکوفسکی دانسته‌اند:

من برای روسیان و برهنه گان
می‌نویسم
برای مسلولین و
خاکسترنشینان،

برای آن‌ها که بر خاک سرد
امیدوارند
و برای آنان که دیگر به آسمان
امید ندارند.

۹۲. راوی در بخش آخر بار دیگر به گذشته‌اش اشاره می‌کند، اما در هیأتی نو. پس از این دیگر راهی جز این برای راوی نمی‌شناسیم:

من از برج تاریک اشعار شبانه بیرون می‌آیم
و در کوچه‌های پُرنفس قیام
فریاد می‌زنم.

۹۳. شعر از تقابل آنان و من می‌گوید اما در بیش‌ترین بخش از آنان سخن می‌گوید و آن مقدار هم که به من خود می‌پردازد منی است شکاف برداشته و محو شونده.

۹۴. اما ماجرای مایاکوفسکی.

« این شعر به مثابه یکی از دلایل غیرقابل انکار «تاثیرپذیری شدید من از مایاکفسکی» ضمیمه‌ی پرونده‌شده‌است. یکی از دادستان‌های انعطاف‌ناپذیر این داعیه خانم کلاشتورینا است که ول‌کن معامله هم نیست. » (مجموعه‌ی اشعار، چاپ آلمان، ج ۱، ۶۰۷)

« شاملو در قطع‌نامه، ۲۳ و قطعه‌ی حرف آخر در دفتر هوای تازه کاملاً زیر نفوذ مایاکوفسکی است. »

شاملو در قطع‌نامه « من » فردی خود را چنین مجازات می‌کند:

نه آبش دادم، نه دعایی خواندم، خنجر به گلویش نهادم.

مایاکوفسکی نیز که در دوران مبارزه‌ی اجتماعی از سمبولیست‌ها و فوتوریست‌ها دور شده می‌سراید:

من بر گلوی شعر خویش، گام می‌نهم

شاملو: تا به‌سان سوزنی فرودروم و برآیم و لحاف‌پاره‌ی آسمان[های] نامتحد را به یک‌دیگر وصله‌زنم.
مایاکوفسکی: خنجر واژه‌های شوریده را در خمیر درآمده‌ی آسمان فروکنم.»
(دست‌غیب، ص ۷۴-۷۵)

◎ غزل آخرین انزوا

۹۵. از نام شعر پیداست که راوی می‌خواهد غزل خداحافظی را با آن من منزوی بخواند و رو بیاورد به آواز شبانه برای کوچه‌ها. پس باید چشم به راه رهاشدن همیشه‌ی از آن من باشیم. چرا راوی این‌همه وسواس من دارد؟ گویا هرچه نفرت‌آلودتر به «من سالیان گذشته» می‌اندیشد قطب مخالف من، که در تو تجلی می‌کند، جان بیش‌تری می‌گیرد و در جان راوی عمیق‌تر می‌نشیند. همه‌ی شعرهایی که تاکنون خوانده‌ایم گویی یک شعر بوده‌است، شعر ستیز با من، و همه‌ی شعرهایی هم که پس از این خواهیم‌خواند شاید جز یک شعر نباشد، عشق به تو.

۹۶. شعر دو بخش دارد. بخش اول در ۷ بند، و بخش دوم در ۲ بند. این‌جا نیز یک‌بار دیگر با آن «من» روبه‌روییم، منی که «قالب خالی» است و از «وحشت خلأ خویش»، و شاید هم در «وحشت خلأ خویش»، فریادمی‌کشد. این من از «من سالیان گذشته»، که از آن در تاشکوفه‌ی سرخ یک پیراهن سخن گفته بود، دورتر شده‌است، چراکه چهار سال از آن زمان گذشته‌است:

... من سالیان گذشته
گمگشته
که نگاه خردسال مرا دارد
در چشمانش،

و من کهنه‌تر به جانهاده‌است
تبسم خود را
بر لبانش،
و نگاه امروز من برآن چنان است
که پشیمانی به گناهانش! (تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن)

۹۷. چرا راوی این‌همه از من خویش زجر می‌کشد؟ این‌همه احساس تنهایی می‌کند؟ هر چند راوی تا این‌جا بارها به ما گفته‌است چرا از من شرم‌سار است، آیا این توضیح کافی است؟ آیا تنها نوشتن و دست‌زدن به چاپ آهنگ‌های فراموش‌شده سبب این‌همه بیزاری از آن من است؟ آیا این احساس گناه، این‌همه کینه‌ورزی با من به دلیل یک خامی نوجوانی است؟ شاملو با نوعی سخت‌گیری خشک و بی‌انعطاف نظامی، شاید، می‌خواهد من خویش را محکوم کند. دوستی سی ساله‌ی من با شاملو همیشه چنین شناختی را که راوی در این شعر می‌گوید: «من فروتن بوده‌ام...»، تأیید کرده‌است. همیشه چنین بوده‌است، مهربان و فروتن و خجول و انسان‌دوست و دوستدار، نه فقط دوستدار انسان‌های پیرامونش. چنین انسان مهربانی چرا این‌همه سخت‌گیرانه و تندخویانه و پُرستیز با خود سر جدال دارد؟

شعر با یک گفتار مقدمه مانند آغاز می‌شود:

من فروتن بوده‌ام

و به فروتنی، از عمق خواب‌های پریشان خاک‌ساری خویش تمامی عظمت عاشقانه‌ی انسانی را سروده‌ام تا نسیمی برآید. نسیمی برآید و ابرهای قطرانی را پاره‌پاره کند. و من به‌سان دریایی از صافی آسمان پرشوم ــ از آسمان و مرتع و مردم پُرشوم.

۹۸. به مفردات این بند بپردازیم.

۱. فروتنی و خاک‌ساری و عمق خواب‌های پریشان خاک‌ساری راوی.
۲. عظمت عاشقانه‌ی انسانی، بیرون از راوی، با تأکید بر صفت عاشقانه که ترکیب « عظمت انسانی » را از بوم اندیشه به بوم شعر می‌کشد.

صفت عاشقانه، در نظر اول یعنی سزاوار عشق و دوست‌داشتن، که در این صورت صفت عظمت است، اما بی‌گمان به دلیل قیدبودن می‌تواند صفت راوی هم باشد، یعنی مثل عاشقان، عاشق‌وار. عظمت انسانی که سزاوار مهرورزی و دوست‌داشتن است و من‌راوی هم از روی عشق و عاشقانه آن را دوست‌داشته و عاشقانه آن عظمت را سروده‌است. سخنی است که پنجاه سال شعر شاملو (از ۱۳۲۶ تا ۱۳۷۶) بر آن گواهی می‌دهد. و این شاید آرزو و امیدی هم هست که راویان شعر شاملو همیشه در راه تحقق آن کوشیده‌اند، و ای‌بسا چشم‌به‌راه آن‌اند.

۳. هدف از این دو برآمدن نسیمی است که « ابرهای قطرانی » را در آسمان « پاره‌پاره کند ». نمی‌گوید بادی یا توفانی برآید. چرا که نسیم با فروتنی و خاکساری‌اش هم‌نوایی دارد. نسیم نمی‌تواند ابرهای قطرانی را بروبد، پس تنها آن را پاره‌پاره می‌کند.

ضروری است روی ترکیب « ابرهای قطرانی » متوقف‌شویم. « ابرهای قطرانی » را نباید تنها به معنی ابرهای سیاه دانست، بل‌که لازم است صفات دیگر قطران، و به گمان من همه نوع قطرانی را سوای رنگ آن، یک‌جا درکنار ابرها درنظرداشته‌باشیم تا قدرت القایی و بیانی این ترکیب عمق‌یابد. قطران، قیر را هم تداعی می‌کند، خاصه از نظر رنگ که آشناتر است. قطران « مایع روغنی‌شکل و چسبنده .... است. استحصال قطران همیشه با دیگر گازهای متصاعد از انساج گیاهی و اسیدهای مختلف و گاز آمونیاک همراه است. بوی قطران شبیه بوی سوختگی است ... با شعله‌ی دوددار می‌سوزد .... بهترین قطران قطرانی است که از زغال سنگ حاصل می‌شود .... » (فرهنگ معین، ذیل قطران). توجه‌می‌دهم که « قطران » در بند ششم به « قطران تنهایی » استحاله می‌یابد.

۴. از آن‌جا که آرزو می‌کند که از صافی آسمان پر شود، نه برای خود، پس باید دریا شود تا پذیرای صافی آسمان شود. دریاشدن مغایر فروتنی او نیست، اما آیا همین آرزوها سبب نشده که راوی آن‌ها را « عمق خواب‌های پریشان خاک‌ساری » بخواند؟

۵. این مثلث « آسمان و مرتع و مردم » مرا به یاد مثلث آسمان و انسان و زمین در جهان‌نگری چینی‌ها می‌اندازد. مرتع، صرف نظر از ارزش آوایش با مردم، دربردارنده‌ی حیات گیاهی و حیوانی نیز هست. مردم رو به سوی اجتماع انسانی دارد. و این تأکیدی است بر این معنای واژه. این ترکیب مثلث و مفردات بند اول از بخش اول در بند دوم همین بخش ترکیب می‌شود:

« تا از طراوت برفی آفتاب عشقی که بر افقم می‌نشیند، یک‌چند در سکوت و آرامش بازنیافته‌ی خویش از سکوت خوش آواز « آرامش » سرشار شوم ـ چرا که من، دیرگاهی‌ست جز این قالب خالی که به دندان طولانی لحظه‌ها خایده شده‌است نبوده‌ام جز منی که از وحشت خطا خویش فریادکشیده‌است نبوده‌ام... »

۹۹. « تا از طراوت برفی آفتاب عشقی که بر افقم می‌نشیند، ... » ما را نخست به « تا نسیمی برآید » بند اول می‌برد، که طراوت نسیم را هم در دل زنده می‌کند. آن صفت ملایم عاشقانه در پاراگراف اول در این بند به خود « عشق » اشاره دارد، اما این عشق گویا هنوز به جان راوی چنگ نیانداخته. پژمرده شدن این طراوت، و نیز زودگذری و میرایی آن، در نهایت ظرافت در صفت « برفی » در تقابل « آفتاب عشق » بیان می‌شود، که این خود در دلالت واژه‌ی « افق »، که اشاره به آفتاب لب بام دارد، به کمال می‌رسد. واقع‌بینی راوی در « قالب خالی »، بند دوم در مقابل آرزومندی « دریاشدن »اش در بند اول، و « وحشت خطا » (به خالی و خطا توجه کنید) در برابر پُرشدن از تمامی هستی در عبارت « آسمان و مرتع و مردم »، و سرشارشدن از « سکوت خوش آواز

« آرامش » در برابر آن « عمق خواب‌های پریشان » صفت برجسته‌ی شعرهای شاملو، یعنی ساختار کُتراستی یا تقابلی آن را به‌خوبی نشان‌می‌دهد. اما این‌همه آرزوی راوی است و هنوز چیزی که باید در وجود او نیست و الا خود را « قالب خالی » نمی‌داند. راوی می‌خواهد از خیلی چیزها پُرشود، چرا نمی‌شود؟ چه چیزی مانع اوست؟ هنوز نمی‌دانیم.

۱۰۰. بخش دوم شکل پله کانی ـ خاص ـ شعرهای بعدی شاملو را دارد و همین سبب شده که من، برای تجربه، بخش اول را هم به شکل پله کانی بنویسم با افزودن فواصلی میان برخی سطرها، که توقف و سکوتی به خوانش و چشم‌به‌راهی ـ مطلوبی به شعر می‌دهد، که خود می‌تواند تعمق و تأکیدی را به دنبال داشته باشد؛ و این یکی از کارهایی است که من در خوانش شعرهای شاملو به خواننده پیشنهادمی‌کنم. خواننده با این کار ساختار تقطیعی ـ دیگری به شعر دل‌خواه‌اش می‌دهد که می‌تواند چیزهای نوی در منظر او بگسترد.

من فروتن بوده‌ام
و به فروتنی،
از عمق خواب‌های پریشان ـ خاک‌ساری ـ خویش
تمامی عظمت ـ عاشقانه‌ی انسانی را
سروده‌ام

تا نسیمی برآید.
نسیمی برآید و
ابرهای قطرانی را پاره‌پاره کند.
و من به‌سان دریایی از صافی آسمان پرشوم
ـ از آسمان و مرتع و مردم ـ
پُرشوم.

تا از طراوتِ برفیِ آفتابِ عشقی که بر افقم می‌نشیند،ــ
یک‌چند در سکوت و آرامشِ بازیافته‌ی خویشــ
از سکوتِ خوش‌آوازِ و آرامشِ »
سرشار شومــ
چرا که من، دیرگاهی‌ست جز این قالبِ خالی
ــ که به دندانِ طولانیِ لحظه‌ها خاییده شده‌استــ
نبوده‌ام
جز منی
که از وحشتِ خطأِ خویش فریادکشیده‌است
نبوده‌ام...

فقط به یک نکته در این تقطیعِ ازنو نوشته اشاره‌می‌کنم، و آن فعل‌های سروده‌ام، پُرشوم، سرشارشوم، نبوده‌ام (دو بار) است که با قرارگرفتن در یک سطرِ جداگانه مؤکدمی‌شود و همین به عمق آن‌ها می‌افزاید.

۱۰۱. بخش دوم خود به صورت تقطیع ستونی آغازمی‌شود، باگونه‌یی ترکیب مفردات آن. در آغاز بخش دوم، نخست سه بار با آوردن ۴ واژه، به صورت ستونی، به عنوان مفردات به‌هم‌بسته‌یی که حرکتی را در خود دارد، به ترکیب و نتیجه‌یی می‌رسد، که خواننده اگر بخواهد می‌تواند از این مفردات چهارگانه به نتایج دیگری برسد.

۱۰۲. نخستین چیزی که برای من در این « طرح »ها جالب است کاربرد مفردات شعر به شکل مثلث و مربع است که نوعی ساختار متقارن به این قسمت شعر می‌دهد. که این یکی از شاخص‌های ساختاریِ شعر شاملو است.[۲۶] از سوی دیگر، نخستین بار است که با این‌گونه ساختارِ طرحی در شعرهای شاملو رو به رو می‌شویم:

۲۶. ← انگشت و ماه، چاپ تهران، انتشارات نگاه ۱۳۷۷، ص ۲۰۳ـ۲۱۲

پیکری
چهره‌یی
دستی
سایه‌یی—

بیدارخوابی ـ هزاران چشم در رؤیا و خاطره»

چه رابطه‌یی میان این مفردات چهارگانه و سطر ترکیبی «بیدارخوابی ـ هزاران چشم در رؤیا و خاطره» هست؟ شاید در نظر اول مبهم باشد اما همین ابهام تفکرانگیز است. بیدارخوابی، حالت میان خواب و بیداری است. اکنون کافی است که این طرح را، که دقیقاً بین نگاه چشمی در حالت خواب و بیداری است، در انبوه هزاران چشم، آن‌هم در حالت یا عالم رؤیا و خاطره قراردهیم تا به ظرافت آن از نظر ساختاری پی‌ببریم.

این مفردات در طرح‌های دوم و سوم در همین حالت «بیدارخوابی ـ هزاران چشم در رؤیا و خاطره» با هم ترکیب‌می‌شوند. شاید بپرسید از کجا با چنین یقینی می‌گویم طرح‌های بعدی هم در همین حالت ساخته و پرداخته‌شده و ادامه‌ی همین طرح و در همین حالت است؟ توجه شما را به نقطه‌ویرگول (؛) پشت «خاطره» جلب می‌کنم.[۲۷]

راوی این‌جا چه تصویری پیش چشم خوابالود خود دارد؟ گویی آن «هزاران چشم در رؤیا و خاطره» به چشم‌اندازی نگاه‌می‌کنند. البته می‌توان پرسید کدام رؤیا و کدام خاطره، یا شاید کدام رؤیاها و کدام خاطره‌ها، خاطره‌های تاریخی و رؤیاهای آرمانی؟ اجازه‌بدهید این‌ها را زیر هم بنویسیم:

۲۷. این‌جا ویرگول تنها را بر (؛) ترجیح می‌دهم، چراکه به انعطاف اندیشه بیرونی بیش‌تری می‌دهد. بهتر است این شعر را بدون هرگونه علامتی بخوانیم.

پیکری
چهره‌یی
دستی
سایه‌یی ــ
...
سایه‌ها
کودکان
آتش‌ها
زنان ــ

طرح دوم وضوح بیش‌تری پیدامی‌کند و عناصر مفرد طرح اول به ترکیب جمع می‌رسد و آخرین عنصر طرح اول، یعنی «سایه‌یی»، به سایه‌های کودکان و زنان و آتش‌های پدیدآورنده‌ی این سایه‌ها تبدیل‌می‌شوند. این سایه‌ها بیرونی‌اند، اما در پیوند یا ترکیب برگردان‌وار این طرح، راوی به «سایه‌ی کودک و آتش‌های زن» توجه‌می‌کند که این سوای تصویر ترکیبی، مادر شاید به جوهر عشق در وجود زن، در هیأت آتش، اشاره‌می‌کند. این را باید در بخش‌های دیگر دید.

در طرح سوم عنصر نفرت (در سنگ‌ها) و عشق را می‌بینیم.[۲۸] در دوستان و عشق‌ها و در جهان راوی:

سنگ‌ها
دوستان
عشق‌ها
دنیاها ــ
سنگ‌های دوست و عشق‌های دنیا

۲۸. در برخی از شعرهای شاملو اضدادی را که دو روی یک سکه‌اند، مثل عشق و نفرت، اعتماد و فریب ...، در ترکیب‌های شاعرانه‌ی خاصی می‌بینیم. یکی را در همین شعر می‌بینیم: سنگ و عشق. به نمونه‌های دیگر در جای خود اشاره‌می‌کنم.

که در ترکیب برگردان‌وار وضوح بیش‌تری می‌یابد.
طرح چهارم بسیار کوتاه‌تر از سه طرح پیشین است:

درختان
مرده‌گان ــ
و درختان مرده،

راوی به اختصار می‌گراید و عنصر سرگ را وارد شعر می‌کند، که این توجیه کننده‌ی ایجاز طرح چهارم است.
نخست دو واژه‌ی درختان و مرده‌گان را به کار می‌برد که در سطر سوم آن‌ها را ترکیب می‌کند: درختانِ مرده. این ترکیب در دنباله‌ی همین قسمت شعر ادامه می‌یابد، یعنی در « وطن » راوی:

وطنی که هوا و آفتاب شهرها، و جراحات وجنسیت‌های هم‌شهریان را به
قالب خود گیرد،

وطنی که بازتاب « هم‌شهریان » است،[۲۹] و شعر بی‌درنگ با یک واوِ ربط « و چیزی دیگر، چیزی دیگر، » به جاری‌شدنش ادامه می‌دهد و پیوندی میان تمام آن طرح‌های چهارگانه و مجموعه‌ی وطن ایجاد می‌کند. « و چیزی دیگر، » که: « چیزی عظیم‌تر از تمام ستاره‌ها تمام خدایان » است همان « آتشی » است که در طرح سوم دیدیم، یعنی عنصر استحاله‌بخش عشق: « قلب زنی که مرا کودک دست‌نوازِ دامنِ خود کند! » تمام طرح‌ها و مفهوم وطن در یک کفه و این « چیزی دیگر » در کفه‌ی دیگر. راوی چون درد بی‌عشقی در جان دارد احساس پوچی و بی‌هوده‌گی می‌کند، و این سه را در هر دو بخش اول و دوم شعر فریاد

۲۹. « با کلمه‌ی بازتاب از جنسیت‌ها پریدید. چرا می‌گوید جنسیت‌های هم‌شهریان را به قالب خود می‌گیرد؟ » (ج. ز.)

کرده‌است. اکنون می‌توان به‌روشنی دید که چرا راوی خود را «قالب خالی» یا پر از «وحشتِ خلأ» می‌داند. در این بند آن «قالب خالی» از «هیبت تنهایی» پرشده و آن «وحشت خلأ» صورت «وحشت تنهایی» به‌خود گرفته است. همه‌ی این‌ها ازمیان خواهدرفت اگرکه عنصر کیمیاکارِ عشق پدید آید: «قلب زنی که مراکودک دست‌نوازِ دامنِ خود کند!» اکنون می‌توان به چگونه گی عنصر کودک در طرح دوم پی‌برد:

سایه‌ها
کودکان
آتش‌ها
زنان—

سایه‌های کودک و آتش‌های زن.

باری، چون چنین عشقی هنوز درمیان نیست او در هر دو بخش با عبارتِ توضیحی «چراکه من دیرگاهی است که ...» نتیجه گیری می‌کند. درد را یافته و درمان را نیزهم. بندهای بعدی بخش اول تماماً بسط همین دو بند اول و دوم‌اند.

۱۰۳. توجه کنید به ترکیب «سایه‌های کودک». در این بخش خود راکودک خواسته‌است و در بخش سوم خود را سایه می‌داند: «سایه‌یی که با پوک سخن‌می‌گفت» آن «قالب خالی» و «وحشت خلأ» دیگر شده‌است «سایه و پوک».

۱۰۴. ترکیب «مارش عظیم اقیانوس» می‌رساند که راوی موسیقی را در اندیشه دارد.

۱۰۵. بخش دوم یک شعر کامل و یک عاشقانه‌ی تمام‌عیار است، شاید اولین عاشقانه‌ی شاملو.

تو اجاق ِ همه چشمه‌ساران
سحرگاه تمام ستاره گان
و پرنده‌ی جمله‌ی نغمه‌ها و سعادت‌ها را به من می‌بخشی.

ترکیب « اجاق چشمه‌ساران » شاید در نظر اول خیلی ناشیانه باشد: اجاق و چشمه‌سار؟ غیر همان معنی کلی اجاق به معنی آتش‌دان معنی دیگری مناسب این‌جا نمی‌شناسم. آیا راوی می‌خواهد آتش و جوشش چشمه‌سار و جوشش لطیف عشق را به شیوه‌یی نو در این دو واژه‌یی که آب و لطافت و آتش و خانه را به ذهن می‌آورند بیان کند؟

در دنباله‌ی همین قسمت با این تکه روبه‌رو می‌شویم:

تو به من دست می‌زنی و من
در سپیده‌دم ِ نخستین چشم‌گشوده گی ِ خویش به زنده گی بازمی‌گردم.

آیا یادآور این تکه از شعر در لحظه (از مجموعه‌ی ترانه‌های کوچک غربت) نیست، منتهی در مرحله‌ی متفاوت از کمال:

به تو دست‌می‌سایم و جهان را درمی‌یابم،
به تو می‌اندیشم
و زمان را لمس‌می‌کنم
معلق و بی‌انتها
عریان. (۱۹ مرداد ۵۹، ترانه‌های کوچک غربت)

هر دو فضا یکی است. با آغازی در دو جهت متفاوت: در شعر سال ۳۱ از من می‌گوید و در شعر سال ۵۹ از تو. آیا « سپیده‌دم ِ نخستین چشم‌گشوده‌گی » متفاوت از « و زمان را لمس‌می‌کنم » است؟ ....

۱۰۶. از آغاز بخش دوم روشن است که این به راستی آخرین شعر انزوای راوی است:

در لبان تو
آب، آخرین انزوا به‌خواب‌می‌رود

«به خواب‌رفتن آب» ترکیب نوی است که هم‌چنان از پس سال‌ها نوی خود را برای من حفظ کرده‌است.

«عمق خواب‌های پریشان، خاک‌ساری، خویش» به «عمق ناپیدای روح» بدل‌می‌شود. و خیلی چیزهای دیگر.

◘ چشمان تاریک

شعری است در پنج بخش. به صفت تاریک در چشمان تاریک توجه کنید، که هم‌خوانی ظریفی با شبچراغ سیاه و مرثیه دارد:

چشمان تو شبچراغ سیاه من بود،
مرثیه‌ی دردناک من بود
مرثیه‌ی دردناک و وحشت، تدلین، زنده‌به گوری که منم، من...

۱۰۷. این شعر به گونه‌یی یادآور شعر رکسانا است شاید در فضایی دردمندانه‌تر.

خار بوته‌ی کنار، کویر، جست‌وجو باش
تا سایه‌ی من، زخم‌دار و خون‌آلود
به هزاران تیغ، نگاه، آفتاب‌بار، تو آویزد...

«هزاران تیغ، نگاه، آفتاب‌بار» را در کنار چشمان تاریک و چشمان شب‌چراغ سیاه و چشمان شب‌چراغ تاریک بگذارید.

حدیث، نفس، هول‌انگیزی است.

سال ۳۲

از سال ۳۲ پنج شعر در دست داریم که در هوای تازه آمده: مه در بخش ۲، بودن در بخش ۳، دو شبانه در بخش ۴، پریا در بخش ۵. از دو شبانه‌ی این سال طعم تلخی در کام می‌نشیند اما شعرهای دیگر آن مه و پریا از امیدی پر است که جامعه را به آن نیاز است. شبانه‌ی به شب مهتاب و پریا دربردارنده‌ی نخستین تجربه‌های جدی شاعرند در زمینه‌ی کاربرد زبان ترانه‌های کوچه‌یی در شعر.

◙ مه

بیابان را، سراسر، مه گرفته‌ست.
چراغ قریه پنهان است
موجی گرم در خون بیابان است
بیابان، خسته
لب بسته
نفس بشکسته
در هذیان گرم مه، عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند.

□

« بیابان را سراسر مه گرفته‌ست. [می‌گوید به خود، عابر]
سگان قریه خاموش‌اند.
در شولای مه پنهان، به خانه می‌رسم. گُل‌کُو نمی‌داند. مرا ناگاه در
درگاه می‌بیند. به چشمش قطره‌اشکی بر لبش لب‌خند، خواهد گفت:
« بیابان را سراسر مه گرفته‌ست ... با خود فکرمی‌کردم که مه گر
هم‌چنان تا صبح می‌پایید مردان جسور از خفیه گاه خود به دیدار
عزیزان باز می‌گشتند. »

□

بیابان را
سراسر
مه گرفته‌ست.
چراغ قریه پنهان‌ست، موجی گرم در خون بیابان‌ست.
بیابان ــ خسته لب‌بسته نفس‌بشکسته در هذیان گرم مه غرق
می‌ریزدش آهسته از هر بند ...

۱۰۸. مه شعر کوتاهی است در ۳ بخش، در وزن نیمایی، که بخش سوم آن از نظر کلامی تکرار همان بخش اول است. در این سی و پنج سالی که من این شعر را می‌شناسم از خیلی‌ها شنیده‌ام که مه یک فیلم کوتاه عاشقانه ـ پارتیزانی است همراه با هیجان خطر. و من می‌افزایم با یک موسیقی متن (وزن نیمایی) و یک هارمونی موسیقایی (حال و هوای عابر و راوی و بیابان) که در آواها و ترکیب‌های گوناگون آن تحقق می‌یابد.

◙ خوانش

۱۰۹. ● مفردات شعر: صدای راوی، بیابان، مه، عابر (گُل‌کو، مردان جسور،

عزیزان)، سگان، قریه، چراغ پنهان، موج گرم، خون بیابان.

- قید و صفت: سراسر، پنهان، گرم، خسته، لب‌بسته، نفس‌بشکسته، آهسته، خاموش.
- مکان: بیابان، قریه، خفیه گاه.
- زمان: شب (چراغ قریه ...، تا صبح...)
- اضافه‌ها: چراغ‌ِ قریه، سگان‌ِ قریه،[۳۰] شولای‌ِ مه، هذیان‌ِ گرم‌ِ مه.
- تکرار: بیابان (۸ بار)، مه (۸ بار). سطر اول ۴ بار، و تمام بخش سوم که تکرار کلامی بخش اول است.

عابر، شعر به زنی به نام گل‌کو می‌اندیشد. ما با این نام پیش از این آشناشده و توضیح شاعر را در باره‌ی این نام، در شعر گل‌کو (از شعرهای سال ۳۰ ـ ۵۰/۴)، خوانده‌ایم.

۱۱۰. نام شعر مه است. شاید برای این که نخستین خواننده، یعنی شاعر، به فروپوشنده گی مه در شعر توجه‌دارد، چراکه گویا نگران زنده گی عابر و تحقق دیدار است. اما می‌توان تِم مهم دیگری هم در شعر یافت، مثلاً بیابان، با انسان‌واره گی زیبایش. بیابانی فروپوشیده در ابهام‌ِ مه، که خون دارد، خونی جاری و مواج و گرم؛ با شوقی که می‌تواند بازتاب اشتیاق رهگذری باشد که در آن می‌رود. در این‌باره خواهم‌گفت.

۱۱۱. مه یک راوی دارد که شعر را روایت‌می‌کند. به جز او دو صدای دیگر هم هستند: یکی عابر، و دیگری صدای گل‌کو، که عابر آن را از جان خود، یعنی از خیالش، به ما گزارش‌می‌دهد. اما از نظر نمایشی، این سه صدا که جز یک صدا نیستند، همان صدای راوی است.

۳۰. ترکیب « سگان قریه خاموش‌اند » را در قطعه‌ی رقص شب در آهنگ‌های فراموش‌شده هم داریم:

گاهی سگان قریه اگر دم‌فروکشند؛
آن‌وقت، ناله‌های یکی مرغ شب‌نشین
آید به گوش، از وسط خنده‌های خوک،
چون ضربه‌های والس‌ِ دل‌انگیز و پرطنین.

۱۱۲. تنها موجود زنده‌ی این شعر، به یک معنا، فقط عابر است. امّا گل‌کو و «مردان جسور» و «عزیزان»، و نیز «سگان‌خاموش قَریه» هم هستند که در دل و خیال راوی عابر هستی دارند و در ساختار مه منعکس می‌شوند.

۱۱۳. اولین کلمه‌ی متن شعر بیابان است. چه تصوری از آن داریم؟ مکانی خشک و بی‌آب، ــ بی + آب + ان ــ و پهناور، شاید بی پوشش گیاهی و باز هم شاید بی هیچ صورتی از حیات انسانی و اجتماعی. شاید مقصود از بیابان این‌جا فضای بیرون قریه است که بیش‌تر دشت و صحرا است. ممکن است بگویید بیابان بنا بر ساختار لُغوی آن قاعدتاً شب‌هایش سرد است و شاید چندان مهی در آن نباشد، و ای بسا که باشد، مثلاً در برخی بیابان‌ها. اما اگر بیابان را، همان‌طور که گفتم محیط خشک بیرون از شهر و روستا بگیریم، دیگر به چنین معنای خشک لغوی نیازی نداریم.

از این‌گذشته، چرا فقط به معنای لغوی بیابان توجه کنیم؟ شاید تصویر تصویری بیابان این شعر، همراه با پهناوری مه‌پوش آن، و قدرت تأثیر ساختار آوایی آن ــ خصوصاً دو آی خوش‌آهنگ آن ــ که سبب‌شده منظر مبهم اما مؤثری پیش روی خواننده گسترده‌شود ــ کارسازتر از معنای لغوی آن باشد.

۱۱۴. سه عنصر بیابان و مه و شب، که برهم‌کنش (interaction) زیبایی‌شناختی دارند، از نظر روانی هراس‌آورند، موقعیتی‌اند برای عابر آشنابه‌راه، در رسیدن به خانه. از سوی دیگر، مناسب‌اند برای گم‌شدن، گم‌شدن عاشقانه در مه، مهی که راوی آن را باگرمای شولا در سرمای شب، (در شولای مه پنهان)، وصف می‌کند. این سه عنصر با حضور عابر جان‌می‌گیرند. در متن شب است که چنین موقعیتی پیدامی‌شود. این فروپوشنده‌گی مه بیش از آن که گذرگاه عابر را بپوشاند، بیان پوشیده‌گی و شولایی عشق است. آیا بیابان همان عابر است و مه، همان گل‌کو؟ چراکه در این شعر آن بی این، هستی ندارد و این بی آن، معنا.

۱۱۵. اولین جمله: «بیابان را، سراسر، مه گرفته‌ست»، با آن چهار آ، سه‌بار در شعر تکرار می‌شود با سه تقطیع متفاوت، که هر سه‌ی آن‌ها روی کلمه‌ی سراسر، که از نظر آوایی، آهنگین و از دیدگاه نگارشی زیبا است، تکیه می‌کنند: به این صورت:

- بیابان را، سراسر، مه گرفته‌ست.
- «بیابان را سراسر مه گرفته‌ست...»
- بیابان را

سراسر

مه گرفته‌ست.

شکل سوم با حالت شلنگ‌انداز ـ راوی هم‌سازی ـ بیش‌تری دارد. در این باره خواهم گفت.

۱۱۶. بند ـ اول، پس از سطر اول، یعنی

بیابان، خسته

لب بسته

نفس‌بشکسته

در هذیان گرم ـ مه، عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند.

با طول بلند یک جمله‌یی‌اش، که در یک نفس خوانده می‌شود، آیا بیابان دراز را، بیش از معنای لغوی آن، القانمی‌کند؟ از سوی دیگر، آیا شکل نوشتاری آن حرکت گسترنده‌ی مه را نشان نمی‌دهد؟

سطر اول و تمام بخش اول و شاید تمام شعر با تلنگر واژه‌ی بیابان در جان شاعر نمودار شده‌است. مقصودم این است آیا نمی‌توان برخی شعرها را در وجود شاعر به طرح یک تصویر غبارگرفته مانند کرد که اول جزء کوچکی از یک گوشه‌ی آن پیدا می‌شود، و آن وقت غبار ـ تمام طرح را می‌توان با یک

فوت پاک کرد و در آن به‌تماشا نشست؟ در این شعر شاید آن جزء از یک گوشه‌ی تصویر همین کلمه‌ی بیابان باشد، یا بهتر است بگوییم سطر اول. فکر می‌کنم بقیه‌ی طرح تابع وضع آوایی لفت بیابان و لحن و آهنگی است که این واژه با آن‌ها در جان شاعر شکل‌گرفته و بیان‌شده. در یک چنین شعر تصویری، موقعیت تصویر ــ که محور کُل شعر است ــ نقش بسیار مهمی در پدیدآمدن چنین وضعی دارد.

۱۱۷. ببینید با این وجه از استدلال موافق‌اید یا نه. آیا بیابان نماد وضع سیاسی آن سال‌ها است؟ بیابانی دَم‌کرده از مه، هذیانی، که عابر می‌خواهد از آن بگذرد، یعنی شرط رسیدن به گل‌کو و خانه، گذشتن از این بیابان است که شاید نشان‌گر جامعه‌یی خسته، لب‌بسته، نفس‌بشکسته ... است. اگر مه را عنصری منفی بگیریم، که شاید « هذیان گرم مه » بر آن دلالت داشته‌باشد، و بیابان را با آن ترکیب‌کنیم، می‌توان از آن بیمارگونه گی و تب‌آلوده گی و دَم‌کرده گی و شرجی‌بودن هوا یا جَو اجتماعی را فهمید. از سوی دیگر، مه جزء لاینفک بیابان است (هر دو ۸ بار در شعر تکرار می‌شوند) و این در جمله‌ی « بیابان را، سراسر، مه گرفته‌ست »، و با تأکید قید سراسر، که سه بار تکرار و تأکیدمی‌شود، اثبات‌می‌شود.

۱۱۸. صورت این استدلال شاید خوب باشد اما ... اگر مه نباشد عابر چه گونه به خانه می‌رسد؟ و مردان جسور دیگر هم؟ و دیدار تحقق نمی‌یابد. مه فروپوش است، و « در شولای مه پنهان به خانه می‌رسم » نیز تأیید منفی‌نبودن مه است. شاید هیجان و گرمای وجود عابر که « در شولای مه پنهان »[۳۱] است سبب شده که مه به « هذیان گرم » دچارشود. اگر این را قبول‌کنیم که مه عنصر منفی نیست، منطقاً بیابان هم نمی‌تواند منفی باشد. از این‌گذشته، چون تحقق دیدار در همین بیابان امکان‌پذیر است، ای‌بسا که بیابان شرط وجودی تمام شعر هم باشد.

۱۱۹. شاید بیابان نماد خوبی برای وضع موجود خفقان‌زده‌ی آن سال‌ها باشد، اما

۳۱. آیا ترکیب « شولای مه » می‌تواند تقابل سرما (مه) و گرما (شولا) را القا کند؟

نه بیابان. این شعر. کافی است فقط به کشیده‌گی‌های الف‌های سطر اول توجه کنید که بسط جان راوی را در آن حس می‌کنیم، و لحن شاد سطر اول ــ که در سطرهای بعد تأیید می‌شود ــ مغایر بیان چنین خفقانی است.

شاید این صورت دوم استدلال از احساسی سرچشمه گرفته‌باشد که از همان ابتدای شعر در من پیداشده. راوی در وصف بیابان لحنی شاد، و شاید با توجه به نکات بعدی، حتا مهرآمیز و عاشقانه، و به‌طور کلی، انسانی دارد. کافی است گوش کنید به ضرب آهنگ، یا به‌طور کلی به موسیقی بخش اول ــ که آن را در سه چیز می‌بینیم: در آوایه‌ها و تقطیع و در لحن. خوانش ــ و این سه با تکرار سه‌باره تأکید می‌شوند. مثلاً شاید لحن خوانش ما سبب شود که آوایه‌های خسته، لب‌بسته، نفس‌شکسته، آهسته، در ساختار شعر، درست در قطب مخالف معنایی‌شان بنشینند، یعنی نه تنها نشانی دال بر درمانده‌گی و از پاافتاده‌گی و کُندی ندارند بل‌که شوق و شور مه‌آلود عابر را بیان می‌کنند. هرچند که بیابان نمی‌رود، اما شکل نوشتاری و آوایی بخش اول، که درازنایی بیابان را همراه با حرکت گسترنده‌ی مه القامی‌کند، با عبور عابر، رونده‌گی و حرکت را به بیابان منتقل می‌کند. (توجه می‌دهم به صفت آهسته و پنهان که هردو صفت عابر است و به بیابان و مه منتقل شده‌است. همین دو صفت بیش از جمله‌ی « مردان جسور از خفیه‌گاه خود... » بیان‌گر خاموش و پنهان‌بودن مسأله است.)

۱۲۰. هارمونی میان دو جزء بیابان و مه در واقع پدید آمده‌ی برهم‌کنش این دو است که به چند شکل تجلی می‌کند: ۱) در آمیزش و آویزش. این دو با دو عنصر مشابه انسانی خود، یعنی عابر و گل‌کو، و ۲) ترکیب دیالکتیکی. برهم‌کنش‌های این دو جفت در متن شور و زنده‌گی. تب‌ناک (« هذیان گرم مه »). عابری که پنهانی در آن می‌گذرد، و ۳) چشم‌به‌راهی. هستی، که در گل‌کو تجلی می‌یابد. از این‌رو، با توجه به این لحن شعر گمان کنم که بیابان، که دور از گل‌کو بیابان است، گُل‌کوی خود را در خود می‌جوید.

۱۲۱. ببینید عابر (چنان که راوی می‌خواند) چه گونه شلنگ‌انداز و دست‌افشان، در یک حالت تب‌آلود « هذیان گرم مه » ... صدا را به‌سر انداخته که:

« بیابان را سراسر مه گرفته‌ست. [می‌گوید به خود، عابر]
سگان قریه خاموش‌اند.
در شولای مه پنهان، به‌خانه‌می‌رسم. گُل‌گُو نمی‌داند. مرا ناگاه در
درگاه می‌بیند. به چشمش قطره‌اشکی بر لب‌اش لب‌خند،
خواهد گفت:
« بیابان را سراسر مه گرفته‌ست... »

آن که در این حالت شلنگ‌انداز، « موجی گرم در خون » دارد عابر است یا بیابانی که خون دارد و موج گرما ــ که این با هذیان گرم مه نیز هم‌ساز است ــ؟ یا هر دو یکی‌اند؟

۱۲۲. نکته‌ی دیگری هم در ساختار این شعر هست. به این معنا که تمام شعر یک آواز بلند است که در جان و خیال عابر در حال عبور (چنان که راوی می‌گوید) می‌گذرد (صفت آهسته و پنهان را دال بر این می‌دانم)، در واقع بیان صدای شوقی است در ندانسته‌گی عابر. شاید بگویید صدای دیگری هم در شعر هست، یعنی صدای گل‌کو. اما، چنان که پیش از این گفتم، صدای گل‌کو در خیال عابر شنیده‌می‌شود که گل‌کو را در حالی که « به چشم‌اش قطره‌اشکی بر لب‌اش لب‌خند، » مجسم می‌کند که می‌گوید (راوی دو صدایی است):

« بیابان را سراسر مه گرفته‌ست... با خود فکرمی‌کردم که مه گر
هم‌چنان تا صبح می‌پایید مردانِ جسور از خفیه‌گاه خود به دیدار
عزیزان بازمی‌گشتند. » ...

۱۲۳. آیا ممکن است این شعر از نظر وزنی با موقعیت آن در تقابل باشد؟ برای این می‌پرسم که در نگاه اول به‌نظرمی‌رسد که موسیقی شاد و شلنگ‌انداز آن مغایر فضایی است که خاموشی و سکوت می‌طلبد. اما شوق عابر است که بیابان را و تشنه‌گی آن را باز می‌تابد، چندان که می‌توان‌گفت بیابان و عابر تفکیک‌پذیر نیستند. در بیرون صدایی نیست، اما تمام آوازها در شعر است.

۱۲۴. بحث آوایی و وجه آیکونیک[۳۲] این شعر نیاز به روشن‌گری دارد. پیش از هرچیز یک نگاه به بسامدی آواها می‌تواند مفید باشد.

هر چند بخش اول و سوم از نظر آوایی و کلامی یکی است، اما در تقطیع آن‌ها تفاوت چشم‌گیری هست که خود در حرکت و سکون آواها بسیار مؤثر است. مجموع صدای بلند a ۵۰ بار، صدای s ۲۸ بار، ch ۲۰ بار، g ۱۷ بار، h ۱۴ بار.... و ترکیب me.meh (... گرم‌ـه) و qeqa (چراغ‌ـ قرمه) و مانند این‌ها (صدای گام‌های عابر را نمی‌شنوید؟).

بی‌شک هر شعری مرکب از کلمات است و کلمات هم مرکب از حروف ِ واکه و همخوان، یا مصوت و صامت، و هر یک هم صدایی دارند. از این رو می‌توان در هر شعری به شمارش این صداها، خواه به صورتی واجی و خواه ترکیبی، پرداخت. اما این سوآل این‌جا ضروری است که چه وقتی برشماری آواهای یک شعر مفید یا حتا لازم است؟ همین شعر مه را نمونه می‌آورم.

پس از بارها خواندن این شعر در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت متوجه تأثیر شدید آوایی آن در خودم شدم، البته این سوای آن آوایه‌های خسته، لب‌بسته، نفس‌بشکسته است که این‌جا از کیفیت ارجاعی خوبی برخوردارند. مقصودم این است که دیدم در وقت خواندن شعر دارم دستم را متناسب با حالتی که آن را زمزمه می‌کنم، یا به آن شکلی که می‌خوانم، همراه با فراز و فرود شعر حرکت‌می‌دهم، و همین طور که نشسته‌ام بالاتنه‌ام نیز هم‌سو با آن تکان می‌خورد. اول فکرکردم که این مربوط است به وزن این شعر، که بی‌شک در آن بی‌تأثیر نبود، اما کلمات شعر را در همان وزن عوض کردم دیدم موسیقیش چنین کیفیت بدنی برای من ندارد. بیش از پیش یقین کردم که ۱) ترتیب و ترکیب آواها، خواه هم‌آوا باشند و خواه نباشند و ۲) نحوه‌ی وقفه و حرکتی که در خواندن به آن می‌دهم، و نیز ۳) تکرار آن‌ها، موزونیتی به هر سطر می‌دهند که چنین تصوری در من ایجاد کرده‌است. وقتی به حرکت دستم

۳۲. برای بحث در وجه آیکونیک شعرهای شاملو ← فصل ساختار موسیقایی شعرهای شاملو.

نگاه می‌کردم متوجه‌شدم که خیلی شبیه راه رفتن تند و کُند پرنده‌ی کوچکی روی سنگ‌ها و شن‌های کنار دریا است،ــ پرنده‌یی که من از کودکی تا امروز همیشه مجذوب راه رفتنش بوده‌ام. دُم‌جنبانک را می‌گویم. نوعِ جنباندنِ دمِ نسبتاً بلند آن از موزونیت خاصی برخوردار است، که اگر به فراز و فرود یا به منحنی آواهای همان چند سطر اول نگاه کنید شاید با من همخیال شوید. شاید راوی هم چنین حسی دارد که سطر اول را در بخش سوم به این شکل تقطیع کرده است:

بیابان را
سراسر
مه گرفته‌ست.

که حرکت شاد، و عاشقانه‌ی دم‌جنبانکی را در جان عابر القا کند؟ آوایه‌ها برای من تماماً در این راستا به شعر نیرو می‌دهند.

۱۲۵. بخش سوم، از نظر کلامی، همان بخش اول است بی هیچ تغییری. امّا از کلام که بگذریم، به نظر من بخش سوم اصلاً تکرار بخش اول نیست، بل‌که اتفاق بزرگی در آن افتاده است، که همان دیگرگونی در موسیقی این بند است. این‌جا دوباره در این دو بند دقیق می‌شویم. پیش از این به تفاوت سه صورت سطر اول توجه کرده‌ایم. پس از حالت بریده‌بریده و باتأنیِ سطر اول در بخش سوم، می‌بینیم که موسیقیِ گام‌های عابر شتاب‌می‌گیرد، همان طور که بیرون از چارچوب نوشتاریِ شعر استمرار می‌یابد.) مقصودم آن سه نقطه‌ی پایان شعر است که آن را در بخش اول نمی‌بینید. به مقایسه‌ی این دو بخش ادامه می‌دهیم.
سطر اول از بخش اول:

بیابان را، سراسر، مه گرفته‌ست.

سطر اول از بخش سوم: بیابان را

سراسر

مه گرفته‌ست.

[یا حتا به شکل بیابان را

سراسر

مه

گرفته‌ست.]

بخش اول در ۸ سطر تقطیع شده و بخش سوم در ٦ سطر، با توجه به آن‌که سطر اول از بخش سوم در این بخش به ۳ سطر تبدیل‌شده‌است. آیا شتاب دم‌جنبانک ـ درون ـ عابر، یا دم جنبانک بیابان، که ناشی از هیجان اوست به خوانش این بند تسری پیدا کرده؟

۱۲٦. موسیقی این شعر با آن‌که در وزن نیمایی است، اما درواقع در صورت‌های متفاوت تقطیع یا ترکیب تقطیعات گوناگون شکل می‌گیرد، حتا آوایه‌ها هم تابعی از تمپو یا ضرب تقطیعات اند.

چراغ قریه پنهان است

موجی گرم در خون بیابان است

بیابان، خسته

لب بسته

نفس بشکسته

در هذیان گرم ـ به، عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند.

می‌توان سطر ماقبل آخر را هم در ۳ سطر به این شکل تقطیع کرد:

... در هذیان گرم ـ به

عرق می‌ریزدش

آهسته

از هر بند.

که تمپوی این بخش از سطر سوم شتاب می‌گیرد البته به صورت مقطع (stacatto ؟)، و شاید همین شتاب است که در بخش سوم دیگر حتا مجال چنین تقطیعی نمی‌دهد. با آن که راوی به حرکت بیابان نظر دارد نه حرکت عابر، و این یکی از ارزش‌های زیبایی‌شناختی این شعر است. فرض کنید دیگر دوربین نه به عابر بل‌که به حرکت تند زمین‌ـ مه‌آلود ـ رؤیایی ـ بیابان توجه‌دارد (البته در عمل در چنین هوای مه‌آلودی آن هم در شب شاید نشود فیلمی گرفت اما در تخیل که می‌شود گرفت). برای حرفم سرعت دو سطر آخر را، که در توالی کلمات و بدون هیچ‌گونه تقطیع آورده‌می‌شود، دلیل می‌آورم:

چراغ قریه پنهان‌ست، موجی گرم در خون بیابان‌ست.
بیابان ــ خسته لب‌بسته نفس‌بشکسته در هذیان گرم مه غوغ می‌ریزدش آهسته از هر بند...

در چنین موقعیتی است که برشماری آواهای پیش‌گفته برجستگی می‌یابد و به این موسیقی نیرو می‌دهد. یا به بیان دیگر، این موسیقی است که ضرورت برشماری آواها را ایجاب‌می‌کند.

۱۲۷. گمان کنم که اصلاً درست نیست که ما شعری را به مضمونش خلاصه کنیم و از زبان و هنر اثر، یعنی ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن غافل‌بمانیم. از این‌رو، توجه به موسیقی این شعر و بسط آن در تمام آفاق شعر، ــ آفاقی که در تن و جان ما می‌گذرد ــ می‌تواند هدف خوانش این شعر باشد، و این در عطف معنایی و کلامی شعر تجلی‌می‌یابد. آن‌چه راوی آشکارا به ما نمی‌گوید ــ که تمام شعر گرد آن محور می‌گردد ــ همان موسیقی آن است که بافه‌یی است از خیال ، و رؤیا، و واقعیت. پیام زیبایی‌شناختی‌ـ مه موسیقی عاشقانه‌ی آن است و پیام انسانی آن، عشقی است که در این موسیقی تجلی‌می‌یابد.

▣ شبانه

یاران من! بیایید ...

۱۲۸. شبانه‌یی است با لحنی آرام و خسته و دردآلود، اما نه غم‌آلود. تم شعر درد و

دردمندی و هم‌دردی است در فضایی اجتماعی، با زبانی نو، و به دور از حالت شعارگونه. دعوتی فروتنانه است، و این را در کوتاهی آن هم می‌توان دید. سه بند کوتاه دارد با ساختاری متقارن. بند اول و سوم قرینه‌اند و بند دوم در حکم چفت و بست میان این دو است و دلیل وجودی این دو بند و این دعوت.

۱. یاران من
بیایید
با دردهای‌تان ...

۱۲۹. از « یاران من » پیداست که راوی دیگر از تفکیک من و شما ی سال‌های پیش‌تر گذشته‌است و خود، همراه با دیگران در متن درد قرار دارد. یاران را فرامی‌خواند نه همه‌ی انسان‌ها را، که در این صورت کلی‌گویی می‌بود. البته می‌توان « یاران » را در معنای گسترده‌یی به کاربرد، با این‌همه، « همه » را شامل نمی‌شود، دست‌کم بیرونیان و دشمنان را.

راوی گویا چاره‌یی جز تسکین درد یاران، با برچیدن این درد، نمی‌بیند.

و بار درد‌تان را
در زخم قلب من بتکانید.

۱۳۰. ترکیب « زخم قلب » را که در شعر از زخم قلب آمان‌جان داشتیم این‌جا هم می‌بینیم، منتها در یک کاربرد متفاوت، و در یک تصویر کاملاً ناآشنا اما روشن و حس‌پذیر. راوی گویا می‌خواهد ما را از تندگذشتن بازدارد که به جای ترکیب آشنای تحمل‌کردن « بار درد »، یا بردن و به دوش کشیدن آن، از یاران می‌خواهد که بار دردشان را در زخم قلب او بتکانند. مصدر « تکاندن »، همیشه کاربرد کوچه‌یی داشته، مثلاً در ترکیب « خانه‌تکانی »، و همیشه هم برای زدودن گرد و خاک از فرش و پارچه و لباس یا دورریختن چیزهای خرد و ریز، مثل تکاندن خرده‌ریز سفره در حیاط بعد از خوردن غذا، و مانند این‌ها به کار می‌رفته.

۱۳۱. این ترکیب به صورت ناآشنای « بار درد □ را در زخم قلب ■ تکاندن » راه خود را به شعر نو باز می‌کند. ما با ترکیب « بار غم » آشناییم اما این‌جا با « بار درد » روبه‌روییم که خیلی حسی‌تر از بار غم است. ضمن آن که سبک‌شدن از بردن بار مطرح است رهاشدن و دورریختن و پاک‌شدن را نیز القامی‌کند. دامنه‌ی تأثیر و القای این ترکیب خیلی بیش‌تر از ترکیب‌های هم‌معنای آشنای دیگری چون خالی‌کردن بار، بار افکندن، بارانداختن، فروهشتن یا فرونهادن آن، بار برگرفتن (باربرگرفتن از دل کسی، فرهنگ معین)، و مانند این‌ها است. از سوی دیگر، نمی‌توانیم « تکاندن » را بدون تصویر عمل تکاندن درنظرآوریم، با یا بدون متمم آشنای « در حیاط » یا « توی کوچه »، و مانند این‌ها. « تکاندن » که همیشه مفعولش به‌اصطلاح اسم ذات بوده (مثل سفره، فرش، گرد و خاک، ریزه‌های نان و غذا، و مانند این‌ها) حالا شده اسم معنا، یعنی بار درد. به جای توی حیاط یا توی کوچه و مانند این‌ها متمم ناآشنایی گرفته، یعنی « در زخم قلب ». آشناترین را به ناآشناترین تبدیل‌شده‌است تا به قدرت تأثیر و توقف آن بیفزاید.

۱۳۲. ترکیب‌های مشابه قدیمی یا آشنا، همه کمابیش یک‌سویه‌اند، به این معنی که با پایین‌گذاشتن بار کار تمام می‌شده، اما ترکیب « بار درد □ را در زخم قلب ■ تکاندن » دوسویه است، یکی دردمندی که بار دردش را می‌تکاند، و دوم دردمند دیگری که آن بار را در زخم قلب خود می‌خواهد.

بی‌شک این ترکیب در آن سال‌ها عجیب‌ترین و پرت‌ترین کار بوده است ــ چنان که در موارد مشابه داوری کرده و آن را ــ نشانه‌ی تقلید شاعر از زبان فرانسه دانسته‌اند. این حرف‌ها در آن سال‌ها حرف هر روزی خیلی‌ها بوده.

۲. من زنده‌ام به رنج
می‌سوزدم چراغ تن از درد...

۱۳۳. مرگ و حیاتش از این درد و به این درد بسته است. در « می‌سوزدم... »

حرف اضافه‌ی « از » نقش دوگانه‌ی « از » و « با » را به‌عهده دارد و دو معنی به « می‌سوزدم... » می‌دهد. یکی یعنی سوخت چراغ تن من از درد است، دردسوز است، « با » درد می‌سوزد. و در معنی دوم، چراغ من از درد می‌سوزد با درد روشن است، آتش درد در آن افتاده، می‌سوزد و ازمیان می‌رود.

به سه نقطه‌ی پس از « می‌سوزدم چراغ تن از درد... » توجه کنید. آیا این رها کردن، نشان دردکشیدن و خسته گی و مانده گی و تمام‌شدن است؟

این بند میانی در ساختار سه‌بندی این شعر از یک‌سو در حکم جفت و بست دو بند قرینه‌ی اول و سوم است، و از سوی دیگر دلیل وجودی فراخوان این دو بند.

۴. یاران من
بیایید
با دردهای‌تان
و زهر دردتان را
در زخم قلب من بچکانید!

۱۳۴. « زهر درد » ترکیب تازه‌یی است، و « زهر در زخم چکاندن » هم تازه گی دارد. شاید « زهر در زخم چکاندن » به معنی کشتن کسی باشد. آیا این ترکیب می‌تواند یادآور ترکیب‌هایی چون قطره در چشم چکاندن هم باشد، یعنی درمان‌کردن؟ اما « زهر درد در زخم قلب چکاندن » هر دو نوع ترکیب را القامی‌کند. زخم و چیزهایی بیش از این را نیز با خود دارد.

▣ شبانه

شبانه‌ی یه شب مهتاب سه بخش دارد که بخش سوم آن دو بند است. فرم و زبان شعرهای عامیانه را دارد. آرزوی یک جان کودکانه است با ریتمی شاد و گرم که برای شکستن تاریکی و سرمای دیوارهای سنگی زندان مناسب است.

یه شب مهتاب
ماه می‌آد تو خواب
منو می‌بَره
کوچه به کوچه ...

۱۳۵. راوی امیدوارانه چشم‌به راه است، در بیداری چشم‌به‌راه تحقق یک آرزو در خواب است. این «شاد و پُرامید» بودن در ریتم شاد و کوتاه و رقص‌گونه‌ی شعر بیان می‌شود تا در خودِ کلمات. آیا این به معنی آرزویی است که گویی در ترانه‌های مردم تحقق می‌یابد؟

در بخش دوم با چنین بند زیبایی روبه‌روییم:

تکه‌درخت بید
شاد و پرامید
می‌کنه به‌ناز
دستشو دراز
که یه ستاره
بچکه مثِ
یه چیکه بارون
به جای میوه‌ش
نوک یه شاخه‌ش
بشه آویزون...

□

در بخش سوم روشن می‌شود که چرا دو بخش ۱ و ۲ تماماً در رؤیای بیدارانه می‌گذرد. راوی در این بخش به واقعیت خود رومی‌کند، البته بازهم بازتاب آرزو است در خواب و رؤیا:

یه شب مهتاب
ماه میاد تو خواب
منو می‌بره
از توی زندون
مث ِ شب پره
با خودش بیرون،...

اما رؤیایش را سخت با واقعیت گره می‌زند:

می‌بره اون‌جا
که شب ِ سیا
تا دم ِ سحر
شهیدای شهر
با فانوس ِ خون
جار می‌کشن
تو خیابونا
سر ِ میدونا:
« عمو یادگار!
مرد کینه‌دار!
مستی یا هشیار
خوابی یا بیدار؟»

راوی نیشتر را بر زخم زده‌است. پایان این شعر، با این « غریو ِ طلب » این‌گونه آغاز می‌شود:

یه شب ماه می‌آد
یه شب ماه می‌آد ...

آرزویی که در سه نقطه‌ی پایان شعر، تا بی‌نهایت، جان استمرار می‌یابد.

۱۳۶. سرشت مادینه‌ی ماه در شیرمایه‌ی مادرانه‌ی مهتاب، در عنصر رؤیا ترکیب تمام رؤیاها را امکان‌پذیر می‌کند. هرچند راوی کودک نیست، زندانی‌یی است که عطوفت کودکانه را دست‌مایه‌ی آزادی کرده‌است، رؤیاهای کودکانه دارد. هرچند در قسمت سوم از بخش اول کودک‌واری. راوی رو به پایان است، خاصه با ترکیب شهیدای شهر و فانوس خون. هرچند نمی‌دانیم تا دمیدن مهتاب در یک شب واقعی چه مایه راه مانده اما ما آن یک شب مهتاب را هم اکنون داریم، در:

یه شب مهتاب
ماه میاد تو خواب
منو می‌بره
کوچه به کوچه
باغ انگوری
باغ آلوچه
دره به دره
صحرا به صحرا

وزن ریتمیک شعر از شادی درون راوی می‌گوید هرچند رؤیاهای راوی در متن تاریکی یک شب زندان می‌گذرد، شبی که مهتاب ندارد.

▣ پویا

۱۳۷. < شعر پویا را مستقیماً به سفارش اجتماع نوشتم. جامعه که با کودتای ۱۳۳۲ لطمه‌ی نومیدانه‌ی شدیدی خورده بود به آن نیاز داشت و من که در متن جامعه بودم این نیاز را درک کردم و به آن پاسخ گفتم. آن هم با زبان خود توده. و توده هم بی

درنگ آن را تحویل گرفت و برد. لازمش داشت و من این لزوم را با پوست و گوشتم احساس کرده بودم. پس شعری بود محصول لزوم و اقتضا. اقتضای وارسته‌گی، نه اقتضای وابسته‌گی. اقتضای ایثاری نه اقتضای بیعاری. این شعر من‌باب مقایسه در همان تاریخی نوشته شد که مثلاً شاعر دیگری سرگرم صادر کردن چنین چیزهایی بود.

تشنه، ای بس که به آغوش گنه رفتی و باز
آمدی تشنه‌تر از روز نخستین به کنار.
همسرت ناله برآورد که: «ای اُف به تو شوی!»
دلبرت چهره برافروخت که: «ای تف به تو یار!» [۳۳]

(شاملو، حریری ۱۱۲۷)

۱۳۸. < ببینید پریا ترکیبی بود از چیزایی که توی ترانه‌های خودمون هس... توی بازی‌ها و این‌ها. یعنی بیش‌تر میتونم بگم پریا مال مردمه تا مال من - من فقط این جا یه دوخت و دوز کردم...

> دوخت دوز، نه. به نظر من فکر گذاشتین توش... پریا مال مردم نیس ــ خشتاش مال مردمه.

< یا اون مصالح مردم من یه اتاقک ساختم. اما قصه‌ی دخترای نه دریا مال منه. یعنی از مصالح مردم کم‌تر استفاده شده... یکی دو مورد بیش‌تر استفاده نشده .... > (اندیشه و هنر، فروردین ۴۳، بحثی با ا.بامداد، ص ۱۴۶)

۱۳۹. پریا تلفظ عمومی «پری‌ها» است. شعر بلندی است در ۵ بند. آغاز و پایانی مثل قصه‌های کودکان دارد.

سه‌تا پری قصه چنین مشخصه‌هایی دارند:

۳۳. قطعه‌ی ملعون از فریدون توللی، چاپ شده در ماهنامه‌ی سخن، شماره‌ی دی ماه ۱۳۳۲: سال کودتا(!)، سر هیچ یکی از بزرگترین وقایع قرن اخیر» (شاملو). هیچ یکی از بزرگترین وقایع قرن اخیر» (شاملو).

۱. لخت و عور تنگ غروب سه‌تا پری نشسته بود
زار و زار گریه‌می‌کردن پریا
مث ابرای باهار گریه‌می‌کردن پریا.

گیسون قدّ کمون رنگ شبق
از کمون بُلن‌تَرَک
از شَبَق مشکی‌تَرَک.

« پریای خط‌خطی، عریون و لخت و پاپتی »

۲. پریا هیچی نگفتن، زار و زار گریه‌می‌کردن پریا
مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا...(۳ بار)

۳. [دَس زدم به شونه‌شون
که کنم رونه‌شون—]
پریا جیغ زدن، ویغ زدن، جادو بودن دود شدن، بالا رفتن تار شدن
پایین اومدن پود شدن، پیر شدن گریه شدن، جیوون شدن خنده
شدن، خان شدن بنده شدن، خروس سَرکنده شدن، میوه شدن
هسته شدن، انارِ سربسته شدن، امید شدن یأس شدن، ستاره‌ی نحس
شدن ... [۳۴]

۳۴. جیغ زدن ... مصدرها همه صیغه‌ی جمع‌اند: جیغ زدند، ویغ زدند ....

۴. [وقتی دیدن ستاره
به من اثر نداره:
می‌بینم و حاشامی‌کنم، بازی رو تماشامی‌کنم
هاج و واج و مَتَلَک‌نمی‌شم، از جادو سنگ‌نمی‌شم—]

یکیش تنگ شراب شد
یکیش دریای آب شد
یکیش کوه شد و زُدزد
تو آسمون شُق زد...

۱۴۰. پریا مشخصات پریان دریایی را دارند. چیزی نمی‌گویند و فقط زار زار مثل ابرای بهار گریه‌می‌کنند. هیچ رابطه‌یی با کسی ندارند.

۱۴۱. پریا کجا نشسته‌اند؟ در متنی قراردارند که « روبه‌روشون تو افق شهر غلامای اسیر. پشت‌شون سرد و سیا قلعه‌ی افسانه‌ی پیر » است. احتمالاً از آن قلعه‌اند که از توی برجش « ناله‌ی شبگیر می‌اومد ». مدام گریه‌می‌کنند. چنان گریه‌می‌کنند که به‌اصطلاح دل سنگ را آب‌می‌کند. پیداست که پریا جادویی‌اند، جادوی بد، ناواقعی‌اند، افسانه‌اند و زیبایی‌شان نیز فریبنده‌گی جادویی معصومانه است. وجود جادویی‌شان در مشخصه‌ی ۳ کاملاً روشن‌می‌شود. چرا آن‌جا نشسته‌اند؟ آیا سر راه کسی نشسته‌اند برای فریب و از راه‌به‌درکردن کسی؟

▣ زمان: « تُنگ غروب » است و « چیزی به شب نمونده ». شبی که مردم « شهر غلامای اسیر » جشن‌گرفته‌اند.

۱۴۲. در شعر دو صدا داریم، یکی صدای راوی است و دیگری صدای قهرمان شعر که هر دو نقش را یک صدا بر عهده دارد، و من آن را همان راوی می‌دانم. راوی قهرمان سرگذشت خود را قصه‌وار روایت می‌کند. از مردم شهر زنجیریان است اما خود او در زنجیر نیست، راهی آن شهر است: « شهر ما صداش می‌آد، صدای زنجیراش می‌آد ». او، بشری بالابلند و زیبا و پرغروری

است، و مثل همه‌ی رهاننده‌های افسانه‌ها بر اسبی سفید سوار است. در افسانه است اما خود او افسانه نیست، از واقعیت‌های امیدبخش می‌گوید، هرچند زبان افسانه دارد.

۱۴۳. سر راه برمی‌خورد به آن سه تا پری گریان. گریه‌شان را که می‌شنود دلش به حال‌شان می‌سوزد و برای دل‌جویی از آن‌ها با لحن مهرآمیز پدرانه‌یی سر صحبت را باز می‌کند (پری‌ها کوچک‌اند؟) و می‌خواهد بداند چرا آن‌جا نشسته‌اند و چرا گریه‌می‌کنند، چرا به خانه‌شان نمی‌روند:

« پریا! گشنه‌تونه؟
پریا! تشنه‌تونه؟
پریا! خسته شدین؟
مرغ پَریسه شدین؟
چیه این های‌های‌تون
گریه‌تون وای‌وای‌تون؟ »

پری‌ها فقط گریه‌می‌کنند. وقتی می‌بیند آرام نمی‌گیرند آن‌ها را به خطراتی که سر راه‌شان است هشدار می‌دهد. بعد دعوت‌شان می‌کند: « بیایین به شهر ما؟ » و آن‌ها را به چراغانی شهرشان دعوت‌می‌کند. بعد از خود و از اسبش حرف می‌زند و وصف زیبایی از خود و اسبش می‌کند:

پریا!
قد رشیدم ببینین
اسب سفیدم ببینین...

بعد از شهرشان حرف‌می‌زند و جشنی که امشب در شهر برگزارمی‌شود و از دست‌افشانی و پای‌کوبی و آوازخوانی مردم می‌گوید. می‌بیند اثری ندارد و آن‌ها مدام گریه‌می‌کنند، و از طرفی هم دارد شب می‌شود:

پریا!
دیگه توک روز شیکسته
درای قلعه بسه
اگه تا زوده بلّن شین
سوار اسب من شین
می‌رسیم به شهر مردم، ببینین: صداش میاد ...

بعد از کلی شرح و وصف شهر مردم و آزادی و شادمانی‌های جشن و بهروزی مردم، چون می‌بیند اثری در پریان ندارد از گریه‌ی مدام‌شان گویا کلافه می‌شود:

پریا! بسّه دیگه های‌های تون
گریه‌تون، وای‌وای تون!...

پریا هیچی نگفتن، زار و زار گریه‌می‌کردن پریا
مث ابرای باهار گریه‌می‌کردن پریا...

راوی هنوز ناامید نیست و هم‌چنان با آن‌ها که فقط گریه‌می‌کنند حرف‌می‌زند. راوی در این بند (بند ۳) پریان را این‌طور وصف‌می‌کند:

« پریای خط‌خطی
عریون و لخت و پاپتی »

صفت « خط خطی » تصویری تک بعدی از ماهیت جادویی و ناواقعی آن‌ها است.

راوی بعد از اشاره به پری‌های قصه، آن‌ها را به واقعیت‌های دنیایی که به آن پا گذاشته‌اند آگاه‌می‌کند و سپس می‌پرسد:

خوب، پریای قصّه!
مرغای پرشیکسته!
آب‌تون نبود، دون‌تون نبود، چایی و قلیون‌تون نبود،
کی بتون گفت که بیاین دنیای ما، دنیای واویلای ما
قلمه‌ی قصه‌تونو ول بکنین، کارتونو مشکل بکنین؟»

برای سومین بار برگردان «پریا هیچی نگفتن، زار و زار گریه‌می‌کردن پریا مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا...» تکرارمی‌شود. در آغاز بند چهارم، راوی می‌خواهد رفتار مهرآمیزتری با این پریان معصوم گریه‌ها داشته‌باشد. بنابراین به آن‌ها نزدیک می‌شود، دست به شانه‌شان می‌زند. پری‌ها با تماس دست انسان به ماهیت جادویی‌شان استحاله پیدامی‌کنند که راوی صورت‌های گوناگون و تندگذر آن استحاله را در نهایت قدرت و سرعت وصف‌می‌کند:

دَس زدم به شونه‌شون
که کنم رووونه‌شون—

پریا جیغ زدن، ویغ زدن، جادو بودن دودشدن، بالا
رفتن تارشدن پایین اومدن پود شدن، پیر شدن
گریه شدن، جوون شدن، خنده شدن، خان شدن بنده شدن،
خروس سَرکنده شدن، میوه شدن هسته شدن، انارِ سربسته شدن،
امید شدن یأس شدن، ستاره‌ی نحس شدن...

راوی به بازی بودن این استحاله‌ها آگاه است، خصوصاً به این آخری که «ستاره‌ی نحس» شدن است:

وقتی دیدن ستاره
به من اثر نداره:

می‌بینم و حاشامی‌کنم، بازی رو تماشامی‌کنم
هاج و واج و منگ نمی‌شم، از جادو سنگ نمی‌شم—

یکیش تنگ شراب شد
یکیش دریای آب شد
یکیش کوه شد و زُق زد
تو آسمون تق زد...

راوی که جادوشدنی نیست و با ترفندهای جادوان و دیوان آشناست، بی‌درنگ دست به کار می‌شود:

شرابه رو سرکشیدم
پاشنه رو ور کشیدم
زدم به دریا تر شدم، از اون‌ورش به در شدم
دویدم و دویدم
بالای کوه رسیدم
اون وَرکوه ساز می‌زدن، هم‌پای آواز می‌زدن:
« دَلَنگ دَلَنگ! شاد شدیم ...

جادو نه تنها در راوی کارگرنمی‌افتد بل‌که به ضد جادو تبدیل‌می‌شود. پایان شعر با پایان‌بندی سنتی قصه‌های کودکان پایان‌می‌گیرد.

۱۴۴. پری‌ها چهره‌یی کودکانه و عریانی معصومانه‌یی دارند، و این از لحن مهرآمیز قصه‌گویی راوی برای آن سه پیداست. اما در واقع آن‌ها در شمار عناصر منفی، و شاید نماینده‌ی دیو، یا خود دیو، شعر باشند. هستی‌شان در زیبایی خیالی و معصومیت دروغین، فریب، گمراهی‌شان تجلی‌می‌کند. به همان شکلی که شاید راوی را در بخش‌هایی از شعر با زاری‌شان می‌فریبند خواننده را هم تا میانه‌های شعر به دل‌سوزی وامی‌دارند. این ضدمردم بودن

پریان بر اساس افسانه‌ها انتخاب‌شده‌است. چهره‌هایی که معصوم می‌نمایند اما فریب‌کار و مردم‌فریب‌اند.

۱۴۵. بی‌شک آن‌چه این شعر را این‌همه مردم‌پسند کرده ظرفیت‌های هنری این شعر است که به‌اختصار می‌توان آن‌ها را در این چند نکته‌ی هنری خلاصه کرد:
۱) لحن عاطفی، دل‌سوز، و نویدبخش که در بیش‌تر افسانه‌ها هست؛
۲) تنوع ـ موسیقی تند و شاد که با روال قصه هم‌خوانی تنگاتنگی دارد؛
۳) زبان روان و گردنده و آشنایی که در بستر بیش‌تر افسانه‌ها و ترانه‌ها هست؛
۴) و بافته‌شدن چنین زبانی با مفاهیم اجتماعی و مردمی روز.
۵) زیبایی تمام عناصر شعر: پریان زیبا، راوی زیبا و پرغرور، اسب زیبا با توصیفی بی‌نظیر، خاصه در لحن:

پریا!
قد رشیدم ببینین
اسب سفیدم ببینین
اسب ـ سفید ـ نقره‌نَل
یال و دمش رنگ ـ عسل،
مَرکب ـ صَرصَرتَک من!
آهوی آهن‌رگ من!
گردن و ساقش ببینین!
باد دماغش ببینین!....
...

وصفی دورخور ـ یک مرکب ـ یک پهلوان ـ اسطوره‌یی در روزگار ما.
۱۴۶. باکاربرد ترکیب‌های ادبی مثل « مرکب صَرصَرتک » و « آهوی آهن رگ » که ساخته‌ی شاعر است اما چنان در متن موسیقی این بند نشسته که این نکته بر خواننده پنهان می‌ماند.

سال ۳۳

از این سال ۱۱ شعر در دست است، یک قصیده به نام نامه، و ۱۰ شعر در هوای تازه: شعر گم‌شده در بخش ۱، تردید، احساس، مرگ نازلی، شعری که زنده گی‌ست، در بخش ۲، ۴ شبانه در بخش ۴، و بارون در بخش ۵.
مشهورترین این‌شعرها مرگ نازلی یا مرگ وارطان است. (من در کتاب از زخم قلب... درباره‌ی آن نوشته‌ام.)

۱۴۷. شاملو در باره‌ی شعر نامه می‌نویسد: « این نامه‌ی منظوم را به سال ۱۳۳۳ از زندان قصر برای پدرم فرستادم. از کسان من تنها او در تهران بود. دیگران به عللی در سفر بودند، مادرم را از دستگیری من بی‌خبر نگه داشته‌بودند و تا ماه‌ها به بهانه‌های مختلف از بازگشتش به تهران مانع می‌شدند. پدرم پس از ملاقاتی که به مجرد آگاهی از بازداشت من در زندان موقت شهربانی صورت گرفت به علت گفت وگوی تندی که میان ما رد و بدل شد مرا به حال خود رها کرد و رفت و قهر او پس از ماه‌ها موجب فرستادن این نامه شد. در چاپ های پیشین کتاب، برای گریز از سانسور، تاریخ این مثلاً قصیده یا حبسیه را « سال ۱۳۲۳ در زندان متفقین » قیدکردم و نکته‌ی بسیار مضحک این بود که چون نخستین چاپ آن | در سال ۱۳۴۹ در شکفتن در مه | به اداره‌ی سانسور تسلیم‌شد بررس کتاب درباره‌ی این شعر یادداشتی بدین مضمون به اداره‌ی خود نوشت که: «گرچه تاریخ این شعر مربوط به

حدود ۲۷ سال پیش است از فحوای آن چنین برمی‌آید که به حوادث سال ۳۲ (کودتای شاه) اشاره می‌کند(!) > (مجموعه اشعار، چاپ آلمان، ج ۲، ص ۱۱۵۲-۱۱۵۱)[۳۵]

۱۴۸. نامه با این ابیات شروع می‌شود:

بدان زمان که شود تیره روزگار، پدر!
سراب و هشتو[۳۶] روشن‌شود به پیش نظر.

مرا به جان تو از دیرباز می‌دیدم
که روز تجربه ازپادمی‌بری یک‌سر
سلاح مردمی از دست می‌گذاری باز
به دل نماند هیچت ز رادمردی اثر

مرا به دام عدو مانده‌ای به کام عدو
بدان امید که رادی نهم ز دست مگر؟
نه گفته‌بودم صد ره که نان و نوره مرا
گر از طریق بپیچم شرنگ باد و شرر؟

کنون من ایدر در حبس و بند خصم نیم
که بند بگسلد از پای من بخواهم اگر:

به سایه‌دستی بندم ز پای بگشاید
به سایه‌دستی بردارمم کلون از در.

....

۳۵. «شاملو تمام این سال را در زندان بوده. در زندان هم شعرش را می‌گوید. این‌ها در واقع شعرهای زندان است. سال‌های مفید بارآوری را در زندان گذراندن، که لطمه‌اش تمام عمر در جان شاعر باقی می‌ماند» (آبدا).

۳۶. هشتو: هسته، واقعیت.

۱۴۹. < سایه‌دست: به معنی نوشته و یادداشت است. در آن سال‌های مبتذل، رژیم به زندانیان توده‌یی پیشنهادکرده‌بود با امضای نامه‌یی که متنش را چاپ‌کرده‌بودند آزادشوند. متن آن ــ که «توبه‌نامه» و «تنفرنامه» و «شکرخوردم نامه» نام گرفته‌بود ــ کم و بیش چنین بود که: «امضاکننده‌ی زیر، چون مرام و مسلک حزب منحله‌ی توده را با اصل مقدس سلطنت و احکام دین مبین اسلام مغایر یافته‌ام و به این نتیجه رسیده‌ام که سران خائن آن نوکر اجنبی هستند از این حزب ابراز تنفرمی‌کنم». و بسیار می‌شد که صاحب امضای آن فردی مسیحی یا کلیمی و یا خود یکی از «سران خائن» حزب ــ چون دکتر یزدی یا بهرامی ــ از آب درمی‌آمد! حزب ابتدا اعضای خود را از امضای این نامه (که بلافاصله در کیهان و اطلاعات به چاپ می‌رسید) هشدارداد ولی بعد هشدار خود را پس‌گرفت و دستور داد آن را امضاکنند و در زندان بی‌مصرف نمانند. > (شاملو، ممان)

این شعر را به شکل سانسورشده‌اش می‌توانید در شکفتن در مه بخوانید.

آشکارا پیداست که قصیده‌های مسعود سعد سلمان را در زندان در نظر داشته است. آیا چیزی از قصائد معروف فارسی کم دارد؟ دیگر چنین «منظوم»هایی از شاملو نمی‌بینیم. پیدا است که از حد «طبع‌آزمایی» تجاوز نمی‌کند.

▣ تردید

او را به رؤیای بخارآلود و گنگ شام‌گاهی دور، گویا دیده بودم من
...
لالایی گرم خطوط پیکرش، در نعره‌های دوردست و سرد مه، گم‌بود.
لب‌خند بی‌رنگش به موجی خسته می‌مانست، در هذیان شیرینش، ز دردی گنگ می‌زد گویا لب‌خند...

هر ذره چشمی شد وجودم تا نگاهش کردم،
از اعماق نومیدی صدایش کردم:
ــ ای پیدای دور از چشم!
«دیری است تا من می‌چشم رنجاب تلخ انتظارت را
رؤیای عشقت را در این کودال تاریک آفتاب واقعیت کن!»
....

۱۵۰. اگر به چشم انتقاد در آن نگاه کنم می‌گویم تجربه‌ی خامی است در شعر سپیدی که با وزن نیمایی آمیخته. با آن که شاملو تا این سال شعرهای موزون موفقی چون مه و مرگ نازلی و پریا دارد گویا عامل مهم‌تری او را به چنین طراحی‌ها و تجربه‌هایی برمی‌انگیزد. از سوی دیگر، شعر تماماً سپید رکسانا را هم داریم. شاید این شعر در جست‌وجوی موسیقی‌یی برای شعر سپید است. با آن که شاعر آن را در مه یافته‌است اما به احتمال زیاد وزن نیمایی مه مانع از تفکر در سازوکار آن موسیقی، مبتنی بر آواها شده‌است.

▣ احساس

مه دختر از جلوخان سرایی کهنه سیبی سرخ پیش پایم افکندند
رخانم زرد شد اما نگفتم هیچ
فقط آشفته‌شد یک دم صدای پای سنگینم به روی فرش سخت سنگ.

دو دختر از دریچه لاله‌عباسی گیسوهای‌شان را در قدم‌های من افکندند
لبم لرزید اما گفتنی‌ها بر زبانم ماند
فقط از زخم دندانی که برلب ها فشردم، ماند بر پیراهن من لکه‌یی نارنگ ...
....

۱۵۱. احساس به شعر رمانتیک می‌ماند در وزن نیمایی. و این نشان می‌دهد که وزن، صرف نظر از آن که می‌تواند چارچوبی باشد که برخی حلقه‌های یک زنجیر تداعی‌های شعری را از ورود به شعر بازمی‌دارد، می‌تواند پرده‌پوش

ناتوانی، ناشعریت یک شعر هم باشد. این‌جا است که اگر وزن را از خیلی از شعرهای مشهور نو معاصر برداریم شاید دیگر چیزی از شعر در آن نیابیم. به گمانم این‌جا برسیم به همان حرف شاملو که می‌گوید وزن یا بی‌وزنی نیست که شعری را می‌سازد.

شعری که زنده‌گی‌ست

۱۵۲. هفت بند دارد و به خاطر ستیزنده‌گیش در به کرسی نشاندن شعر نو در آن سال‌ها مشهور است. سرشار از نوآوری‌هایی است که اکنون، یعنی ۴۴ سال بعد، دیگر کهنه شده‌اند، اما از نظر مضمون در تاریخ شعر نو شعر باارزشی است، و نیز هم در استفاده از وزن نیمایی. می‌توان آن را بیانیه‌ی شعر نو دانست، اما امروزه دیگر به‌سختی می‌توان آن را شعر خواند.

۱۵۳. « پرسنده: آیا در [نوشتن] شعری که زنده‌گی‌ست قصد و عمدی بوده؟
شاملو: بوده، بله.
ــ این را به عنوان یک شعر قبول دارید؟
شاملو: این را روزگاری به عنوان Art Poetique [هنر شعر] قبول‌داشتم ــ ولی حالا قبول ندارم. »[۳۷]

موضوع شعر شاعر پیشین
از زنده‌گی نبود.
در آسمان خشک و خیالش، او
جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت وگو.
او در خیال بود شب و روز
در دام گیس مضحک معشوقه پای‌بند،
حال آن‌که دیگران[۳۸]

۳۷. اندیشه و هنر، فروردین ۱۳۴۳، ص ۱۴۷. با بازنویسی جمله‌ها به صورت کتابی.
۳۸. اشاره به این بیت مولوی در دیوان شمس: یک دست جام باده، و یک دست زلف [و قصی جنین ــ

دستی به جام باده و دستی به زلف یار
مستانه در زمین خدا نعره‌می‌زدند!....

◙ شبانه

۱۵۴. هر ۴ شبانه‌ی این سال موزون اند.

شبانه‌ی کوتاه من سرگذشت یأسم و امید، در ۸ سطر، از تکنیک تکرار برخوردار است، به این معنی که دو سطر اول در پایان شعر با یک دست‌کاری تکرار می‌شود:

من سرگذشت یأسم و امید
با سرگذشت خویش:
....

و در پایان شعر:

با سرگذشت خویش
من سرگذشت یأس و امیدم ...

با این نکته‌سنجی که شعر با امید ... پایان‌می‌گیرد. بند میانی فقط ۴ سطر است.

۱۵۴. شبانه‌ی شب که جوی نقره‌ی مهتاب در ۴ بند که هر بند با «شب» آغاز می‌شود. بند چهارم:

شب که می‌ماند غمی در باغ
من ز راه گوش می‌پایم
سرفه‌های مرگ را در ناله‌ی زنجیر دستانم که می‌پوسد.

شب، می‌تواند مطلق شب باشد، به معنی هرشب و همه شب و همیشه. این شبانه از نظر حال و هوای شبانه، که موجب شده نام شبانه به وجود آید، مهم است.[۳۹]

شبانه‌ی میدانم آرزوست.

۳۹. «شاملو این شعر را در زندان موقت شهربانی نوشته. و بعد مردندش زندان قصر. پس این شعر باید

۱۵۵. در شبانه‌ی

با هزاران سوزن الماس
نقره‌دوزی می‌کند مهتاب
روی ترمه‌ی مرداب.

در متن مادینه گی مهتاب، نماد پنجره و چشم‌به‌راهی راوی بسیار پرمعنا است. و همین گونه است تقابل مرداب و رویش شاخه‌ی نور؛ در شکاف خاک خشک رنج؛ راوی (با فرم آوایی نیرومندی که از توالی ش و خ و ک پدید آمده)، و تقطیع پله کانی‌یی که بیان‌گر عمق و انتظار است، عمقی که راوی از آن به «عمق عبوس فکر» یاد می‌کند.

پنجره
بیدار شب
هشیار شب
در انتظار صبح‌دم
چیزی نمی‌گوید ...

که طول زمان انتظار را به‌خوبی نشان‌می‌دهد. هرچند این تقطیع بر اساس وزن نیمایی و بر اجزای دستوری صورت‌می‌گیرد، با تمام محدودیتی که وزن با آن تحمیل می‌کند، باز سعی‌می‌کند از نظر آیکونیک یا بصری گویا باشد.

بند پنجم یا بند آخر از همان تکنیک تکرار سودمی‌جوید و بند اول را به این شکل تکرار می‌کند:

با هزاران سوزن الماس
روی طاقه‌شال کهنه‌ی مرداب
نقشه‌های بته‌جقه نقره‌دوزی می‌کند مهتاب.

اول سال ۳۳ باید بیاید، (آیدا). (← همین فصل: بند ۸۲)

می‌بینیم که راوی در عین تکرار سه سطر اول آگاهانه به بسط تصویری آن توجه دارد.

▣ بارون

۱۵۷. زبان بارون ادامه‌ی تجربه‌ی شبانه‌ی به شب مهتاب و پریا است با همان مایه‌ی اجتماعی که از همان آغاز شعر پیداست. ۵ بند دارد. راوی بچه‌یی است که در باران و ساحل شب دنبال « زهره‌ی آسمون » می‌گردد، مثل راوی بـه شب مهتاب. شعر فقط از نظر دراماتیک با شبانه‌ی به شب مهتاب فرق دارد:

بارون می‌آد جرجر
گم شده راه بندر
ساحل شب چه دوره
آبش سیاه و شوره
ای خدا کشتی بفرست
آتیش بهشتی بفرست
جاده‌ی کهکشون کو
زهره‌ی آسمون کو
چراغ زهره سرده
تو سیاهیا می‌گرده
ای خدا روشنش کن
فانوس راه منش کن
....

خیلی جاها سَرَک می‌کشد و از زهره می‌پرسد. از لک‌لک که مـی‌پرسد، او می‌گوید:

« زهره‌خانوم خوابیده
هیچکی اونو ندیده. »

از هاجر که عروسی دارد می‌پرسد و می‌شنود:

تو این هوای گریون
شُرشُر ـ لوس ـ بارون
که شب سحر نمیشه
زهره به‌در نمیشه... »

سرانجام به چهار مرد هم‌بند برمی‌خورد:

چهارتا مرد بیدار
نشسه تنگ دیفار

دیفار کنده کاری
نه فرش و نه بخاری.

« مردا، سلام علیکم!
زهره‌خانم شده گم

نه لک‌لک اونو دیده
نه هاجر ورپریده

اگه دیگه برنگرده
اوهو، اوهو، چه درده!
بارون ـ ریشه‌ریشه
شب دیگه صب نمیشه »

ـ بچه‌ی خسته‌مونده
چیزی به صبـ نمونده
غصه‌نخور دیوونه
کی دیده که شب بمونه؟ـ

زهره‌ی تابون این‌جاس
تو گرهِ مُشتِ مرداس
وقتی که مردا پاشن
ابرا زِ هم می‌پاشن
خروس سحر می‌خونه
خورشیدخانوم می‌دونه ....

سال ۳۴

از سال ۳۴ تعداد ۱۵ شعر در هوای تازه مانده به این‌نام‌ها: رنج دیگر در بخش ۱، راز در بخش ۵، و تمام ۱۰ شعر بخش ۶، به نام‌های افق روشن، نگاه کن!، عشق عمومی، به تو سلام‌می‌کنم، تو را دوست می‌دارم، دیگر تنها نیستم، سرچشمه، بهار دیگر، به تو بگویم، بدرود!، و از عمومیت در بخش ۷، سرود مردی که تنها به راه می‌رود و پشت دیوار، در بخش ۸.

۱۵۸. رنج دیگر سه چهارپاره است، با ساختاری خوب. با آن‌که هم رنج دیگر و هم راز شعرهای خوبی اند اما در کنار شعرهای پخته‌ی دیگر همین سال، از نظر ساختار و فرم، کم‌رنگ جلوه‌می‌کنند.

به‌طور کلی تمام ۱۳ شعر دیگر این سال، در بخش‌های ۶ تا ۸ هوای تازه، دو مایه‌ی اصلی ـ به‌هم‌بافته دارند: یکی مرثیه‌واری، مثلاً در شعرهای نگاه کن!، عشق عمومی، از عمومیت، و دیگر بسط ـ تو (مثلاً نگاه کن!، انتهای بخش ۳، و بخش‌های ۴ و ۵، و نیز عشق عمومی، به تو سلام می‌کنم...، تو را دوست می‌دارم،)، و مایه‌های کوچک‌تر دیگر، مثل فریب‌کاری، (در بهار دیگر)، و امید (در افق روشن) و نومیدی (در به تو بگویم) و خیانت و نامردمی ـ هم‌سوگندانی « که اکنون با دروغ پیاله‌می‌زنند! » (در سرود مردی که تنها به راه

می‌دود) و مانند این‌ها. شعرهای این سال نشانه‌ی تقویت آرمان‌های راوی دردمند و ارزیابی دیگرگونه‌ی ارزش‌ها است.

▣ نگاه کن!

۱۵۹. شعری است در ۵ بخش. زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث درباره‌ی این شعر نوشته‌یی دارد که بخش‌هایی از آن را می‌خوانید.

« من در هوای تازه به دنبال یک نقطه‌ی شروع یا به اعتبار دیگر یک رویش‌گاه می‌گشتم، می‌خواستم بدانم سرچشمه‌ی وزش آیا همان است که من می‌اندیشم و توقع دارم که اصولاً باید از یک هنرمند توقع داشت؟

آیا همان است؟ یک انسانیت حساس و قناعت‌ناپذیر و دردمند؟ ...

نگاه کن را از نزدیک‌تر می‌آزماییم:

۱

سال بد

سال باد

سال اشک

سال شک.

سال روزهای دراز و استقامت‌های کم

سالی که غرور گدایی کرد.

سال پست

سال درد

سال عزا...

موی بر اندامم به پای خواسته، نخستین‌بار که شنیدم گریه کردم. ازین حساس‌تر و دردمندتر و گیراتر سخنی در خصوص این سال گفته نشده‌است. عالی‌است. آفرین می‌طلبد. این سخن قلبم را تا اعماق می‌فشرد. همه‌ی درد سراینده به من سرایت

می‌کند. این نمونه‌ی سلطنت برحد مشترک احساس‌های همه‌ی آن کسانی است که چنین سالی را دیده‌اند و... باقی شعر را می‌خوانم:

۲
زنده گی دام نیست
عشق دام نیست
حتا مرگ دام نیست
چرا که یاران گمشده آزادند
آزاد و پاک...

خوب، بد نیست، بدک نیست. از آن اوج رقت و حساسیت نزول کرده‌است، اما باز حرفی است که می‌گوید «حتا مرگ دام نیست» و بعد استدلال می‌کند ــ بیان بیان شعری نیست. صراحت خطابه‌وار دارد، اما پُری هم از قلمرو شعر دور نیست. می‌خواهد اندیشه‌یی را ابلاغ‌کند. خوب. به هرحال می‌شنوم. دنباله‌ی تأثیر فصل گذشته در من باقی است، و او زیرکانه با حربه‌ی شعر به منبر خطابه رفته‌است. در کار القای فکر است. به نظرم چندان دور از حوزه‌ی توفیق می‌آید و ... باقی شعر را می‌خوانم:

۳
من عشقم را در سال بد یافتم
که می‌گوید «مأیوس نباش؟»
من امیدم را در یأس یافتم
مهتابم را در شب
عشقم را در سال بد یافتم
و هنگامی که داشتم خاکستر می‌شدم
گُر گرفتم.

زندگی با من کینه داشت
من به زندگی لب خندزدم،
خاک با من دشمن بود
من بر خاک خفتم،
چرا که زندگی، سیاهی نیست
چرا که خاک، خوب است.

□

من بد بودم اما بدی نبودم

«من‌نامه» شروع شد. به قول کسی سمفونی من آغازگشت. از آن تأثیر و احساس و تپش هیچ باقی نماند. دشمنانه‌ترین خیانتی که می‌شد به این شعر کرد همین است. شعری که به آن خوبی آغازشده‌بود حیف، ببین کارش به کجا رسید. خیانت شد به آن شعر، به آن احساس و حتا به آن ابلاغ اندیشه. خیانت، خیانت.

آن احساس مال همه بود و آن اندیشه برای همه. نزول از آن احساس و گریز زیرکانه برای القای فکر باز راهی به دهی داشت. آن ابلاغ باز هم به خاطر همه بود. اما حالا چی شد؟ تبلیغ به خاطر رفع شبهه‌یی که شاید فقط در دل شاعر موجود بود. می‌گوید «من بد بودم اما بدی نبودم»! سرانجام شومی پیدا کرد این شعر.

این شعر باید همانجا تمام می‌شد. باقی پُرچانه‌گی است و شعر نیست. یک بازیگری با الفاظ است. بازیگری زشت و نابهنجاری هم هست:

تو خوبی
و من بدی نبودم.
....

بی‌شک خواننده‌ی دقیق خود متوجه ارزش کتاب‌هایی نظیر هوای تازه می‌شود، و در

می‌باید که این «من» های زخم خورده و ملول چه‌قدر فرق دارد با «من» متداول این شاعربچه‌ها یا پیرهای متصابی که با وز وزها و زنجموره‌های رومانتیک خود عالم را پر صدای زنجره و سین کرده‌اند، و هر شب و روز به قول مایاکوفسکی «زیر بالکن عشق غزل تخم می‌کنند»، و تنها «منی» که از انسانیت امروز می‌شناسند همان «من» زرزروی رومانتیکی است که لحظه به لحظه در حال دگردیسی به اصطلاح شاعرانه و عاشقانه است.» (اندیشه و هنر، ویژه‌ی ا. بامداد، فروردین ۱۳۴۳، ص ۱۹۷-۲۰۱)

۱۶۰. فروغ فرخزاد درباره‌ی این انتقاد اخوان می‌نویسد «وقتی شاعر منتقد ما به این شعر شاملو خرده‌می‌گیرند و آن را «عاری از هر نوع زیبایی و فنی» می‌خوانند، انسان با بی انصافی بزرگی روبه‌رو می‌شود... به نظر من این چند مصرع کوتاه [آغاز. نگاه کن!] در عین ساده‌گی، به شکل دردناکی بیان‌کننده‌ی ماهیت سال‌های تاریکی هستند که بر ما گذشته‌است. ... او خفقان و تاریکی محیطش را در خون و گوشت کلماتش گنجانیده‌است. درد و حسش زیبا و انسانی است و گاه‌گاه شعرش تا حد یک اثر حماسی اوج‌می‌گیرد...» (در غروب ابدی، بهروز جلالی، مروارید، ۱۳۷۶، ص ۱۴۱-۱۴۲)

۱۶۱. دست‌کم ۴ شاخص از شاخص‌های مهم شعرهای شاملو، و نیز مهم‌ترین تم شعرهای او را یک‌جا در این شعر می‌توان یافت. مقصودم یکی ساختار موسیقایی آن است که از همان آغاز شعر نمودار می‌شود. دوم تکرارهای آن است که این‌جا مبنای موسیقایی دارند، مثل تکرار واژه‌ی «سال» و واژه‌های دیگر؛ سوم علیتی است که در سراسر شعر بسط می‌یابد، خاصه در قسمت ۳ از بخش اول؛ چهارم تقابل مفردات که ساختاری موسیقایی دارد. و سرانجام هم، تم همیشه‌ی تو است که به گونه‌ی دیالکتیکی در متن یک تقابل یافته‌می‌شود:

من عشقم را در سال بد یافتم
که می‌گوید «مأیوس نباش؟»،
من امیدم را در یأس یافتم

مهتابم را در شب
عشقم را در سال بد یافتم
و هنگامی که داشتم خاکستر می‌شدم
گُر گرفتم.

به همین طرح کوتاه بسنده‌می‌کنم و کمابیش فراخور این کتاب تا این‌جا از این شاخص‌ها گفته‌ام.

▣ عشق عمومی

مرده‌گان این سال... مبارزان اعدام‌شده‌ی سازمان نظامی در سال‌های ۱۳۳۳-۱۳۳۴). > (مجموعه‌ی اشعار، چاپ آلمان، ج ۱ ص ۶۰۶)

۱۶۲. شعری است در چهار بند. بی‌گره، نرم. و لیز. شعری که روی پوست‌مان حسش می‌کنیم. از راه پوست جذب‌می‌شود. چندان آسان است که هر شاعری را به نوشتن چنین شعری می‌فریبد. البته حاصل هشت سال تمرین و تفکر در این هنر است.

۱۶۳. برای راوی دیگر زمان هم‌دردی‌ها گذشته، زمان دردکشیدن است. تو را یافته است در ساده‌گی و عمقش، در عشق ساده‌اش، و دیگر آن را رها نمی‌کند. بند اول یک طرح موسیقایی است. چند عبارت ساده و ترکیبی به‌طور حیرت‌انگیز، ساده. فرم‌های شعر به ساده‌گی تو دلالت دارد. من راوی دیگر آن من مغموم سال‌های پیش نیست، من دردمند است، دردی که در موسیقی و رقص تجلی یافته:

اشک رازی است
لب‌خند رازی است
عشق رازی است
اشک آن شب لب‌خند عشقم بود

ما را می‌فریبد، شاید با این گمان که چیزی نمی‌گوید. سه کلمه و تکرار یک

لغت (راز) و ترکیب سردستیِ آن سه کلمه. کدام راز؟ اما چرا اشک، لب‌خندِ عشق است؟

« اشک رازی است | لب‌خند رازی است | عشق رازی است » سه ضلع بی‌زاویه است، اما « اشکِ آن شب لب‌خندِ عشقم بود » مثلثی است پدیدآمده از گوشه‌های من و تو و عشق، که گوشه‌های تمامیِ عالم است. راز این است. از « عشق رازی است »، اشک و لب‌خند هم راز می‌شوند ....

پس از این مقدمه، در بند دوم، یک دوئت آغاز می‌شود: رقصی با دو گروه، و از یک نظر هم‌خوانی میان دو گروه:

قصه نیستم
که بگویی
نغمه نیستم
که بخوانی
صدا نیستم
که بشنوی
یا چیزی چنان
که ببینی
یا چیزی چنان
که بدانی...

(این « که »ها و آن « یا »ها و « ب »های اول فعل موسیقی را عمق می‌بخشد و فرم زیبایی پدید می‌آورد.

من درد مشترک‌ام
مرا فریادکن.

(هر دو گروه باهم.)

از بند دوم تا آخر شعر این دوئت ادامه‌دارد: دوئتِ من و تو.

۱۶۴. من ـ راوی، تا این شعر، از تو جدابوده و او را نیافته‌بود. من تنها به تو می‌اندیشید هرچند او را مدام پیش چشم داشت، حتا در افق روشن و نگاه کن!. مثلاً! این بند را در نگاه کن! ببینید:

تو خوبی
و این همه‌ی اعتراف‌هاست.
من راست گفته‌ام و گریسته‌ام
و این‌بار راست می‌گویم تا بخندم
زیرا آخرین اشک من نخستین لب‌خندم بود.

این تو، در آینه‌ی من است، متنی که هنوز باید پوست دیگری بیندازد تا بتواند این من و تو بشود:

من ریشه‌های تو را دریافته‌ام
با لبانت برای همه لب‌ها سخن گفته‌ام
و دست‌هایت با دستان من آشناست.
در خلوت روشن با تو گریسته‌ام
برای خاطر ـ زنده گان،
و در گورستان ـ تاریک با تو خوانده‌ام
زیباترین ـ سرودها را
زیرا که مرده گان این سال
عاشق‌ترین ـ زنده گان بوده‌اند.

۱۶۵. در هر شعری از این سال این تو بسط و وضوح بیش‌تری پیدا می‌کند. به تو سلام می‌کنم... با چنان ساده‌گی ملموسی آغاز می‌شود که راه آماده شدن برای تفکر را می‌بندد:

به تو سلام می‌کنم کنار تو می‌نشینم
و در خلوت تو شهر بزرگ ـ من بنا می‌شود.

می‌گوید: «چون آینه‌یی از تو لبریزم. «و او آینه است و تو در آنی. هنوز نمی‌تواند با تو یگانه شود:

بی تو خاموش‌ام، شهری در شب‌ام.
...
دور از تو من شهری در شب‌ام ای آفتاب
و غروبت مرا می‌سوزاند.

آیا برای همین از تو می‌خواهد که:

مرا با خودت آشناکن بیگانه‌ی من
مرا با خود یکی‌کن!

در کنار تو نشسته است. تو تجلی می‌کند اما من ـ راوی هنوز نمی‌تواند او را دریابد، پس خود را هم گم‌می‌کند. من هنوز با تو در تضاد است، و این تضادی است که به تقابل (contrast) نرسیده، ــ تقابلی که باید به هارمونی (که جوهر ـ تمام شعرهای کمال‌یافته‌ی شاملو است) برسد:

تو سخن می‌گویی من نمی‌شنوم
تو سکوت می‌کنی من فریاد می‌زنم
با منی با خود نیستم
و بی تو خود را درنمی‌یابم.

دیگر هیچ چیز نمی‌تواند تسکینم دهد.

آیا یادآور ـ کمال ـ ایجاز ـ کلام عرفانی نیست، البته فقط از نظر فرم؟ و با منی با

خود نیستم»او بی تو خود را درنمی‌یابم». این تضاد آن‌گاه هارمونی تقابل‌ها بود که فرمی از این گونه امکان‌می‌داشت: «تو خاموشی من می‌شنوم» به سطر بعد هم نیازی نبود. هنوز تو و من جداگانه‌ایم، چرا؟

حقیقت بزرگ است و من کوچک‌ام، با تو بیگانه‌ام.

آیا راوی آن حقیقت بزرگ، ــ این با تو بیگانه‌بودن ــ را در این فرم ناتوانی در نهایت توانایی نشان‌نمی‌دهد؟ مثل راوی رکسانا، اما به خلاف آن هیمنه‌ی سینمایی دریا و توفانش. او این‌جا ساده و فروتنانه است، در کنار تو نشسته.

۱۶۶. راوی اگر در به تو سلام‌می‌کنم... می‌گوید: «بی تو خاموش‌ام، شهری در شب‌ام»، در تو را دوست‌می‌دارم می‌گوید:

طرف ما شب نیست
صدا با سکوت آشتی‌نمی‌کند
کلمات انتظارمی‌کشند

راوی در به تو سلام‌می‌کنم... می‌گوید: «...در خلوت تو شهر بزرگ من بنامی‌شود» اما این‌جا:

من با تو تنها نیستم، هیچ‌کس با هیچ‌کس تنها نیست
شب از ستاره‌ها تنهاتر است.

۱۶۷. هر شعری یک موقعیت جامع است که گاهی در یکی تو بسط می‌یابد، تا تمام جهان راوی را پُرکند چندان که جایی برای من او نماند. راوی گاهی در آن دیگری بسط می‌یابد تا تمام جهان تو را پُرکند. گاهی راوی کوچک و کوچک‌تر می‌شود ذره‌وار تا بیش‌ترین حجم برای تجلی تو بماند. گاهی خاموشی می‌خواهد تا تجلی‌گاه آواز تو باشد....

در تو را دوست‌می‌دارم، تو و من در موقعیت « چخماق‌ها کنار فتیله »اند. دیگر « من با تو تنها نیستم »، نه به این معنا که « ما تنها نیستیم »بل‌که دیگر میان من و تو دویی نیست، دیگر تنهایی نیست. من بی تو، و تو بی من یعنی تنهایی. شب، همین تنهایی است، ظلمت است. تنهایی، شب و سکوت در متن این تنهایی گزنده، دیگر نیستند چراکه « طرف ما شب نیست »، ما، مجموعه‌های من و تو است:

در لبان تو شعر روشن صیقل‌می‌خورد
من تو را دوست‌می‌دارم، و شب از ظلمت خود وحشت‌می‌کند.

تمام این چند شعر واریاسیون‌های گوناگون است روی تم « تو »، که نماد عمیق‌ترین رابطه‌های انسانی، یعنی عشق، است.

۱۶۸. در دیگر تنها نیستم یک فرم رباعی‌مانند داریم که طرح کوتاه و جامعی است:

در ظلمت حقیقتی جنبشی‌کرد
در کوچه مردی بر خاک‌افتاد
در خانه زنی گریست
در گاهواره کودکی لب‌خندی‌زد.

و در بند سوم، این فُرم ریزبافت را داریم:

زنده‌گی از زیر سنگ‌چین دیوارهای زندان بدی سرودمی‌خواند
در چشم عروسک‌های مسخ، شبچراغ گرایشی تابنده‌است
شهر من رقص کوچه‌هایش را بازمی‌یابد.

و در بند آخر:

من با تو رؤیایم را در بیداری دنبال‌می‌گیرم
من شعر را از حقیقت پیشانی تو درمی‌یابم

۱۶۹. در سرچشمه همین تو در تمام اندام‌ها و خصوصاً در هیأت دست‌ها و چشم‌ها نمودار می‌شود:

با دست‌هایت برای دست‌هایم آوازخواندی
برای چشم‌هایم با چشم‌هایت...
...

این دست‌ها واقعیت ملموس و یقین‌آور و اطمینان‌بخش‌اند:

دست‌های تو چون چشمه‌یی به‌سوی من جاری‌شد
و من تازه‌شدم من یقین‌کردم
یقین را چون عروسکی درآغوش گرفتم
و در گهواره‌ی سال‌های نخستین به‌خواب‌رفتم؛
در دامانت که گهواره‌ی رؤیاهایم بود.

تأکید بر این یقین آیا به این خاطر است که: «در من شک لانه کرده‌بود»؟

این یقین برای راوی گرمای خواب‌آور مادرانه‌یی دارد که او را دوباره در گهواره‌ی کودکیش به‌خواب‌می‌برد. آیا همین یقین نیست که بعدها در شعر ماهی تجلی می‌کند؟

در تاریکی چشمانت را جستم
در تاریکی چشم‌هایت را یافتم
و شبم پُرستاره شد.

این دست‌ها هم‌چنان در بهار دیگر جاری‌است:

اگر لب‌ها دروغ‌می‌گویند
از دست‌های تو راستی هویداست
و من از دست‌های توست که سخن‌می‌گویم.

□

دست‌های تو خواهران تقدیر من‌اند.

...

با دست‌های تو من لرزترین، شب‌ها را چراغان می‌کنم.

به تو بگویم خطاب به تویی است که

قلبت پر از اندوه است
آسمان‌های تو آبی‌رنگی، گرمایش را ازدست‌داده‌است

زیر آسمانی بی‌رنگ و بی‌جلا زنده‌گی می‌کنی
بر زمین تو، باران، چهره‌ی عشق‌هایت را پُرآبله می‌کند

...

و اکنون ناتوان و سرد
مرا دربرابر تنهایی
به‌زانودرمی‌آوری،

[به ترکیب « آبی‌رنگی، گرما » توجه کنید. « حس‌آمیزی »، چشم و پوست.]

در بدرود همان دست‌ها را می‌جوید:

...

آن‌سوی ستاره من انسانی می‌خواهم؛
انسانی که مرا بگزیند
انسانی که من او را بگزینم،
انسانی که به دست‌های من نگاه کند
انسانی که به دست‌هایش نگاه کنم،

...

تو را بدرودمی‌گوید چراکه:

کنار من قلبت آینه‌یی نبود
کنار من قلبت بشری نبود...

از عموهایت

۱۷۰. کم نیست در میان شعرهای شاملو که جامعه‌ی شعر خوان ما آن‌ها را همیشه خوانده و دوست داشته است، خود اگر منتقدان آن‌ها را جدی نگرفته باشند. یکی از آن شعرها همین از عموهایت است.

نه به خاطر آفتاب نه به خاطر حمامه
به خاطر سایه‌ی بام کوچکش
به خاطر ترانه‌یی
کوچک‌تر از دست‌های تو

شعر با این فرم آغازمی‌شود، و به همین شکل در هشت بند ادامه می‌یابد. در واقع شعر در ساختار یک جمله‌ی بلند شکل می‌گیرد که بلندترین نهاد و کوتاه‌ترین گزاره را دارد، که در پایان شعر می‌آید. در این نهاد تمام مفردات آشنا، و غالباً بزرگ زندگی ما هست: آفتاب، جنگل، دنیا و مانند این‌ها، در واقع یک مایه است در چندین واریاسیون که در دو فرم « نه به خاطر... » (شش بار) و « به خاطر... » (نوزده بار) شکل می‌گیرد.
راوی ظاهراً کودکی را، که اکنون نه از آن عموها و نه از آن فاجعه و عمق آن چیزی می‌داند، مورد خطاب قرارداده برای او حرف می‌زند:

به خاطر تو
به خاطر هر چیز کوچک و هر چیز پاک به خاک افتادند
به یاد آر
عموهایت را می‌گویم
از مرتضا سخن می‌گویم.

۱۷۱. < این شعر، خطاب به پسرم که در آن هنگام هشت ساله بود، در اعدام مبارزان سازمان نظامی عموماً و مرتضا کیوان خصوصاً نوشته‌شد. مرتضا نزدیک‌ترین دوست من بود. انسانی والا با خلقیاتی کم‌نظیر و هوش‌مندی شگفت‌انگیز. قتل نابهنگامش هرگز برای من کهنه‌نشد و حتا اکنون که این سطور را می‌نویسم (دوم مرداد ۶۷) پس از ۳۵ سال هنوز غمش چنان در دلم تازه است که انگار خبرش را دمی پیش شنیده‌ام. > (هوای تازه، چاپ هشتم، ۱۳۷۲، ص ۳۴۴)

▣ سرود مردی که تنها به راه‌می‌رود

۱۷۲. می‌توان‌گفت که در این سال (۳۴) یک عنصر یا مایه‌ی معین در شعرهای شاملو چشم‌گیرتر می‌شود. این عنصر، که در چند شعر سال ۳۵ هوای تازه نیز نمودار می‌شود، واکنشی دردآلود یا خشم‌آگین به یک حالت یا وضع اجتماعی است.

این واکنش را شاید بتوان گونه‌یی « تک‌گویی » خواند اما با زبانی خطابی، گزنده و دردآلود و پرخاش‌گر و تازیانه‌زن. یکی از آن‌ها همین سرود مردی که تنها به راه‌می‌رود است.

شعر سه بخش دارد. راوی در همان آغاز بخش اول با یک حکم قاطع می‌ایستد و فریادمی‌کند:

در برابر هر حماسه من ایستاده‌ام

راوی مردی است که پیش از این « از پس دریچه‌های حماسه‌اش نگران کوچه بود » اکنون در اتاقش، که کلبه‌یی است، خود را حبس‌کرده آخرین آوار دیوارهای اتاقش را انتظارمی‌کشد. به دریانوردی می‌ماند:

... که آخرین تخته‌پاره‌ی کشتی را ازدست‌داده‌است.
در قلب خود دیگر به بهار باور ندارد،
چرا که هر قلب روسپی‌خانه‌یی است
و دریا را قلب‌ها به‌حلقه کشیده‌اند.

او برای این ناباوری که نومیدی را القامی‌کند دلیلی دارد:

چرا که امید تکیه‌گاهی استوار می‌جست
و هر حصارِ این شهر خشتی پوسیده بود.

و مردی که آخرین تخته‌پاره‌ی کشتی را ازدست‌داده‌است،
در جست وجوی تخته‌پاره‌ی دیگر تلاش نمی‌کند
زیرا که تخته‌پاره، کشتی نیست
زیرا که در ساحل
مرد دریا
بیگانه‌یی بیش نیست.

در آغاز بخش دوم:
با من به مرگ سرداری که از پشت خنجرخورده‌است گریه کن.

۱۷۳. راوی این‌جا گفتگوی سردار و شمشیرش را نقل‌می‌کند. اما گویی سردار همان راویِ بخش اول است. تمام این بخش در فضای ریا و فریب‌کاری و خیانتِ « هم‌سوگندان » راوی می‌گذرد. اینان همان شمای منفیِ تاشکوفه‌ی سرخ یک پیراهن اند که کارکشته‌تر شده‌اند، اگر آن‌ها تجسم و انجماد نادانی و حماقت بودند اینان تجسم دانایی‌اند با آمیزه‌یی از ریا و فریب و نامردمی. اینان همواره از این پس زیر تازیانه‌ی راویِ شعرهای شاملوند. غالباً همین شمایان‌اند که این‌جا و آن‌جا سال‌ها گفته، و گاهی هم نوشته‌اند، که شاعر « مردم » را تحقیرمی‌کند یا ضد مردم است و ناامید است و به خلوت خود پناه‌برده‌است. این‌هم صورتی دیگر از همان نامردمی است.
در بخش سوم این ریا و فریبِ شاید اجتماعی در زنده‌گیِ خصوصی هم چهره نشان می‌دهد.

در بخش چهارم راوی مردی است که تنها به راه‌می‌رود و با خودش حرف می‌زند:

حقیقت از شهرِ زنده‌گان گریخته‌است؛ من با تمام حماسه‌هایم
به گورستان خواهم‌رفت.

و تنها،
چرا که
به راست‌راهیِ کدامین هم‌سفر اطمینان می‌توان‌داشت؟
هم‌سفری چرا بایدم‌گُزید که هردَم
در تب و تاب وسوسه‌یی به‌تردید از خود بپرسم:
ــ هان! آیا به آلودن مرده‌گانِ پاک کمر بسته‌است؟

و دیگر:

« هوایی که می‌بوییم، از نفسِ پُردروغِ هم‌سفرانِ فریب‌کارِ من
گندآلودست؛

و به راستی
آن راکه در این راه قدم برمی‌دارد به هم‌سفری چه حاجت است؟ »

۱۷۴. سرود مردی که تنها به راه‌می‌رود در شعر دیگر همین سال، یعنی پشتِ دیوار ادامه‌می‌یابد، با همان تمِ فریب و « بی‌رحمیِ ناراستان ». راوی مردی است:

... که شب همه شب در سنگ‌های خاره گُل‌می‌تراشید
و اکنون
پتک گرانش را به سویی افکنده‌است
تا به دستان خویش که از عشق و امید و آینده تهی است فرمان دهد ...

او در آن به‌گذشته می‌نگرد و به اعترافی تلخ می‌پردازد:

تلخی این اعتراف چه سوزاننده است که مردی گشن و خشم‌آگین
در پس دیوارهای سنگی حماسه‌های پُرطبلش
دردناک و تب‌آلود از پای درآمده‌است.ـ
این سوی دیوار، مردی با پتک بی‌تلاشش تنهاست،
به دست های خود می‌نگرد
و دست‌هایش از امید و عشق و آینده تهی‌ست

این سوی شعر، جهانی خالی، جهانی بی‌جنبش و بی‌جنبنده، تا ابدیت گسترده است!
گهواره‌ی سکون، از کهکشانی تا کهکشانی دیگر در نوسان است
ظلمت، خالی سرد را از عصاره‌ی مرگ می‌آکند
و در پشت حماسه‌های پُرنخوت
مردی تنها
بر جنازه‌ی خود می‌گرید.

این شعر به شکلی اتودشده‌تر در شعر تنها (سال ۳۵) استمرار می‌یابد ....

سال ۳۵

از این سال ۶ شعر در هوای تازه است: دیدار واپسین، شعر ناتمام در بخش ۱، لعنت در بخش ۳، شعر ناتمام در بخش ۷، از مرز انزوا، و تنها در بخش ۸.

▣ دیدار واپسین

دیدار واپسین و شعر ناتمام از بخش ۱ (اشتباه‌نشود با شعر ناتمام در بخش ۷) [۴۰] هر دو وزن کلاسیک دارند

باران کند، ز لوح ِ زمین، نقش ِ اشک، پاک
آواز ِ در، به نعره‌ی توفان، شود هلاک
بیهوده می‌فشانی اشک این‌چنین به خاک
بیهوده می‌زنی به در، انگشت ِ دردناک.
دانم که آن‌چه خواهی ازین بازگشت، چیست:
این در به صبر کوفتن، از درد ِ بی‌کسی است.
دانم که اشک گرم تو دیگر دروغ نیست:
چون مرهمی، صدای تو، با درد من یکی است.
....

۴۰. شعر ناتمام بخش را ۱ شماره ۱ و شعر ناتمام بخش ۷ را شعر ناتمام۲ می‌نامم.

▣ **شعر ناتمام، مثنویی است در ۴ بند:**

سالم از می رفت و، غلتک‌سان دوّم
از سراشیبی، کنون، سوی عدم.

پیش‌رو می‌بینمش، مرموز و تار
بازوانش باز و جانش بی‌قرار.

جان ز شوق وصل من می‌لرزدش،
آب‌ام و، او می‌گدازد از عطش.
...
ای دریغ از پای بی‌پاپوش من!
درد بسیار و لب خاموش من!

شب سیاه و سرد و، نایدا سحر
راه پیچاپیچ و تنها، رهگذر.
....
زاده‌ی پایان روزم، زین سبب
راه من یک‌سر گذشت از شهر شب.

چون ره از آغاز شب آغازگشت
لاجرم راهم همه در شب گذشت.

▣ **در لعنت خطاب به «خداوندان خوف‌انگیز شب پیمان ظلمت‌دوست!» می‌گوید:**

در تمام شب چراغی نیست.
در تمام شهر
نیست یک فریاد

و آن‌گاه آنان را «به فروغ صدهزاران آفتاب جاودانی‌تر» نفرین می‌کند، و با خشمی خونین و از سر درد و تهدید، «در باغ سبز» آن روز رابه‌روی‌شان ثف می‌کند:

«ظلمت‌آباد بهشت گندتان راه دَر به روی من
بازنگشایید!

۱۷۵. راوی کیست؟ او خود را پهلوانی خسته‌پای با زخمی پُردرد معرفی‌کند:

پای من خسته‌ست.
پهلوانی خسته را مانم که می‌گوید سرود کهنه‌ی فتحی قدیمی را.
با تن بشکسته‌اش،
تنها
زخم پُردردی به جامانده‌ست از شمشیر و، دردی
جان‌گزای از خشم ...

اما فرم جمله‌های بلند و سنگین، که در تتابع اضافات نشان‌داده‌شده، و لحن خسته و زخم‌آلود راوی بیش از خود کلام شعر خسته‌پایی و مانده‌گی و دردمندی او را بیان‌می‌کند. حتا از فرم کوتاه.

در تمام شب چراغی نیست
در تمام روز
نیست یک فریاد
چون شبان بی‌ستاره قلب من تنهاست.

هم این خسته‌گی و سرمای درون او حس می‌شود. تمام مفردات یک شعر پرشور در آن هست، مالامال از درد و خشم، اما لحن خسته و زخم پُردرد و

ناتوانی ناشی از آن مانع پدیدآمدن چنین شعر پرشوری می‌شود. حتا فریاد راوی هم فریاد کسی است که خون زیادی از تنش رفته‌است:

خشم خونین، اشک می‌خشکاندش در چشم.
در شب بی‌صبح خود تنهاست.

از درون بر خود خمیده، در بیابانی که بر هر سوی آن خوفی نهاده دام
دردناک و خشم‌ناک از رنج زخم و نخوت خود، می‌زند
فریاد...

◙ شعر ناتمام

۱۷۶. شعر ناتمام ۲ شعری است در ۳ بند. راوی بند اول «خُرد و خراب و خسته» است «با عصای پیران» و پر از «وحشت از فردا و نفرت از شما». چرا چنین است؟ آیا سرچشمه‌ی «نفرت از شما» می‌تواند این باشد که آن فردای وحشت‌انگیز را شما ساخته‌اند؟ راوی در بند اول لحنی خسته و بیزار دارد، با دل‌مُرده گی شدید. زمان بند اول روز (امروز) است یا شب (امشب) که چنین فردای وحشت‌باری به‌دنبال دارد. آیا این شما نیست که در بند سوم در هیأت «شب تنبل و خواب غلیظ سیاه» به آن اشاره‌می‌شود؟ آیا این شب نفرت‌انگیز نیست؟ اما راوی در این حال نمی‌ماند. چه چیز می‌تواند در او استحاله‌یی ایجادکند؟ از سوی دیگر کم‌ترین حجم شعر به بند اول اختصاص یافته.

زمان در بند دوم نیم‌شب است، نیم‌شب عمر، اما راوی با دو عنصر تازه‌ی ستاره و انتظار روبه‌رو است. در لحن راوی هنوز خستگی حس‌می‌شود. در ادامه‌ی همین بند عنصر دیگری وارد شعر می‌شود که لحن شعر را عوض‌می‌کند. او «زودآشنای دیرینه»یی است که راوی از او می‌پرسد آیا تو همان ستاره‌ای که در این نیم‌شبان عمر نگاه او را انتظار می‌کشد؟ راوی هنوز خشم‌گین است:

در نیم‌شبان عمر خویش‌ام، سخنی بگو با من
ــ زودآشنای دیریافته!ــ
تا آن ستاره اگر تویی،
سپیده‌دمان را من
به دوری و دیری
نفرین‌کنم.

بند سوم تعارض حیرت‌انگیزی با دو بند اول و دوم دارد. راوی با مهارت و نرم و آهسته ما را از لحن بند اول به بند دوم می‌برد که پلی میان دو بند اول و سوم است.

۱۷۷- در بند سوم تو واکه آفتاب است یافته. با حضور تو، آن استحاله رخ‌می‌دهد و لحن نومیدی و خشم و خسته‌گی راوی، با همان شدت، بدل به لحن شورانگیزی می‌شود که از هرگونه احساسات رمانتیک عاری است. تو، که در حقیقت همان عشق است، آورنده‌ی رستاخیز است. شعر با تغییر لحن راوی، که خود ناشی از استحاله‌ی درون‌ِ اوست، دیگرگون می‌شود:

دستان من از نگاه تو سرشارست.
چراغ ره گذری
شب تنبل را
از خواب ِ غلیظ ِ سیاهش بیدار می‌کند
و باران
جویبار خشکیده را
در چمن ِ سبز
سفر می‌دهد ... [۴۱]

۴۱. اگر لغات «دستان» و «سرشار» را به «دست‌ها» و «پُر» تبدیل‌کنیم آیا تمام این بند به شعر سهراب سپهری شبیه نمی‌شود؟

۱۷۸. این شعر ناتمام رستاخیزی است که تازه در جان راوی آغاز شده است. در واقع شعر در پایانش، با سه نقطه‌ی پس از «سفر می‌دهد ...»، آغازمی‌شود و گزینش نام شعر ناتمام تأکیدی است بر این نکته.

۱۷۹. از نظر هنری، این قسمت یک شعر جاافتاده است که تاکنون (تا سال ۳۵) از شاعر نخوانده بودیم.

به دو دسته لغات نگاه کنید: دستان من، نگاه تو، سرشاربودن، چراغ ره گذر، بیدار کردن، باران، چمن سبز، و سفردادن در یک‌سو و در مقابل آن‌ها شب تنبل، خواب غلیظ سیاه و جویبار خشکیده نشسته‌اند. بااین‌همه، این‌ها پوست بیرونی لحن پُرشور راوی را بیان‌می‌کنند. تنها در فرم ترکیبی این لغات است که نحوه‌ی بیدارشدن و راه‌افتادن او نشان‌داده‌می‌شود: تصویر اول (چراغ ره گذری ... بیدارمی‌کند) تماماً در تخیل راوی شکل‌می‌گیرد بی هیچ نشان از واقعیت آشنای بیرونی. تصویر دوم (و باران ... سفرمی‌دهد...) یک تصویر واقعی، یعنی بیرونی است که تنها با «سفرمی‌دهد...» به حوزه‌ی تخیل واردمی‌شود. اما چه نسبتی میان سطر «دستان من از نگاه تو سرشارست» و دو تصویر بعدی هست؟ دو عنصر ره گذر و باران از کجا آمده‌اند؟ آیا چراغ‌گونه گی و باران‌واری به حضور سرشاری نگاه تو ربط‌می‌یابد؟ شب تنبل و خواب غلیظ آیا درون راوی نیست که بدین گونه استحاله‌یافته؟ از سوی دیگر، آیا این دو عنصر خود بازتاب بیرون نیست که در راوی نیز، در هیأت «نفرت از شما» نمودارشده؟

۱۸۰. چند شعر هست که دستاویز برخی خرده گیری‌ها به شاعر بوده‌است. گفته‌اند که شاعر مردم را تحقیرمی‌کند و به خلوت خود رو آورده است. مقصودشان از مردم، مثلاً در این شعر، شما است در «نفرت از شما»، و مقصود از خلوت خود، تو است که می‌گوید «دستان من از نگاه تو سرشار است.» این‌گونه کج‌خوانی‌ها را دلالت بر یأس شاعر دانسته‌اند. اولین اشتباه این‌گونه خرده گیران این است که جنبه‌ی نمایشی شعر را نادیده گرفته راوی را با شاعر اشتباه گرفته‌اند. دیگر آن‌که چه گونه به این نتیجه رسیده‌اند که شما مردم است و

تو یارِ خلوتِ شاعر؟ خوب است بپرسیم که راوی، نه شاعر، که را نفی می‌کند و که را اثبات؟ اگر خیلی ضروری است که در این شعر دنبال مردم بگردیم، خیلی ساده، چرا تو، یا ما (در شعر از مرزِ انزوا) مردم نباشد و شما ضد مردم؟[۴۲] گفتیم خصوصاً از سال ۳۴ دیگر آن شما که در سال ۲۹ «در پی شکستن دیوارهای دخمه‌ی اکنون خویش» بودند در تو تجلی و آبگینه گی می‌یابند. تو جلوه‌های گوناگون می‌گیرد، و همین تجلی‌ها است که سایه‌های خوانش‌های متفاوت، و اشتباه‌های مختلف، شده‌است. اگر کسی با خوانشِ تنگ نظرانه در شعرهای سال ۳۵ نگاه کند شاید در شعر از مرز انزوا چیزهای پیش‌تری برای خرده گیری پیدا کند. اما چرا وحشت از فردا، نفرت از شما، نفرین‌کردن به سپیده‌دم‌های ندمیده، و تمام شعر از مرزِ انزوا... باز تاب بیرون نباشند؟ آیا راوی آینه گی نکرده‌است؟

اما چه گونه، به‌راستی چه گونه
در قعر شبی این‌چنین بی‌ستاره،
زندان مرا بی‌سرود و صدا مانده‌ــ
بازتوانی شناخت ؟

□

ما در ظلمت‌ایم
بدان خاطر که کسی به عشق ما نسوخت،
ما تنهاییم
چرا که هرگز کسی ما را به جانب خود نخواند،
ما خاموش‌ایم
زیرا که دیگر هیچ‌گاه به‌سوی شما بازنخواهیم‌آمد،
و گردن‌افراخته

۴۲. ارجاع می‌دهم به نخستین تفکیک دوگونه شما در بحث از شعر تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن، فصل ۲/۱۰ و ۱۲-۱۴.

بدان جهت که به هیچ چیز اعتماد نکردیم، بی‌آن‌که بی‌اعتمادی را دوست داشته باشیم.

از مرز انزوا با این سطرها تمام می‌شود:

چون قایق بی‌سرنشین، در شب ابری، دریاهای تاریک را به جانب غرقاب آخرین طی کنیم.

امید درودی نیست...

امید نوازشی نیست...

خواننده اگر این سطرها را از بخش پیشین‌شان جدا کند و اگر از خود نپرسد چرا چنین امیدی نیست؟ بی‌گمان شعر را درست نخوانده‌است. راوی چرایش را کمی پیش‌تر آورده‌است:

چرا که قلب‌ها دیگر جز فریبی آشکاره نیست،
و در پناه‌گاه آخرین، اژدها بیضه نهاده است.

▣ تنها ...

اکنون مرا به قربان‌گاه می‌برند
گوش کنید ای شمایان، در منظری که به تماشا نشسته‌اید
و در شماره، حماقت‌های‌تان از گناهان نکرده‌ی من افزون‌تر است!
ــ با شما هرگز مرا پیوندی نبوده‌است.
بهشت شما در آرزوی به برکشیدن من، در تب دوزخی انتظاری بی‌انجام خاکستر خواهدشد؛ تا آتشی آن‌چنان به دوزخ خوف‌انگیزتان ارمغان برم که از تف آن، دوزخیان مسکین، آتش پیرامون‌شان را چون نوشابه‌هایی گوارا سر کشند.

چرا که من از هرچه با شماست، از هر آن‌چه پیوندی با شما داشته
است
نفرت می‌کنم:
از فرزندان و
از پدرم
از آغوش بوبناک‌تان و
از دست‌های‌تان که دست مرا چه بسیار که از سر خدعه فشرده‌است.
...

۱۸۱. در تنها... راوی را به جرم گناه‌ـنکرده کیفر می‌دهند و به قربان‌گاه‌می‌برند. در این میان مردمی یا گروهی یا کسانی ــ که راوی آنان را شمایان خطاب‌می‌کند ــ به‌تماشا نشسته‌اند. راوی، بنا بر شعر، گویی آنان را می‌شناسد و از این رفتار آنان رنج‌می‌برد، و همین امر او را بر آن می‌دارد که فریادی خشم‌آلود از جگر بکشد. راوی، یک‌تنه، هم به قربان‌گاه می‌رود و هم به مصاف شمایان. خطاب راوی در شعر تنها... هم به همان شمای دو شعرِ شعر ناتمام و از مرز انزوا است که این‌جا به صیغه‌ی جمع شمایان خوانده‌شده‌اند. شمایان همان دیگران و دیگرانِ تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن اند:

... که می‌سازند
دشنه
برای جگرشان
زندان
برای پیکرشان
رشته
برای گردن‌شان (تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن)

چرا چنین می‌کنند؟ از سرِ نادانی، یا چنان که در این شعر آمده، از روی «حماقت»؟ راوی خود را از آنان نمی‌داند: « ــ با شما هرگز مرا پیوندی

نبوده‌است. » و چنان خشم‌آلود از این حماقت‌ها بیزار است که تهدیدشان می‌کند.

راوی « نفرت از شما»ی شعر ناتمام را این‌جا روشن‌تر بیان‌می‌کند. این زبان خشم‌آلود بسیار مغرورانه نیز هست:

غرور من در ابدیت رنج من است
تا به هر سلام و درود شما، منقار کرکسی را بر جگرگاه خویش احساس کنم.

راوی چنان از این شمایان نفرت دارد که می‌گوید:

از مردان شما آدم‌کشان را
و از زنان‌تان به روسپیان مایل‌ترم.

شاید برای این که در این دو گروه مطرود حرکت و صداقتی می‌یابد که در شمایان نیست.

۱۸۲. خواننده‌ی کنج‌کاو شاید بتواند تا حد زیادی شمایان را، بر اساس همین شعر، و در همین سال، در میان مردم جامعه‌ی آن روز شناسایی کند.

۱۸۳. [که شما در این دو سال اخیر باز به طرف مردم و خلق گرایش پیدا کردید و از شعر ملتزم و اجتماعی دفاع می‌کنید و باز از مردم حرف می‌زنید. خوب یادتان است که زمانی همین مردم را با صفت بوی‌ناکان نام‌بردید.[۴۳] ... شما در مراحل مختلف

۴۳. گویا اشاره دارد به این بخش از شعر تنها ...
چرا که من از هرچه با شماست، از هر آن‌چه پیوندی با شما داشته‌است نفرت می‌کنم:
از فرزندان و
از پدرم
از آغوش بوی‌ناکتان و
از دست‌های‌تان ...

زنده‌گی‌تان طرز تفکرهای مختلفی داشته‌اید یا تابع احساسات‌تان بودید. |

۱۸۴. < من هیچ‌وقت از مردم دور نبودم من عضوی هستم از این جامعه منتها یک موضوعی است که باید برای روشن‌کردن آن کمی به عقب برگردم. اگر کسی « واقعاً » با تمام عقیده و با تمام منطق و با تمام صمیمیتش در صف مخالف من باشد، من هرگز به‌خودم اجازه‌نمی‌دهم به او توهین‌کنم. چون او عقیده‌یی دارد برای خودش هم‌چنان‌که من عقیده‌یی برای خودم دارم. منتها عقیده‌ی ما متضاد است. خب، یا او نتوانسته مرا مجاب‌کند یا من نتوانسته‌ام او را مجاب‌کنم. اشخاصی را می‌بینیم که واقعاً احمقانه برای خود به تفکراتی قائل هستند نمی‌خواهم بگویم دکترین یا ایده‌لوژی. چنین کسی هم واقعاً چوب حماقتش را می‌خورد و باز تقصیر جامعه است که نتوانسته یا نشده و یا نخواسته وضعی پیش‌بیاورد که مردم واقعاً بتوانند برای خودشان راه و روش مشخصی پیدا کنند. ...

مسأله آن موقع به آن شکلش موردنظر من است که آدمیزاد تنها و تنها پوست خودش را بخواهد نجات‌بدهد و به‌خاطر پوست گندیده‌ی خودش به افکار و عقاید دیگران توهین‌کند. به‌خاطر صنار و سه‌شاهی به‌خاطر مال و جیفه‌ی دنیا و به‌خاطر منافع مادی خودش.

من و نسل من آن چنان لطماتی از این بوی‌ناک‌ها خورده‌ایم که لابد تاریخی خواهدبود و قضاوتش را خواهدکرد.

اما چرا باید وقتی که صحبت از بوی‌ناکان پیش‌می‌آید شما در برابر من جبهه بگیرید؟ مثلی است که می‌گوید چوب را که بردارند گربه‌دزده خبردار می‌شود. کی گفته‌است که « مردم » این‌جا مورد نظر بوده‌اند؟ >

کـ جمع الف‌ونون دارد ... عام است.

< باشد. آن‌ها هم یکی دوتا که نبودند. اغلب گروه‌هایی بودند که گروه‌های بیش‌تری را هم به‌دنبال می‌کشیدند و کسانی بودند که لطماتی به امید و به تفکر نسل‌ها زدند. شاید حساب یک نسل و دو نسل هم نباشد. > [۴۴]

۴۴. ← جزیره‌های دور و نزدیک، سال ۱۳۵۲.

شعر با این تأکید پایان می‌گیرد:

من پرومته‌ی نامرادم
که کلاغان بی‌سرنوشت را از جگر خسته سفره‌یی جاودان گسترده‌ام.

گوش کنید این شمایان که در منظر نشسته‌اید
به تماشای قربانی بیگانه‌یی که منم
با شما مرا هرگز پیوندی نبوده‌است.

شاید شعر تنها... پس از مجموعه‌ی قطع‌نامه دومین بیانیه‌ی راوی باشد.

باغ آینه

مجموعه شعر

احمد شاملو

۵

باغ آینه

باغ آینه ۴۴ شعر دارد در ۶ بخش، از سال ۱۳۳۶ تا ۱۳۳۸. شعرها کم‌تر تاریخ سال دارد از این‌رو نمی‌توان سال به سال آن را بررسی کرد.

۱. هشت شعر بخش ۱ همه سبک و سیاق قدیمی دارند و خواب وجین‌گر نیز از مجموعه‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده، با کمی دستکاری، به این مجموعه راه یافته است. (← فصل ۱۵/۲)

▣ مثل این است...، دومین شعر این مجموعه، هشت چهارپاره است و زبان نیمایی دارد. فضای شعر فضای یک خانه است، با یکی‌دو ترکیب وصفی، مثلاً در چهارپاره‌ی چهارم، هر چند که امروزه نمی‌توان آن را شاملویی نامید:

مثل این است که هر خشت در آن
سر نهاده‌ست به زانوی غمی
هر ستون کرده از او پای، دراز
به اجاق غم بیشی و کمی.

ترکیب هیکل زمست هم در آخرین چهارپاره تازه‌گی دارد.

بعید می‌دانم این‌گونه شعرهای این مجموعه متعلق به این سال‌ها (۳۶-۳۸) باشد.

□

بخش ۲، ۹ شعر دارد که بیش‌تر آن‌ها امروزه هم در شمار شعرهای پُرخواننده‌ی شاملو است.

غروب « سیاه‌رود »

۲. که « از غروب سیاه‌رود: می‌چکد سمفونی شب آرام. ــ مفهوم این که موسیقی چیکه چیکه ... »

< موسیقی اصلاً این حالت رو برای من داره. این موج‌های موسیقی که می‌ریزن روی مردم و مردم توی یه سکوتی مث این که زیر بارون واسادن... > (اندیشه و هنر، ویژه‌ی شاملو، فروردین ۱۳۴۳، ص ۱۴۳)

می‌چکد سمفونی شب
آرام
روی دل‌تنگی خاموش غروب.
مغرب
از آتش افسرده‌ی روز
بی‌صدا می‌سوزد.
می‌برد نغمه‌ی دل‌تنگی را
باد جنوب
تا کند زمزمه بر بام هوا.
نیست حرفی به لبانش
لیکن
مانده با خامُشیش مطلب‌ها.

می‌پرد موج‌زنان بازمی‌آید به فرود
هم‌چون آن سایه‌ی لغزان شبگور،
هی هی، چوپان
از دور،

می‌خزد مار
چون آن جاده‌ی پیچان چون مار،
در سراشیبی غوغاگر رود.
□
بی‌که از خیمه‌ی رازش به‌درآید
وه که می‌خواند
جنگل
چه به شور!

۳. شعری است وصفی در دو بخش. بافت موسیقی‌وار آشکاری دارد. راوی نگاه موسیقی‌دانی را دارد که سعی می‌کند شعری با زبان و عروض نیمایی بنویسد.

می‌دانیم که سمفونی، به معنی هم‌صدایی، در مفهوم موسیقایی‌اش به یک موسیقی ارکستری گفته می‌شود. از این‌رو، هم در این شعر، خصوصاً در ترکیب سمفونی شب آن، و هم در شعر سمفونی تاریک (۱۳۲۶، هوای تازه، ← ۵/۴ ـ ۱۲) ما ناگزیر از تصور یک ارکستریم، ارکستری که در شب می‌نوازد یا خود شب چنین ارکستری است؟ یا شاید هر دو.

از سوی دیگر، در بسیاری از شعرهای شاملو فضای زمانی شب بستر رویدادها است. چرا این‌همه شب به این شعرها راه یافته‌است؟ البته معنای نمادین شب منظور نظرم نیست. آیا ممکن است علتش خوی شب‌بیداری راوی باشد؟ یعنی همان خویی که ما در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن هم آن را می‌بینیم؟ آیا همین حال‌وهوا نیست که شبانه‌ها را پدیدآورده؟

۴. در این شعر دو چیز چشم‌گیر است یکی تقطیع پله‌کانی و دیگری وصف موسیقاییش. اصولاً در میان شعرهای شاملو شعر وصفی، به معنایی که در میان اهل ادبیات رایج است، بسیار کم‌است. حتا همین شعر هم که وصفی است وصفش در یک محیط موسیقایی است. در کلمات آرام، بی‌صدا، نغمه (ملودی؟)، و نیز دل‌تنگی، زمزمه، هی‌هی چوپان از دور (محیط پاستورال؟)، و نیز عباراتی مثل سراشیبی غوغاگر رود، و می‌پرد موج‌زنان بازمی‌آید به فرود، و نیز سطرهای سه‌گانه‌ی

وه که می‌خواند
جنگل
چه به‌شور!

و مانند این‌ها، روشن‌می‌شود که شعر به سوی موسیقی‌شدن گرایش‌دارد. و مجموعه‌ی جنگل در هیأت یک ارکستر تجلی‌می‌کند. شعرهای دیگری هم از شاملو داریم که در آن‌ها شب و جنگل سرشار از موسیقی اند، مثل شعر طرح در همین مجموعه.

۵. این شعر، باتوجه به شعر سمفونی تاریک، گام خوب دیگری است برای نزدیک شدن به موقعیت موسیقایی در شعرهای بعدی شاملو. این وضوح در کاربرد موسیقی از این پس در شعرهای شاملو بیش از پیش درونی می‌شود. مقصودم این است که بیش‌تر به عمق شعر راه‌می‌برد و از سطح واژه‌گان موسیقایی دورمی‌شود.

بر سنگ‌فرش

۶. شعری است در پنج‌بند، با فرم نیمایی. راوی آن چنگی‌یی است که فانوس به دست (از برخی جهات مثل آن شیخ مولوی نیست در: دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر ...؟) در «کوچه‌ی مردم» «بانگ شررافشان» برمی‌دارد

که و آهای... از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید!» سپس خنیاگرانه همین را نقل می‌کند. اما هیچ پاسخی نمی‌گیرد. آنان در انزوای خودگویی مسخ شده‌اند. ضخامت این انزوا چه‌قدر است؟ یکی از شاخص‌های شعر شاملو بیان همین انزوا است که آیا باید آن را هم در آن فهرست «درد فرون»ی آورد که انسان با آن خوکرده‌است؟

یاران ناشناخته‌ام
چون اختران سوخته
چندان به خاک تیره فروریختند سرد
که گفتی
دیگر
زمین
همیشه
شبی بی‌ستاره ماند.

این بند ظاهراً یک گزاره‌ی خبری است اما راوی آن را مرثیه‌وار بیان می‌کند. فرم نوشتاری پله کانی آن هم فروریختن اختران سرد را نشان می‌دهد و هم فروریختن آواز مرد چنگی را. آن عبارت «که گفتی» این بند را از صورت گزارش خبری بیرون می‌آورد. شکل نمایشی شعر مثل یک تک‌گویی روی صحنه‌ی تئاتر است. چنگی‌یی را مجسم کنید که این بند را می‌نوازد و می‌خواند.

راوی در بند دوم پس از نقل این ماجرا می‌پردازد به حال و روز خود. موسیقی این‌جا رنگ تندی به‌خود می‌گیرد.

آن‌گاه
من
که بودم
چندان سکوت لانه‌ی تاریک درد خویش، ...

این فرم (توالی اضافات) لَختی و بی‌حوصله گی و عمق لانه‌ی تاریک او را نشان‌می‌دهد، اما موزونیت ادامه‌ی این بند و سپس خطابه‌ی راوی شوری به آن می‌دهد.

خطابه یا « بانگ شررافشان » ظاهراً در معبر یا « میان کوچه‌ی مردم » طنین‌افکن می‌شود، اما تا پایان شعر که این بانگ ادامه‌دارد از در و دیوار اگر صدا درآمد از کوچه‌ی مردم هم درآمد. راوی گویی انتظاری هم ندارد چون نه خشم‌گین است و نه نومید. از کوچه به خانه بازمی‌گردد و، پس از دیری بار دیگر به خیاگری دل می‌سپارد:

من بازگشتم از راه،
جان‌ام همه امید
قلب‌ام همه تپش.

این بازگشتن تنها از معبر به خانه نیست بل‌که بازگشتن به امید نیز هست، چراکه می‌گوید:

چنگ، زهم‌گسیخته‌زه را
زه‌بستم

ظاهراً دلیلی برای این امیدواری وجود ندارد. تا پایان شعر راوی ۶ بار می‌گوید « از پشت شیشه‌ها » با دو بار « آهای! » بلند، که پیداست نه کسی در معبر هست و نه کسی از پشت درهای بسته‌ی خانه، شاید از ترس، حاضر نیست به خیابان نگاه کند. گویی همه مرده‌اند. گمان‌نکنم حتا اشاره به « خفته گان خاک » در آغاز بند سوم اشاره به این مردم باشد. نکته‌ی دیگر، شعر می‌گوید معبر و کوچه‌ی مردم، نمی‌گوید مردم کوچه چون راوی چنگی مردمی نمی‌بیند. آن‌قدر تاریک است که او فانوس به‌دست می‌گیرد. نکته‌ی دیگر، راوی گویی هم از آغاز چشم به‌راه بوده‌است چراکه می‌گوید:

چنگ زهم‌گسیخته‌زه را
یک سو نهادم

راوی در آغاز خطابه در هر قطره خون خورشیدی می‌بیند، اما در پایان شعر تنها به واقعی‌ترین شکل فریادبرمی‌دارد:

از پشت شیشه‌ها به خیابان نظرکنید
خون را به سنگ‌فرش ببینید!
خون را به سنگ‌فرش
ببینید!
خون را
به سنگ‌فرش ....[1]

فواصل و شکل نوشتار نشان‌می‌دهد که راوی دارد قطع می‌کند یا از نفس افتاده یا نومیدشده.

۷. ساختار سنگ‌فرش خیلی شبیه شعر دیگر همین مجموعه، یعنی ماهی، است. دو صدا در شعر هست که از یک راوی است، فضای دراماتیک هر دو را می‌توان یک صحنه‌ی تئاتر تصورکرد. یک صدا بیرونی است و یک صدا درونی. در ماهی اتفاقی در بیرون نمی‌افتد، یعنی ضروری نیست اما در تمام این شعر و موضوع آن نشان می‌دهد که دقیقاً باید در بیرون اتفاقی بیافتد، چراکه اگر نیافتد:

... که گفتی
دیگر
زمین
همیشه
شبی بی‌ستاره ماند.

۱. ه در این مورد مدعیان بارها گفتند من این را از آن شاعر شیلیایی ــ نرودا ــ برداشته‌ام ولی جالب است که من تا آن لحظه از او جز اسم‌اش چیزی به گوشم نخورده بود!ه (ا. ش.)

نباید چنین اتفاقی بیافتد. استحاله‌یی که باید در مردم صورت‌گیرد در طبیعت و هستی رُخ‌می‌دهد. اولین قسمت بانگ شررافشان در آخر بند دوم قطع می‌شود تا راوی با صدایی دیگر چیزی را اعلام‌کند که حرکت در هستی و هستی. شعر است:

بادی شتابناک گذرکرد
بر خفته گان خاک،
افکند آشیانه‌ی متروک زاغ را
از شاخه‌ی برهنه‌ی انجیر پیر باغ...

و نیز تمام بند چهار:

نوبرگ‌های خورشید
بر پیچک کنار در باغ کهنه رُست.
فانوس‌های شوخ ستاره
آویخت بر رواق گذرگاه آفتاب...

۸. تقابل چشم‌گیری است در برابر آن بانگ شررافشان. تمام شعر با این دو بخش، که زیبایی آشنای کلاسیکی هم دارد، متعادل می‌شود. این صدا صدای درونی شعر است و در این دو بخش است که زنده گی می‌کند. تمام عناصر حرکت حیاتی را این‌جا می‌بینیم. هم سینمایی است و هم شاعرانه.

۹. فعل در این شعر به دو دسته تقسیم‌می‌شود، یکی افعالی که راوی به کار می‌برد و دیگری افعالی که پس از آن بانگ شررافشان فعلیت می‌یابد، یعنی افعالی که راوی چشم‌به‌راه رخ‌دادن آن‌ها است: مثل گذرکرد، افکند، رُست، آویخت، که دو تای اولی (گذرکرد و افکند) رونده و زُداینده است و دو تای دیگر (رُست و آویخت) برآینده و سازنده.

۱۰. زمان با شب آغاز می‌شود و به سپیده‌دم می‌انجامد. به قید و صفات این دو بند

نیز توجه کنید که هم‌سازی چشم‌گیری با فعل‌ها دارند. فانوس‌های شوخ ستاره‌ی بند چهارم آیا همان فانوس راوی‌اند؟ آیا نماد آن‌هایی‌اند که از بانگ شررافشان راوی هستی یافته‌اند؟ و خورشید آن خون‌های ریخته بر سنگ‌فرش در پیچک کنار در باغ می‌دمد و نوزاده گی رُخ می‌دهد؟

راوی چنگی بیش از هر چیز در آهنگی که می‌نوازد زنده گی می‌کند تا در چیزهایی که می‌گوید. به موسیقی این قسمت توجه کنید که بیش از معنی کلمات مُؤثّر است:

آهنگ پرصلابت تپش قلب خورشید را

من

دوشن‌تر

پُرخشم‌تر

پُرضربه‌تر شنیده‌ام از پیش ....

پنج اضافه‌ی سنگین « آهنگ پُرصلابت تپش قلب خورشید » در ضربه‌ی سنگین و کوتاه « من » و چند ضربه‌ی بعدی روانی و اوج می‌گیرد.

▣ کیفر

در این‌جا چار زندان است

به هر زندان دوچندان نقب، در هر نقب چندین حجره، در هر حجره چندین مرد در زنجیر ...

۱۱. شاید سومین باری که شعر را می‌خوانیم از بند اول چند تصور در ما پیدا می‌شود. اول آن‌که یقیناً با یک ساختار هندسی، از نظر ترسیم نقشه‌ی این چارزندان، روبه‌روییم. دوم آن‌که اگر با بحر طویل‌های قدیمی آشنا باشیم حس می‌کنیم که این‌جا هم با یک بحر طویل مُدرن روبه‌روییم [خاصه اگر در خیال‌مان دوچندان نقب، در هر نقب چندین حجره... را به شکل دوچندان نقب و

در هر نقب چندین حجره ... بخوانیم. آیا این شکل بحر طویلی با طول نقب‌ها رابطه دارد؟] سوم ترکیب چار زندان است که می‌خواهم آن را چارزندان بخوانم مثل چارخانه، چارگوش، چارسو، چارچوب .... شاید بگوییم این‌جا صدای ـه ی چهار به دلیل وزن این سطر حذف‌شده‌است، می‌پذیرم. اما با همین تصور از آن نمی‌گذرم. وقتی می‌گوییم چارگوش یا چارگل همان چهارگوشه یا چهار تا چوب یا چهار تا گل را در اندیشه نداریم. با این‌گونه واژه‌ها واحدهای تصوری مستقلی را درنظرداریم که معنی‌شان مستقل از شکل چهارچوب و مانند این‌هاست. آیا چار زندان هم یک‌چنین یک واحد تصوری را القاء می‌کند؟ جغرافیای این چار زندان کجاست؟ آیا چهار جهت ـِ این‌جا زندان است یا کل ـِ این‌جا محاط ـِ در چار زندان است؟ بی‌شک راوی در متن این چارزندان قرار دارد که می‌گوید در این‌جا چارزندان است. راوی که نمی‌تواند در آن ـِ واحد در هر چارزندان باشد پس فضایی که او در آن است چار زندان است.

۱۲. [خواننده می‌تواند چارزندان را نماد بداند.[۲] مثلاً می‌تواند نماد چار عنصر باشد و مقصود از این‌جا هم جهان باشد، یا حتا بگو تن، و زندانی‌ها هم حالات ما هستند در یک تن، و یا در تن‌های دیگر. این‌گونه تأویل‌ها در محدوده‌ی خواننده است. او می‌تواند این خط را در سراسر شعر دنبال‌کند. حتا می‌توان آن نظم عددی یا تقارنی راکه در شعر هست به شکلی دیگر در تن پیدا کرد: دو دست، دو پا، دو چشم...، یا در چهار جهت جهان و مانند این‌ها.]

۱۳. دوچندان در لغت یعنی دوبرابر، و دوبرابر ـِ چار، هشت است. پس در هر زندان ۸ نقب هست: ۳۲=۸×۴. چندین یعنی به همین اندازه. پس هر نقبی ۸ حجره دارد: ۶۴=۸×۸ حجره. در هر حجره هم ۸ مرد. ۵۱۲=۶۴×۸ زندانی. آیا این ۶۴ حجره ۶۴ خانه‌ی صفحه‌ی شطرنج نیست؟ چرا حجره؟ مثل معماری شبکه‌ی حجره‌ها در معماری سنتی، مثلاً در بازارهای قدیمی، و همانندی ـِ تودرتویی آن‌ها با چارزندان؟

۲. البته این تصویر دقیق زندان قصر است.» (آیدا)

۱۴. آیا ما با شعری و شهری شطرنجی و بسیار تودرتو و پیچیده روبه‌روییم (توجه می‌دهم به شعر کوچه در همین مجموعه‌ی باغ آینه)؟ این محاسبه را به صورت‌های دیگری هم می‌توان انجام داد که هیاهویی بیش از این به شعر می‌دهد،[۳] هیاهوی خاموش اعداد، زندانیانی که شماره‌های خاموش‌اند اما نه در درون (رعایت اجباری سکوت در زندان). زنجیره‌ی این اعداد زنجیرهای زندانیان را نیز القامی‌کند. راوی بی‌شک زندانی است و روزها و شب‌ها صفحه‌ی شطرنج را پیش رو دارد. (زندانیان در گذشته، مثلاً زمان نوشته شدن این شعر، با خمیر نان مهره‌های شطرنج می‌ساختند و می‌پاختند.)

از این زنجیریان، یکی تن، زنش را در تب تاریک بهتانی به ضرب دشنه‌یی کشته‌است.

از این مردان، یکی، در ظهر تابستان سوزان، نان فرزندان خود را، بر سر برزن، به خون نان‌فروش سخت دندان گرد آغشته است.[۴]

۱۵. عبارت روشنی است، از این‌رو تنها به یکی‌دو نکته‌ی کوچک اشاره می‌کنم و می‌گذرم. سنگینی تب این‌جا روی معنای لغوی آن است نه آن‌که نشانه‌ی یک بیماری جسمی باشد. صفت تاریک از درون بهتان پیدامی‌شود اما میان تب و

۳. مثلاً ۴۰۸۰۳۲ تقسیم و حاصل آن را ۳۲۰۲۵۶ × ۸ حجره، و ۸۰۳۵۶۰۲۸۴۸ زندانی. و به طُرُق دیگر هم می‌توان در این تقسیم‌ها گُم‌شد.

۴. منتقدی می‌نویسد: «و بعضی ترکیب‌های نامأنوس که حاصل آمیختن مجرد و محسوس به یکدیگرند ــ مثل «تب تاریک بهتان» ...» (محمود نیکبخت، مشکل شاملو در شعر، ص ۱۵۹). آیا به نظر نویسنده این عبارت از نظر زبانی بی‌معنا است؟ یعنی قابل فهم نیست؟ شک‌ندارم که نویسنده معنای آن را دریافته‌است چراکه ایرادی در معنای آن نمی‌بیند فقط می‌گوید نامأنوس است (حکم اول)، یعنی ناآشنا است، نمی‌گوید غلط است. می‌گوید مجرد و محسوس را نباید به‌هم آمیخت (حکم دوم). نه دلیلی برای این دو حکم آورده‌اند و نه آن‌ها را اثبات کرده‌اند.

بهتان می‌نشیند و در هر دو سو، یعنی هم به تب و هم به بهتان، منعکس می‌شود و با عمق و قدرت بیش‌تری این دو را به‌هم گره می‌زند، خیلی قوی‌تر از یک کسره‌ی اضافه (تب بهتان). این تاریک بر تمام این بند منعکس می‌شود. چرا که صفت است و صفت بیش از کلمات دیگر کیفیت بازتابی دارد. آیا تاریک خود بازتاب تاریکی این نقب‌ها نیست؟ (بازتاب صفت‌ها یکی از مشخّصه‌های کیفر است.) آیا تاریکی جان این مرد نیست که (با بالارفتن آمپر غیرت آقا) تیناک‌شده حیاتی را به یاوری تاریک یا در تاریکی یک یاور (که ما می‌دانیم آن بهتان در جامعه‌ی ما معنایش چیست) نابودمی‌کند؟ بار اجتماعی ـ فرهنگیش بماند.

۱۶. تب تاریک بهتان: در این ترکیب به صدای ضربه‌های ت و ب و صدا و فشار ـ ری و قطع ک و کشیده گی آ و پشت آن سکوت گودنای ن در آخر (و نیز بقیه‌ی واک‌ها در دنباله‌ی این قسمت) گوش کنید که بسیار گویاتر از معنی این عبارت است، و از سوی دیگر بیش از عمل مرد حرکت دشنه و ضربه‌ی آن را نشان‌می‌دهد.

این‌جا زندان و نقب است و سکوت و بریده گی از دنیای بیرون. تنها دنیای درون است که راوی بدان می‌پردازد، درون زندانیان و زنجیریان (که این واژه دیوانه‌گان را نیز القامی‌کند خاصه در بند دوم) و خودش.

۱۷. اما صداهای بسیار در شعر هست که در واک‌ها یا صدای حروف بیان می‌شود که در متن آن شبکه‌ی اعداد، دوچندان و چندین می‌شود: استمرار چ و صدای ز (در زندان و زنجیر و زن و سوزان و فرزند و برزن ... و ضرب و ظهر ...) هر چند زندان با شبکه‌ی تودرتویش ساکت است اما بازتاب صدای زنجیرها در نقب‌های آن محسوس است.

۱۸. راوی می‌گوید او هیچ شباهتی با این زندانیان ندارد، که همه درگیر فقر مادی و فرهنگی‌اند، اما یک وجه اشتراک بیرونی هست و آن این است که همه مجرم‌اند. اما راوی، تا نتیجه گیری پایان شعر، نمی‌داند جرمش چیست و مدام خود را در مقابل جرم زندانی‌های دیگر می‌بیند. آن‌چه راوی در پایان بخش

دوم درباره‌ی خود می‌گوید او را در تقابل شدیدی با زندانی‌های دیگر قرار می‌دهد. بااین‌همه راوی در تمام شعر درباره‌ی زندانی‌ها داوری‌نمی‌کند (مثلاً دندان‌گرد صفت رایج این‌گونه آدم‌ها است نه قضاوت راوی) گویا همان یک داوری که در حق راوی شده کافی است.

در این زنجیریان هستند مردانی که مردار ـ زنان را دوست‌می‌دارند.
در این زنجیریان هستند مردانی که در رؤیای‌شان هر شب زنی در وحشت ـ مرگ از جگر برمی‌کشد فریاد.

۱۹. در این بند زندانیان « روانی »اند. فریادها در رؤیاهای بیماران است، و باز هم صدایی به گوش نمی‌رسد. راوی به گونه‌یی که رایج در « دادگاه »ها است هر یک از موارد جرم آنان را از آغاز شعر برمی‌شمرد و خود را از آن جرم‌ها مُبرّا می‌داند.
من اما، در زنان چیزی نمی‌یابم ــ گر آن همزاد را روزی نیابم ناگهان، خاموش ــ

آنان مُردار ـ زنان را در فریاد دوست‌می‌دارند و راوی عشق را در خاموشی. او به عشق می‌اندیشد، و آنان به رؤیاهای بیمارشان. آنان در رؤیاهای‌شان هر شب فریاد وحشت مرگ را می‌شنوند و او آگاهانه یک پیوستار چهارگامی حیات را می‌بیند. مُردار زنان همان زنان مُرده نیست، تن است، بی‌عشق.

۲۰. تمام روزها را بیکار به چیزهایی اندیشیدن، حاصلش شب، و روز هم، آن‌ها را در رؤیاها دیدن است. این از خواص زندان است. در ساختار این بخش تقابل راوی و این گروه از زندانیان در دو صفت فریاد و خاموش پایان ـ این بخش مؤکّد می‌شود. به‌کاربرد جگر در این بند (از جگر فریادکشیدن) و دل در بند بعدی (در دل کُهسار رؤیاها...) توجه کنید. تمام کلمات ـ بیرون از راوی با یکدیگر در تقابل‌اند، و در همین تقابل است که معنی پیدا می‌کنند و مؤکّد می‌شوند.

من اما، در دل کهسار رؤیاهای خود، جز انعکاس سرد آهنگ
صبور این علف‌های بیابانی که می‌رویند و می‌پوسند و می‌خشکند و
می‌ریزند، با چیزی ندارم گوش.

۲۱. [منتقد می‌گوید: «تمام دیگر سطرها و بندهای این اثر نیز (سوای برخی اضافه‌های پی‌درپی و نفس‌گیر مانند انعکاس سرد آهنگ صبور این علف‌های بیابانی ــ و بعضی ترکیب‌های نامأنوس که حاصل آمیختن مجرد و محسوس به یکدیگرند ــ مثل «تب تاریک بهتان» ــ و حتا پاره‌یی خطاهای زبانی ــ مثل با چیزی ندارم گوش، گوش به چیزی داشتن؟) دارای بیان نثری هستند و نمی‌توانند، با پیوندهای روایی و داستانی خود، ساختار شهودی پدیدآورند و آن کاربردها را به مرتبه‌ی شعری ارتقا دهند. بدین‌سان اثر در حد قطعه‌یی منثور باقی می‌ماند... کیفر روایت متعارفی است که از رویدادها و مکان، تبیین و تعریف کلی به‌دست‌می‌دهد و فاقد قدرت‌های بیانی و فرافکنی ساختاری است...» (محمود نیکبخت، همان، ص ۱۵۹-۱۶۰)

نمی‌دانم کجای «با چیزی گوش داشتن» خطا است، معنی ترکیب که به‌روشنی پیدا است. شاید رایج نیست، یا فکر می‌کنیم که دیگران آن را به کار نبرده‌اند؟ در فرهنگ معین زیر گوش از کسی برنداشتن آمده: ۱. پیوسته گوش به او داشتن. ۲. همواره متوجه او بودن. و این هم خود «گوش داشتن» در حافظ: نوای بلبلت ای گل کجا پسند افتد/ که گوش هوش به مرغان تندخو داری؟ (فرهنگ معین). باز هم می‌توان از همین فرهنگ نمونه‌هایی آورد.]

۲۲. اما انعکاس سرد آهنگ صبور این علف‌های بیابانی. نخست آن‌که ساختار این پنج اضافه با طول تمام شعر از آغاز تا پایان همخوانی دارد. دیگر آن‌که این‌جا چیزی بسط می‌یابد، در معنای موسیقایی آن، آن‌هم در سه مرحله. ساده‌ترین فرم ما این‌جا یک کمپوزیسیون دو اسمی است: آهنگ علف، با افزودن واحد این به اول علف و ها به آخر آن، آن را بسط می‌دهیم: آهنگ این علف‌ها. این آهنگ متعکس می‌شود (این‌جا آهنگ دو کاربرد قصد و آهنگینی صدایش را

در خود دارد که برمی‌گردد به چهار فصل بعدی) به شکل انعکاس آهنگ این علف‌ها، که گام دوم بسط است. در گام سوم به هر یک از این سه اسم سه واحد صفتی افزوده‌می‌شود: سرد و صبور و بیابانی. دو صفت سرد و بیابانی با کُهسار همخوان است و صبور هم با راوی. زندانی، در واقع بیان. استمرار رؤیاهای اوست در زندان، که نمی‌تواند شتابی داشته باشد. راوی سخت در این زندان به موسیقی می‌اندیشد و این بسط را در چهار فعل با آوردن چهار واو (با تلفظ o) به گونه‌یی بسیار نرم و روان ادامه‌می‌دهد (به‌معنی این چهار فعل توجه کنید): که می‌رویند و می‌پوسند و می‌خشکند و می‌ریزند،... که از یک‌سو چارفصل یک گیاه بیابانی را بیان‌می‌کند (هر فصل با یک فعل، و گویی راوی حال و روز خود را در چارزندان بیان می‌کند) و از سوی دیگر هر چهار فعل در زمان حال می‌گذرند و در واقع گذرنده گی زمانی ندارند و گویی هر چهار در یک لحظه رُخ‌می‌دهند مثل رویدادهای در رؤیاها و در تمام این شعر. با طول طوماری شعر نیز همسازند. این تتابع و توالی. فعل‌ها بلندی. رؤیاها را نیز نشان می‌دهند.

از شما چه پنهان که من تا به این نتیجه گیری موسیقایی‌بودن. بند پایانی نرسیده بودم برایم روشن نبود که چرا آغاز هر دو بند شعر این‌همه نرمی و انعطاف دارد که این در واقع با خشونت این چارزندان در تضاد است، و آن نکات آوایی واک‌ها که در آغاز شعر گفتم در جهت کاستن از هراس و لطافت بخشیدن به این موقعیت است:

در این جا چار زندان است

به هر زندان دوچندان نقب ، در هر نقب چندین حجره ، در هر حجره چندین مرد در زنجیر ...

۲۳. یک‌بار دیگر به ترتیب صداهای واک‌های چ چ ز، ز چ چ، چ چ ز گوش کنیم. سطرهای بعدی که به‌تدریج از بخش اول دور می‌شوند این ضرب‌آهنگ را از دست می‌دهند، و آن‌جا که راوی خود را در تقابل با زندانیان می‌بیند دیگر این ضرب‌آهنگ احساس‌نمی‌شود:

من اما هیچ کس را در شبی تاریک و توفانی نکشته‌ام
من اما واه بر مرد ریاخواری نبسته‌ام
من اما نیمه‌های شب ز بامی بر سر بامی نجسته‌ام.

حتا دو آوایه‌ی نبسته‌ام و نجسته‌ام نیز آهنگی به این قسمت نمی‌دهد. آن ضرب آغازین این‌جا از کف رفته‌است. و این قسمت با آغاز بند دوم که تکرار آغاز شعر است و پشت این قسمت می‌آید تقابل ظریفی پیدا می‌کند.

رؤیای راوی در چند سطر آخر نیز ادامه می‌یابد:

مرا گر خود نبود این بند ، شاید بامدادی، هم‌چو یادی دور و لغزان ،
می‌گذشتم از تراز خاکِ سردِ پست ...
جرم این است !
جرم این است !

۲۴. حتا گریز راوی از زندان نیز در رؤیا است: یادی دور و لغزان (و سه نقطه آن را استمرار می‌دهد.) دیگر دنیای بیرون به یک یاد بدل‌شده، یادی دور و لغزان. از تراز خاکِ سردِ پست... طراز یا تراز این‌جا به چه معنی است؟ تختی و همواری؟ ترکیب تراز خاکِ سردِ پست... (خاک سرد را بگذارید کنار انعکاس سرد) در برابر دل کُهسار؟ تراز خاکِ سردِ پست... همان زندان‌ها و نقب‌ها است؟

راوی زندانی در بند و در نقب‌ها گرفتار به بیابان و کوه و بلندی کوه می‌اندیشد.

استمرار انعکاس آهنگ در پژواک دو ضربه‌ی پایانی شعر نیز محسوس است:

جرم این است!
جرم این است!

این سطر کوتاه مؤکّد از نظر طول با کل سطرهای بلند شعر تقابل چشمگیری دارد.

● هیچ‌یک از این زندانیان «سیاسی» نیستند، راوی چطور؟

● شعر فاقد زمان و حرکت است و حتا حرکت فعل هم رو به نابودی است. تنها می‌گذشتم در خیال متحرک‌ترین فعل این شعر است.

۲۵. برای راوی هیچ‌چیز واقعی نیست، نه زندان شطرنجی و نه زندانیان. در این زندان کسی با کسی گفت‌وگو نمی‌کند. تنها صدا، صدای واژه‌گان خاموش درون راوی و صدای اعداد است. حتا فریاد هم صدایی ندارد (راوی می‌گوید در رؤیای‌شان هر شب زنی در وحشت مرگ از جگر پرمی‌کشد فریاد.) شعر پُر از هیاهوی اعداد و واک‌هاست مثل یک ارکستر کامل که در این نقب‌ها انعکاس می‌یابد آیا انعکاس سرد آهنگ صبور این علف‌های بیابانی به این نقب‌ها اشاره ندارد و همین‌گونه هم صفت سرد به سرمای درون و بیرون این نقب‌ها؟ راوی خود را در میان زندانیانی با جرم‌هاگوناگون می‌بیند و ابداً خود را به آن‌ها شبیه نمی‌داند. تنها رؤیاهای آخرین گروه را با رؤیاهای خود مقایسه می‌کند. آیا انعکاس از صدای انعکاس‌های درون این نقب‌ها به بخش پایانی راه‌نیافته؟ و صبور هم از صبر اجباری زندانیان؟

جرم حیرت‌انگیزی است: چراکه راوی در رؤیاهایش دلِ کُهسار را می‌بیند و در آن تنها به انعکاس سرد آهنگ صبور این علف‌های بیابانی گوش می‌کند، و گوش به هیچ صدای دیگری ندارد. آیاکُهسار با این نقب‌ها تقابل شدیدی ندارد؟ تمام بند آخر از لطافت و سبکی رؤیایی برخوردار است.[۵]

راوی گویی مثل یک ریاضی‌دان به این تیمارستان نگاه‌می‌کند. عددها فقط واحدهای شمارش نیستند، به شکل دیگری هم حضور دارند. نه تنها زندان در جان راوی یک ساختار هندسی و عددی دارد، بل‌که این‌جا همه چیز عددی است و یا در تکرار عدد پیدامی‌کند:

۵. ← جزیره‌های دور و نزدیک، سال ۱۳۴۳. خوانش فرامرز خبیری از همین شعر.

از این زنجیریان، یک تن ...
از این مردان، یکی ...
از اینان، چند کس ...
کسانی که ... (۲ بار)
من اما (۵ بار)
در این زنجیریان ... (۲ بار)
جرم این است (۲ بار)

▣ ماهی

از ماهی در از زخم قلب... گفته‌ام و تکرار نمی‌کنم.[۶] اما خوانش فرامرز خبیری را با اندکی اختصار از اندیشه و هنر، (ویژه‌ی احمد شاملو، فروردین ۱۳۴۳، ص ۱۸۷-۱۸۸) نقل می‌کنم.

۲۶. «ماهی، ... هم وزن دارد و هم ندارد. مصرع کوتاه اول هربند این شعر بی‌وزن است و باقی، شاید بشود گفت که، یک وزن شکسته شده‌ی قدیمی دارند ــ که این هم وزن نشد. (قضیه‌ی بعضی از اجله‌ی شعرای نامدار معاصر شد که هر شعر آزاد بی‌وزن بی‌گناه را می‌گیرند و به زور یک مف. فع. لن. عو برایش می‌تراشند و آخر سر مدعی می‌شوند که این همان مفاعلن خودمان است، منتها با کمی شکسته گی).

یک چهار پاره دارد، در بند سوم، مطابق وزن و قافیه‌ی مرسوم ــ چرا که این بند صحبت شاعر است با یقینش که در او نیست. شاید که می‌خواهد با حرف بفریبدش و دارد خطاب می‌کند ــ و طبیعی است که خطاب به دیگران موزون‌تر و ساخته‌تر باشد تا صحبت با خویشتن:

۶. ــ ع. باشایی، از زخم قلب ... چاپ دوم، نشر چشمه، ص ۸۵.

آه ای یقین گمشده، ای ماهی گریز
در برکه‌های آینه لغزیده تو به تو!
من آبگیر صافی‌ام اینک به سحر عشق
از برکه‌های آینه راهی به من بجو!

این‌جا که زاویه‌ی دید تغییر کرده‌است، لحن و شکل هم همراهش دیگرگون شده .... تقطیع مصارع، ما را به آن بغض شادی که در گلوی یابنده‌ی یقین پیچیده نزدیک‌تر می‌کند. مانند این است که او نمی‌تواند تمام احساسش را بگوید، اما می‌خواهد، و تأکید می‌کند بر روی این ــ « من فکر می‌کنم » و « من احساس می‌کنم » و این احساس که یک حادثه یا کشف باطنی است، باید که به بیرون بتراود، هرچه زودتر، کامل‌تر و ساده‌تر.
و اما ساده‌گی بیان !. بامداد در این شعر:

من فکر می‌کنم
هرگز نبوده
قلب من
این‌گونه گرم و سرخ

کیست که بتواند ساده‌تر از این نفس ماجرا را بگوید و بگذرد و بطن شادی را نشان دهد...؟

من فکر می‌کنم
هرگز نبوده
دست من
این‌سان بزرگ و شاد

این ساده گی گفتار ما را بی‌نیاز می‌کند از کاوش بیهوده در متن شعر که این نکته را چه منظور است و یا آن کلام را به چه باید تعبیر کرد، که ایهام این مصرع را معانی مختلف چون‌ست، که در پس این پرده‌ی تشبیه کدامین حکایت است. حکایتی نیست، و اگر هم باشد در فکر ا. بامداد است، در نظر غایی اوست، که مرا این‌جا با آن کاری نیست.

اصرارمی‌کنم در این گفته که در شعر ماهی، ما یقین گمشده را هرچه بیانگاریم، در اصل فرقی نمی‌دهد. شعر هم‌چنان زیباست و فصیح و هم‌چنان می‌توان از آن لذتی را دریافت که درخور آن است.... ماهی، احساس خالص است، شعر است و بس. نحوه‌ی القای این احساس صمیمی است و ساده. منظور نظرش راکمتر به چیزی تشبیه‌می‌کند. نمی‌گوید قلب من گرم است چون آتش و سرخ است چون انار.

اما هنوز این تشبیه است و « چو روح آب » هم تشبیه است و « چون خزه به‌هم » نیز. این‌ها زیبا هستند و در حد عالی تشبیهات شعری:

آمد شبی برهنه‌ام از در
چو روح آب
در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه‌بو چون خزه به‌هم.

▣ کاج

کاج در سال ۱۳۳۶ نوشته شده است. شعری است در دو بند.

۲۷. اگر بپذیریم که شعر شاملو دریچه‌یی است یا طرح دریچه‌یی است گشوده به جهان بیرون آن وقت بسیاری از شعرهای شاملو را می‌توان به گونه‌یی دیگر خواند. بیرون در درون شاعر تجربه می‌شود « زبان » می‌گیرد، آن‌گاه شعر می‌شود، خواه « اندیشه‌ی تاریک » شود مثل همین کاج، یا هر شعر دیگری.

باران

آن‌گاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانه‌ی پُر نیلوفر
که به آسمان بارانی می‌اندیشید

و آن‌گاه بانوی پُرغرور عشق خود را دیدم
در آستانه‌ی پُر نیلوفر باران
که پیراهنش دست‌خوش بادی شوخ بود

و آن‌گاه بانوی پرغرور باران را
در آستانه‌ی نیلوفرها
که از سفر دشوار آسمان بازمی‌آمد

۲۸. شعری است در سه بند پیوسته، هر بند در سه سطر. انتهای سطر میانی هر بند یک ویرگول دارد و آخر سطرهای سوم هم یک نقطه، که من هم ویرگول‌ها را برداشته‌ام و هم نقطه‌ها را. این دیواره‌های کوتاه دست‌وپاگیرند، خود اگر لازم هم باشند.

۲۹. شعر هیچ پیرایه‌یی ندارد: نه وزنی، نه موزونیتی، نه موسیقی‌یی، نه معماری بصری خاصی، نه واژه‌گان نوسازی (حتا نمی‌گوید « پیراهن » می‌گوید « پیرهن »)، و نه هیچ‌گونه « صنعتی ».

۳۰. موضوع هم ندارد. شاید مرد از راه رسیده و همسرش را دم در خانه، توی حیاط، زیر سایبان، پُر از گل نیلوفر صبح‌گاهی دیده که به آسمان بارانی نگاه می‌کرد (یا به آن فکر می‌کرد). چیزی که هر روز می‌تواند این‌جا و آن جا اتفاق بیافتد. این آن چیزی است که در بیرون می‌گذرد، بیرون از راوی و بیرون از ما. اما در یک چیز شک نیست: این‌همه در یک « آن »، در یک

« دیدم » رخ داده. یک شهود ساده که در درون راوی به بیننده رخ می‌دهد، و آن هم تنها در این شعر.

آن‌گاه بانوی پُرغرور عشق خود را دیدم

آن‌گاه در آغاز شعر؟ آن‌گاه خط تفکیک و مرز زمانی است، گویا دیواری است فاصل میان پیش از لحظه‌ی شهود و خود شهود راوی. هستی راوی در لحظه‌ی آن‌گاه ـ پیش ـ او پدید می‌آید و او در این « دیدم » چیزی را که مدام می‌شود، دگر می‌شود، کشف می‌کند.

راوی این‌جا به خود دانسته گی دارد، چرا که می‌گوید « عشق خود را ». منِ او حضور دارد. و این را تا بند دوم هم دارد.

این‌جا غرور آیا همان « رعنایی » (و رعونت؟) قُدَما است؟ یا به‌خود نازیدن است؟ خود را گرفتن است؟ تفرعن است؟[۷] اگر چنین باشد راوی باید مردی توسری‌خورده باشد، که چنین نیست. او عاشق است.

در آستانه‌ی پُرنیلوفر

۳۱. آستانه از نظر خوش‌نویسی واژه‌یی خوش‌نقش و از نظر آوایی آهنگین است که دو آی ـ بلند آن با چهار آی ـ سطر اول می‌آمیزد و لحظه‌به‌لحظه به بلندای آستانه می‌افزاید (و چرا بلندای قامت یار را تداعی نکند؟). آی ـ کشیده‌ی آغاز ـ آستانه با سین نرم مختوم به آ و یک « نه »ی نرم پایان می‌گیرد. این واژه پیشینه‌ی دیرینه‌یی دارد و در ترکیب‌های زیادی هم آمده مثل « آستانه‌ی فنا ». و نیز بارها در حافظ. مثلاً در این بیت:

۷. با توجه به واژه‌ی آستانه، آیا این غرور همان است که حافظ گفته « جناب عشق بلند است ...»؟ جناب یعنی آستانه.

بر آستانه‌ی تسلیم سر بنه حافظ
که گر ستیزه کنی روزگار بستیزد

یا

مایم و آستانه‌ی عشق و سر نیاز
تا خواب خوش که را ببرد اندر کنار دوست.

آستانه مثل «آن‌گاه» است اما در مکان و فضا. این دو زمان- مکان بنیادان را می‌سازند.

۳۲. در دو سطر اول مفردات قابل تعمّق دیگری هم داریم. دو صفت پُرغرور و پُرنیلوفر که «پُر» در آن‌ها مهم است. ترکیبی است در یک حرکت که میان پُر و غرور و نیلوفر فاصله‌یی نمی‌گذارد، مثل پُر از غرور و پُر از نیلوفر. بی‌واسطه است و پُراپُری جان بلند و عشق و نیلوفر را دارد. پُر ما را بی‌واسطه به غرور و بانو و به نیلوفر می‌رساند و پیوندی است میان این‌ها. از سوی دیگر، این هر دو صفت لمعه‌ی جان راوی‌اند در منظر چشم او، بازتافته در بانو و در آستانه. وجه مشترک این دو پُراپُری است. آیا بانوی پُرغرور عشق نیز آستانه است؟ بازتاب این دو صفت را باید در سراسر شعر دید. همین سرشاری «پُرغرور» است که آن بانو و آستانه را پُرنیلوفر می‌کند. این آستانه‌ی پُرنیلوفر دیگر از آن بانوی پُرغرور عشق جدا نیست. این را به اعتبار آن «در» می‌گوییم[۸]. اگر شعر می‌گفت «آستانه‌ی پُرنیلوفر» یک عبارت وصفی زیبا بیش نبود، یعنی فقط درگاه خانه یا جلوخان پُر از گل نیلوفر چند رنگ صبحگاهی بود. این یک وضعیت است. اما ما، راوی و بانوی پُرغرور و آستانه و نیلوفر و خواننده، همه در موقعیت آستانه‌یی هستیم، یعنی در آستانه‌ی پُرنیلوفر. با آن همدل‌ایم.

۸. عشق همیشه بر درگاه و چشم‌به‌راه است. در مه (از هوای تازه) می‌خوانیم: «... مرا ناگاه در درگاه می‌بیند.» و در شعر عقوبت (شکفتن در مه):

بالا بلند!
بر جلوخان منظوم
چون گردش اطلسی ابر
قدم بردار.

واحد « در ... »، بودن ما و حضور ما و حس حضور ما را به‌هم درهم سرشته در شعر نشان می‌دهد. در آستانه[۹] این‌سو و آن‌سو را یگانه و بی‌سو می‌کند. ما که نخست در کنار راوی بودیم اکنون همه در موقعیت راوی‌ایم. به بیان دیگر، آستانه مکان است، چیزی است که آن‌جا هست اما « در آستانه... » شاید از آن‌چه در خود آستانه هست نیرومندتر است. مثلاً در « در آستانه‌ی دریا و علف ... » دریا و علف دو واژه‌اند، دو تصویر، دو وضعیت، دو شناسه (اُبژه)، اما « در آستانه‌ی دریا و علف » حضور انسان را در خود دارد، او « در آستانه است ». آمیختن است با دریا و علف، دریاشدن و علف‌شدن است. شاید فنا شدن در دریا و علف است، بقایافتن است در دریا و علف. از کف‌دادن دویی شناسه‌گر و شناسه است. مستحیل‌شدن راوی، و نیز مای خواننده، است در پُراپُری نیلوفر و در پُراپُری عشق. و این‌همه را در همان « در... » داریم.

در این بند سه عنصر کلیدی استحاله داریم:

آن‌گاه...

در...

که...

۳۳. تمام این بند در این سه عنصر حرکت می‌کند. و همین‌گونه است در دو بند بعدی. و « و آن‌گاه » دو بند دوم و سوم را در زمان به بند اول عطف‌می‌کند. راوی ندانسته‌گی بانوی پُرغرور عشق را می‌بیند. او را می‌بیند که به آسمان بارانی می‌اندیشد، و باد شوخ را می‌بیند که در پیراهن او پیچیده و او را از آن خبری نیست، و همین‌گونه نیز نه از باران‌شدن و به آسمان‌رفتن و بازآمدنش چیزی می‌داند. دانسته‌گی، تنها در راوی هست که او نیز آن را در این استحاله‌ی مثلثی بانو، آسمانه و آسمان و در آمیختن این سه ازدست‌می‌دهد.

۹. « درآستانه » نام دو شعر شاملو، و یک مجموعه‌ی (۱۳۷۷) است. شعر و به همین شکل در مرثیه (برای خاموشی فروغ فرخزاد) هم آمده: « در آستانه‌ی دریا و علف ».

و آن‌گاه بانوی پُرغرور عشق خود را دیدم
در آستانه‌ی پُرنیلوفر باران
که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود

استحاله‌ی لحظه‌ی دوم (که در واقع استمرار همان یک لحظه‌ی اول است) با « و آن‌گاه » در سطر دوم نشان داده می‌شود. پُرنیلوفر گذرگاه است برای رفتن از آستانه به باران. پُرنیلوفر که در بند اول صفت آستانه بود اکنون آستانه را در باران در پیچیده‌است و آستانه‌ی پُرنیلوفر باران شده‌است (پیچک است، عشق است و همه‌چیز را به هم درمی‌بافد.)

۳۴. نمی‌دانم چرا دلم می‌خواهد این باد شوخ را خیال راوی بدانم که ایستاده و نگاه می‌کند. شاید علتش صفت شوخ باشد که برآمده از جان و دل راوی است. چراکه نه باد و نه بانو هیچ‌یک به این نکته دانسته‌گی ندارند. واژه‌ی دست نیز در ترکیب دستخوش در تخیّل من به این نکته نیرو می‌دهد (باد شوخ با دست خوش در پیرهن او...؟)[۱۰] این سطر تنها وصف یک واقعیت بصری نیست تمنّای راوی است.

در بند اول شاید آستانه چشم‌به‌راه است تا آستانه‌ی چیزی شود،[۱۱] راوی هم نمی‌داند او آستانه‌ی چیست. در بند دوم او جایش را می‌یابد: آستانه‌ی باران می‌شود. پُرنیلوفر هم این‌جا بیش‌تر به باران برازنده است. مقصودم این است که من « پُرنیلوفر باران » می‌بینم تا « آستانه‌ی پُرنیلوفر ». آهسته‌آهسته نیلوفرها به باران استحاله می‌یابند.

۳۵. در بند اول بارانی صفت آسمان بود بی‌هیچ فردیّتی، شاید فقط ذرات آب بود.

اما در بند دوم با حضور آن بانوی عشق دیگر باران نیست، که فقط

۱۰. باد شوخی که توانسته بانوی پُرغرور عشق را به آسمان ببرد، مثل صحنه‌ی مشابهی در صد سال تنهایی گارسیا مارکز. البته این شعر زمانش خیلی پیش‌تر از صدسال تنهایی است.
۱۱. فقط «آستانه‌ی پرنیلوفر» است، که «پرنیلوفر» صفت آن است.

ذرات آب باشد، هستی‌یی « می‌شود » با یک « آستانه‌ی پُرنیلوفر ». آیا اندیشیدن به او هویتش بخشیده یا در واقع هویت آب‌بودنش را از او گرفته و هیأت انسانی به آن داده؟ نه! آن بانوی پرغرور عشق، صورت انسانیش را وانهاده و آستانه و نیلوفرشده و سرانجام به باران استحاله یافته است و از او تنها یک پیرهن مانده که « دستخوش بادی شوخ » است. باران پرنیلوفر مانده است و باد شوخ.

و آن‌گاه بانوی پُرغرورِ باران را
در آستانه‌ی نیلوفرها
که از سفر دشوار آسمان بازمی‌آمد

۳۶. شاید بتوان گفت که یکی از حیرت‌انگیزترین تجربه‌های شهودی را این‌جا می‌بینیم: و آن‌گاه بانوی پُرغرور باران را. چیزی این‌جا غایب است. « دیدم »ی در میان نیست چراکه بانوی پُرغرور عشق هم نیست و به باران استحاله‌یافته و طبعاً « خود » راوی هم زدوده شده. نه دیدنی در کار است و نه بیننده‌یی در میان. نه دانسته گی راوی و نه ندانسته گی بانوی پُرغرورِ باران و نه بادِ شوخ، هیچ‌یک.
آن بانوی پُرغرور چه گونه به آسمان رفته‌بود که اکنون بازآمده‌است؟ با باران و باد شوخ؟

۳۷. بازگشت او هم « در آستانه ... » است. یک‌بارِ دیگر به آستانه نگاه کنیم. در بند اول پیش از باران است (« آسمان بارانی » لزوماً بارش باران نیست، در بند دوم است که همراه باد باران هم می‌آید) در بند دوم در کنار باران است (« در آستانه‌ی پُرنیلوفر باران » و در بند سوم پس از باران است. آن بانو در بند اول هنوز از آستانه نگذشته است. بند دوم این عبور را نشان‌می‌دهد و بند سوم آن سوی آستانه را، یعنی پانهادن به باران و باران‌شدن. اما نکته این است که این بانوی پُرغرور باید از همان آستانهٔ پُرنیلوفر بگذرد و به خاک بازگردد (هر چند سخنی از خاک یا زمین در میان نیست). در این میان استحاله‌ی

دیگری داریم، یعنی «پُرنیلوفر» دو بند اول و دوم که صفت بود این‌جا با گذشتن بانوی پُرغرور از آن و بازآمدنش منش دیگر و جداگانه‌یی گرفته و «آستانه‌ی نیلوفرها» شده، که در این حالت زیباترین آستانه است، آن هم نه یکی، بل‌که بی‌شمار آستانه‌ی نیلوفر است، و هر نیلوفر آستانه‌یی به درونش دارد، رنگارنگ است. آستانه هم استحاله‌یافته، دیگر حضور فیزیکی ندارد، سیال است، مثل باران، زنده است مثل نیلوفرها.

□

۳۸. در نظر اول سوژه‌ی شعر بانوی پُرغرور عشق است، اما استحاله‌های جان راوی نشان‌می‌دهد که موتیف‌های آستانه و نیلوفرها و باران در فرایند استحاله‌های سیال از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند، چنان درهم تنیده‌اند که نه تصور تک‌تک آن‌ها و نه اشاره‌ی به هیچ‌یک از آن‌ها امکان‌پذیر نیست.

راوی این استحاله را «سفر دشوار» می‌نامد. سفر، گذشتن از آستانه‌ی پُرنیلوفر، باران، باران‌شدن، بازگشتن از آستانه‌ی نیلوفرها، نیلوفرشدن، به خاک بازآمدن. و این‌همه در یک لحظه برمی‌آید، بی‌هیچ دانسته‌گی و قصد و آهنگی.

من می‌پندارم که سیّالیّت و شفّافیّت این شعر به دلیل استحاله‌های آن است. از سوی دیگر، فقط اصوات می‌توانند چنین تنیده‌گی و درهم سرشته‌گی استحاله‌یی داشته باشند. گمان نکنم نیازی به این باشد که بپرسم عامل این استحاله چیست. مثل بیش‌تر شعرهای شاملو، عشق، یعنی صورت‌ها و حالات عشق است که چنین کاری می‌کند.

□

۳۹. منتقدی پس از خوانش خوب این شعر چنین نتیجه می‌گیرد: «در این شعر، نه اجزای زبانی، اثر مُبیّن ویژه‌گی‌های دنیای شخصی شاعر است و نه بیان آن نشان دهنده‌ی تشخُّص شاعر و صناعتی است که وی به لحاظ رفتار ویژه‌ی خویش با اجزای شعر بدان دست یافته باشد. به همین سبب، اجزا و اشیای این شعر، اغلب جزیی و فردی نیست و کلی و نوعی است و ویژه‌گی‌های زبانی و

بیانی آن بی‌بهره از خصایص درونی و بیرونی شاعر است، از این‌رو می‌توان آن را اثر هر شاعری، و از هر سرزمین دیگری نیز، به‌شمار آورد.» (نیک‌بخت، مشکل شاملو در شعر، ص ۱۱۹)

◙ کوچه

شعری است در ۲ بند، بند اول در سه قسمت و بند دوم در دو قسمت.

۴۱. کوچه با ساختار هندسیش اندیشه را به ساختار کیفر می‌برد. آیا دهلیزی لاینقطع همان نقب کیفر است که این‌جا تمامی ندارد؟

دهلیزی لاینقطع
در میان دو دیوار،
و خلوتی
که به‌سنگینی
چون پیری عصاکش
از دهلیز سکوت
می‌گذرد.

و آن‌گاه
آفتاب
و سایه‌یی شکسر،
نگران و
شکسر.

خانه‌ها
خانه خانه‌ها.

مردمی،
و فریادی از فراز:

ــ شهر شطرنجی!
شهر شطرنجی!

□

دو دیوار
و دهلیز سکوت.
و آن‌گاه
سایه‌یی که از زوال آفتاب دَم‌می‌زند.

مردمی،
و فریادی از اعماق:

ــ مهره نیستیم!
ما مهره نیستیم!

پیش از پرداختن به خود شعر به دو واژه نگاه کنیم. لاینقطع و عصاکش.
۴۲. اول ببینیم منتقد ما چه می‌گوید: «در مجموعه‌ی باغ آینه گاهی ... به کاربردهایی برمی‌خوریم که مُبیّن بی‌دقتی و شتابزده‌گی شاعر در رفتار با زبان است. در بند زیر، کاربرد واژه‌ی «لاینقطع» نه بر اساس ضرورت‌های درونی شعر است و نه در خدمت موسیقی کلام ... بدون تردید شاملو، با پرهیز از شتابزده‌گی، به سهولت می‌توانست از به کاربردن این واژه‌ی بیگانه و ناضرور و تحمیل‌کردن آن به شعر و زبان، دوری جوید و از مترادف‌های رسا و

هماهنگی بهره گیرد که برای این مفهوم و کاربرد در زبان امروز وجود دارد. زیرا شاعر واقعی، به لحاظ حساسیت و شمّ زبانی خویش، همواره با دفع کاربردهای بیگانه و نامأنوس و جذب پُربارترین و پیراسته‌ترین کلمه و کلام‌ها، خادم زبان است... » (نیک‌بخت، همان، ص ۵۴-۵۵)

۴۳. به جای قید لاینقطع، که این‌جا نقش صفتی دارد، چه می‌بایست می‌گفتند؟ مثلاً بی‌کران یا بی‌پایان؟ از شگِردهای شعرهای شاملو یکی این است که گاهی جای نقش قید و صفت را عوض می‌کند و برای آن نیز شاید دلیلی در ساختار شعر پیدا کنیم.

اما « لاینقطع ». یک جمله‌ی فعلی است به معنی پیوسته (فرهنگ معین) و کاربرد قیدی دارد و این‌جا همان فعل بودنش، یعنی « قطع نمی‌شود » نقش اصلی دارد، البته روشن است که لاینقطع به معنی بی‌انتها یا بی‌پایان و مانند این‌ها نیست. تکیه‌ی معنایی و تصویری این واژه بر قطع‌نشدن است، هر چه در این دهلیز باشد و بگذرد بی‌گمان لاینقطع است، یعنی همین‌طور به شکل یک پیوستار ادامه پیدامی‌کند و گسسته نمی‌شود، مثلاً تمام این‌ها: دو دیوار و خلوت و سنگینی و پیری و سکوت و گذشتن، در سطرهای بعدی.

۴۴. این دهلیز چندان دیرینه‌سال است که خلوت سنگینش به پیری رسیده‌است. این خلوت در سطر ششم بدل به سکوت شده‌است، سکوتی لاینقطع. تنها کسی که در این دهلیز دیده‌می‌شود همان عبور عصاکشانه‌ی خلوت است در دهلیز سکوت که ناگفته پیداست حرکتی استعاری است. آیا این خلوت، خلأ را هم القا می‌کند؟ این را از آن‌جا می‌گوییم که عصای این پیر باید صدایی ایجاد کند اما در خلأ دهلیز سکوت صدایی نیست.

عصاکش معمولاً برای کسی به کار می‌رود که عصای دیگری، مثلاً کوری، را می‌کشد و او را به پیش می‌بَرَد. اما این‌جا این خلوت چندان پیر است که عصای پیریش را هم نمی‌تواند بکشد و گویی آن را روی زمین به دنبالش می‌کشد. عصاکش، یعنی عصاکشان یا عصاکشانه.

این دهلیز سکوت، لاینقطع است یا دهلیز سکوت لاینقطع است.

سکوت، سنگین، پیری که هیچ‌چیز آن را قطع نمی‌کند، این نکته در می‌گذرد (یعنی همان لا ینقطع) مؤکّد می‌شود.
در این بخش هیچ صفت انسانی نمی‌بینیم.

نگاه دوم راوی:

و آن‌گاه
آفتاب
و سایه‌یی شکسر،
نگران و
شکسر.

۴۵. در این بخش از شعر عنصر آفتاب را داریم اما گویا چنان نشسته که حس و حرارتی ندارد. گویی به چیزی نیرو و حیات نمی‌بخشد و سایه‌اش بر آن برتری دارد. در چنین دهلیزی چرا باید آفتاب بتابد؟ اگر بتابد چه گونه آفتابی خواهدبود؟ صفت « منکسر »، به معنی شکسته، از انکسار است به معنی شکستن، مثلاً انکسار نور، و خط منکسر به معنی خط شکسته و زاویه‌دار است. به‌هر حال یک اصطلاح علمی است، که مؤید آن لاینقطع هم هست. دو صفت دوم، نگران و منکسر، در حرکت اول متعلق به سایه است، اما صفت آفتاب نیز می‌تواند باشد. منکسر دوم که پس از نگران (از نگریستن) آمده، شکسته گی روحی آفتاب را نشان‌می‌دهد.

۴۶. دو سوی این دو دیوار را خانه‌های شطرنجی گرفته و راوی در وصف « خانه‌ها / خانه‌خانه‌ها »، هم‌چنان به وصف شعر می‌پردازد.

مردمی،
و فریادی از فراز:
ــ شهر، شطرنجی!
شهر، شطرنجی!

۴۷. جز صدای راوی صدای دومی (فریادی از فراز) نیز در شعر هست. تا این‌جا تنها حرکت انسانی شعر همین فریاد (بازی‌گر شطرنج؟ تردید دارم.) است که این نیز از مردم این شهر نیست. این‌جا شهری است که مردم و خانه‌هایش به صفحه‌ی شطرنج مسخ شده‌اند. شعر می‌گوید:

مردمی،
و فریادی از فراز:

آیا یکی از این مردمی که در آن خانه‌ها هستند فریادمی‌زند؟ بی‌شک نه. پشت مردمی یک ویرگول هست که می‌توان گفت رابطه‌ی آن را با فریاد قطع می‌کند. این فریاد از فراز آنان و فراز آن شهر به گوش می‌رسد.

۴۸. بند دوم همان مختصات بند اول را دارد:

دو دیوار
و دهلیز سکوت.
و آن‌گاه
سایه‌یی که از زوال آفتاب دَم می‌زند.

همه‌ی عناصر آغاز بند اول است با یک حرکت منفی سایه. این‌جا سایه‌ی منکسر بند اول حرکت ویران‌گری از خود نشان‌می‌دهد: از زوال آفتاب دم می‌زند، گویا سایه هم به بیهوده گی این آفتاب در این شهر شطرنجی می‌اندیشد.

مردمی،
و فریادی از اعماق:

— مهره نیستیم!
ما مهره نیستیم!

مردم این بند نیز وضع مردم بند اول را دارد. اما این‌جا صدای سومی نیز به

گوش می‌رسد: فریادی از اعماق. اعماق به چه معنی است؟ اعماق در برابر آن فراز؟ اگر فریاد فراز را صدای بازی‌گر شطرنج بدانیم آیا فریاد اعماق فریاد مهره‌های شطرنج نیست؟

ـ مهره نیستیم!
ـ ما مهره نیستیم!

۴۹. این‌جا، در آخرین حرکت، صورتی از آگاهی انسانی که شعر تاکنون فاقد آن بوده نمودار می‌شود، انکارگر و اعلام‌کننده‌ی هستی‌اش. آن‌چه راوی تاکنون می‌دیده تمام حقیقت نبوده. او صفحه و بازی‌گر (؟) را می‌دیده، و نه چیزی دیگر. اما صدای سوم، با تکیه بر آن « ما »، ضربه‌ی هول‌انگیزی است. این اعماق جان و هستی انسانی است. همیشه اعماق رازهایی در خود دارد که این یکی از آن رازهاست.

مرثیه برای مرده‌گان دیگر ...

نام دو شعر اول ارّابه‌ها و دو شَبَح است که در دو جهان اشیا و اشباح می‌گذرد اما سومین شعر نامی انسانی دارد: جز عشق: « ... هیچ به‌جز عشق ». آن جهان ارّابه و اشباح، بیهوده و خالی است چرا که در آن عشق نیست.

۵۰. جز عشق شعری است در سه بند. بند اول با یک حکم قاطع تجربی آغاز می‌شود:

جز عشقی جنون‌آسا
هر چیز این جهان شما جنون‌آساست ـ
جز عشق
به زنی
که من دوست می‌دارم.

قلم نفی می‌کشد بر جهان شما الا به عشق. راوی به وصف جهانی برخاسته است که منطق بیمارگونه بر آن حاکم است، « واگونه »[۱۲] است و سپس بر چنین جهانی لعنت می‌فرستد. و این جهانی است که « شما » در آن‌اند. که آیا این شما همان شمای قطع‌نامه و هوای تازه نیست؟ در برابر تو؟ این جهان، فضایی است که تمام « شما »های منفی شعرهای شاملو در آن هستند. اما او از این جهان یک چیز برمی‌گزیند: عشق، عشقی جنون‌آسا که می‌تواند این نابسامان را سامان دهد. این عشق که راوی برمی‌گزیند عشق به زنی است.

راوی تقابل‌ها را در این جهان وارونه می‌یابد: لذت و شادی و پذیرش حیات جای‌شان را به لعنت و مرگ و گرسنه گی داده‌اند، هم برای راوی و هم برای آنان البته هر یک به صورتی:

چه گونه لعنت‌ها
از تقدیس‌ها
لذت‌انگیزتر آمده‌است!

۵۱. واقعیت. چنین جهان. واگونه (distorted) این است که در آن لعنت و هرگونه زشتی و پلشتی از تقدیس لذت‌انگیزتر است، حال که چنین است برای راوی هم هرگونه لعنتی لذت‌انگیزتر از چنین تقدیسی است. تقدیس اینان خود لعنت است. البته لعنت اینان و لعنت راوی نمی‌تواند یکی باشند. ملعنت اینان آیا بی‌عشقی است؟

چه گونه مرگ
شادی‌بخش‌تر از زنده گی است!

۱۲- واگونه را، به قیاس واـ کنش، برای distorted به کار برده‌ام. این جا مقصود من از گونه، شکل و هیأت و ماهیت و سرشت طبیعی یک چیز است. نقاشان ما برای آن اغراق را به کار می‌برند. جهان واگونه جهانی که از شکل و هیأت خود افتاده و دیگرگون شده و ماهیتش قلب شده است.

چه گونه گرسنه گی را
گرم‌تر از نان شما
می‌باید پذیرفت!

۵۲. راوی در چنین جهانی است که « نان شما » را نیز نفی می‌کند، نان ملعنت و مرگ، نان نفی شادی، و گرسنه گی را، به ناگزیر گرم‌تر از آن می‌داند که « می‌باید... »

راوی خشمگین آنان را لعنت می‌فرستد. چرا؟ برای این که در جهان انسان‌ها عشق هست و راوی خود آن را یافته، اما در « جهان شما » عشق نیست و از این‌جاست که گرسنه گی از « نان شما » گرم‌تر است. آن بیهوده گی نیز از این‌جاست، بی‌عشق زیستن، آلودن زنده گی است به لعنت، و مرگ. چنین جهانی تنها به عشق نیاز دارد، عشقی پُرشور و شیدایانه و جنون‌آسا، همان‌گونه که راوی آن را بشارت می‌دهد:

جز عشق
به زنی
که من دوست می‌دارم.

□

در شعر بعدی، به نام اصرار، در ۳ بند، راوی وجهی از این جهان را، که آن را « دره‌های سکوت » می‌خواند، و حضور خود را اعلام می‌کند. دو بند از آن را این‌جا می‌خوانیم:

خسته
شکسته و
دل‌بسته

من هستم
من هستم
من هستم

از این فریاد
تا آن فریاد
سکوتی نشسته‌است.
لب‌بسته در دره‌های سکوت
سرگردان‌ام.
من می‌دانم
من می‌دانم
من می‌دانم...

۵۳. موقعیت این شعر غمگنانه است هر چند خود شعر غمگینانه نیست. این شعر را در کنار بر سنگ‌فرش بخوانید. جز پژواک فریاد راوی چه می‌شنوید؟ همان چنگی است در پای دریچه نشسته، در خاموشی بیرون. اما نمی‌توان بازتاب ضربات موسیقایی من هستم‌ها و من می‌دانم‌های راوی را نشنید. سراسر شعر بازتاب چنین صدایی است در میان دو فریاد در دره‌های سکوت.
□

۵۴. دادن نامی به شعر رسم چندان بامعنایی نیست، هست؟ اما مفید است، شاید همان اندازه مفید که نام‌های ما. نام شعر شاید نتیجه‌ی نخستین خوانش از سوی شاعر، به عنوان نخستین خواننده باشد. معمولاً یکی از مُفردات شعر، یک واژه، یک مایه، یک تصور، یک سوژه یا یک جمله از متن است که طبعاً بخشی از کل شعر را دربرمی‌گیرد و در جایی که نشسته هیچ رابطه‌یی با شعر ندارد و در ساختار شعر بافته نشده‌است. وانگهی نام شعر غالباً نه فرمی دارد و نه ساختاری، اما متأسّفانه قدرت القایی زیادی دارد، که می‌تواند مفید یا زیان‌بار باشد. نیم‌شب، یکی از این نام‌ها است.

▣ نیم‌شب

پنجه‌ی سرد باد در اندیشه‌ی گزندی نیست.
من اما هراسان‌ام

گویی بانوی سیه‌جامه
فاجعه را
پیشاپیش
بر بام خانه می‌گرید.

و پنجه‌ی بی‌خیال باد، در این انبان خالی
در جُست‌وجوی چیزی است.

۵۵. هراس از فاجعه‌یی است که رُخ می‌دهد. اما راوی نمی‌داند کِی و چه گونه. این باد یک عنصر طبیعی نیست، نماد است و در دانسته گی راوی حضور دارد با پنجه‌ی سرد و اندیشه‌ی گزند، که راوی برای پوشاندن هراسش می‌گوید باد چنین اندیشه‌یی در سر ندارد. اما او آن را پیشاپیش می‌داند. و این را در دانسته گی بانوی سیه‌جامه‌ی گریان فرا می‌افکند.

آیا شب است و هوا بارانی است و راوی در هراس. وقوع فاجعه‌یی؟ پژواک این گریه و این هراس را در انبان خالی بهتر می‌توان شنید و دریافت. آیا این انبان، جان راوی است؟ راوی چیزی از صدای باد نمی‌گوید. این‌همه آیا صدای درون راوی است؟ آیا این باد نماد چیزی چون مرگ است؟ اگر چنین است آیا می‌توان فاجعه را واقعه دانست؟ اما نه این یک فاجعه است. این انبان خالی اشاره به چیست؟ شب؟ یا، چنان‌که گفتم، درون راوی؟ اما نه صفت بی‌خیال چیزی از آن پنجه‌ی سرد می‌کاهد و نه صفت خالی از زهر آن جُست‌وجو. چرا می‌گوید پنجه‌ی سرد یا بی‌خیال و نمی‌گوید دست. سرد یا

بی‌خیال باد؟ آن اندیشه‌ی گزند سطر اول در سطر پایانی به «جست‌وجوی چیزی» بدل شده‌است، هراس مضاعفی که «چیزی» به آن دامن می‌زند. دانسته‌گی هراس است و این را حتا در رفتار بانوی سیه‌جامه هم می‌بیند: با آوردن گویی بر سر سطر اول قسمت دوم. همه‌چیز در متن این هراس رنگ می‌گیرند، یا رنگ می‌بازند. راوی یقین به وقوع فاجعه دارد اما باورکردنش؟

آیا این‌همه خیال من و راوی است؟ نیم‌شب است و هوای بارانی. راوی در خانه است و کسی نیز در خانه نیست، خانه تنها و دل خالی، و انعکاس باران که در خانه‌ی خالی می‌پیچد. همین.

اما راوی پنجه‌ی سرد هراس را بر گلوگاه خود حس می‌کند. و جای هیچ‌گونه خودفریبی نیست.

▣ در بسته ...

۱. دیرگاهی‌ست که دستی بداندیش
دروازه‌ی کوتاه خانه‌ی ما را
نکوفته‌است.

۲. در آینه و مهتاب و بستر می‌نگریم
در دست‌های یکدیگر می‌نگریم
و دروازه
ترانه‌ی آرامش‌انگیزش را
در سکوتی ممتد
مکرر می‌کند.

۳. بدین‌گونه
زمزمه‌یی ملال‌آور را به سرودی دیگرگونه مُبدّل یافته‌ایم

۴. بدین گونه
در سرزمین بیگانه‌یی که در آن
هر نگاه و هر لبخند
زندانی بود،
لبخند و نگاهی آشنا یافته‌ایم

۵. بدین گونه
بر خاک پوسیده‌یی که ابر پست
بر آن باریده‌است
پایگاهی پابرجا یافته‌ایم ...

□

۶. آسمان
بالای خانه
بادها را تکرار می‌کند

۷. باغچه از بهاری دیگر آبستن است
و زنبور کوچک
گل هرساله را
در موسمی که باید
دیدار می‌کند.

۸. حیاط خانه از عطری هذیانی سرمست است
خرگوشی در علف تازه می‌چرد.

و بر سر سنگ، حربایی هوشیار
در قلمرو آفتاب نیم‌جوش
نفس می‌زند.

۹. ابرها و همهمه‌ی دوردست شهر
آسمان بازمانده را
تکرار می‌کند
هم‌چنان که گنبشکک‌ها و
باد و
زمزمه‌ی پُرنیاز رستن
که گیاه پُرشیر بیابانی را
در انتظار تابستانی که در راه است
در خواب‌گاه ریشه‌ی سیرابش
بیدار می‌کند.

۱۰. من در تو نگاه‌می‌کنم در تو نفس‌می‌کشم
و زنده‌گی
مرا تکرار می‌کند
به‌سان بهار
که آسمان را و علف را.
و پای آسمان
در رگ من ادامه می‌یابد.
□

۱۱. دیرگاهی‌ست که دستی بدانديش
دروازه‌ی کوتاه خانه‌ی ما را نکوفته‌است ...

۱۲. با آنان بگو که با ما
نیاز شنیدن‌شان نیست.

با آنان بگو که با تو
مرا پروای دوزخ دیدار ایشان نیست
تا پرنده‌ی سنگین‌بال جادویی را که نغمه‌پرداز شبان‌گاه و بامداد ایشان است
بر شاخسار تازه‌روی خانه‌ی ما مگذاری.

۱۳. در آینه و مهتاب و بستر می‌نگریم
در دست‌های یکدیگر می‌نگریم،
تا دره ترانه‌ی آرامش‌انگیزش را
در رودی جاویدان
مکرر کند.

۱۴. تا نگاه ما
نه در سکوتی پُردرد، نه در فریادی ممتد
که در بهاری پُرجویبار و پُرآفتاب
به ابدیّت پیوندد ...

۵۶. تمام مفردات شعر در بند کوتاه اول گفته‌شده‌است، و بندهای دیگر بسط همین بند است:

۱. دیرگاهی است. ۲. دستی بداندیش. ۳. دروازه‌ی کوتاه. ۴. خانه. ۵. ما. ۶. نکوفتن در.

این‌جا راوی هراسی ممتد (« دیرگاهی است ») را در متن آرامش و خلوت، و شاید هم انتظار (« دستی بداندیش »، و « نکوفته‌است »)، بیان‌می‌کند. حتا در بند دوم هم این هراس و چشم‌به‌راهی در متن آن آشکارا حس می‌شود:

آن « سکوت ممتد » را می‌گویم و آن « مکرر می‌کند » را.

تمام عناصر بند ۱ در بند ۲ بسط می‌یابد: فضای خانه را داریم، با دو عنصر آینه و بستر، و سرشاری آن را از مهتاب، و ما هم به‌صورت دست‌های یکدیگر، و دروازه را، که نکوفتنش در این بند روشن می‌شود: چرا که مجالی است تا دروازه « ترانه‌ی آرامش‌انگیزش را ــ در سکوتی ممتد ــ مکررکند. « خانه و دروازه‌ی کوتاه می‌تواند نماد شمرده شود. زمان، شب مهتابی است. عنصر انسانی را در « دست‌های یکدیگر » و « می‌نگریم » می‌یابیم. نکته‌ی بسیارمهم، آخرین سطر بند دوم است، یعنی « مکرر می‌کند » که بازتاب آن در سراسر این دو بند، و نیز در سراسر شعر حس می‌شود.

بند ۳ یک نتیجه‌گیری است درباره‌ی یک استحاله که با « بدین‌گونه » (که آن را در ابتدای بندهای ۴ و ۵ هم می‌بینیم) آغازمی‌شود، یعنی استحاله‌ی « زمزمه‌یی ملال‌آور » به « سرودی دیگرگونه »، و فعل استحاله هم « مُبدل یافته‌ایم » است که حضور « ما » را در این استحاله نشان‌می‌دهد.

در بند ۴ روشن می‌شود که جغرافیای این خانه و ساکنانش کجاست، « در سرزمینی بیگانه » که مردمش هویتی ندارند و تنها « نگاه و لبخند »[شان] زندان است، و (در بند ۵) خاک پوسیده‌یی دارد که ابر پست بر آن باریده‌است. بی‌گمان سرزمینی بی‌رویش و بی‌پرنده. « ما » در متن همین سرزمین است که یکدیگر را در « لبخند و نگاه آشنا » و « پایگاهی پابرجا » می‌یابند، همان خانه با دروازه‌ی کوتاهش. (به هم‌آوایه‌ی آشنا و پابرجا توجه کنید)

۵۷. در بخش دوم (بند ۶ تا ۸) به آسمان و باغچه و حیاط خانه می‌پردازد، که در آن عناصر باد و بهار و حیات حیوانی (زنبور و خرگوش و حربا) وجود دارند اما از انسان‌های دیگر خبری نیست، گویی همان حضور « ما » کافی است. در بند ۹ از « همهمه‌ی دوردست شهر » می‌گوید و از آسمان و حیات حیوانی و گیاهی آن و چشم‌به‌راهی و بیداری و « تکرار ». اما باز چیزی از انسان در آن نمی‌بینیم.

در بند ۱۰ تمام عناصر حیاتی شعر و عامل استحاله‌ی این دو بخش را بیان می‌کند:

من در تو نگاه می‌کنم در تو نفس می‌کشم
و زندگی
مرا تکرار می‌کند
به سان بهار
که آسمان را و علف را
و پاکی آسمان
در رگ من ادامه می‌یابد.

۵۸. راوی در بخش سوم در دو بند ۱۱ و ۱۲ مستقیم و نامستقیم به آنان می‌پردازد. بند ۱۱ همان بند ۱ است با تغییری در تقطیع:

دیرگاهی‌ست که دستی بداندیش
دروازه‌ی کوتاه خانه‌ی ما را نکوفته است...

در بند ۱ سه سطر بود و این‌جا در سطر با یک نقطه‌گذاری متفاوت، در بند ۱۱ سه نقطه در پایان بند هست. در بند ۱ عبارت «نکوفته‌است» در یک سطر مستقل آمده که بیش از پیش به آن انتظار دلهره که گفتم می‌افزاید.

در بند ۱۲ آن «دست بداندیش» هویت نامشخص «آنان» را در این «سرزمین بیگانه» به خود می‌گیرد:

با آنان بگو که با ما
نیاز شنیدن‌شان نیست.

در این سرزمین تنها موجود زنده، به‌غیر از آنان، یک «پرنده‌ی سنگین‌بال جادویی» است که «نغمه‌پرداز شبان‌گاه و بامداد ایشان است» که با «شاخ‌سار تازه‌روی خانه‌ی ما» تقابل شدیدی دارد.

در بندهای آخری ۱۳ و ۱۴ تمام عناصر بندهای ۱ و ۲ مؤکّد می‌شود با تأکید بهار و آب و آفتاب، و عنصر نگاه که به ابدیت پیوستن آن آرزو می‌شود.

۵۹. ساختار در بسته...، به‌اختصار، بر تقابل (صدا و سکوت، حیات و نفی آن) و استحاله‌ی مفردات و تِم تکرار نهاده‌شده‌است. در این شهر جز صدای راوی دیگر صدایی به گوش نمی‌رسد، حتا « همهمه‌ی دوردست شهر » نیز صدا نیست. نفی صدا است، نه صدای انسانی و نه صدای حیوانی. ترانه‌ی آرامش‌انگیز دروازه هم چیزی جز تکرار سکوت ممتد و فروبسته گی دروازه نیست. از شعر این‌طور استنباط می‌شود که زنبور و گنجشک صدا دارند اما آن را نمی‌شنویم. حتا « زمزمه‌ی پُرنیاز دستن » نیز صدایی درونی است. هیچ دیالوگی در کار نیست حتا میان آن دو. میان « ما » یا « من و تو » نیز، فقط دیالوگ نگاه هست. با نگاه در سکوتی ممتد زنده گی می‌کنند، « سکوت ممتد »ی که می‌تواند در « فریادی ممتد » بازتاب پیدا کند. در سرزمین بیگانه‌ی آنان یک صدا هست که در واقع نفی صدا است، یعنی همان پرنده‌ی سنگین‌بال جادویی که نغمه‌پرداز شبان‌گاه و بامداد ایشان است، که پیداست که یک صدای حقیقی نیست. شاید تنها صدا، صدای نگاه آن دو است که تکرار می‌شود. و همین عامل، یعنی نگرش عشق، است که زیستن را در چنین سرزمین بیگانه‌یی ممکن می‌کند. آن‌جا هم که راوی می‌گوید « با آنان بگو » در واقع کسی به کسی چیزی نمی‌گوید، به یک آرزو می‌ماند.

چرا راوی به زنده گی به‌طور جزیی‌تر نگاه نمی‌کند؟ راوی در خانه است و انزوای بیرون را باز می‌گوید، انزوایی که او از رسیدنش به آن خانه هراس دارد. آن که راوی دیری نگران کوفتن او بر دروازه‌ی کوتاه آن خانه است دست بداند پش انزوا است؟ اندیشه‌ی هراس‌انگیز انزوا است که مقدمه‌اش را در سکوت ممتد می‌بینیم؟ و شاید در هراس فریاد ممتد هم بشنویم؟ راوی بیرون از خانه را نمی‌بیند، چرا که دیرگاهی است که دروازه‌ی کوتاه خانه (صفت کوتاه نیز به هراس درزدن و انزوا و بداندیشی می‌افزاید) بسته است.

۶۰. [این انزوا، یک انزوای زیست‌محیطی است نه فردی و خصوصی، یعنی خلوت‌گزینی، که شاید حق هر کسی باشد. این انزوا ــ که شعر آن را در یک موقعیت خاص قرار می‌دهد ــ دربستن به روی رابطه‌های انسانی و اجتماعی، یا به طور کلی زیست‌محیطی، است. نفی این رابطه‌ها و از دست‌دادن انگیزه‌ی این رابطه‌ها است که برخی آن را بیماری خوانده‌اند.]

۶۱. پس راوی تمام بندهای ۷ و ۸ و ۹ را در خیال می‌بیند، دقیق‌تر بگویم آن را حس می‌کند و این نیست مگر از نگریستن در دست‌های یکدیگر و مهتاب و آینه. آن‌چه عامل اندیشه‌ی تکرار می‌شود، به نظر من، آینه است که همان نگاه آن دو است.

۶۲. شعر هیچ‌گونه وزنی ندارد، تنها چند آوایه دارد که آن هم به کار آهنگین کردن شعر نمی‌آید بل‌که کنش ارتباط اجزا یا ارجاع دوسویه را برعهده دارد و به شعر عمق می‌بخشد، مثل آن یافتن‌ها در سه بند ۳ و ۴ و ۵ و تکرار دیدار و هوشیاری و بیداری در بندهای ۷ و ۸ و ۹.

۶۳. تم تکرار مهم‌ترین نشانه‌ی وقوع یک استحاله است و سرچشمه‌اش نیز در نماد نگاه و آینه و فراپوشی مهتاب است. همه‌ی زیبایی‌ها و عوامل حیاتی، و نیز دانسته‌گی این شعر، مثل بیداری و زمزمه‌ی پُرنیاز رُستن و شدن‌ها و بسیار شدن‌های گوناگون است که موجب پویایی این خانه، و این شعر است. این استحاله و تبدیل، یا چنان‌که در شعر آمده، این « مُبدّل‌یافتن » که در بیداری و « یافت » این دو تن هست (« بدین گونه ـ زمزمه‌یی ملال‌آور را به سرودی دیگرگونه مُبدّل یافته‌ایم. ») این تکرار و تبدیل بی‌شک این خانه را، بیش از همه در آینه و مهتاب و دست‌ها و نگریستن‌ها دربرمی‌گیرد. این تکرار از خانه به آسمان بالای خانه می‌رسد و آسمان نیز بادها را تکرار می‌کند (در بند ۶) و بادها نیز بی‌گمان تمام این هستی را از خود به همه‌جا می‌کشند، در بیداری همه‌چیز. این خانه با دروازه‌ی فروتنانه‌اش تمام هستی می‌شود، تمام این شعر خانه‌ی بادهای تکرارشونده است در آینه و مهتاب و دست‌ها و نگاه‌ها.

۶۴. تقابل « من و تو » با « آنان »، و نیز این سرزمین بیگانه‌ی بی‌پرنده و بی‌باد و

بی‌بهار و تمام رابطه‌های گوناگون آن، هر یک به شکلی در سه شعر بعدی این مجموعه، یعنی از شهر سرد...، با هم‌سفر و باغ آینه بسط می‌یابد.

▣ از شهر سرد ...

در شعر از شهر سرد... سرزمین بیگانه‌ی آنان « شهر سرد » و « شهر تاریک » خوانده‌شده. راوی در بسته... در این شعر از آن خانه بیرون آمده بر « ارّابه‌یی توفانی » نشسته گرده‌های دشت را درمی‌نوردد که ببیند چرا سپیده نمی‌زند. با آن که:

صحرا آماده‌ی روشن‌شدن بود
و شب از سماجت و اصرار دست می‌کشید.

و در می‌یابد که:

این نگاه سیاه آزمند آنان بود تنها
که از روشنایی صحرا جلومی‌گرفت.

و همین سبب‌می‌شود که خورشید آسمان آنان را نفرین کند و سپیده‌دم « سرزمین آنان را به پستی و تاریکی جاودانه دشنام گفت. » پس از نفرین خورشید، راوی نخست خانه‌یی را وصف می‌کند:

بادی خشمناک دولنگه‌ی در را برهم‌کوفت
و زنی در انتظار شوی خویش هراسان ازجابرخاست.
چراغ از نفس بوی‌ناک باد فرومرد
و زن شَرب سیاهی بر گیسوان پریش خویش افکند.

این خانه را با خانه‌ی در بسته... مقایسه کنید. راوی هم‌چنین قیاسی را در اندیشه دارد چراکه بی‌درنگ می‌گوید:

ما دیگر به جانب شهر تاریک بازنمی‌گردیم
و من همه‌ی جهان را در پیراهن روشن تو خلاصه‌می‌کنم.

بار دیگر پس از آن‌که سپیده‌دم هم این شهر را دشنام می‌گوید راوی وصفی از شهر می‌دهد که فاجعه‌ی این شهر تاریک و سرد را به‌خوبی تصویرمی‌کند:

پدران از گورستان بازگشتند
و زنان، گرسنه بر بوریاها خفته بودند.
کبوتری از برج کهنه به آسمان ناپیدا پرکشید
و مردی جنازه‌ی کودکی مُرده‌زاد را بر درگاه تاریک نهاد.

بار دیگر پس از این وصف به آن بند خانه باز می‌گردد، با تأکید بر صفت سرد به‌جای تاریک، و گرم به‌جای روشن:

ما دیگر به جانب شهر سرد باز نمی‌گردیم
و من همه‌ی جهان را در پیراهن گرم تو خلاصه‌می‌کنم.

راوی روشنی و گرمای حیاتش را در جزیی‌ترین شکل عشق تأکیدمی‌کند.

بخش سوم با وصفی دیگر از کوچه‌های بن‌بست این شهر آغاز می‌شود:

خنده‌ها چون فصیل خشکیده خِش‌خِش مرگ‌آور دارند.
سربازان مست در کوچه‌های بن‌بست عربده‌می‌کشند
و قحبه‌یی از قعر شب با صدای بیمارش آوازی ماتمی می‌خواند.

و آن‌گاه آینده‌ی این شهر را این‌گونه پیش‌گویی می‌کند:

علف‌های تلخ در مزارع گندیده خواهدرُست
و باران‌های زهر به کاریزهای ویران خواهدریخت،

راوی بار دیگر به او رو می‌آورد:

مرا لحظه‌یی تنها مگذار
مرا از زره نوازش‌ات رویین‌تن کن.
من به ظلمت گردن نمی‌نهم
جهان را همه در پیراهن کوچک روشن‌ات خلاصه کرده‌ام
و دیگر به جانب آنان
باز
نمی‌گردم.

۶۶. اما چرا این شهر چنین است و آنان چنین؟ جبری در میان نیست. آنان مردمی‌اند « که دیگر هوای سخن‌گفتن به‌سر نداشتند »، اگر بر « دیگر » تکیه کنیم این « سکوت ممتد »شان حاصل تجربه‌های آنان است، شاید تجربه‌هایی که واقعیت دارند اما نمی‌توانند حقیقت باشند چراکه نفی و انکار گرما و روشنی و هستی خودشان است. خودخواسته است؟

۶۷. این تو کیست که همیشه گرم و روشن است، خلاصه‌ی جهان است (به جزیی‌ترین شکلش در یک « پیراهن کوچک روشن تو ») و همواره در متن ظلمت و سردی و خاموشی و شک، که « آنان » و « شما » مردم شهر سرد ــ در آن‌اند بازیافته می‌شود کیست؟ آیا او، کوچک‌ترین شعله و گرما، جوهر دیالکتیکی این موقعیت است؟ گاهی آرزو است و گاهی واقعیت؟ یا گاهی نهاد خود راوی است؟ یا گاهی حیات است در حالت کمون؟ راوی ایمان‌گرا و معاداندیش است و هیچ‌گاه باور نمی‌کند که شهری همیشه سرد بماند و پیراهن

کوچک روشنی نباشد، مگر آن که خود بخواهیم. بی‌گمان تا روزی که دانسته گی. خواننده‌ی این شعرها هست آن زره نوازش، آن پیراهن کوچک روشن هست. گرما هست.[۱۳] آیا این رویین‌تن همان «اسفندیار مغموم»، ابراهیم در آتش سال‌های بعد نیست؟ راوی بی‌گمان مردی است سرسخت و ظلمت‌ستیز و کاشف عشق، و هم بشیر عشق.

شهر. دو شعر در. بسته... و از شهر. سرد... در شعر با هم‌مغز استمرار می‌یابند:

سرکش و سرسبز و پیچنده
گیاهی
دیوار کهنه‌ی باغ را فروپوشیده است.
از این سو دیوار دیگر به جز جرزی از بهار نیست،
که جراحات. آجرها را مرهم. سبز. برگ شفابخشیده است.
...

دیوار کهنه‌ی باغ دیگر چیزی جز بهار نیست. راوی پس از وصف آن‌سوی دیوار و رفتار گیاه، که چون خیزاب لب‌پرزنان است و نابودکننده‌ی «رطوبت. ویران‌کننده»... می‌گوید:

«به همه آن کسان که به عشقی تن در نمی‌دهند چرا که ایمان خود را از دست داده‌اند»!

۱۳. مدعی می‌گوید اینان «مردم‌اند» ــ البته با مفهوم عوام‌فریبانه‌اش از مردم ــ، و شاعر به آسان می‌تازد و تحقیرشان می‌کند. خطای بزرگ مدعی این است که فرقی میان راوی یک شعر و شاعر آن نمی‌بیند. وانگهی اینان هم مردم‌اند اما از مردم شهر سرد، بی گرما، بی‌گفت‌وگو، بی‌عشق، ناباور و بی‌باور. گو بی اینان این شهر سرد را تقدیرشان پنداشته‌اند.

در تن من گیاهی خزنده هست
که مرا قطع می‌کند
و من اکنون جز تصویری از او نیستم!

۶۹. آن‌چه دیوار هستی آدمی را بهار می‌کند گیاه خزنده‌ی درون اوست که نامش عشق[۱۴] به تو است. از این‌جا روشن می‌شود که چرا راوی در آن دو شعر، و در بسیاری از شعرهای دیگر شاملو، در چنان حال و هوایی است و « آنان » و گاهی « شما » در چنین وضع نکبت‌آلودی. سرچشمه‌ی این درد و این سرما و این تاریکی درونی، بی‌ایمانی و بی‌عشقی آنان یا ایشان است. و درد راوی نیز از همین دردی است که آنان‌اند.

راوی در این شعر بار دیگر به « من » و « تو » و « آنان » دو شعر پیش می‌پردازد. اما این‌جا من و تو را در هیأتی بسیار گسترده‌تر و عمیق‌تر می‌یابیم. این تو و من سپس در تمام شعر بسط می‌یابند.

من جزیی از توام ای طبیعت بی‌دریغی که دیگر نه زمان و نه مرگ هیچ‌یک عطش مرا
از سرچشمه‌ی وجود و خیال‌ات بی‌نیاز نمی‌کند!

۷۰. در بخش دوم شعر چینه‌ی دیوار و پیچک و من، و تو و چینه و پیچک یکی می‌شویم، و تو آمیزه‌یی از مادر و کودک، « زن » و زاده، و زایشی.[۱۵] راوی این‌جا « تو » را هم‌سفری می‌داند که راز قدرت‌های بیکرانش بر او پوشیده است، و از او می‌خواهد که او را به « شهر سپیده‌دم » بازگرداند. او اصل خود را آن‌جا می‌جوید. بند آخر شعر را می‌توان با شعر ماهی مقایسه کرد.

این شعر، که بیش‌ترش تأمّلات فلسفی است، روشن‌گر موقعیت راوی در شعرهای دیگر است.

۱۴. توجه دارید که برخی واژه‌ی عشق را، در لفظ و معنا، مشتق از عشقه (گیاه پیچک) می‌دانند. «یا به‌عکس: دومی را از اولی.» (ا. ش.)

۱۵. از یاد نبریم که واژه‌ی « زن » از زادن است، به‌معنی زاینده و « طبیعت بی‌دریغ » نیز این‌جا می‌تواند در معنای اروپایی آن، یعنی nature، به معنی « زاده » باشد.

▣ باغ آینه

۱. چراغی به دست‌ام چراغی در برابرم.
من به جنگ سیاهی می‌روم.

۲. گهواره‌های خسته گی
از کشاکش رفت‌وآمدها
بازایستاده‌اند،

۳. و خورشیدی از اعماق
کهکشان‌های خاکسترشده را روشن می‌کند.

□

۴. فریادهای عاصی، آذرخش—
هنگامی که نگرگ
در بطن بی‌قرار ابر
نطفه می‌بندد.

۵. و درد خاموش‌وار تاک—
هنگامی که غوره‌ی خُرد
در انتهای شاخ‌سار طولانی پیچ‌پیچ جوانه می‌زند.

۶. فریاد من همه گریز از درد بود
چرا که من در وحشت انگیزترین شب‌ها آفتاب را به دعایی
نومیدوار طلب می‌کرده‌ام

□

۷. تو از خورشیدها آمده‌ای از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای
تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای.

□

۸. در خلّتی که نه خدا بود و نه آتش، نگاه و اعتماد تو را به دعایی نومیدوار طلب کرده بودم.

۹. جریانی جدی
در فاصله‌ی دو مرگ
در نهی میان دو تنهایی
[نگاه و اعتماد تو بدین‌گونه است]

□

۱۰. شادی تو بی‌رحم است و بزرگ‌وار
نشست در دست‌های خالی من ترانه و سبزی است

۱۱. من برمی‌خیزم!

۱۲. چراغی در دست، چراغی در دل‌ام.
زنگار روح‌ام را صیقل می‌زنم.
آینه‌یی برابر آینه‌ات می‌گذارم
تا با تو
ابدیتی بسازم.

۷۱. شعری است در پنج بخش که آن را به دوازده بند تقسیم‌کرده‌ام. پیش از خواندن تمام شعر این نکته را بگویم که شعر باغ آینه را از نظر محتوایی می‌توان ادامه‌ی سه شعر پیش دانست، و راوی آن نیز همان راوی سه شعر پیش است. راوی در آغاز بخش دوم همان تأمّل فلسفی با هم‌سفر را به گونه‌یی شعرتر عرضه می‌کند.

تمام مفردات چند سطر آخر بخش ۲ و تمام بخش ۳ همان مفردات سه شعر قبلی را دارد و روشن‌گر آن‌ها است.

داده‌ها

۷۲. در بند ۱. چراغ و سیاهی، شب و ظلمت را القا می‌کند. گویا راوی تنها نیست، همچراغ دارد (چراغی در برابرم). منطقاً او با این دو چراغ در سیاهی نیست. اما چرا به جای سیاهی نمی‌گوید تاریکی؟ سیاهی غالباً از مادیتی برخوردار است که برای زدودن آن لزوماً نیاز به چراغ نیست، مگر آن که سیاهی قطعاً به جای تاریکی نشسته باشد. باب بحث را باز می‌گذارم.

از سوی دیگر با حضور چراغ، آن هم دو چراغ، دیگر سیاهی‌یی وجود نخواهد داشت. مگر آن‌که سیاهی در جای دیگری باشد و ظاهراً در این مورد هم وضع بر این منوال است، و این از جمله‌ی من به جنگ سیاهی می‌روم— با تأکید بر می‌روم— روشن می‌شود.

نکته‌ی دیگر. عاملی که به چراغ‌ها و سیاهی حضور تقابلی می‌بخشد و آن‌ها را در یک موقعیت تقابلی قرارمی‌دهد همان موقعیت راوی، یعنی عزم او به جنگیدن، است. (به بند ۱۱ توجه کنید).

بندهای ۲ و ۳ وصفی است، و به نظر می‌رسد که راوی تماشاگر است و مفردات این دو بند هیچ‌کدام در روال گفتار عادی نیستند. کمی آن‌ها را بررسی کنیم.

در گهواره دو عنصر کودکی و خواب، و در درجه‌ی دوم هم شب را داریم. اما این‌جا به جای گهواره‌های کودکان یا کودکی آمده گهواره‌های خسته‌گی. آیا خسته‌گی روز را در وقت شب القامی‌کند؟ این خسته‌گی با «کشاکش» سطر بعد توجیه و تأکید می‌شود. کشاکش راوی هم گویا پایان یافته است و این از دو سطر از کشاکش رفت و آمدها | بازایستاده‌اند روشن می‌شود. بافت واژه‌گانی کشاکش، مرکب از کش + ا + کش، هم گویا است و از قدرت تجسمی و آوایی بالایی برخوردار است. هم حرکت رفت و آمدهای گهواره

را نشان می‌دهد و صدای یکنواخت و خواب‌آور آن را. و آیا بازایستاده‌اند نشانه‌ی به خواب رفتن راوی نیست؟ این را بند ۳ به خوبی نشان می‌دهد.

توجه به بافت واژه‌ی گهواره مفید است. مخفف گاه‌واره است و گاه به معنی تخت است و روی‌هم یعنی «حامل تخت کودک».[۱۶] اما من به معنای دیگر گاه توجه دارم، یعنی زمان. و خسته گی هم این خیال را تقویت می‌کند. هرچند همان بازایستادن کشاکش رفت‌وآمدها برای ایست زمان کافی است.

گویا دیگر کار راوی، که جنگ و کشاکش بود، و به دنبالش هم خسته گی، پایان یافته و اکنون وقت آن است که نمودها و مفردات دیگر شعر (در عوالم خواب او؟) فعالیت‌شان را آغاز کنند. این را با توجه به موقعیت واو اول بند ۳، و خورشیدی ...، می‌گویم. اپیزود تازه‌یی در شعر شروع می‌شود. راوی دیگر تا بند ۱۲ فعال نیست و تنها به شرح نمودهایی که گذشته یا می‌گذرد می‌پردازد.

در بند ۲ همه چیز در بازایستاده‌اند متوقف می‌شود، هر حرکتی، و به تبع آن هر صدایی. سکوت است سکوت. می‌توانیم بگوییم هستی واقعی یا بیرونی به‌تمامی بازایستاده است؟ چرا؟ چه خبری است؟ چشم به راه چه واقعه‌یی بباید بود؟

و خورشیدی از اعماق
کهکشان‌های خاکسترشده را روشن می‌کند.

اول باید از خود بپرسم این واو به کجا عطف می‌شود. به بیان دیگر، کجا را به کجا عطف می‌کند؟ شاید واو عطفی که ما می‌شناسیم نباشد. گویا این‌جا چیزی را به پیش از خود ارجاع نمی‌دهد، و نیز نه حتا به پس از خود. این واو دلالت به آغاز یک فرایند دیگر است، که شاید عطف به دنیای خواب و

۱۶. برهان قاطع تصحیح زنده‌یاد دکتر محمد معین، ذیل گهواره.

رؤیاهای راوی است در بندهای بعدی. آیا گهواره‌های خسته‌گی مدخلی برای ورود به این عالم خاص نبوده‌است؟ آیا مجموعه‌ی عناصر و نسبت‌ها در بند ۲ و ۳ بیرون رفتن از دنیای واقعی را نشان نمی‌دهد؟ آیا بازایستاده‌اند به زمان و مکان (گهواره‌های خسته‌گی و کشاکش رفت و آمدها) تسری نمی‌یابد؟ آیا می‌توانم بگویم بند ۳ در بی‌زمانی رؤیا رخ‌می‌دهد؟ خصوصاً که عناصر و مفردات آن نسبت‌های دنیای واقعی را ندارد، یعنی نه خورشید و نه کنش آن و نه کهکشان‌هایش به خورشید و کهکشان‌های واقعی یا عالم بیداری نمی‌ماند.

خورشیدی از اعماق، یعنی از اعماق آسمان؟ یعنی از دورترین جا؟ از اعماق کجاست؟ از اعماق در برابر اوج آسمان است؟ راوی گویا جایی نیست، جهتی ندارد. هم خورشید را می‌بیند که از اعماق برخاسته .... بند ۴ گویا زمان و مکان ندارد. نه خورشید دلالت بر بودن در آسمان دارد و نه از اعماق جا و جهتی است، و نه می‌شود وضعیت کهکشان‌های خاکسترشده را مشخص کرد. و نه نسبتی میان خورشید، آن هم ناشناخته (و خورشیدی...) با کهکشان‌ها هست، آن هم با صفت خاکسترشده. نه خورشید حقیقی است و نه کهکشان‌ها.

زمان در بند ۳ روز است با آن خورشیدش و شاید هم شب است با آن کهکشان‌های خاکسترشده‌اش. این دلیل دیگری است بر این که راوی بیرون از زمان و مکان است، بیرون از دانسته‌گی یا خودآگاهی است.

بند ۴ با یک طرح آغازمی‌شود:

فریادهای عاصی آذرخش ــ

که خط تیره‌ی انتهای آن نشان می‌دهد که توضیحی به دنبال دارد که با « هنگامی که ... » شروع می‌شود و درون طرح فریادهای عاصی آذرخش ــ را پُر می‌کند. همین طور است بند ۵ که با درد خاموش‌وار تاک ــ شروع می‌شود با توضیحی که از نظر ساختاری با بند ۴ تقارن کامل دارد. به این آرایش نگاه کنید:

۱) هنگامی که تگرگ
هنگامی که غوره‌ی خُرد

۲) در بطن بی‌قرار ابر
در انتهای شاخسار طولانی پیچ‌پیچ
۳) نطفه می‌بندد
جوانه می‌زند

[جمله‌ی در انتهای شاخسار طولانی پیچ‌پیچ | جوانه می‌زند به خوبی بلندی شاخسار را القا می‌کند، همان طور که بطن بی‌قرار ابر با غوره‌ی خرد تناسب دارد.]

در واقع بخش دوم به این شکل است:

فریادهای عاصی آذرخش ــ[۱۷]
و درد خاموش‌وار تاک ــ

فریاد من همه گریز از درد بود ....

خط تیره‌ی بندهای ۴ و ۵ به بند ۶ هم تسری پیدا می‌کند، و به جای « هنگامی که ... » « چراکه ... » را داریم. موقعیت انسانی بندهای ۴ و ۵ درواقع بازتابی است از بند ۶. در حقیقت صفات بندهای ۴ و ۵ (عاصی، بی‌قرار، درد خاموش‌وار) را می‌توان صفات راوی در بند ۶ دانست که عصیان آذرخش را دارد و درد خاموش‌وار تاک را. گهواره‌های خسته‌گی (بند ۲)، بطن و نطفه می‌بندد (بند ۴) و درد خاموش‌وار و جوانه می‌زند خواننده را آماده‌ی تولد نوزادی می‌کند که آمیزه‌یی است از تگرگ و غوره‌ی خُرد. آیا در فریادهای عاصی آذرخش ــ فریاد نرینه و در درد خاموش‌وار تاک ــ درد مادینه را احساس نمی‌کنید، و این هر دو را در سطر فریاد من همه گریز از درد بود از بند ۶ ؟

۱۷. برای توضیح این سطر ← فصل منتقدان شعرهای شاملو، بندهای ۵۴ـ۵۶

در بند ٦ تقابل شب و آفتاب را داریم و صفات وحشت‌انگیزترین و نومیدوار را، و دعا را در برابر آن فریاد و درد. همین طور هم گریز و طلب را.

در بند ۴ زایش هست و در بند ٦ هم راوی، شاید مادرانه، زایش آفتاب را طلب می‌کند. آیا نومیدیش از وحشت آن سیاهی است (که در بند ۱ هم دیدیم)؟ آذرخش و تاک را امید زایش هست اما «فرزند انسان» را چنین امیدی نیست؟ اما میان نومیدواری و طلب و دعای راوی رابطه‌یی مثبت هست، همراه با استمرار این طلب (در «طلب می‌کرده‌ام» و در شب‌ها) خود اگر در وحشت‌انگیزترین شب‌ها بوده‌باشد، و نیز با تأکید بر گریز از درد. فریاد و درد بند ٦ سرشتی متفاوت از بندهای ۴ و ۵ دارد.

گویا راوی در بند ٦ همان انسان بند ۱ نیست، و باز هم گویا از آن عزم جزم این‌جا خبری نیست. آیا چیزی نمانده که به سیاهی اعماق کهکشان‌های خاکسترشده‌ی وحشت‌انگیزترین شب‌ها فروافتد؟[۱۸]

طرح سوم، یعنی فریاد من همه گریز از درد بود به همان شکل دو طرح بند ۴ و ۵ پر می‌شود:

۱) هنگامی‌که ...
چراکه ...

۲) تگرگ
تاک
من

۱۸. آیا بند ۱ این شعر از نظر ساختاری مثل بند ۱ شعر سفر از مجموعه‌ی فتنوس در باران نیست؟ یعنی در واقع بند ۱ بخشی از پایان‌بندی شعر است؟ ← فصل منتقدان شعرهای شاملو، بند ۴۵ به بعد.

۳) در بطن بی‌قرار ابر
در انتهای شاخسار طولانی ...
در وحشت‌انگیزترین شب‌ها

۴) نطفه می‌بندد
جوانه می‌زند
طلب می‌کرده‌ام

اما با انسانی شدن بند ٦ دو فعل لازم نطفه بستن و جوانه زدن بندهای ۴ و ۵ به فعل متعدی طلب کردن تبدیل می‌شود تا راه و امکان طرح یک خواست انسانی باز شود، یعنی آفتاب را به دعایی نومیدوار طلب کردن. [این نومیدوار با آن خاموش‌وار تقویت می‌شود.] دو فعل نطفه می‌بندد و جوانه می‌زند بیان زمان حال است اما طلب می‌کرده‌ام استمرار طلب است از گذشته تا اکنون؛ اکنونی که در بندهای ۷ و ۸ می‌بینیم، یعنی از آن زمانی که آفتاب نبود تا ... بند ۷.
[ماضی نقلی می‌کرده‌ام بند ٦ در بند ۷ عمق می‌گیرد و مکرر می‌شود.]

□ بخش ۳ فقط یک بند دو سطری است با یک فعل. گویا دعا و « غریو طلب » راوی مستجاب شده‌است و آن آفتاب آمده‌است، که تو به جهان آمده‌ای. در این بند هیچ مختصه‌یی از تو ندارد که بگوید فقط خاستگاه آمدنش را شیدایانه از چهار جهت مکرر، و در توالی این خاستگاه‌ها: خورشیدها، سپیده‌دم‌ها، آینه‌ها، ابریشم‌ها بازمی‌گوید؛ و مکررشدن این چهار جهت را من در تکرار « ها »های مربع این دو سطر و « آ »های تقویت‌کننده‌ی پس از هر « ها » [خورشیدها آمده‌ای، سپیده‌دم‌ها آمده‌ای، آینه‌ها، ابریشم‌ها آمده‌ای] احساس می‌کنم. این آواها به آمدن تو عمق می‌بخشند.

این بند آیا به وصف توی قصه‌ها نمی‌ماند؟ آن خیالینه‌ی و خورشیدی از اعماق [کهکشان‌های خاکسترشده] را روشن می‌کند آیا همین واقعیت تو، بند ۷ نیست، یا همان تگرگ و غوره‌ی خرد و آفتاب بندهای پیش؟ آن فریاد عاصی

و آن درد خاموش‌وار و آن طلب نومیدوار اکنون همه در آمدن تو پایان یافته‌است. راوی از چنگ و چنبر فریاد و درد خلاص شده‌است. عشق پیدا شده‌است در هیأت تو. نمی‌توانم راوی را زن تصور نکنم. او تو را به جهان آورده است، هر چند وصف آمدنش مثل توی قصه‌ها است.[۱۹]

آن‌چه در بند ۴ نطفه بسته‌بود و در بند ۵ جوانه زده‌بود و بند ٦ آفتاب بود به‌تمامی در بند ۷ تجلی کرده‌است.

□

دو بند ۸ و ۹ از بخش ۳ ادامه مستقیم همان بند ۷ است که راوی در آن تو را مخاطب قرار داده‌است.

نخست با عنصر خلأ روبه‌رو می‌شویم، که خالیا و تهیا و نیستی است نه در معنای علمیش. خالیا است چون در آن نه خدا هست و نه آتش. به خالیای ازل می‌ماند بی هیچ تجلی تو، سرد و بی‌گرما و روشنایی. خالیای نومیدی و کهکشان‌های خاکسترشده. بدون تو و نگاه و اعتماد تو. این‌جا آفتاب بند ٦ تجلی انسانی می‌گیرد و نگاه و اعتماد تو خوانده‌شده است. اکنون هم بند ۷ و هم ماضی بعید طلب کرده‌بودم. این بند می‌رساند که راوی اکنون این هر دو را دارد. (حضور خدا و دعا و طلب در بندهای ٦ و ۸ استجابه را مؤکد می‌کند.) اما گویا تا تو نبودی هستی خالیای محض بود.

بند ۹ بسط بند ۸ است و مفردات آن را روشن‌گری می‌کند، و در آن حضور واقعی تو را ترسیم می‌کند. این‌جا نگاه و اعتماد تو، جریانی جدی خوانده‌می‌شود (به صدای دوج گوش کنید) که فاصله و تهی میان دو مرگ و دو تنهایی بوده‌است. دو مرگ و دو تنهایی چیست؟ زمانی که نه خدا بود و نه آتش؟ نه نگاه تو بود و نه اعتماد تو؟ تهی. میان دو چراغ و میان دو آینه (در

۱۹. شاملو می‌گوید تمام این شعر را در خواب نوشته‌است. آیا راوی این شعر همان anima ی یونگ در عوالم ندانسته‌گی یا ناخودآگاهی رؤیا نیست؟ من فکر می‌کنم که شعر کاری است مادینه و باغ آینه بهترین نمونه است.

بند ۱۲)؟ نگاه و اعتماد تو هستی و حضور است؟ راوی قاطعانه می‌گوید نگاه و اعتماد تو بدین گونه است.

در بند ۸ تو در نگاه و اعتماد و در بند ۹ در جریانی جدی و سرشارکننده بسط می‌یابد و در بند ۱۰ در شادی تو و نَفَس تو. راوی لحظه به لحظه از حضور تو در تجلی‌های تو سرشار می‌شود.

در سه بند ۱۰ تا ۱۲ی بخش آخر راوی، در هیأت من، حضور جدی دارد. در بند ۱۰ شادی تو شادی‌یی است که در تو هست، تو آن را آورده‌ای. شادی‌یی است که از تو برمی‌تراود. چرا این شادی دو صفت بی‌رحم و بزرگ‌وار دارد؟ آن جریان جدی در این شادی و نفس هم جاری است نه فقط در بند ۹. بی‌رحم صفت شادی است نه صفت تو، و همین به آن عمق می‌بخشد. صفت بزرگ‌وار هم درست در همین موقعیت نشسته‌است. هم بزرگ و عظیم است و هم به چیزی بزرگ می‌ماند، بزرگ‌مان است، و نیز بزرگ‌منش و بخشنده. ضمناً هر دو واژه حالت لیدی‌شان را نیز به اندیشه‌ی ما می‌آورند، یعنی بی‌رحمانه و بزرگ‌وارانه بی آن‌که فعلی در میان باشد. آیا از آن رو بی‌رحم است که تاب و توان راوی آن را برنمی‌تابد؟ گویا دل مسکین راوی مرد. این بار گران نیست.[۲۰] آیا بزرگ‌واری شادی در عظمت و بی‌دریغی‌ِ آن نیست در برابر تاب اندک راوی؟

راوی در سطر اول بند ۱۰ ناتوانی خود را بازمی‌گوید و در سطر دوم اعجاب خود را از استمرار آن بزرگ‌واری که می‌تواند جادوانه در دست‌های

۲۰. فرض کنید شما دیری مشتاقانه چشم به راه کسی هستید، و او به دلایلی که می‌تواند موجه باشد شما را در انتظار آزارنده‌یی، که با خود نوید شادی دیدار دارد، نگه‌می‌دارد. یا یکی خبری خوش دارد و آن را آسان به زبان نمی‌آورد و به اصطلاح زجرکش تان می‌کند بی آن که شما واقعاً روحاً در عذاب باشید. شما در چنین موقعیتی که کاسه‌ی صبرتان لبریز شده شاید این جمله را بگویید: «چه قدر بی‌رحمی! تو که ما را کشتی! بیا دیگه!» یا «بی‌رحم، بگو دیگه.» این بی‌رحم گویای تمام شدن تاب و تحمل شما است.

راوی به نفس تو استحاله پیدا کند و تا ترانه و سبزی ادامه یابد. آیا این استحاله فراخور جغرافیای دست‌های خالی او نیست؟ آیا توان در حد پُرشدن دو دست خالی است؟ راوی چندان به تو نزدیک است که نفس تو را در دست‌هایش دارد. آیا تو جادو نیست؟ مقصودم استحاله‌های او از قطبی به قطب مخالف است، استحاله‌ی عظمتی به خالیای دو دست.

بند ۱۱ از قاطعیت حیرت‌آوری برخوردار است که مطابقت تام دارد با طول تمام این بند، که یک جمله‌ی کوتاه‌است: من برمی‌خیزم! آیا این عزم راوی همان عزم او در بند اول نیست؟

در بند ۱۲ بند اول را می‌یابیم روشن و بی هیچ ابهام:

چراغی به دست‌ام چراغی در برابرم

در بند ۱۲ شده: چراغی در دست، چراغی در دل‌ام.

پس چراغ در برابر همان چراغ در دل است، روشنایی مادی بیرونی و روشنایی درونی، درون دل.

بند ۱ من به جنگ سیاهی می‌روم

بند ۱۲ زنگار روحم را صیقل می‌زنم

زنگار روح همان سیاهی بند ۱ است. در ضمن از زنگار روح می‌توان دریافت که آینه این‌جا همان دل یا روح است، همان چراغ بند اول. آینه‌ی دوم سطر آینه‌یی برابر آینه‌ات می‌گذارم ما را به آینه‌های بند ۷ هدایت می‌کند.

راوی در پایان شعر تو را به ابدیتی پیوند می‌زند.

□

پایان شعر در چاپ‌های پیشین این طور بوده:

تا از تو

ابدیتی بسازم.

و با اصلاح خود شاعر شده:

تا با تو

ابدیتی بسازم.

در ورسیون دوم راوی هم به ابدیت می‌پیوندد، اما در ورسیون اول راوی او را جاودانه می‌کند، بی هیچ منی از سوی او. شما با اصلاح شعر موافق‌اید؟ من این کار را در هیچ شرایطی درست نمی‌دانم، حتا اگر به نظر من هم به شعر یک جلوه‌ی منطقی و معقول بدهد. در هر حال از حالت ندانسته گی آن شعر می‌کاهد.

□

۷۳. شاملو درباره‌ی این شعر می‌گوید: «نگاهی که من بعد روی شعر می‌اندازم تقریباً هیچ تغییری در شعر نمی‌ده. بعضی‌هاش کوچک‌ترین تغییری نکرده. مثلاً [شعر] باغ آینه [از مجموعه‌ی باغ آینه]. صُبح وقتی که من از خواب پاشدم یادم نبود که دیشب من این شعر رو نوشتم. فقط دیدم طوسی [همسر سابق شاملو] داره اینو می‌خونه. و من یادم اومد که دیشب بلن‌شدم. اون چراغو روشن‌کرد و من اینو نوشتم. فکرمی‌کنم یکی از عمیق‌ترین شعرای کتاب باغ آینه باشه. به نظر خودم این طوره. کوچک‌ترین تغییری من توی این ندادم.» (شاملو، اندیشه و هنر، ۱۳۴۲، ویژه‌ی شاملو، ص ۱۳۴)

□

◙ ساختار موسیقایی باغ آینه

۷۴. من دوست دارم آن دسته از شعرهای شاملو را که در خوانش من ساخته‌ی ندانسته گی شاعرند بشنوم، مثل یک اثر موسیقایی. گاهی دوستان می‌گویند که من در این کار غلو می‌کنم. شاید. البته خبلی‌ها نیز همیشه این رویکرد به شعر شاملو را دوست داشته‌اند. وانگهی، هر شهود ساده‌ی شما می‌تواند از سوی کسی که هم‌نظر شما نیست مورد انکار و اعتراض باشد. شکاف عمیقی هست میان نگاه مجنون به لیلی و خلیفه به لیلی. به هر حال من نمی‌توانم شعر باغ آینه را گوش نکنم. خیال را که از ما نگرفته‌اند. اجازه بدهید در اجرای خیالی این شعر من پارتیتور ادبی خودم را برای‌تان به شکل مختصر بنویسم. با اندکی دستکاری در تقطیع و نقطه گذاری.

□

بند ۱ چراغی به دستم
چراغی در برابرم
من
به جنگ سیاهی
می‌روم

با این تقطیع مکثی را که پشت دستم، برابرم، و می‌روم هست طولانی‌تر می‌کنم و با این کار آوایه‌های ـ تَم، ـ رَم، ـ رُم به صورت سه ضربه‌ی متوالی متمایز می‌شوند. با تقطیع سطر دوم به سه سطر هم دو کار انجام می‌دهم. یکی آن که مثل دو سطر بالاتر از سرعت تِمپوی شعر کاسته‌ام و بر اعلام حضور چراغ و من، هم از نظر معنایی و پیش از آن از نظر اجرایی تأکید و تأمل بیش‌تری کرده‌ام. به این ترتیب من، موقعیت چراغ را می‌گیرد.[۲۱]

با این کار از یک سو ضرورت این آوایه‌های سه‌گانه برجسته‌گی پیدا می‌کند و عزم راوی در ضربه‌های سه‌گانه‌ی دو چراغ و من مصمم‌تر جلوه می‌کند. از سوی دیگر، ارتباط سطر من به جنگ سیاهی می‌روم با بند ۱۱ من برمی‌خیزم! تنگاتنگ‌تر می‌شود.

بند ۱ را یک بخش جداگانه می‌دانم که با یک □ می‌توان آن را از بند ۲ جدا کرد، یا می‌توان سکوت نسبتاً بلندی بین بند ۱ و ۲ نشاند.

به نظر من بند ۱ نوعی عطف است، یا ارجاع به بند ۱۲ است. در واقع مضمون شعر، یعنی رخداد آن از بند ۲ با گهواره‌های خسته‌گی شروع می‌شود، اما ساختار موسیقایی شعر با یک روایت دیگرگونه از پایان شعر، یعنی با ورسیونی از بند ۱۲ آغاز می‌شود. این کار را آسان می‌شود در موسیقی انجام داد اما چنین فرمی در ساختار کلام، خواننده‌ی زودگذر را به بیراهه می‌برد.

۲۱. چون این اجرا خیالی است نوع سازها و تمپوها با خودتان (مثلاً tempo a piacere). یادمان نرود که این پارتیتور، ادبی است نه موسیقایی.

□

در گهواره‌های خسته‌گی، گهواره‌ها از انسان‌ها تهی‌اند چرا که خسته‌گی نمی‌تواند محتوای گهواره‌ها باشد. تا تویی نباشد که راوی او را طلب کند گهواره به چه کار می‌آید؟[۲۲] وانگهی کهکشان‌ها هم که خاکستر شده‌اند، یعنی سرد و پوک اند و از آن‌ها فقط لاک واژه‌گانی‌شان مانده است.

پس از آن شور آغازین بند اول، موسیقی در بند دوم، همراه با بازایستادن کشاکش‌ها، با تمپویی آرام ادامه می‌یابد و در مفهوم کهکشان‌های خاکسترشده، آهسته آهسته، به صورت یک استمرار ادامه می‌یابد که به‌تدریج با عبارت (phrase) و خورشیدی از اعماق موسیقی به سوی یک گرما حرکت می‌کند. این واو عطف فرصتی برای انعطاف مناسبی است که موسیقی در آن راه به سوی یک اوج را آغازمی‌کند. از آغاز موومان دوم، یعنی از بند ۴، موسیقی حرکتی تند را آغازمی‌کند که تا یکی دو سطر پایان شعر در اوج می‌ماند.

واژه‌ی کهکشان نیاز به یک توضیح دارد. کهکشان را مخفف کاه‌کشان دانسته‌اند چون که شباهت به کاه ریخته دارد،[۲۳] ذرات کاه در یک خط پهن به شکل یک راه، یا جاده، یا چیزی گردنده. یکی خورشیدی از اعماق، که ضربه‌ی سنگینی است، به تدریج این ذرات سوخته را ــ که با بافت لغوی کهکشان‌های خاکسترشده هم‌خوانی دارد ــ روشن می‌کند، و اوج می‌گیرد. توصیف موسیقایی باشکوهی است.

موومان دوم با بند ۴ آغاز می‌شود، با عناصر بزرگ رعد و برق، و «بطن بی‌قرار ابر» ــ طبل‌ها و شیپورها؟ ــ و بند ۵ با دو عنصر متقابل تاک و غوره‌ی خرد، موسیقی شاد و مستمر و نرم. فریادهای بلند و عاصیانه‌ی آذرخش و ابرها از یک سو، و درد خاموش‌وار تاک و غوره‌ی خرد از سوی

۲۲. آیا گهواره‌ی خسته‌گی شکل دیگری از «گهواره‌ی خالی» شعر کویری، از مجموعه‌ی مدایح بی‌صله نیست؟

۲۳. برهان قاطع، به تصحیح زنده‌یاد محمد معین، ذیل کاهکشان.

دیگر تقابل شدیدی دارند که در بند ٦ ماهرانه با هم ترکیب می‌شوند، و هارمونی با معنایی پدید می‌آورند.

□

موومان سوم، یعنی بند ۷، شادی، گرما، لطافت، رنگ سپیده‌دم، همه به شکل در یک آلگرو می‌آمیزند:

تو از خورشیدها آمده‌ای
از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای
تو از آینه‌ها و
ابریشم‌ها آمده‌ای

تم تو دارنده‌ی تمام صفات عناصر (یا سازهایی) چون خورشیدها، سپیده‌دم‌ها، آینه‌ها و ابریشم‌ها را دارد. توالی این آلگرو در صورت جمع آن‌ها (ــ ها)، و تکرار تو و آمده‌ای استمرار می‌یابد.

□

موومان چهارم، بند ۸ و ۹، بسط موومان سوم است. که نسبت به بند ۷ از نرمی و تفکر دو تم، نگاه و اعتماد، برخوردار است. با تقابل (کُنتراست) سازها و دیالوگ آن‌ها، به شکل یک استمرار که در « جریانی جدی » (solemn ؟) خوانده شده، با اشاراتی به مرگ و تنهایی. نگاه و اعتماد دو عنصر یا دو تم اصلی اند که به این موومان رنگ و جلا و شادی می‌بخشند.

شادی و نفس تو با دو تقابل بی‌رحم (سنگین، از نظر موسیقایی؟) و بزرگ‌وار (grandemente ؟) از یک سو، و دست‌های خالی از سوی دیگر، و ترانه و سبزی با بی‌رحم و بزرگ‌وار تقابل چشم‌گیری دارند.

□

تمام تم‌های بندهای پیشین، خاصه بند ۷، در واریاسیون‌های کوچک و بزرگ در سه بند آخر بسط می‌یابند.

□

در سراسر بندهای شعر بسط دوشت‌وار این عناصر در کانون توجه است، و غالباً هم به شکل تقابلی.

۱ دو چراغ
۲ رفت‌وآمدها
۴ آذرخش و تگرگ
۵ تاک و غوره‌ی خُرد
فریادهای عاصی و درد خاموش‌وار
۶ فریاد و گریز از درد
شب و آفتاب
۷ خورشیدها و سپیده‌دم‌ها
آینه‌ها و ابریشم‌ها
۸ خدا و آتش
نگاه و اعتماد
دو مرگ
دو تنهایی
نگاه و اعتماد
۱۰ شادی و نفس تو
بی‌رحم و بزرگ‌وار
دست‌های خالی
ترانه و سبزی
۱۱ دو چراغ
دست و دل
دو آینه‌ی من و تو
تو و ابدیت

□

از این شعر چند خوانش داریم که نقل قسمت‌هایی از آن‌ها می‌تواند مفید باشد.

۷۵. « شعر با چراغ گشوده می‌شود. سخن از روشنایی و خوبی است. خوبی در این شعر نیرو بخش شناخته شده و خود شعر با جنگ آغاز می‌گردد. « من به جنگ سیاهی می‌روم » بعد می‌بینم خسته‌گی تمام شده و خورشیدی از ژرفا « روشنایی » می‌دهد که توضیح همین نقطه‌ی شروع می‌باشد. شگفت این که شعر از همین جا ـ پیش از فتح سیاهی ـ شاد است و دلیلی دارد که به آن می‌رسیم.

در این شعر دو تصویر داریم که هر دو از آغاز حرف می‌زنند، از تولد یافتن. باید بیاد داشته باشیم که تولد یافتن در شعر ا. بامداد چه آرش ژرفی دارد. فصل ششم هوای تازه از این مفهوم سرشار است. نکته‌هایی مانند « آغاز » یا « میلاد » در بخش‌های دیگر نیز بچشم می‌خورند.

تصویرها این‌ها هستند: « نطفه »بستن « تگرگ » و « جوانه »زدن « غوره » که در نخستین فریاد وجود دارد و در دومین درد. این تصویرها که لحظه‌ی آغاز را برای ما می‌سازند با هم ترکیب می‌شوند و به صورت توضیحی درمی‌آیند: « فریاد من همه گریز از درد بود » که رسیده‌ایم به گذشته. در جست‌وجوی دلیلی هستیم برای این جنگ. ناگهان سخن از « او » می‌رود و می‌فهمیم که « او » هدف جنگ است، او اساسی‌ترین دلیل برای جنگیدن با سیاهی است (همین حرف موضوع اصلی تمام اشعار عاشقانه‌ی ا. بامداد قرار گرفته است) گذشته را می‌بینیم و او را پیدا می‌کنیم: « در خلئی که نه خدا بود و نه آتش، نگاه و اعتماد تو را به دعایی نومیدوار طلب کرده بودم ».

بعد ثانیه‌ی جنگ فرا می‌رسد. « من برمی‌خیزم » و تمام است. جنگ فتح شده. میل جنگ با « سیاهی » و برخاستن بهنگامی که صمیمانه باشد بسنده است. خودش فتح است. و اینک روشن می‌شود که چرا از همان ابتدای شعر شروع جنگ با شادی توام و همراه بود. جنگ از ابتدا فتح شده بود. ولی شعر هنوز تمام نیست. هنوز پیچ دیگری در پیش داریم.

شعر را با جنگ سیاهی آغاز کردیم. اما این جنگ، جنگی است درونی. سیاهی در درون خود ماست و هدف پاک شدن است و بخوبی گراییدن. هدف این است که آینه شویم یا چون آینه پاک شویم. آن‌قدر پاک شویم که بد و خوب را در خود نشان دهیم. بنابر این هدف بیش از آینه‌شدن است، هدف « او » شدن است. این اوست که می‌باید در آینه منعکس شود. و او را ــ که در شعر عاشقانه‌ی ا. بامداد پیوسته مظهر خیر و خوبی است ــ در خودمان می‌پذیریم.

واگر در این شعر ــ که از شعرهای مشکل، عمیق و تمثیلی ا. بامداد است ــ جلوتر برویم به سخنان عارفانه می‌رسیم ... یا آن‌جاکه دیگر خبری از شعر عاشقانه نیست.

اینک به خود شعر نگاهی بیندازیم. چیزی که به خوبی تشخیص داده می‌شود این است که چه گونه فکر قالب خودش را ساخته است و چه گونه شعر صیقل خورده، بی‌عیب، تمیز و عالی است.

با این که در خود شعر حرکتی نوسانی و نامنظم وجود دارد اما حرکت کلی شعر به جلو یعنی به سمت سطر آخر منطقی و محسوس است و خوب و زیبا به‌نظر می‌رسد. در « تو را دوست می‌دارم » حرکت ساده و کامل کننده بود، مصرع آخر شعر مصرع نخستین را کامل می‌کرد. اما حرکت ساده‌ی آن تکه در این جا به سرحد کمال خود می‌رسد. نگاهی به پنج قسمت شعر این نکته را روشن می‌سازد، از داشتن نیرو برای جنگ ــ به گذشته و ناتوان‌بودن ــ به یافتن « او » به‌هم‌رساندن توانایی ــ به برخاستن و فتح ــ به برگشت به نیرو و کوشش برای تجزیه‌ی این ناتوانی.

شعر در این‌جا یکدست شده‌است. از خشونت زاید خبری نیست. هر سطر دارای همان آهنگ است که باید باشد. دیگر کلمه‌ها به تنهایی آرِش را نمی‌رسانند، موسیقی سطرها هم هست.

سطرهایی داریم مانند « تو از خورشیدها آمده‌ای، از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای، تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای » سطرهایی که شعر است زیباست تنها توضیح

برای اوست و کافی است. در این سطر کمال استفاده از تکرار یا حذف کلمه‌ها شده است.

برخی سطرهای دیگر داریم مانند «جریانی جدی... در تهی. میان دو تنهایی» که موسیقی آن‌ها بی‌نظیر است. تکرار حرف «ج» در دو کلمه‌یی که سطر اول را می‌سازند، تکرار «ت» در سطر بعدی و هم چنان ختم دو کلمه‌ی اساسی سطر به «ی». مهم تکرار تنها نیست مهم این است که تم اصلی بسط داده می‌شود، مانند یک تکه موسیقی و بسطی که در ملودی آن بدهند.

باز سطر فوق‌العاده‌یی داریم مانند «نفس‌ات در دست‌های خالی. من ترانه و سبزی است» که گذشته از زیبایی باور نکردنی سطر، نظم آن عجیب به نظر می‌رسد. تکرار حرف‌های «س» و «ت» (س ـ ت ـ س ـ ت ـ ت ـ س ـ س ـ ت) تکراری ساده نیست. توجه کنید به این که در این رشته صداهای آرام و دلنشین صدای خشنی مانند «خ» در جایی آمده‌است که باید بیاید، یعنی در لغتی که قرار است خشونت را برساند و بدی را: خالی.

نکته‌ی دیگری که در همه‌ی شعر می‌بینیم این است که چه گونه ا.بامداد به سمت ساده گی می‌رود و چه گونه حرف پیچیده‌ی شعر را هرچه ساده‌تر بیان می‌کند و خود حرف را بی‌این که قالبی قراردادی برای آن پیدا کند بیان می‌کند. می‌بینیم که باز خود حرف یا احساس است که شعر می‌باشد.» (شعر عاشقانه‌ی ا. بامداد، احسان مژده و ا. روشن، اندیشه و هنر، ۱۳۴۲، ص ۱۶۵-۱۶۶)

□

با چهار تن از دوستان در یک نشست چند ساعته درباره‌ی شعر باغ آینه گفت‌وگو کردیم، که به خواهش من هریک نظرشان را برای این کتاب نوشته‌اند. نخست انتخاب‌هایی از این نوشته‌ها را، بی‌هیچ‌گونه قضاوتی، می‌خوانید.

۷۶. الهه عطاردی نوشته‌است: «شعر باغ آینه روایت چه گونه جان گرفتن، برخاستن و به حقیقت ابدی پیوستن انسانی است که در پیوندی نزدیک و یگانه

با خودهای طبیعت قرار گرفته و گفتارش در پیکری استعاری شکل می‌گیرد تا راوی از ورای کلماتی لغزان و آهنگین، شرح به درد رسیدن و از درد گریختن خود را برای آن آمده از آینه‌ها و ابریشم‌ها بازگوید.

باغ آینه شعری حاصل از تعبیرات استعاری است که سخن حماسی آن به مدد بهره گرفتن از قوت و زیبایی عباراتی چون «من به جنگ سیاهی می‌روم»، یا «من برمی‌خیزم» و مفاهیمی چون مبارزه کردن، در جستجوی حقیقت بودن، طلب یاری نمودن و طغیان کردن به خوبی ساخته می‌شود و همراه با فضای وهم‌آلود آغازین شعر که سخن از خورشیدی است که از اعماق، کهکشان‌های خاکستر شده را روشن می‌کند و فریادهای عاصی آذرخش، به درستی به کمک مفهومی می‌آید که نشان از اندیش‌مند بودن صاحب کلام آن می‌کند.

باغ آینه را می‌توان با تقسیم ساختمان آن به سه قسمت بررسی کرد.

آغاز شعر، روایت راوی است از لحظه‌یی در گذشته‌یی بی‌زمان، لحظه‌یی که جهان گویی از حرکت باز ایستاد و تنها کورسوی امیدی از اعماق کهکشان‌ها درخشیدن می‌گیرد، لحظه‌یی که راوی در برابر آینه‌یی با چراغی در دست، خواستار طغیان و جنگ برعلیه سیاهی‌ها است.

چراغی به دستم، چراغی در برابرم
من به جنگ سیاهی می‌روم.

گهواره‌های خسته‌گی
از کشاکش رفت‌وآمدها
بازایستاده‌اند
و خورشیدی از اعماق
کهکشان‌های خاکسترشده را
روشن می‌کند.

اما این مقام روایت راوی از آن لحظه تاریخی نمی‌باشد. او خود را

چون تاری تنیده در پودهای طبیعتی می‌داند که درد، و تنها درد، آشناترین مفهومی‌است که از آن درمی‌یابد. دردی چون درد زایش و درد تولدیافتن که در بطن مادرانه‌ی طبیعت نهفته و راوی را به سوی درک احساسی واحد با آن حرکت می‌دهد و آن‌گاه است که راوی در جنونی مرگ‌آسا، طغیان می‌کند و فریادی سر می‌دهد که همه گریز از درد است ....

شادی تو بی‌رحم است و بزرگ‌وار
نَفَس‌ات در دست‌های خالی‌ِ من ترانه و میزی‌است.

این دو سطر را شاید بتوان مرموزترین و یا اصلی‌ترین مرکز ثقل شعر دانست. یعنی تأثیر آمدن اویی که پاسخ تمام دعاهای نومیدوار راوی بوده‌است و در نهایت او را به برخاستن وامی‌دارد.

امّا راوی از گفتن این توصیفات چه منظوری داشته‌است؟ آیا منظور از « شادی تو » حضور شادی‌بخش او، برای راوی است که او را تشویق به رهیدن و کندن از تمام تردیدهایش برای ماندن و دردکشیدن می‌کند، حضوری که هم چون واقعیتی عریان، با بی‌رحمی، ادای این تکلیف را به او القامی‌کند و در عین حال هم‌چنان بزرگ‌وارانه، آن‌چنان که شایسته‌ی وجود اسطوره‌یی اوست نیز می‌باشد.

از طرفی دیگر با چرخش در مفاهیم کلی که در این شعر به آن‌ها اشاره شده، این سطور می‌تواند برای ما یادآور زایش و درد نهفته در این معنا نیز باشد. می‌دانیم که درد زایش، در عین حال که با شادی تولد طفلی همراه است، سخت سهمگین و بی‌رحمانه است و در عین حال به مادر قداستی بزرگ‌وارانه نیز می‌بخشد در این‌جا احساسی که در نتیجه حضوری گرم و صمیمی که شادی‌بخش است در درون راوی نطفه‌می‌بندد تا برای زایش آن، به استقبال تحمل دردی مادرانه که هم‌چنان که سهمگین و بی‌رحمانه‌است قداستی بزرگ‌وارانه نیز به او می‌بخشد، برود. حس غریبی که تولدش، هم‌چون

لحظه‌یِ گریه‌ی طفلی که تازه زاده شده، در دستان خالی ما، پر از حیات و امیدواری است و دیگر جایی برای ناامیدی یا عقیم ماندن و سترون بودن نمی‌گذارد. اکنون راوی، با چنین حس و حالی و با چنین نمودی از امیدواری، به طور حتم، برخواهد خاست. چراغی که تاکنون در برابرش بوده، اینک در دل خود اوست که می‌درخشد و راوی در پناه روشنی آن است که زنگار روحش را صیقل می‌دهد. اینک راوی خود آینه است که در برابر آن حضور اسطوره‌یی، همیشه همراهی که از لحظه‌یی در گذشته‌های گم شده به طلبی نومیدانه، پدیدار شده، قرار می‌گیرد تا از او ابدیتی بسازد. » (پاییز ۷۷)

۷۷. افشین دشتی می‌نویسد: « ... شاید آن چیزی که در این شعر مرا به مبارزه نطلبید، سادگیِ آن برده‌باشد. شاید هم... مخاطبِ این شعر واقع نشده‌ام. به هرحال آن چه که در این سطر می‌بینم، به نظرم بسیار ساده است؛ راوی همواره در حضورِ « تو » به خودش هشدار می‌دهد، هشدارِ ناپایداری شادی حضورِ « تو » را و وجودِ نَفَسِ « تو » را....

ابتدا ارجاع می‌دهم به نگاه و اعتمادِ « تو » که به چه شکل بیان می‌شود:

جریانی جدی
در فاصله‌یِ دو مرگ
[نگاه و اعتمادِ تو بدین‌گونه‌است!]

تنهایی و مرگِ دوم البته زنگی است همیشه گی در کنارِ گوشِ راوی، یعنی از دست دادن « تو » برای او حتمی است. گیریم تنها جریانِ جدیِ میانِ دو نیستی هم هست. آن‌چه که انگار برایِ راوی به موازاتِ یافتنِ « تو » و حضورِ « تو » اهمیت دارد ناپایداریِ این حضور است. حال یا حضورِ تو یا حضورِ راوی ــ چه فرقی می‌کند، بعد از آن می‌خواهم کمی شما را به ساختِ دو سطر زیر توجه دهم:

شادی ـ تو بی‌رحم است و بزرگ‌وار
نَفَس‌ات در دست‌های ـ[۲۴] من ترانه و سبزی است.

با این حذف، کارکرد حذف شده‌ها بیش‌تر به چشم می‌آید. حضور ـ « تو » را که به او ـ یعنی راوی ـ شادی بخشیده، ابدی نمی‌داند و بی‌رحمش می‌خواند. بزرگ‌وار است چرا که عزیزش می‌دارد و جریانی جدی میان ـ دو نیستی برایش به وجود آورده‌است. ضمناً راوی همیشه دست‌های ـ خالیش را در برابر ـ نظر دارد و با وجود ـ این تصویر ـ همیشه‌تهی، حضور ـ این نَفَس که ترانه و سبزی است بیش‌تر دردآور می‌شود تا خشنود کننده ـ چرا که تقدیری‌بودن ـ نیستی با خالی بودن ـ دستش به او نمایانده شده‌است و از همین رو است (شاید) که راوی در انتهای ـ شعر می‌خواهد با قانونی فیزیکی (که صد البته شاعرانه شده است) از « تو » ابدیتی بسازد.

حالا می‌رویم بر سر ـ آن نکاتی که در ابتدا اشاره کردم. من این نکات را فقط طرح می‌کنم و به استدلال در حول و حوش ـ آن نمی‌پردازم.
نکته‌ی ـ اول وجود ـ نقطه است در پایان ـ دو سطر اول ـ شعر

چراغی به دست‌ام چراغی در برابرم.
من به جنگ ـ سیاهی می‌روم.

مگر نه آن که پس از هر سطری برای ـ شروع ـ سطر ـ بعد مکث می‌کنیم؟ نقطه مکث را بیش‌تر می‌کند. چرا در این دو سطر به مکث ـ بیش‌تری نیازمندیم؟
دوم آن‌که به سطرهای ـ سپید توجه کنیم؛ مثلاً بعد از « من به جنگ ـ سیاهی می‌روم. » یک سطر فاصله می‌بینیم تا سطر بعد. یا بعد از بعضی دیگر از

۲۴. با حذف ـ صفت خالی کمی هم متوجه ـ کارکرد آوایی ـ « خ » می‌شویم که روند ـ ملایم ـ آوایی جمله را چه‌گونه می‌خراشد. این‌است نمود ـ آوایی ـ هشدار ـ گزنده‌یی که به آن اشاره کردم.

سطور شعر. آیا به جز نوعی هم‌شکلی مابین بخش‌های شعر چیز دیگری هم در میان هست؟

نکته‌ی سوم مشابهت ساخت دو بخش اول است. بعد از سطر اول بخش دوم به عوض سکوت سطری توضیحی می‌خوانیم تا هنگام فریادهای عاصی آذرخش را بفهمیم. هم‌چنان که بعد از سطر بعدی آن « و درد خاموش‌وار تاک »، که اگر دو جمله‌ی توضیحی را (که هر دو هم هنگام و زمان جمله‌ی ماقبل را توضیح می‌دهند) نادیده بگیریم. آن دو جمله‌ی ابتدایی به نقطه ختم می‌شوند:

فریادهای عاصی آذرخش —/ ....
و درد خاموش‌وار تاک —/ ....

چهارم اختلاف ساخت و شکل بخش سوم با کل شعر

تو از خورشیدها آمده‌ای از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای
تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای.

انگار تنها هنگام ورود « تو » است که راوی آن نیستی و جدایی تقدیری را فراموش می‌کند — و البته این تجلی ناگهانی اما نومیدانه طلب شده، منطقی هم هست.

نکته‌ی پنجم تکرار « به دعایی نومیدوار طلب ... » است در دو سطر زیر (اولی از بخش دوم و دومی از بخش چهارم):

چرا که من در وحشت‌انگیزترین شب‌ها آفتاب را به دعایی
نومیدوار طلب می‌کرده‌ام
در خلایی که نه خدا بود و نه آتش، نگاه و اعتماد تو را به
دعایی نومیدوار طلب کرده‌بودم

آیا مابین آفتاب و «نگاه و اعتماد تو» به قول فلسفیون یک رابطه‌ی همانستی برقرار است؟ پس چه بهتر که به تفاوت فعل‌ها هم توجه کنیم: می‌کرده‌ام و کرده بودم.

نکته‌ی ششم پایان‌بندی شعر است که گویی این شک را در دل ما برمی‌انگیزد که من راوی و «تو»ی نومیدانه طلب شده یکی هستند. نوعی همانستی دیگر اما این‌بار مابین من راوی و «تو». و از همین‌جا به نکته‌ی هفتم می‌رسیم: آیا یکی شدن من و تو، من راوی را به یک انسان کلی تبدیل نمی‌کند ــ یعنی نه من و نه تو ــ بل‌که انسان به طور کلی؟»

۷۸. کسرا عنقایی می‌نویسد: «باغ آینه با سطرهایی آغاز می‌شود که اگر بخواهیم به ذهنیت غالب دهه‌ی چهل ـ یعنی سال سروده شدن این شعر ـ توجه کنیم، ناچاریم فکر کنیم سطرهایی چون «به جنگ سیاهی رفتن»، یا «من برمی‌خیزم» دارای معنای سیاسی است و البته چنان‌چه با این تصور پیش برویم در اواسط و انتهای شعر نیز نقاط عطفی می‌توانیم بیابیم که بر این باور صحه بگذارند. اما همان طور که همه می‌دانیم، شعر خوب قابلیت این را دارد که با تفاسیر مختلف مورد ارزیابی قرار گیرد و خوشبختانه باغ آینه چنین شعری است.

در آغاز هنگامی که فضایی تاریک و تجریدی با حضور خفیف انسان یا راوی شعر تصویر می‌شود این حس به خواننده دست می‌دهد که ناظر صحنه‌های پیش از پیدایش بشر است. هنگامی که حیات مفهومی نداشت و در میان کهکشان‌ها فقط تکرار و تکرار، تاریکی و تاریکی بود، که ناگاه این تکرار ازلی متوقف می‌شود و حیات با نخستین رشته‌های نور هنگامی که «کهکشان‌های خاکسترشده» را روشن می‌کند روند تکرار را تغییر می‌دهد.

تأکید بر آغاز حیات در بند دوّم وضوح بیش‌تری می‌یابد. در واقع این بند سرشار از نشانه‌های حیات بر سیاره‌های خاکی ما است: «آذرخش و تگرگ» و بعد هم «بطن بی‌قرار ابر» که قرار است نخستین باران حیات را بر

سیّاره‌ی خاک و آتش بیاراند و « درد خاموش‌وار » از سویه‌ی دیگر زنده‌گی است، چراکه تنها با زندگی است که درد معنا می‌یابد و ناگاه حضور انسان پُررنگ‌تر می‌شود چراکه با فریاد خود می‌خواهد از سویه‌ی دیگر زنده‌گی، یعنی « درد » بگریزد و به سویه‌ی دیگر آن یعنی « نور » و شادی برسد.

پس از این انتخاب، در بند سوّم « عشق » پدید می‌آید. یا در واقع بهتر است بگوییم « عشق » از « نور و سپیده‌دم »، از « آینه‌ها و ابریشم‌ها » فرا می‌رسد. چراکه با عشق می‌توان از نیستی گریخت و در مسیر زمان، حیات را تداوم بخشید.

در بند چهارم، راوی باگریز از مفاهیم و علت‌های پیدایش، باگریز از باورهای خیر و شر، هم‌چنان بر عشق زمینی خویش پا می‌فشارد و به‌طور تلویحی عشق زمینی را باعث پیدایش و تداوم حیات می‌داند و به همین دلیل به ستایش آن می‌پردازد:

جریانی جدّی
در فاصله‌ی دو مرگ
در تهی میان دو تنهایی
[نگاه و اعتماد تو بدین گونه است!]

در آخرین بند، همین مسیر ادامه می‌یابد، یعنی ستایش و روایت عشق بسط پیدا می‌کند. بعد شاهد برخاستن مجدد انسان هستیم. از آن رو کلمه‌ی « مجدّد » را به کار می‌برم که در بند آغازین هم برخاستن انسان را دیده‌بودیم. هنگامی که با چراغی به دست و چراغی در برابر، به جنگ سیاهی‌ها، به جنگ نیستی رفته‌بود.

اما در بند پنجم، دیگر این برخاستن برای رفتن به جنگ نیستی و سیاهی‌ها نیست، بل‌که برای صیقل زدن زنگار روح است، تا به تعالی و انسانیت برسد و با نهادن آینه‌یی برابر آینه‌ی انسان هم‌درد خویش، از انسانیت و ژرفنای روح وی ابدیتی می‌سازد. » (شهریور ۱۳۷۷)

۷۹. حافظ موسوی می‌نویسد: «... برخورد من با این شعر در وهله اوّل یک برخورد کلی و عمومی‌است «کلی و عمومی» به این معناکه از تجزیه و تحلیل اجزای آن به‌کل ساختمان شعر نمی‌رسم. بل‌که برعکس، ابتدا با ساختمان کلی شعر برخورد می‌کنم و سپس می‌کوشم به درک اجزا آن نایل شوم. بنابراین قبل از هر چیز باید یک بار شعر را از آغاز تا پایان آن بخوانیم. بی آن‌که در هر سطر ــ یا بند حتا ــ توقف یا مکث طولانی بکنیم. ... احساسی که من پس از یک بار خواندن این شعر دارم ... این است که یک جور هماهنگی و وحدت درونی در نمای کلی و عمومی آن هست که برای من خوشایند و لذت‌بخش است. ... مثل یک قطعه موسیقی، مثل پیکره‌یی که از دیدن آن احساس خوشایندی به ما دست می‌دهد. ... این وحدت و انسجام، یا این اندام‌واره‌گی چه‌گونه پدید آمده‌است؟ به نظر من وجود دو عنصر یا کاربرد دو شگرد (تکنیک) موجب این انسجام یا اندام‌واره‌گی‌است: یکی وجه موسیقایی زبان است. واژه‌ها در این شعر به‌گونه‌یی انتخاب شده و در کنار هم قرار گرفته‌اند که از نظر آوایی کوچک‌ترین تنافری با یکدیگر ندارند. بل‌که برعکس، هر واژه، چنان با واژه‌ی قبل و بعد از خود درآمیخته است که گویی هدف اصلی‌شان نه ایجاد معنا، که در درجه اوّل تولید صوت و موسیقی بوده‌است. از این منظر که به شعر نگاه کنیم کاربرد هجاهای بلند و استفاده‌ی فراوان از مصوت بلند «آ» که در بافت کلامی این شعر ناگزیریم آن را کمی بلندتر از یک «آ»ی معمولی تلفظ کنیم، چشم‌گیر است. برای درک بهتر این نکته می‌توانیم یک بار کل شعر را با تکیه بر مصوت بلند «آ» و با صدای بلند بخوانیم تا دریابیم که این مصوت چه جایگاهی در حفظ هارمونی آوایی و موسیقی کلامی آن دارد.

نکته دوم که ما را ــ خودآگاه یا ناخودآگاه ــ تحت تأثیر قرار می‌دهد، کاربرد نوعی قافیه یا اشتراکات صوتی و هجایی در بخش‌هایی از شعر است. منظور من البته «قافیه» به معنای سنتی آن نیست. گرچه از این نوع قافیه نیز استفاده شده‌است. مثلاً در پایان بند سوم که می‌گوید: تو از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای |

تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای امّا نکته‌ی مهم، تناسبی است که در هجای آخر این سطرها وجود دارد:

هنگامی که تگرگ
در بطن بی‌قرار ابر ...

و درد خاموش‌وار تاک
هنگامی که غوره‌ی خرد
فریادهای عاصی آذرخش

مهم‌ترین وجه اشتراک این سطرها از نظر آوایی در این است که آخرین هجای آن‌ها یک هجای بلند است که به دو حرف بی‌صدا (صامت) ختم می‌شود.[۲۵] یعنی هجای بلندی که از یک هجای بلند معمولی کمی بلندتر است و به جای ختم شدن به یک صامت بعد از مصوت به دو صامت ختم شده‌است. بنابراین ما از شنیدن هجاهای گرگ [در تگرگ] ، ابر، تاک و خُرد در آخر سطرها همان احساسی را پیدا می‌کنیم که در شعر قدیم از کاربرد قافیه به دست می‌آمد.

در هریک از بندهای این شعر گونه‌های مختلفی از این نوع شگردهای زبانی به کار گرفته شده‌است. که صرف نظر از این که ما (خواننده) قادر به تشخیص و تحلیل آن باشیم یا نباشیم، کمابیش تحت تأثیر آن قرار می‌گیریم و آن احساس خوشایند که در مقدمه بدان اشاره کردم در ما پدید می‌آید.

◎ تقابل موتیف‌ها

در برابر هارمونی ساختمان آوایی و هجایی شعر، تقابل (کنتراست) موتیف‌ها یا عناصر پایه‌یی تصاویر، بیش از هرچیز دیگری جلب نظر می‌کند و

۲۵. غیر از تاک که گرچه به یک صامت ختم می‌شود. امّا به دلیل کشیده‌گی « آ » تفاوت آن با بقیه محسوس نیست.

ما را به دنیای درونی شعر رهنمون می‌شود: چراغ در برابر سیاهی. نطفه تگرگ در برابر فریادهای عاصی آذرخش، جوانه‌ی غوره خُرد در برابر درد خاموش‌وار تاک. آفتاب در برابر شب. کهکشان‌های خاکسترشده در برابر خورشیدی که از اعماق برمی‌خیزد و...

شعر از لحاظ درون‌مایه، مبتنی و متکی بر این عناصر و تقابل میان آن‌ها است و بقیه اجزا و تصاویر بر پایه‌ی آن ساخته شده‌است.

پس تا این‌جا به دو نکته مهم در ساختمان کلی شعر پی برده‌ایم. نکته‌ی اوّل هماهنگی (هارمونی) در ساختمان آوایی شعر که برای آن از عنوان « موسیقی شعر » هم می‌توانیم استفاده کنیم. و نکته دوّم، تقابل (کنتراست) موتیف‌هایی که شعر از آن‌ها ساخته شده‌است.

در صورتی که بر این دو نکته در ساختمان کلی شعر توافق داشته باشیم می‌توانیم بر پایه‌ی آن شعر را بار دیگر و با دقت و تأمل بیش‌تر در اجزای آن بخوانیم.

چراغی به دست‌ام چراغی در برابرم.
من به جنگ سیاهی می‌روم.

در این دو سطر چه عناصری نظر ما را به خود جلب می‌کند؟ در وهله‌ی اوّل « چراغ » و « سیاهی » که در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند. امّا چرا دو چراغ؟ چراغی که در دست راوی است موقعیت و کارکرد مشخصی دارد. آن چراغ دیگر که در برابر راوی یا « من شعر » قرار گرفته‌است متعلق به کیست؟ و یا خود چیست؟ در این دو سطر سر نخ مطمئنی برای یافتن پاسخ وجود ندارد. باید پاسخ یا پاسخ‌های ممکن را در بندهای بعدی شعر جستجو کنیم.

گهواره‌های خسته گی
از کشاکش رفت‌وآمدها
بازایستاده‌اند،

و خورشیدی از اعماق
کهکشان‌های خاکسترشده را روشن می‌کند.

در این سطرها قبل از هرچیز «گهواره‌های خسته‌گی» ذهن مرا به خود مشغول می‌کند. چرا گهواره‌های خسته‌گی؟ این جا دو گزاره وجود دارد:

۱. گهواره‌های خسته‌گی از حرکت بازایستاده‌اند.

۲. خورشیدی از اعماق | کهکشان‌های خاکسترشده را روشن می‌کند

با توجه به ساختمان کلی شعر که پیش‌تر از آن سخن گفتیم آیا نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که این کهکشان‌های خاکسترشده همان گهواره‌های خسته‌گی هستند که از حرکت بازایستاده‌اند. یعنی نابود شده‌اند و خاکستری از آن برجای مانده‌است؟ آیا گهواره‌های خسته‌گی با آن عبارت «کشاکش رفت و آمدها» کنایه‌یی از زمان یا شب و روز نیست که به طرز ملال‌آوری در کشاکش و رفت‌وآمد هستند؟

این‌جا بند اوّل شعر تمام می‌شود. امّا ما هنوز جز دو تصویر منفرد که ظاهراً چندان ارتباط محکمی با هم ندارند، چیز دیگری در دست نداریم.

تصویر اوّل: راوی چراغی در دست دارد، چراغی در برابر او است و عزم نبرد با سیاهی را دارد. تصویر دوّم: گهواره‌های خسته‌گی (زمان؟ شب و روز؟) از حرکت باز ایستاده‌است و جهانی دوباره، با خورشیدی که از اعماق برخاسته است، آغاز می‌شود.

بند دوّم شعر با دو توصیف از دو وضعیت مشابه آغاز می‌شود:

فریادهای آذرخش در هنگام نطفه بستن تگرگ در دل ابر
درد خاموش‌وار تاک وقتی که غوره در حال جوانه‌زدن است

(که در هر دو آن‌ها از دل رنج و درد و فریاد، تولدی مبارک بشارت داده می‌شود.) و بعد از این دو توصیف، راوی بلافاصله به شرح وضعیت خود می‌پردازد و می‌گوید که همه‌ی فریادش به خاطر گریز از درد بوده‌است و چرا که او در وحشت‌انگیزترین شب‌ها در جستجوی خورشید بوده‌است. و به این

ترتیب کل قطعات و تصاویر پراکنده‌ی قبلی، به یک‌باره، برای ما معنایی تازه پیدا می‌کند و در می‌یابیم که همه‌ی آن تصاویر و توصیف‌ها به یک مرکز برمی‌گردند. در همه‌ی آن‌ها یک زنده‌گی جدید که از دل مرگ و نیستی سربرمی‌آورد، مراد است.

و اتفاقاً همه‌ی آن زایش‌ها و تولدها که از آن یاد شده‌است از مسیری بغرنج و دردآلود عبور می‌کند. بااین‌همه، مراد و مقصود هم او است.

بند سوم فقط دو سطر است که مثل نقطه‌یی بر پایان آن دو بند قبلی نشسته است.

تو از خورشیدها آمده‌ای از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای
تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای

به نظر می‌رسد که همه‌ی آن اتفاقات که در دو بند قبلی به آن‌ها اشاره شده بود، در این‌جا به یک‌باره تحقق یافته‌است: تو آمده‌ای. یعنی انگار خورشیدی از دل کهکشان‌های خاکستر شده سربرآورده‌است. فریادهای عاصی آذرخش تمام شده و نطفه تگرگ بسته شده‌است. درد خاموش‌وار تاک تمام شده و غوره‌ی خرد جوانه زده‌است.

در بندهای چهارم و پنجم عنصر جدیدی به ساختمان اصلی شعر اضافه نمی‌شود. این دو بند آخر، بیش‌تر توصیفی است از آن چیزی که در بندهای قبلی پوشیده مانده‌بود. توصیف وضعیت راوی که چه گونه از دل یأس و نومیدی نگاه و اعتماد « تو » را طلب می‌کرده‌است.

در ابتدای بند آخر وقتی به دو صفت « بی‌رحم » و « بزرگ‌وار » در کنار هم برخورد می‌کنیم، خود به خود کمی متوقف می‌شویم. امّا من از این گره به راحتی عبور می‌کنم. چون در همه‌ی توصیف‌های قبلی هم هستی جدید و « شادی »ها از دل رنج و درد بیرون می‌آمدند، بنابراین بی‌رحمی- شادی- « تو » هم می‌تواند شبیه فریادهای عاصی آذرخش برای تولد تگرگ باشد و

هم می‌تواند نشانه عظمت و بزرگی، « شادی. تو » باشد. من در صفت « بی‌رحم » عنصری از بزرگی و عظمت را می‌بینم و کم‌تر به فقدان شفقت فکر می‌کنم.

پنج سطر پایانی شعر ارجاعی است به دو سطر اوّل، که در این‌جا هم خود درخشان‌تر جلوه می‌کند و هم انگار نوری به کل زوایای شعر می‌تاباند که گویی کل شعر را در این پنج سطر آخر بار دیگر با زبانی زلال‌تر دوباره خوانده‌ایم. » (مهرماه ۱۳۷۷)

جُستارهایی در شعرهای شاملو

- خواننده، خوانش
- زبان شعرهای شاملو
- نه‌چندان‌شاعرانه‌ها
- ساختار موسیقایی شعرهای شاملو
- منتقدان شعرهای شاملو

٦

خواننده، خوانش

« شاعر شعر نمی‌سازد، شاعر شعر به‌وجودنمی‌آورد، ذهنیت شاعرانه است که شعر می‌سازد... حقیقت این است که من به شعر نمی‌پردازم، شعر به من می‌پردازد. من هیچ‌وقت شعری را به عنوان یک مشغله‌ی ذهنی توی سرم ندارم. شعر خودش در یک لحظه پیدامی‌شود و به من دستورمی‌دهد که بنویسم‌اش. می‌نویسم‌اش. طبعاً نمی‌تواند انگیزه‌ی خارجی وجودنداشته‌باشد ولی فکرمی‌کنم بیش‌تر نحوه‌ی زنده‌گی و نحوه‌ی تفکر است که شعر را به وجود می‌آورد ... »[1]

حالا[2] که این‌جا بنا است از « چه‌گونه؟ » بپرسیم نه از « چیست؟ »، می‌پرسم شعر چه‌گونه نوشتاری است؟

۱. شاملو، در گفت‌وگوی با زمانه، شماره‌ی نخست، مهر ۱۳۷۰ - ۱۹۹۱، چاپ آمریکا، ص ۲۱.
۲. این گفت‌وگو ادامه‌ی بحثی است که آن را در مقدمه‌ی کتاب خوانده‌اید.

۱. بگذارید من از شما بپرسم برای خواندن شعر چه نیازی به تعریف شعر هست؟ هر شعری از یک سو دقیق‌ترین و از سوی دیگر سیال‌ترین تعریف‌ها را در خود دارد، خودش بهترین ترجمان است چون که ترجمان خودش است، یعنی ترجمان اشیا و موقعیت‌های گوناگون آن‌ها در جهان ما و در جان‌های ما.

این طور هم می‌شود گفت که برای خواننده هر شعری، نه انواع آن، یک فُرم است، و فُرم چیزی نیست مگر یک تُهیا که با رابطه‌های خاص اشیا یا خیالینه‌ها (ایماژها)ی گوناگون پُرمی‌شود. از این رو فُرم یک تُهیای بی‌منتها است، که همیشه مالامال می‌شود، خالی می‌شود، لبالب می‌شود، می‌ریزد و تهی می‌شود. به این پرشدن و خالی‌شدن بی‌منتها می‌گوییم خوانش شعر.

حقیقت این است که شعر بر ما محیط است چراکه زبان است، نوشتار است و زبان برای ما مثل آب است برای ماهی. و حقیقت خوانش نیز این است که ما در شعر محاط باشیم، چون این را دوست‌داریم. من این را یک‌دلی می‌دانم که پس از این درباره‌اش خواهم‌گفت.

به طور کلی، هرگونه خوانش شعر حس‌کردن شعر است چون یک نوشتار، که در آن خواننده از یک سو در زبان و فرم‌ها و ساختار آن باریک‌بینی می‌کند و از سوی دیگر با آن می‌تَنَد، یعنی با آن «ممزوج» می‌شود. به همین سبب، شعر برای او چیزی نیست که فقط حول محور زبان ادبی آن، که شاید سرشار از استعارات، تشبیهات و مجازها و مانند این‌ها باشد، بگردد، یا حول مضامین شاعرانه، یا حتا خیالینه‌های شاعرانه. خیالینه‌ها، یا ایماژها، که در برخی شعرها یا خوانش‌های ادبی ارزش‌اند شاید در خوانش دیگری چندان باری بر دوش‌شان نباشد.

بنابراین، شعر را نباید فقط در معانی واژه‌گان و آواها و ترکیب‌های زبانی، به معنی بالا، جُست. بل‌که هر شعری رمزها یا نمادهایی مستقیم در دست‌رس خواننده می‌گذارد که او با گرفتن آن‌ها شعر را می‌خواند و معنا یا معناهای آن را در جان خود و برای خود تعیین می‌کند.

۲. ما در هر بار خواندن شعر چیزها را برای نخستین بار می‌بینیم و آن را از پیش

نمی‌شناسیم، از این رو در خوانش شعر نباید آن را به موقعیت آشنا و از پیش موجود یا «معتاد» برگردانیم که ای‌بسا با دلالت آن واژه در آن شعر هم‌خوان نباشد. از این رو، زبان‌مندبودن شعر آن را به سخن عادی و معانی از پیش ساخته‌شده، یعنی همان کلیشه‌ها، تقلیل نمی‌دهد.

بر همین پایه است که می‌گویید مثلاً کلاغ شعر هنوز در فکر آن کلاغ‌ام ... را نمی‌توان به نیما تقلیل داد؟

۳. بله. یا به «خوش خبر»، و هرچه در این راستا است. از این رو، نه تنها بار اول، بل‌که هربار که همان یک شعر معین را می‌خوانیم گویی نخستین‌بار است که آن را می‌بینیم. در شعر حقیقت از پیش‌ساخته، هم در نمادها و هم حتا در حد یک واژه یا یک ترکیب نداریم، چراکه هرگونه حقیقتی در خوانش ما پدید می‌آید. حقیقت شعر همان است که در هربار زیستن با شعر می‌یابیم یا می‌بینیم.

۴. شعر را از نظر موضوع هم تقسیم‌بندی کرده‌اند: شعر اشیا، شعر موقعیت‌ها و شعر اندیشه‌ها یا ایده‌ها، که هر سه نوع می‌توان در میان شعرهای شاملو هم دید. هرکس فراخور حال و هوای روحیش این یا آن نوع را بر دیگری ترجیح می‌دهد، یکی شعر اندیشه گر را می‌پسندد و آن دیگری شعر اشیا را، و سومی بیش‌تر شعر موقعیت‌ها را. خودخواهی است که، مثلاً به دستاویز نقد شعر، ترجیح خود را برای دیگران هم اصل بدانیم و این سرآغاز بی‌راهه‌رفتن ما است در خوانش.

شعر با خواننده چه می‌کند؟

۵. این به خواننده بسته گی دارد. مثلاً برای من هیچ چیز تعجب‌انگیزتر و غافل‌گیر کننده‌تر از شعر نیست، چون هربار که شعری مرا گرفت و من مخاطبش شدم

مثل این که آن شعر به یافت من از واقعیت، یعنی واقعیتی که تا آن لحظه‌ی من در آن زنده‌گی می‌کردم، ساختار دوباره یا نوی می‌بخشد و من با آن مثل بچه‌ها به جهان نگاه‌می‌کنم، نه آن که بخواهم آن را بشناسم. و این‌جا است که واقعیت نو خود به خود جانشین واقعیت پیشین می‌شود. این کشف بزرگ خوانش شعر است. این را هم اضافه کنم که این خاصیت خوانش هر هنری است نه فقط شعر. اما من این را بیش از همه از شعر دارم.

ک این مرا به سوآل دیگری می‌کشاند که کدام شعر شاملو یک شعر کامل است؟ مقصودم این است که شاخص‌های یک شعر خوب شاملویی چیست؟ یا چه‌گونه است؟

۶. گمان‌نکنم بشود چیزی به اسم شعر کامل را به‌تصوردرآورد. این یا آن شعر، به نظر من، شاخص‌های خاص خود را می‌طلبد. از سوی دیگر، شعر را در مقام پیام‌رسانی یا از هر زاویه‌ی دیگری که نگاه کنیم، تنها در حضور خواننده، و در خوانش او است که آن شعر یک کُل می‌شود، نه کامل. خواننده است که در هر بار خواندنش آن را در یک کُل، که می‌توان آن را یک کُلّ اُرگانیک یا کل‌ِ هم‌پیکر هم نامید، می‌نگرد و می‌گیرد. البته من ترجیح می‌دهم به جای کُل، لغت مجموعه یا توده را بگذاریم، یا از کُل همه جا مجموعه بفهمیم. باری، چنین شعری همه‌ی مفرداتش در جان خواننده هم‌خوان‌اند، در حضور تناقض‌هایش. به عبارت دیگر، آن‌گاه شعری یک مجموعه یا توده است که اجزای متقابل‌ِ یعنی آن‌هایی که با یک‌دیگر در موقعیت تقابلی (یا کُنتراستی) یا حتا متناقض قراردارند یا اجزای کاملاً جداازهم که برهم‌کنش دارند در یک مجموعه باشند، به‌هم‌تنیده باشند و یک کُل‌ِ هارمونیایی بسازند. اصل، هارمونی است نه لزوماً وحدت اجزا. این مجموعه‌ی‌ِ هارمونیایی تنها در خوانش‌ِ خواننده تجلی‌می‌کند و امکان‌پذیر می‌شود.

مقصودم از این مجموعه یا توده، چیزی است مثل قله‌ی دماوند یا یک

پیکره‌ی ژاپنی میروکو بوساتسو، یا گنبد و مجموعه‌ی مسجد شیخ‌لطف‌الله. این مجموعه چیزی انتزاعی نیست، بل‌که وجودی مستقل دارد، نه به این معنا که میان این شعر و شعرهای دیگر، یا با زمان و زبان و تاریخ پیوندی نیست. هر شعری مثل یک گل‌دان چینی یا یک فنجان ژاپنی، یا یک پیکره‌ی ژاپنی بوداسَف (بوساتسوُ) است، مستقل از گل‌دان‌ها و فنجان‌ها و پیکره‌های دیگر. و می‌توان به آن اشاره کرد که « آن جا هست »، یا « این است »، « چنین است ». هر شعری چنینی. خود را دارد، چنان که بوداییان می‌گویند. صورتی است چنین. فُرمی است یکه، مثل این هایکوُ که پُراپُر است از همه، و سرشار است از تُهیا. فرمی دارد مانند صِفر، گرد و توخالی، سرشار از نیستی که همه است و پذیرای همه:

هیچ‌یک سخنی نگفتند
نه میزبان نه میهمان
نه گل‌های داوودی

این شعر است، یعنی یک توده‌ی هارمونیایی. تقابلی: پرآوازترین خاموشی، پُراپُرترین تهیا. مثلثی با یک صدای سکوت که بانگش تمام هستی را سرشار می‌کند. تا من از این تهیای فُرم پر نشوم آن را درنمی‌یابم، یا به بیان دیگر، تا من از این پُرای فرم که بر کاغذ می‌بینم، خالی نشوم آن را نمی‌بینم.

۷. شاخص دیگر شعر، کشفی‌بودن آن است،که این هم از سوی خواننده است. او است که جامعیت شعر را کشف می‌کند. کشفی بودن. شعر را نباید به معنای تصادفی بودن آن و یا فقدان ساختار دانست. بی‌شک قواعد معینی بر مفردات و ترکیب‌های آن‌ها روایی دارد که می‌توان در آن باریک‌بینی و موشکافی و کشف کرد. به یک مورد اشاره می‌کنم. مثلاً صفت یا بسیاری از مفردات و عناصر شعر می‌توان گفت که حالت بازتابی دارند، یعنی یک‌دیگر را باز می‌تابند، یا در هم جوانه می‌زنند و می‌رویند، به‌هم معنا می‌بخشند، این همان معنایی است که به تنهایی در هیچ قاموسی چیزی درباره‌ی آن نوشته‌اند.

این‌جا کنش یا فونکسیون مفردات و عناصر در یک موقعیت معین مهم است نه فقط ساختار ظاهری که شاید در آن هم‌تنیدگی بیابیم یا نه. مقصود من از ساختار هم‌تنیده آن نیست که تمام مفردات باید به هم چسبیده باشند و شکل مشخص و معینی مثل یک میز داشته‌باشند. [← ۴۰]

۸. شاخص دیگر، متنها و بی‌متنهایی لحظه‌ی خوانش است. شعر، چون نوشتار است، مقید است در زبان، و در زمان و مکان هم، درست مثل خواننده. اما این دو، یعنی شعر و خوانش، در لحظه‌ی خوانش، بی‌متنها اند، چرا که می‌توانند تا بی‌نهایت از یک‌دیگر پر و خالی شوند. بی‌متنهایی یک « حال » سیال است و متنها، بیرون آمدن از آن است. خواننده در لحظه‌ی خوانش به این « خُم » مثنوی می‌ماند:

خُم که از دریا در او راهی بود پیش او جیحون‌ها زانو زند

۹. شاخص دیگر. غالبا بلندترین شعر، یا حتا منظومه‌ی یک‌پارچه، از کوتاه‌ترین داستان هم کوتاه‌تر است. چرا؟ این برمی‌گردد به سرشت خود شعر که می‌خواهد فشرده‌ترین و رمزگرفته‌ترین داده‌ها را عرضه کند، یا شاید می‌خواهد طرح یک دریچه باشد. و این خود عاملی است که خواننده را بر آن می‌دارد که آن را بازکند و بسط‌دهد، و فروبسته‌گی‌های آن را بگشاید. این شاخص دیگری است.[۳] این را نباید با « تفسیر » اشتباه کرد.

◙ خواننده

☙ خواننده با شعر چه‌گونه روبه‌رومی‌شود؟

مولوی می‌گوید:

هر کسی از ظن خود شد یار من وز درون من نجُست اسرار من

۱۰. اصل در خوانش شعر، از نظر من، فقط منطبق بر مصرع اول این شعر است. هر

۳. شعر را از این نظر می‌توان به data compression در فرایند کامپیوتری مانندکرد و خوانش آن را به decompression آن data (= داده‌ها)، و شاید خوانش به نرم‌افزار این decompression مثلاً به unzip کردن آن داده‌ها نزدیک باشد.

خواننده‌یی بی‌شک « از ظن خود » یار شعری می‌شود که می‌خواند. ظن او در واقع « درون ـ من » خود اوست، یعنی تجربه و یافت او است که بازتابی از تمامت جان اوست، یعنی از دانسته گی و ندانسته گی او. از سوی دیگر، اسراری در شعر نیست که خواننده بخواهد یا باید آن را بجوید. این‌جا اگر سرّی هست در خود خواننده است، او آن را در خود می‌جوید، یعنی در خوانشش.

* برای چنین خواننده‌یی زمینه یا پیش‌شوطی وجودندارد؟ چیزی مثل « زمینه‌ی حسی ادراک » یا « افق »، به معنی هوسرلی آن؟

۱۱. به زمینه یا حدی از توانایی خوانش یا آماده گی نیاز است. مثلاً وقتی که شعری را می‌خواند لازم است که در سراسر آن، یعنی در تک‌تک مفردات و بافت‌ها و فرم‌های آن از هر نظر، موشکافی‌کند و در ساختار آن به شکل یک حجم، مثلاً به صورت گل‌دان چینی‌یی که در دست دارد، نگاه کند، و هر آن‌چه تخیل می‌کند بر بنیاد داده‌های همان شعر باشد، البته نه لزوماً داده‌های پیش چشم. خوانش کاری است عاشقانه، با تلاشی که خواننده در آن نقش ـ فعال دارد، چرا که یک کنش کاربردی است با حوزه‌یی از امکانات و الزامات ـ خاص خود، گیرم که مدوّن نباشد. شاید خواننده‌ی ناآشنا با این امکانات و الزامات چندان کاری از پیش‌نبرد. خواننده‌یی که ما از او می‌گوییم به اصطلاح پاک و « معصوم » نیست، البته فقط به این معنی که در وقت خوانش فقط یک « حس » خشک و خالی با خود داشته‌باشد. اشتباه نشود با « واکنش حس و حالی » که متفاوت از واکنش چنین خواننده‌یی است. « معصوم »، یعنی بدون هرگونه آموخته‌یی، این‌جا معنی‌ندارد. بدون توانش خوانش یا توانش زبانی دشوار بتوان به شعر راه‌یافت. پرورده گی در تحلیل مفردات، آموختن راه‌وچار نظاره‌ی ـ موقعیت‌ها، خصوصاً موقعیت‌های تقابلی در شعرهای شاملو، و خودداری از پیش داوری‌ها و بازداشتن جان از پیوستن به مفردات فردی ....

۱۲. آگاهی به رویکردها یا شیوه‌های ادبی افق وسیع‌تری به خواننده می‌دهد و یا او

از آن‌ها «کسب بصر» می‌کند. به خلاف نظر برخی، این آگاهی‌ها مانع تخیل آزاد و آزادی او در خواندن نمی‌شود. بی یک تخیل نیرومند و پرورده نمی‌توان به آثار ادبی راه یافت، و یا دقیق‌تر بگوییم نمی‌توان به کندوکاو در آن اثر در آینه‌ی جان خود پرداخت، و در آن زنده‌گی کرد. یافت شعر، برخورداری و عمق‌یابی است، که چون از بیرون به آن نگاه کنیم عمق‌یابی در شعر است، و اگر از درون نگاه کنیم، آن را در خود جست‌وجو می‌کنیم. جان پرتنگنا نمی‌تواند به بسیط شعر راه‌یابد.

آن «خودداری از پیش‌داوری» را می‌توان پیش‌زمینه‌ی روحی خواننده دانست. به این معنی که شعری را که می‌خواهدبخواند، یا دارد می‌خواند، نخست یک‌سان‌دلانه نگاه‌می‌کند و اگر او را «گرفت»، آن‌گاه یکدلانه آن را دوست می‌دارد، مخاطب آن و یار آن خواهدبود، البته از ظن خود. یا شاید در برابر آن خاموشی پیشه‌می‌کند یا به شور و شیدایی درمی‌آید، یا به اندوهی عمیق درمی‌شود، و یا به تسلایی آرام برمی‌آید. هر یک از این احوال یک «لحظه‌ی بی‌منتها» است که ما در آن هم به سوی خود می‌رویم و هم از خود بیرون‌می‌آییم. و این چیزی است فراتر از لذت یا حظ. ما به شعر راه‌می‌یابیم و شعر به ما؛ با شعر هم‌کنار و هم‌چراغ می‌شویم و از آن فیض می‌بریم.

۱۳. خواننده‌یی که بیرون از شعر، یا روبه‌روی آن، یعنی در تضاد با آن بایستد، یا آن در موقعیت تنازع یا دویی باشد، یعنی شناسه گری (سوژه) باشد در برابر شناسه (اُبژه)، نمی‌توان‌گفت که او خواننده‌ی آن شعر است ....

۱۴. مثل اغلب منقدان ما.

شعری که در تجربه‌ی ما ننشیند ما خواننده‌اش نیستیم، شاید بشود ما را این‌جا خواننده‌ی صوری دانست. کمال خوانش این است که خواننده با شعر بیامیزد.

خواننده، این‌ها را چه‌گونه و از کجا به‌دست‌می‌آورد؟

۱۴. با تمرین در خود شعرها و با خواندن خوانش‌های تمرینی، در مدرسه یا از کتاب‌ها. علی‌القاعده باید این طور باشد. اما به‌نظرمی‌رسد که مهم‌ترین کار خواننده‌ی ما در آستانه‌ی خوانش این باشد که عادات پیشین اجتماعی و فردی خواندن و معنی‌کردن، و نیز انشانوشتن درباره‌ی شعر را، یعنی عاداتی را که در مدرسه‌های ما رسم است، ترک‌کند.

دیگر کمابیش همه این نظر را پذیرفته‌ایم که شعر نوع خاصی از کاربرد زبان است که پیام می‌رساند، خواه پیام زیبایی‌شناختی (استتیک) و خواه پیام اجتماعی. و این پیام به فرستنده و گیرنده‌یی قوی نیازدارد. در نظر اول خواننده همان گیرنده است و شاعر فرستنده و شعر هم پیام. اما من در خوانش شعر به این تفکیک بسنده‌نمی‌کنم و بر این عقیده‌ام که فرستنده و پیام و گیرنده، هر سه، در خواننده تحقق‌می‌یابد. اگر گیرنده‌یی نباشد چه حاصل از فرستادن پیام؟ بی‌دریافت خواننده پیامی یا شعری وجودندارد.

۱۵. شک نیست که ما نمی‌توانیم از پیش فرض‌های خوانش برکنارباشیم، و یا نمی‌توانیم خوانش را امری اجتماعی ــ تاریخی ندانیم. دیروز حافظ را یک جور می‌فهمیدند و امروز جور دیگر. اما در یک خوانش سیال، از پیش‌فرض‌ها خاصه نهادی‌شده‌ی آن‌ها می‌پرهیزیم یا حتا می‌گریزیم، و از شیوه‌های کمابیش شناخته و مرسوم کنارمی‌کشیم تنها به این دلیل که استقلال خواننده حفظ شود.

چنین خواننده‌یی که تو طرحش را کشیده‌ای می‌تواند تولیدکننده‌ی این یا آن شعر یا حتا شاعر باشد.

۱۶. اگر پذیرفتنی باشد که خوانش گفت‌وگوی اجتماعی فعال و مادی خواننده است با شعر و با جهان، می‌توان گفت که آگاهیش دو سویه است، یعنی هم به

بیرون از خود توجه دارد و هم به درون خود. این‌جاست که او خود در این فعالیت پویا تولیدکننده است، او نیز برداشت خود را در زبان تولیدمی‌کند. برخورد او با شعر تخیلی است، اما انتزاعی نیست. او در ساختار شعر و در فرم‌ها، و به طور کلی در زبان شعر و در رویارویی با داده‌های زبانی کنج‌کاوی‌می‌کند، و آن‌جا که از بازتاب این یافته‌های عینی، یعنی زبانی، در جان خود می‌گوید کارش یک کنش ذهنی است، او است و خوانش او.

۱۷. برخورد با شعر مثل برخورد با جسد در اتاق تشریح نیست. خواننده به شعر جان می‌بخشد و آن را زنده‌می‌کند. شعر در کنش‌های دانسته‌ی خوانش خواننده‌های گوناگون زنده‌گی پیاپی می‌یابد، مثل کَرمه‌ی بودایی که توده‌ی کرداوهای ارادی فرد است که چون دانسته‌گی دیگری بیابد آن فرد بار دیگر زاییده‌می‌شود. نکته‌ی اصلی این‌جا همان دانسته‌گی است. و عنصر تولید دوباره‌ی هر شعر نیز خوانش‌ها یا دانسته‌گی‌های تازه است. خواننده زِهدانی است که شعر مدام در آن شکل می‌گیرد و پرورده‌می‌شود و سپس به شکل خوانش زاده‌می‌شود.

▣ خوانش

حال که خواننده در شعر کندوکاو و کنج‌کاوی‌ها می‌کند برای این که خودش را بیابد یا ببیند، یا به خودش گوش‌کند، خوانش چه‌گونه چیزی است؟

۱۸. جواب را خودتان داده‌اید: خوانش، خود را در شعر یافتن، خود را دیدن و خود را شنیدن است. البته در تاریخ خوانش شعر سه حرکت باز شناخته‌اند: پرداختن به شاعر (تا قرن نوزدهم)، توجه انحصاری به متن (نقد نو) و رو کردن آشکار به خواننده. (خصوصاً در سه چهار دهه‌ی اخیر).[۴] از این سه، من با شکل اول کاری ندارم، و توجه من کم‌تر به شکل دوم و بیش‌تر به شکل سوم است.

۴. تری ایگلتون، پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی، عباس مخبر، نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۱۰۳.

هم‌چنین سه گونه خوانش برشمرده‌اند: خوانش طرح‌ریزی‌شده، خوانش تفسیری، و خوانش همداستان با نظریه‌ی ادبی.[۵]

ببه خوانش شما از مرگ ناصری (در انگشت و ماه) یا از زخم قلب آمان‌جان (در از زخم قلب ...) کدام‌یک از این سه است؟

هیچ‌کدام به تنهایی. خوانش من یک کار آموزشی است که می‌تواند آمیزه‌یی از صورت‌های ساده‌ی این‌ها باشد. حرفی که در باره‌ی این یا آن شعر می‌زنم حرف دلم است اما نحوه‌ی ارائه‌ی آن متناسب است با خواننده‌یی که پیش رو دارم، خصوصاً خواننده‌ی دبیرستانی.

۱۹. از سوی دیگر، به نظر من هر شعری در سه گام شکل می‌گیرد. گام اول. شعر نیامده‌ی ننوشته است در جان شاعر. گام دوم این است: او چیزی را تجربه می‌کند و هنگامی که این تجربه صورت زبانی به‌خود گرفت، و به اصطلاح روی کاغذ آمد، شعرِ نوشتار یا شعر بیرونی (یا، تز) خوانده‌می‌شود. این آن شعری است که غالباً نامی دارد و نام شاعری را، شاید همراه با زمانِ نوشته شدن، بر آن می‌بینیم، مثلاً ترانه‌ی آبی از مجموعه‌ی دشنه در دیس از احمد شاملو. شعر (یا، بذر، تز) در حرکت اول در خاکِ خواننده، یعنی در تمامت هستی او، به مفردات و طرح‌ها شکسته و تجزیه‌می‌شود (آنتی‌تز) و سپس در فرایندی پیچیده و پویا، نه خطی و راست و مستقیم، در خوانش او شکل می‌گیرد (سَن‌تز). دو فرایند پویای شکل‌گیری هرگونه استنباطی به‌کار برده می‌شود ــ از جزء به کل، از کل به جزء، موشکافی و باریک‌بینی‌ها کرده می‌شود. شاید خواننده به شور و شیدایی درآید، اما بی‌گمان آسان‌گذار و رویه‌نگر و زودگذر نیست. شاید روزها، ماه‌ها و سال‌ها به شعری نگاه کند و به آن بیاندیشد، شاید هیچ‌گاه نتواند از چنبر آن بگریزد. گام سوم حضور شعر است در خوانش که ما با آن سروکار داریم. این سَن‌تز یا «برتنیده» شعری

۵. بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۲۷۴.

است نامکتوب و سیال که در جان خواننده شکل گرفته، و زمانی ــ مکانی یا تاریخی ــ جغرافیایی است که این صفت غالباً در شعر نوشتار وجودندارد مگر پس از یافت و پاسخ خواننده به آن، یعنی در جامعیت روح و فُرمش در جان او.

۲۰. از یک نظر، قدم اول یافت یک شعر، میل و اندیشه‌ی به آن است، یا به بیان دیگر، اندیشه‌پذیر شدن و به درون کشیدن. شعر است در جان، و در این موقعیت است که شعر بخشی از دانسته گی ما می‌شود. از این رو این‌جا هرگونه آگاهی، آگاهی به دانسته گی است، یعنی به همان « به‌درون‌کشیده ». اما این کار این‌جا تمام نمی‌شود، چراکه دانسته گی ما بنیادی دارد که ریشه در تمامت جان ما دارد و نامش ندانسته گی، یا به بیان دیگر، ناخودآگاهی است.

تو چه طور با شعر روبه‌رو می‌شوی؟

۲۱. نخست از بیرون، به زبان شعر و به نمادهای آن نزدیک‌می‌شوم. از درون، خود را به آن می‌سپارم و آن را در خود تجربه‌می‌کنم. به یک معنی، هم آن را در خود می‌یابم و هم خود را در آن. به بیان دقیق‌تر، خوانش خود نفی این دویی درون و بیرون، و نفی دویی شعر و خواننده، و نفی هرگونه دوآلیسم است.

نفی دویی؟ چرا چنین دویی حس‌می‌کنی؟

۲۲. شعر تا در حضور خواننده نباشد شناسه‌یی (اُبژه) است در خود دارنده‌ی هستی، یعنی زبان و راوی. سپس شناسه گری (سوژه) می‌آید و روبه‌روی آن قرارمی‌گیرد. تا این‌جا این دویی است. خواننده‌ی مخاطب اگر شعر را در خوانش‌اش، که پیش از این گفتیم، یافت آن‌گاه این دویی گم‌شده و از میان رفته است، یعنی دیگر شناسه و شناسه گری درکارنیست، و هرگونه واسطه‌یی

حذف شده‌است، تنها تهیایی مانده که این هر دو از او پُرند. بدین‌گونه است که من خود را در شعر گم‌می‌کنم و شعر خود را در من. به عبارت دیگر، من در شعر از خود بیرون می‌روم و او در من ازخود بیرون می‌آید، و ما در این بیرون ایستادن‌مان، در تهیای میان‌مان، به یک‌دیگر می‌رسیم. هر یک برای آن دیگری گوش‌ایم و صدا؛ خاک‌ایم و بذر، و بدین‌گونه در یک‌دیگر جوانه می‌زنیم. این جوانه نه پاره‌یی است از ساختار هستی من یا او، که جامعیت تمام هستی ما است.

☙ برای پرشدن از یک شعر خاص اول باید خالی شد؟ از چه چیز باید خالی شد؟

۲۳. خالی‌شدن از هرگونه پیش‌داوری و قراردادها و سنجه‌های پیش‌ساخته؛ رها کردن معانی شناخته‌شده‌ی نمادهای یک شعر معین. رهاشدن از جزم‌ها است، از باید نبایدها، که می‌تواند مرسوم باشد مثلاً از طریق آموزش مَدرسی، که پیش از این به آن اشاره‌شد. این مقدمه و آماده‌گی خوانش است. این خالی شدن است، و نباید آن را با نفی مطلق آموخته‌ها اشتباه گرفت، فقط کنار گذاشتن آن‌ها است تا جان آزاد باشد صورتی دیگر، و صورتی نو، بیافریند. مثل کاری که خود شاعر یا نقاش می‌کند. از آن‌چه می‌دانند خالی می‌شوند، تا از چیزی نو پرشوند. همین طور است خواننده.

۲۴. هر خوانش دقیقی آکت برتنیده‌ی جان خواننده است، از این رو به گمان من بیهوده است که حتا بافته‌های خواننده‌ی غیر حرفه‌یی را دست‌کم بگیریم. شاید بشود گفت که معیار داوری درباره‌ی هر خوانشی تنها این است که بگوییم coherence دارد یا نه. یعنی پیوند میان نشانه‌ها دقیق و منطقی است یا نه. من این coherence را هم‌تنیده‌گی می‌دانم. بهترین تحلیل خود بافته‌ی خواننده است، به‌شرط آن‌که در آن بافته پاره‌گی نباشد، تاروپودش سالم و درست بافته شده‌باشد. خوانش در این مقام چیزی است که خواننده ازخود بیرون می‌گذارد، یا بیرون‌گذاشتن چیزی است که او آن را در کنارزدن معناها یا ساخت‌های پیشین و شناخته‌شده‌ی شعر در خود یافته‌است.

خواننده شروع می‌کند به خواندن با حفظ پیش‌شرط‌هایی که گفتیم. اما این‌جا نقش کلیدی با چه جزیی از شعر است، یعنی او باید پی‌ِ چه چیزی بگردد؟

۲۵. نمی‌دانم. اما نقش‌ها و نسبت‌ها و میزان نسبت‌های مفردات هر شعری، یعنی چیزهای نوشته‌ی شعر، در متن‌ِ ساختار‌ِ آن بیش از خود آن مفردات نیاز به تأمل دارند. مفردات‌ِ شعری که جامعیت آن برتنیده از ندانسته گی است با یک‌دیگر رابطه‌ی دینامیک یا دیالکتیکی دارند. یا شاید این رابطه به شکل منطقی باشد، یا از نوع اجزای یک صورت فلکی باهم، یا هندسی، و مانند این‌ها، مثل شعر باغ آینه و مرگ ناصری در خوانش من. یا یک معماری ساختاری خاص خود دارند. مثلاً یک عامل بسیار مهم در این مناسبات، شکل نوشتاری آن شعر است، که ما در بخش **معماری موسیقایی** این کتاب (در جستار **ساختار موسیقایی شعرهای شاملو**) به آن می پردازیم.

طبیعی است که چنین چیزی در خوانش‌های مقدماتی نباشد. این کار نیاز به ممارست دارد. اما دقت در خوانش، باریک‌بینی و موشکافی و شکیبایی در متن شرط اصلی است.

آیا خوانش شعر فقط به همین باریک‌بینی‌ها ختم‌می‌شود؟

۲۶. نه. این موشکافی‌ها مدخل است. شاید خواننده در این کار لذت یا فیضی که پیش از این گفتیم نبرد. در این کتاب همیشه حق را به سوزان سونتاگ می‌دهیم که می‌گوید « در هنر به جای یک علم تأویل [هرمنیوتیکس hermeneutics] به یک علم عشق [اِروتیکس erotics] نیاز داریم. »

اولاً من بحث او را این‌جا محدود می‌کنم به خوانش شعر. ثانیاً برداشت خودم را از این یکی دو جمله‌ی او می‌گویم. شاید مقصود واقعی او این چیزی نباشد که من می‌نویسم.

کاری که تو می‌کنی مگر تفسیر یا تأویل نیست؟

۲۷. نه. ناگزیرم خیلی خلاصه به سوآلت جواب بدهم، و همین شاید باعث شود که نتوانم حق مطلب را درست ادا کنم. یقیناً خوانش من تفسیر به معنی رایج این کلمه نزد بیش‌تر منتقدان ما نیست. تفسیر، از یک نظر، میل به « دیگردیدن » اثر یا شعر است. مفسر می‌خواهد « چیزی دیگر » در متن یا اثر پیدا کند. حال آن‌که خواننده می‌خواهد خود را در آن پیدا کند، خود حقیقی‌اش، یا به قول بوداییان، خودبود (svabhava) یا گوهر خود را.

در معنی قدیمی تأویل نوشته‌اند: « تأویل، بازبردن سخن باشد به اول او ».[۶] و یا « باید مدلول الفاظ شرع را از معانی حقیقی عدول داد و متوجه معانی مجازی آن کرد. »[۷] این یک معنی تأویل است. اما به‌طور کلی همین‌جا هم فرق خوانش و تأویل آشکار است. در خوانشی که مقصود من است خواننده معنای خود را می‌یابد یا معنا را در خود می‌یابد نه در شعر. اما کمابیش این معنی تأویل و تفسیر در پی آن است که « رازی » را در متن کشف کند که در تأویلات قدیمی‌تر شرقی و غربی، آن را به معنای اصلی، معنای اولی و باطنی، معنای غایی و نهایی، یا چیزی در « هفت تو » دانسته‌اند، و یا در دوره‌ی متأخر آن را به قصد و نیت مؤلف تعبیر کرده‌اند. تأویل یا تفسیر شعر بیش‌تر به واژه‌گان یا دلالات نگاه می‌کند و خوانش به کل موقعیت ساختاری و زبانی آن شعر. خوانش به هم‌نیده‌گی با شعر می‌رسد و مأول یا مفسر به جدایی از آن، چراکه تلاش می‌کند شناسه‌یی را بشناسد و در این راه، به‌ناگزیر، مثلاً اول شعر را به مفاهیم بدل می‌کند و سپس به تفسیر یا تأویل آن‌ها می‌پردازد. این تأویل

۶. ناصر خسرو، به نقل از واژه‌نامه‌ی فلسفی، سهیل افنان، ذیل تأویل.

۷. ابن رشد، فصل‌المقال، ترجمه‌ی ع. سجادی، تهران ۱۳۵۸، ص ۴۱، به نقل از بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، ج ۲، ص ۵۰۴. اما گویا اصل عربی رساتر است: « التأویل ... اخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقیقیة الی الدلالة المجازیه . » به نقل از سهیل افنان، واژه‌نامه‌ی فلسفی، ذیل تأویل. همین کتاب تأویل را برابرنهاد اصطلاحات انگلیسی esoteric exegesis و allegorical interepetation دانسته‌است.

آغاز دویی است، یعنی شناسه‌گری به شناسه می‌اندیشد، یکی می‌خواهد دیگری را بشناسد یا پنهانی را آشکارکند، ناگشوده‌یی را بگشاید، یا به کشف سرّ و رازی برسد. حال آن‌که خواننده همنفس و همخانه‌ی شعر می‌شود. به هر حال، تفسیر و تأویل شعر هرچه باشد من آن را بیرون نهادن شعر از خود می‌دانم، یعنی جداشدن از شعر، و این یعنی حس دویی. البته یک معنی نو از هرمنوتیک هم داریم که بخشی از خوانشی که من می‌گویم ذیل آن قرار می‌گیرد.

۲۸. کمی بپردازم به روشن‌گری مطلب بالا (← ۲۶). سرچشمه‌ی خوانش شعر[۸] « میل » عاشقانه یا اِروتیک خواننده است به آن. هیچ تفکیک مصنوعی یا دوی‌جوی میل تن و میل جان را در اندیشه ندارم. این‌جا میل یکی بیش نیست و آن میل به « هم‌نفسی » است که در عشق به آن می‌رسیم یا شاهد آن‌ایم. مثل هر عشق دیگری خواننده هم با شعر عشق می‌ورزد که با آن بیامیزد.

هم‌چنین با لسلی فیدلر هم صدا ایم که می‌گوید ما در برابر هنر به یک شیدایی [insanity] یا بی‌خودانه‌گی [ecstatics] نیازمندیم و کل هنر و غایت قصوای آن « پاسخ‌های حس‌وحالی » [gut reaction] است.[۹] توضیح بسیار کوتاه واژه‌ی اِکستاتیکس می‌تواند روشن‌گر نکاتی باشد. این توضیح هم مثل آن دیگری برداشت من است از حرف لسلی فیدلر. اِکستاتیکس را می‌توان جذبه و مجذوبیت هم دانست، اما من به ریشه و تاریخ این واژه در زبان اروپایی توجه دارم. خواننده در برابر شعر به اِکستاز نیاز دارد، یعنی بیرون ایستادن از خود (که در ریشه‌ی واژه‌ی اِکستاتیکس هست)، بیرون‌آمدن از خود، تهی‌شدن و بی‌خودانه‌گی است، به شکلی که مولوی می‌گوید:

دهل کوبان برون آییم از خویش که ما را عزم ساقی شد مصمم.

خواننده در وقت خواندن شعر چنان شیدایانه یا بی‌خودانه با آن می‌آمیزد که او

۸. می‌تواند هرگونه خوانشی باشد، خواه شعر و خواه هنرهای دیگر.

۹. از متن انگلیسی کتابی نقل می‌کنم که به ترجمه‌ی خوب فرزانه‌ی طاهری، با نام نقد ادبی، به فارسی درآمده‌است، انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۷۶، ص ۱۸-۹.

شعر می‌شود، و شعر هم او. این‌جاست که باز به همان مایه‌ی بالایی می‌رسیم که نفی دوییِ شناسه و شناسه‌گر است.

هر خواننده‌یی این جور شعر می‌خواند؟

نمی‌دانم. فقط این را می‌دانم که خواننده‌ی عاشق، یعنی آن که با شعر یکدلانه زنده‌گی می‌کند این جور شعر می‌خواند.

از راه دیگری هم می‌توان به این آویزش و آمیزش رسید. شعر، زبان است که چون آن را بخوانیم زبانی می‌شود نشسته در دانسته‌گی من، در جان من. امروزه هر کتاب‌خوانی می‌داند که هستی ما در زبان تجلی و تحقق می‌یابد، یعنی زبانی می‌شود. بنا بر این، از این نظر هم که نگاه کنیم هر دو در یک نقطه، یعنی در یک مَساغ (← ۳۰) به یک‌دلی می‌رسیم، «ممزوج می‌شویم»، به هم می‌تنیم. یک تن[۱۰] می‌شویم در یک‌دَم، یکی که برایش دوبی نمی‌توان تصور کرد. یک‌نفس می‌شویم. مقصودم از همنفسی این است.

آیا درون‌مایه‌های شعر، از هر نوع که باشد، تأثیری در رسیدن به حالت ناب ندارد؟ مقصودم این است که مثلاً فرقی میان چهار شعر هنوز در فکر آن کلاغ‌ام ... و در لحظه و رستاخیز و ترانه‌ی آبی نیست؟

۲۹. مقصود از رابطه‌ی عاشقانه یا بی‌خودانه‌گی یکی رها کردن یا تهی‌شدن است و دیگری درآمیختن و پُرشدن، که این‌ها وصف اِروتیکس و اِکستاتیکس است ــ که هر دو به قیاس هرمنوتیکس ساخته‌شده ــ و می‌رساند که نمی‌توان در برابر شعر خشک و بی‌حس و حال و «لایتچسبک» بود، و مثلاً از عینیت صِرف علمی، فرضی برخوردار بود. خواننده خود را رها می‌کند و می‌گذارد شعر در

۱۰. به ریشه‌ی واژه‌ی «تن» کاری ندارم، اما من این‌جا تن را ساخته‌ی تنیدن در اندیشه دارم. تن، تنیده است، ساخته‌ی تمام مفردات و مناسبات آن‌ها.

دانسته گیش شناور شود، یا خود را به دست او می‌سپارد. این جاست که احساس‌ها و تداعی‌های لازم در وجود ما پیداخواهدشد. این‌جا است که ما به پدیده‌شناسی خوانش پا می‌گذاریم.

نکته‌ی دیگر، حالت اِکستاز، ازخود بیرون‌شدن است، یعنی بیرون شدن از عقل. در این باره بحث خواهیم‌کرد. همین‌گونه‌اند خواننده‌ی شیدا و شیفته، و بی‌خود. خود شعر همیشه سخنی هوایانه است چنان که مولوی می‌گوید، یا شیدا‌گونه است چنان که باشوْ، هایکوْسرای ژاپنی، می‌گوید: « به گونه‌ی نخی نازک در رهگذار باد. »

✍ این رابطه دو سر دارد، یک سرش شعر است و سر دیگرش خواننده. شعر چه‌گونه می‌تواند خواننده را دوست‌داشته‌باشد؟

۳۰. ژرژ پوله در مقاله‌ی پدیده‌شناسی خوانش، که من آن را در از زخم قلب ... آورده‌ام، در این‌زمینه نوشته‌است، که من فقط چند نکته از آن را نقل‌می‌کنم و اگر آن را نخوانده‌اید خواندن‌اش را توصیه‌می‌کنم، و ای‌بسا که با خواندن آن نوشته خیلی چیزهای این کتاب برای‌تان روشن‌شود. او از کتاب حرف‌می‌زند و من از این یا آن شعر، فرقی نمی‌کند.

شعرها، چون نوشتار، همیشه گشوده و چشم‌به‌راه خواننده یا مخاطب خویش اند. به‌قول ژرژ پوله « تا یکی از راه برسد و شروع‌کند به خواندن آن‌ها. »[11] و « بیاید و آن‌ها را از مادیت [یا در واقع جسمیت] شان نجات دهد. » و در این حالت‌اند که با حضور خواننده « ناگهان هستی‌شان زیر و رو می‌شود » (ص ۴۱) « همین که کتابی [این‌جا شعری] رابرداريد می بینید که خود را به شما عرضه می‌کند و خود را می‌گشاید. همین گشودن و بازشدن کتاب است که من را بسیار برانگیزاننده می‌یابم. ... به من خوشامد می‌گوید، می‌گذارد که من در عمق او نگاه کنم و حتا به من، با مجوز بی‌سابقه‌یی، اجازه

۱۱. از زخم قلب... ، چاپ دوم، ص ۴۱.

می‌دهد به آن‌چه او می‌اندیشد بیندیشم و آن‌چه را که او احساس می‌کند من هم احساس کنم.... آن‌ها به دانسته گی من وابسته‌اند.» (۴۲-۴۳) «خوانش، کنشی است که در آن اصل ذهنی، که من آن را من می‌خوانم، چنان تغییر می‌کند که من اگر دقیق بگوییم دیگر حق ندارم آن را من ـ خودم بدانم. مدیون دیگری هستم و این دیگری در من می‌اندیشد و حس و تحمل و عمل می‌کند.» (ص ۴۷) «چنین است وضع خاص هر اثری که من دانسته گیم را در اختیارش می‌گذارم و او را به هستی بازمی‌خوانم. هم هستی‌ام را به او می‌بخشم و هم آگاهی ـ به هستی‌ام را» (ص ۴۹). از زبان مولوی بشنویم:

متصل بنود سفال دو چراغ نورشان ممزوج باشد در مَساغ[۱۲]

رابطه‌ی شعر و خواننده رابطه‌ی این دو نور در مساغ است، که همان خوانش است.

✍ پس خوانش شعر از یک سو کاری است خشک و لابراتواری و از سوی دیگر بی‌خودانه و عقل‌گریز و دستخوش شور و شیدایی است. این دو اگر متناقض هم نباشند باهم یک‌جا جمع نمی‌شوند، نمی‌توانند با هم در یک موقعیت باشند.

۳۱. هنر، همیشه عقل گریز بوده است. عقل این‌جا یعنی حساب‌گری، غرض و مقصودی داشتن، دانسته گی عینی صِرف، و برای هر چیزی توضیح ازپیش حساب‌شده‌ی عقلانی یا عقلایی داشتن؛ که این بند بر جان داشتن و بسته گی است.

✍ پس تکلیف آن موشکافی‌ها و باریک‌بینی‌ها و پیش‌فرض‌های پیش‌نهادی دیگر تو این‌جا چیست؟

۳۲. آن‌همه در مفردات و نقش‌ها و نسبت‌ها و میزان این نسبت ها است که از پیش وجود دارند آن هم در یک موقعیت اجتماعی ــ تاریخی، یا دقیق تر بگوییم، و

۱۲. مساغ: معبر و گذرگاه، جا.

در زمینه‌یی برخوردار از یک دانسته‌گی عمومی، چون که این مفردات و چیزهای وابسته به آن در محدوده‌ی زبان اند که خود امری تاریخی است. هنوز عنصر تخیل را در متن ندانسته‌گی شعر، که عنصر مادینه‌ی شعر و زِهدان و مادر است، به آن راه نداده‌ایم. کل شعر برتنیده‌ی تخیل است، و مقصودم از مجموعه‌ی هم‌پیکر. پیش‌گفته همین است. همین عنصر تخیلی‌بودن هنر، یا این‌جا شعر، است که لزوم یافت عقل‌گریزانه‌ی آن را ایجاب می‌کند. برای دریافتن این جلوه‌ی عقل‌گریز است که باید شیدایی پیش‌گرفت. این‌همه در خواننده رخ می‌دهد و در وجود چنین خواننده‌یی حتا تناقض‌ها هم پذیرفتنی است. مگر شما کسی را می‌شناسید که در وجودش تناقض نباشد؟ ای بسا حضور تناقض‌ها در شعر می‌تواند خود بخشی از ساختار آن شعر باشد.

آن مجموعه یا توده‌ی هم‌پیکر و این تناقض‌ها با هم جور درمی‌آیند؟

چرا نیایند؟ هر خواننده‌یی یک مجموعه یا یک توده است، یک تنیده است با رگه‌های گوناگون از چیزهای گوناگون.

یعنی چل‌تیکه است؟

چل‌تیکه هم یک توده‌ی یا مجموعه‌ی هم‌پیکر است، تا سازنده‌اش که باشد. از همه‌ی این‌ها گذشته، در خوانش به شهود نیز نیاز است، و آن مشاهده یا یافت غالباً ناگهانی و شیدایانه‌ی کل پیوندها، رابطه‌ها یا جامعیت یک اثر است. خوانش هم مثل خواننده یک «چل‌تیکه» است. از این‌رو تنها با تحلیل اجزا به چنین جامعیت مشاهده یا شهود نمی‌رسیم، مگر با درنظرداشت جامعیت آن شعر.

این عقل‌گریزی و ندانسته‌گی و بی‌خودانه‌گی زمینه‌ساز شهودند، همان است که باشوْ آن را کودکانه‌گی خوانده‌است. او می‌گوید برای گفتن شعر باید

کودکی خردسال بود، و شاید بتوان این‌جا اضافه کرد که برای یافت آن هم. هر شعری که ما را به « واکنش پنهان »مان برانگیزد مواج و سیال و برانگیزاننده است، و خوانش آن را نیز به جانی سیال و پُرموج نیاز است، یعنی جانی بیرون از هرگونه قراردادها.

تکرار می‌کنم که شیدایانه یا حس‌وحالی‌بودن خوانش نه به این معناست که خواننده بی هیچ توانش یا ابزاری می‌تواند شعری را درست بخواند و بگیرد. گیرم که این توانش قطعاً سواد ادبی و خواندن « تفاسیر » نیست. گذشته از دقت در شناخت مفردات در متن و یا موقعیت شعر، داشتن تخیل ورزیده‌ی فرهیخته نیز شرط است نه دنباله‌ی خیالات راگرفتن و رفتن. خیال‌بافی بسیار به کار شناخت روان‌شناسی خواننده می‌آید و از این نظر بسیار مهم است، البته نه در فراگیری خوانش شعر.

که برای شهود صفت ناگهانی‌بودن را قائل‌شده‌اند. آیا این یافت شهودی تو با آن باریک‌بینی و موشکافی در زبان شعر که گفتی مغایرت ندارد؟

۳۳. یک نمونه می‌آورم. شاید برداشت مرا از مرگ ناصری در انگشت و ماه خوانده‌باشی. شعر ـ موسیقی بودن آن برایم یک ساتوری بود، یعنی من آن را در یک آن گرفتم، ناگهانی و نامنتظر، آن هم وسط خیابان. سال‌ها بود که این شعر را می‌خواندم و هیچ ابهامی هم در زبان شعر برایم وجودنداشت. شعری عریان و ساده. اما همیشه حس‌می‌کردم که چیزی این‌جا گم‌شده، و پیداش نمی‌کردم. خلاصه چیزی در این شعر بود که من آن را نمی‌گرفتم، از من می‌گریخت. می‌دانستم که شکل آشنای روایت‌گونه‌اش آن چیزی نیست که مرا سخت به خود مشغول داشته. زبان موجز و خوش‌تراش آن هم نیست. راستش را بخواهید با شعر نمی‌توانستم گفتگوکنم. شعر نه به هیچ سوآل من از او و نه از خودم جوابی نمی‌داد؛ و نه چیزی از من می‌پرسید. خاموش‌بود و غایب. نه من شاد بودم نه او؛ نه او معنایش را می‌یافت و نه من معنایم را؛ نه او حقیقتش را

می‌یافت و نه من. آن روز وسط خیابان در یک آن بیدارش شدم، و هر برداشتی که تا آن روز از این شعر داشتم همه باد هوا شد. ناگهان برایم تمام عالم پر شد از آواز آن، تمامیِ حضور بود. آواز بود و صدایی زلال در متن یک غوغا، و چه غریبانه آوازی!

اگر خوانشی که این‌همه متکی به خواننده یا فرد باشد، آیا نقش اجتماعی خوانش را ندیده نگرفته‌ایم؟

۳۴. خودِ خوانش شعر یک ضرورت اجتماعی است. یک لزومِ شناختِ هستی اجتماعی-انسانی خودمان است. ما در خوانش مستقیماً با بافت اجتماعی و تاریخی شعر کاری نداریم، بل‌که با بافت روانی و اجتماعی و تاریخی خودمان روبه‌روییم. ما خود بیش از هر شعری یک بافت تاریخی‌ایم. از این رو شعری را که اویِ خواننده اجتماعی یا تاریخی می‌داند موقعیت خود را در آن می‌بیند، و شاید تو خواننده چنین چیزی در آن نبینی. معنای شعر یک تجربه‌ی شخصیِ زمانی است و در یک «افق» خاص خواننده و موقعیت او روشن می‌شود. خواننده به شعر معنای امروزی می‌بخشد حتا اگر شعر دیروزی باشد، مثلاً شعرهای حافظ ــ یعنی یک معنای اجتماعی امروزی، بر اساسِ به اصطلاح «افق دلالت‌های معنایی امروز» خودش.

می‌شود نمونه بیاوری؟

۳۵. بله. من در از زخم قلب ... شعر از زخم قلب آمان‌جان (از هوای تازه) را که در خوانش یک دوره از زنده گی من یک شعر مبارزه بود، و هنوز هم هست، در مفهوم بسیار گسترده‌ترِ اجتماعی فهمیده‌ام، یعنی از رویکرد اسطوره شناختی به آن نزدیک شده‌ام. نمونه‌ی دیگرِ. لطفاً خواننده چیزی را که می‌خواهم بگویم نشنیده‌بگیرد. فقط برای نمونه می‌آورم و بس، چرا که گشودن نمادی از

شعر را برای دیگران، حتا با توجه به جامعیت آن شعر، کار درستی نمی‌دانم. من بیست سال پیش کلاغ. شعر هنوز در فکر آن کلاغ‌ام ... (از مجموعه‌ی دشنه در دیس) را در آن موقعیت خاص، نماد یک قشر اجتماعی ــ تاریخی و در موقعیت تاریخی می‌فهمیدم، حالا هم آن را در این موقعیت می‌بینم، اما از سوی دیگر با توجه به تحلیل تمام مفردات و شرط‌های پیش‌گفته، آن را نماد مرگ، و مهم‌تر از آن مرگ‌اندیشی، و همین طور هم موقعیت سنگ‌شده‌گی نومیدان و « حضور قاطع بی‌تخفیف »، نومیدی و تسلیم به نومیدی می‌دانم. شاید بتوانم برای جزییات آن‌چه گفتم در این راستا نشانه‌هایی به‌دست‌دهم. با این همه، توصیه می‌کنم که خواننده به برداشت من از این شعر در حد یک تمرین و نمونه نگاه کند نه بیش‌تر.

☙ این بازکردن نماد مگر همان تأویل نیست؟

۳۶. در یک معنای ساده، شاید. برای چنین سوآلی بود که گفتم خواننده حرفم را نشنیده بگیرد. کار من خوانش مقدماتی است و من مستقیماً کاری به این مقولات ندارم. من مخالف تفسیر یا تأویل، به معنی جدیدش، نیستم. اما کار من در این گونه نوشته‌ها قرارنمی‌گیرد. این مربوط است به خلوت‌خانه‌ی خواننده.

ببینید، شاعر در قاب یک جامعیت چیزی را می‌گوید که می‌تواند بر بسیاری از جامعیت‌ها منطبق شود. اگر حتا شاعری، دانسته، چیزی را به شعر درآورد، یعنی بنشیند و آن را بسازد بی‌گمان نمی‌خواهد که در « تفسیر » یا تأویل خواننده از آن شعر به همان موقعیتی که او آن را به شعر درآورده برگردد. چه حاصل از این کار؟ ما در خوانش، در فشرده‌گی مولکولی شعر، به سوی یک بسط پیش‌می‌رویم، نه به سوی آن معنی تأویل که برگشتن به اول یا اصلش باشد، به مفهوم قدیمیش.

یعنی شعر باید وسعت پیدا کند نه آن که محدود شود؟

۳۷. البته مقصودم از بسط در معنای موسیقاییش بود، نه وسعت. اما بگذارید مسأله را کمی بازکنم. شعر نیاز به بسط دارد نه به کوچک‌شدن یا تقلیل و تحویل، یا بازگشتن به صورت اولیه‌اش در جان شاعر. مثلاً درباره‌ی این بیت مولوی:

بشنو از نی چون شکایت می‌کند از جدایی‌ها حکایت می‌کند

برخی نوشته‌اند که « مراد از نی مطلق روح قدسی آدمی است ». مفسر این جا چه کرده‌است؟ شعر را تقلیل‌داده‌است به یک مفهوم یا حتا یک نماد (نی)، و سپس آن را برگردانده‌است به تصور مفروض اولیه‌ی شکل دهنده‌ی آن، یعنی این فرض که مولوی می‌خواسته بگوید روح انسان گفته نی، و ما حالا حق‌داریم آن را پیدا کنیم و برگردیم و بگوییم مقصود از نی همان روح انسان است.

اما در خوانش من نی، نی است، در معنی حقیقی‌اش. مولوی به نی نگاه می‌کند و به آوازش گوش می‌سپارد. در نهایت خود را نی می‌بیند، نی‌شده، و « خودبود »ش را با نی، مثلاً با نفیر و آوازش، یکی می‌بیند: درون خود و درون نی را در آواز آمیخته می‌بیند. این همان « خمیزوان شدن » است در نقاشی چینی، و همان « کاج‌شدن » است که باشوّ ژاپنی می‌گوید، یا همان tat tvam asi [یا آن تو هستی] چاندوگیه اوُپه‌نیشَد است. نی شاید یک دَم است که مولوی آن را بسط می‌دهد.

می‌توان نی را نماد دانست با هزاران معنا، یعنی هرچه صدا دارد، نفیر دارد، بانگ است، نی است. هرچه خاموش است نی است. هرچه پر است از آواز، نی است، و هرچه تهی است نی است. اصل، بازگشتن به نی است، یعنی نی‌شدن و آوازشدن، و هم‌صدایی با همه‌ی صداهای عالم، نه بازگشتن به روح انسان، که تفسیری است بر مبنای انسان‌محوری، یا شاید هم خودخواهی. بیمارگونه‌ی انسان‌محوری.

معنا

فکرمی‌کنم لازم است از معنای شعر بیش‌تر گفته‌شود. اصل اگر خواننده است و خوانش، تکلیف معنا چه می‌شود؟ چیزی این‌جا گم‌نشده؟

۳۸. این را بگویم که خواننده، با هر زمینه و پیش‌شرطی که باشد، یا به‌اصطلاح هر افقی که داشته باشد، در خوانش‌اش یافته‌می‌شود. درواقع خواننده و خوانش از یک‌دیگر تفکیک‌ناپذیرند و یکی اند نه دو مقوله.

احتمالاً تا این‌جا هم روشن شده که من معنا را چیزی جدا و بیرون از خواننده نمی‌دانم. این را هم توضیح‌دادم که پیدا کردن معنا در شعر، یافت آن است در خود، یعنی در خواننده، و یا در خود خوانش. هر باری که با شعر تماس می‌گیریم شاید به یک معنای تازه برسیم، یعنی آن را به یک شکل تازه بخوانیم، یا نمادهای آن را جور دیگر ببینیم. با توجه به نکات قبلی، شعر از دیدگاه خوانش، نه رازی است سربه‌مُهر، و نه چیزی مالامال از معنای خاص و عمیق و شگفت‌انگیز که شاعر در آن گنجانده‌باشد. بل‌که خالی است، تهیا است، یا به بیان دیگر، یک امکان است که تو ـ خواننده آن را پرمی‌کنی یا تحقق می‌بخشی. با یک مثال غیر شاعرانه موافق‌اید؟ شعر بیش‌تر به پیاز می‌ماند، باشنده‌یی با ده‌ها لایه، اما نه مثل لایه‌های زمین‌شناختی. لایه‌هایی با هم‌تنیده، گی خاص خودشان، بی رازی در میان شان. شاید رازش همین تهیّتش باشد. تمامش همین لایه‌لایه‌ها و فرم ـ درمیان‌گرفتن لایه‌یی است لایه‌ی دیگر را، که عمیق و شگفت‌آور است. خب، پیاز دوست‌ندارید انار را درنظر بگیرید. انار هم رازی با خود یا در خود ندارد. به شرط آن که فکرنکنید که هسته‌های آن رازی در خود دارند. با هسته‌ی انار، انار نداریم. این تخم‌ها هسته‌اند اما هستی انار به جامعیت ـ ناوبن و خاک و آب و هوا و دانسته گی انسان بسته گی دارد. خاصه که ما با این یا آن انار روبه‌روییم نه با جنس و نوع انار. این انار جامعیت ـ هارمونیایی ـ تمام مفرداتی است که برخی از آن‌ها راگفتم، یعنی تمام مفردات آن در هستی و در تاریخ این انار، هارمونی میان فرم و روح آن.

۳۹. خوانش شعر، از سوی خواننده یا من، گشودن رازهای آن برای خودم یا برای دیگری نیست، بل‌که هم‌خوانی یا هم‌دلی با شعر است. این‌جا خوب است به کسانی که از تحلیل‌ها و موشکافی‌های در شعر نگران اند بگوییم که رسیدن به مفردات یک شعر، به‌هم‌ریختن یا رها کردن ساختار آن، یا جداشدن و ازدست دادن شالوده‌های آن نیست. (بیست سال پیش، روزی در دفتر کتاب جمعه شاعر سرشناسی به من گفت کاوَت به تشریح کبوتر زنده می‌ماند!) چنین نگرانی شاید از این‌جا آب می‌خورد که آن‌ها خیال‌می‌کنند « معنا » یا قصد مؤلف در این میان ازدست‌می‌رود، و تصویرشان از شعر فرومی‌ریزد.

وقتی می‌گوییم معنا در شعر وجودندارد، شاید گزک می‌دهم دست مخالفان. مقصود این است که معنای مشخص و معین در شعر وجودندارد. بل‌که رابطه‌یی است که در نگاه اول پنهان می‌نماید و ما در خوانش‌هامان آن را ناپنهان و ناپنهان‌تر می‌کنیم، یا می‌بینیم. این ناپنهان راز نیست که تو آن را گشوده باشی یا بگشایی. تنها می‌توانی آن را بیابی. از خود شعر روشن‌تر چیزی نیست. اوست که به تو روشنایی می‌بخشد، و تو هم به او. تو برای هم‌چراغ شدن با او شعر می‌خوانی. ما این ناپنهان را کشف‌می‌کنیم اما در خودمان. برای روشن‌تر شدن حرفم به آواز زلالی و طرح یک استحاله در کتاب انگشت و ماه نگاه کنید.

۴۰. پیش‌تر | در بندهای ۷، ۱۶، ۱۹ و ۲۰، ۲۲ | از تولید و تولید مجدد در خوانش گفتی و این‌جا از کشف. آیا این دو مغایر هم نیستند؟

۴۰. نکته‌ی خوبی است. تولید یا بازتولید معنا را اگر از سوی خواننده نگاه کنیم کشف می‌نامیم، منتها کشفی که او در خود می‌کند، یعنی یافت اوست در خود. کشف اگر بیرونی، یعنی در بیرون و از بیرون باشد مغایر تولید است، و این‌جا حق با شماست. خواننده معنا را تولیدمی‌کند، یا می‌زاید چنان که پیش از این گفتیم [بند ۱۶ و ۱۷]؛ او معنا را نمی‌آفریند، خلق‌نمی‌کند. او معنای نو

می‌زاید، ازاین‌رو کار خواننده کاری است زایا و مادینه است، و همین طور هم کار شاعر.[۱۳] او آن را نمی‌آفریند، مگر این که شما زادن را همان آفریدن بدانید، به این دلیل که او آن را در زبان ایجادمی‌کند. این‌جا نسبت چندسویه‌ی بذر و خاک و رشد مطرح است. البته من واژه‌ی یافت را با آن حاشیه‌ی عرفانیش بیش از کشف می‌پسندم. شعر، یافتِ شاعر است و خوانش یافتِ خواننده. اگر این‌طور هم نگاه کنیم که خواننده هرباری که شعری را می‌خواند چیز تازه‌یی در آن می‌بیند، یا می‌یابد، آن راکشف می‌نامیم. نسبت دوسویه‌ی شعر و خواننده و خوانش و معنا را شاید بتوان در این بیت مولوی هم جُست:

میل هر جزوی به جزوی هم نهد زاتحاد این دو تولیدی جهد

پس، این کشف کشفِ رازی پنهان نیست. راز شعر این است که چون در آن بجویی رازی نمی‌بینی. اگر کسی چندمعنایی نمادها را در شعر راز بداند، خُب، حرفی نیست. همین چندسویه گی معناها است و چندسویه گی شعر است که خواننده را مدام به سیر و سفر در شعر برمی‌انگیزد. او مدام بی‌قرار شعر است و پیاپی می‌آید و می‌رود، سرگردان و حیران شعر است، مدام با آن گفت‌وگو می‌کند. فقط خواننده‌ی کم‌حوصله است که به یک معنای اولی یا دم‌دستیِ شعر بسنده‌می‌کند و تاب و تحمل این سرگردانی و حیرانی را ندارد. اما خواننده‌ی حیران شعر میل شعر را به خود کشف‌می‌کند. این بیت مولوی را این‌جا در دل دارم:

میل معشوقان نهان است و ستیر میل عاشق با دو صد طبل و نفیر

کشف، رسیدن به این میل نهان و ستیر است در خود. آن « دهل‌کوبان » که پیش از این [در شماره ۲۸] گفتیم همین « دو صد طبل و نفیر » این شعر

۱۳. خاطره‌یی بگویم. در حدود ده سال پیش موقعی که داشتم انگشت و ماه را می‌نوشتم روزی همین احساسم را، که شعر و خوانش هر دو زایش و کاری است مادینه، و شاعر در لحظه‌ی نوشتن شعر مادینه گی می‌کند، با شاملو درمیان‌گذاشتم. با شوخ‌طبعی همیشه گیش گفت، دست شما درد نکنه. حالا مادینه هم شدیم؟ »

است. این گفتن و نوشتن‌ها و بحث‌ها کردن بر سر شعر جز این است؟

۴۱. شعرهای شاملو بر تنیده‌ی جان او است در رویارویش با جهان که او خود نیز جزیی از آن، یا دقیق‌تر بگویم، محاط در آن است. خوانش آن شعرها بر تنیده‌ی جان خواننده است در رویارویی با خود. از این رو معنایی که در جان خواننده ساخته و پرداخته‌می‌شود خاص اوست نه خاص شعر، و خاص شاعر. در آغاز این مقال از شاملو خواندیم که «حقیقت این است که من به شعر نمی‌پردازم، شعر به‌من می‌پردازد.» سخن پرمعنا و راه گشایی است. از آن رو نامعنایی ضرورت شعر است که در به روی چندمعنایی بازشود. برای این «نامعنا» را به کاربردم که اشتباه‌نشود با بی‌معنی، به معنی رایج آن که سخن فاقد معنی و مقصود، یاوه و بی‌ربط است. تکرارمی‌کنم که مقصودم این است که شعر معنای مستقیم یا خاص ندارد چراکه ما شعر را بر پایه‌ی روان‌شناسی خاص خودمان می‌خوانیم. اصلاً همان قدم اول یعنی انتخاب یک شعر بر اساس جَنَم خودمان، یا به اصطلاح بر شالوده‌ی «جان‌مایه»ی خودمان است و همین‌طور هم «برداشت» یا «یافت» ما از آن شعر. این‌جاست که حتا خواننده‌ی زن و مرد با یک‌دیگر فرق دارند. از این رو نه هیچ شعری معنای ثابتی دارد و نه هیچ خواننده‌یی موقعیت ثابتی. مقصود من از نامعنایی همان بی‌صورتی است که عین‌القضات گفته‌است.

◘ نقد

بارها کار مرا نقد خوانده‌اند و من آن را نپذیرفته‌ام، چراکه کار من نه به معنای غربی آن نقد است و نه به معنی رایجش نزد اغلب منتقدان ما. در جُستار منتقدان شعرهای شاملو با چندوچون چند نمونه از این گونه نقدهای رایج آشنا می‌شویم. این‌جا اجازه بدهید به یک نمونه انتقاد که از خوانش من شده بپردازیم.

□

آقای عبدالعلی دست‌غیب درباره‌ی خوانش من از دو شعر در لحظه و رستاخیز[۱۴] نکاتی نوشته‌اند که من این‌جا چندوچون آن را به‌اختصار بررسی می‌کنم. تأکیدها و شماره‌گذاری‌ها از من است.

۴۲. ایشان می‌نویسند: «[۱] ناقد [۲] بر بنیاد بینش خود از شعری لایک[؟]، شعری متافیزیکی ساخته‌است و [۳] دلالت‌های زمانی شعر را نادیده‌گرفته‌است. هیچ شعری از زمان نمی‌تواند بیرون باشد، حتا مفهوم‌های متافیزیکی اشعار حافظ یا بلیک دلالات انسانی دارند. [۴] هر دو شعر در دوره‌ی ستم‌شاهی سروده شده‌اند و به طور کنایی به رویدادهای آن سال‌ها اشارات‌دارند. [۵] هر دو شعر در ستایش انسان و شعر و زیبایی است اما نه انسان و زیبایی مجرد.» ایشان سپس خوانش خودشان را از آن شعر(ها) به‌دست‌می‌دهند: [۶] «وقتی شاعر از عبور از دانسته گی مخاطب سخن می‌گوید که چون تندری از شب می‌گذرد و می‌درخشد و فرو می‌ریزد، وصف حال عاشقان و ایثارگر را به‌دست‌می‌دهد. اما ناقد گمان‌می‌برد که... می‌درخشم و فرو می‌ریزم، جاودانه‌گی معلق بی‌انتها عریانی است. نه من است و نه تو. بودایی است در نیروانه. (پایان سخن مفسر)» (عبدالعلی دست‌غیب، نقد آثار احمد شاملو، ۱۳۷۳، ص ۱۹۱-۱۹۲.)

[۱] شاید در همین مقدمه روشن شده باشد که من نه منتقدم و نه ناقد و نه مفسر. من در آن نوشته هیچ گونه تفسیری یا تأویلی نه در معنای قدیمی و نه در معنای مدرنش به دست نداده‌ام. مفسر معمولاً سعی می‌کند چیزی به‌دست بدهد که شما با آن قفل دلالت‌های یک جمله یا یک بند از یک متن را بازکنید. یا خودش آن را بازمی‌کند. رمزگشایی می‌کند. من آن‌جا فقط خواننده بوده‌ام. آیا آقای دست‌غیب چنین تفکیکی در ذهن داشته‌اند؟

[۲] ایشان می‌نویسند « بر بنیاد بینش خود ». مگر می‌شود درباره‌ی شعر

۱۴. نخست در مجله‌ی مفید با نام در لحظه‌های رستاخیز: می‌درخشم و فرو می‌ریزم، چاپ‌شد و سپس در انگشت و ماه، انتشارات آرش، سوئد ۱۳۷۲، ص ۱۴۳-۶۵، و انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۷، ص ۱۵۵-۱۷۵.

چیزی نوشت که بر بنیاد بینش خود نباشد؟ ایشان هم که در برابر خوانش من نظر خودشان را نوشته‌اند یقیناً آن را بر بنیاد بینش خودشان نوشته‌اند.

از کاربرد واژه‌ی لایک، در مقابل متافیزیکی، چیزی نفهمیده‌ام.

[۳] و [۴] مقصودشان از دلالت‌های زمانی، گویا تاریخ نوشتن شعر باشد. ابهام مطلب از آن‌جا است که توضیح روشنی برای حرف‌شان نیاورده‌اند، و همین طور هم برای عبارت « به طور کنایی ». کدام رویدادها؟ نوشته‌اند « هیچ شعری از زمان نمی‌تواند بیرون باشد »، که این خیلی کلی است، آیا مقصود از زمان این‌جا همان زمانه است؟ مثلاً همان « دوره‌ی ستم‌شاهی »، ایشان؟ یادآوری این نکته توضیح واضحات است که نه شعر بل‌که هیچ چیز نمی‌تواند از زمان بیرون باشد. اما حالت‌هایی هست که ما آن‌ها را بی‌زمانی می‌دانیم، که یقیناً این‌جا مورد اشاره‌ی ما نیست.

[۵] آیا کلی‌گویی نیست؟ با یقین می‌توان گفت که یکی از شاخص‌های یک شعر خوب آن است که هیچ‌گاه حکم کلی یا مفهوم کلی نباشد، مثلاً « در ستایش انسان و شعر و زیبایی » نباشد، خود اگر بگوییم « نه انسان و زیبایی مجرد. ». این سه کلمه خیلی کلی‌اند.

[۶] متأسفانه این نقل درستی از نوشته‌ی من نیست. اصل عباراتم را، که خود بازنویسی یک گفت‌وگو است، این‌جا نقل می‌کنم. گفت‌وگو درباره‌ی این بند از شعر است:

از تو عبور می‌کنم
چنان که تندری از شب.ـ

می‌درخشم
و فرومی‌ریزم.

یکی از گفتگوکننده‌گان می‌پرسد:

ـ چرا بند سوم این همه برق‌آسا می‌گذرد. می‌درخشد و فرومی‌ریزد و تمام‌می‌شود؟

ــ زیرا من از تو شدم. تو بودی، هستی من به تو بود. اکنون دیگر نه تویی در کار است و نه منی. تمام آفاق را در یک نفس درنوردیده. او به بودایی مانند است که از آن تابش در خنکای زلال نیروانه فرو شده. دیگر نشانی از او نمی‌توان یافت. (انگشت و ماه، ۱۷۱)

سپس منتقد می‌نویسد «این تفسیر وجهی ندارد،[۷] زیرا شعر به طور ژرف و از نظر محتوا غیر تغزلی است. شاعر حسب حال شیدایان را در درون خود به وضوح تجربه‌می‌کند و شیدایان را چون آذرخشی می‌بیند که از شب می‌گذرند و لحظه‌یی شب را روشن‌می‌کنند. [۸] شعر به وصف پهلوانی و شیفته‌گی انسان می‌پردازد و ربطی به « جاودانه‌گی » و « نیروانا »ی بودایی ندارد، و این‌گونه[۹] تفسیرهای دل‌خواسته هم می‌تواند شاعر را گم‌راه کند و هم خواننده‌ی شتاب‌زده را.» (ص ۱۹۲)

[۷] و [۸] منتقد می‌نویسد « شاعر حسب حال شیدایان را... » اما شعر می‌گوید « از تو عبورمی‌کنم .../ می‌درخشم / و فرومی‌ریزم » که این اوج آن شور و شیدایی شعر است در من ـ خواننده ـ به همان معنایی که پیش از این گفتم. به نظر شما برداشت منتقد محترم از این بند درست‌است؟ مقصودم این است که هیچ دلالت لفظی شعر مؤید برداشت ایشان است؟ « از تو عبورمی‌کنم » با تأکید « چنان که تندری از شب.ــ » نهایت ـ روشن‌شدن (می‌درخشم و فرومی‌ریزم) و منتهای ـ فریادشدن (تندر)، و تمام‌شدن و تهی‌شدن است. این همه در یک آن رخ می‌دهد. وقتی که او عاشقانه یا اروتیک با او می‌آمیزد و می‌گذرد ــ این عبور همان « می‌درخشم و فرومی‌ریزم » است ــ درواقع عبور از دویی است. از دست دادن هرگونه تعینی است که می‌شد « من » را با آن نامید. من و تو درهم سوخته‌اند. سپس « تو » نیز تعینش را دست‌می‌دهد. هر دو می‌درخشند و فرو می‌ریزند.

✍ دلالتی برای این حرفت در شعر هست؟

۴۳. ــ وقتی یکی در آن دیگری این‌گونه «می‌درخشد و فرومی‌ریزد»، این‌گونه روشن می‌شود، آیا آن دیگری می‌تواند با او، با این روشنی و فروریختن، با این محوشده‌گی‌اش، ممزوج نشود؟ آن مساغ مولوی در آن بیت همین‌جا است. هیچ نشانی از دوکسی که این‌گونه با هم «ممزوج‌شده‌اند» و در نیستی و تُهیت باهم تنیده‌اند، می‌توان یافت؟ «اکنون دیگر نه تویی در کار است و نه منی. تمام آفاق را در یک نفس درنوردیده». من‌ـ خواننده این حالت‌ـ روشن‌شدن و سوختن را به حالت بودایی مانند کرده‌ام «که از آن تابش در خنکای زلال نیروانه فروشده». این نکته را بگویم، که شک‌ندارم خواننده به آن توجه داشته، که مقصودم از تابش هر دو معنی تاب ــ گرما و درخشیدن ــ بوده‌است. این‌جا هم به معنی لغوی نیروانه، که خاموش‌شدن چیزی مثل تَف و آتش است توجه‌داشته‌ام و هم به یک وصف نیروانه در یک متن بودایی (یژی گاتا) که در آن نیروانه به فرو رفتن‌ـ رهرو در چشمه‌ی سرد و زلال مانند شده است. در این لحظه‌ی خوانش که این حالت شعر در جانم بسط می‌یافت خودبه‌خود برایم این معنای نیروانه‌ی بودایی تداعی‌شد. مگر نیروانه جز این است؟ اوج لحظه‌ی این حال اروتیک را، نه در معنای عوامانه‌اش، همان نیروانه می‌دانم. این حال جز این هم‌نفسی با تهیا چه می‌تواند باشد؟ جز بی‌پرده و حجاب‌بودن؟ که غایت‌ـ بی‌واسطه‌گی، یعنی همان تهیا است. پُربوده‌گی یعنی واسطه، واسطه‌ی میان جان من و تو، میان من و این شعر. این بی‌واسطه‌گی نه زمان دارد و نه مکان، و برای من عین‌ـ یقین است و برای دیگری شاید از هیچ‌گونه یقینی برخوردار نباشد. رها شدن در این بی‌واسطه‌گی را بی‌خودانه‌گی می‌نامم.

۴۴. من آن‌جا که از شور و شیدایی‌ـ برخاسته در جانم از این شعر، یا از عشق و بی‌خودانه‌گی خودم در برابر آن، خاصه از بندـ

می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم
آسمان‌ام
ستاره‌گان و زمین

و گندم عطرآگینی که دانه می‌بندد
رقصان
در جان سبز خویش.

حرف می‌زنم، یکی از طرف‌های این گفت‌وگو، که از دوستان من است، می‌گوید «این حرف‌ها نه تنها به کسی کومکی نمی‌کند، بل‌که او را در لابیرنت یک شطح متعالی و به مراتب بغرنج‌تر از اصل شعر گرفتار می‌کند.» (ص ۱۷۵) که همان نظر آقای دست‌غیب است، با کلمات دیگری. شاید بخواهید پاسخ مرا به این حرف هم بخوانید: «نمی‌دانم. به من نگو، دانه‌ی گندم را بگو که در خاک پوست می‌درانند: رقصان در جان سبز خویش. آن «من» را بگو که در نُه‌توهای «او»، یا به قول تو، لابیرنت، دو لحظه‌ی رستاخیز: می‌درخشد و فرومی‌ریزد. در تهیای او مالامال و سرشار می‌شود و سرریز می‌کند. در این مقام یکی «سوختم!» بگو و خالی شو از خویش. کمال آدمی این است که در این نُه‌توهای جان سیرکند. درآن خوش بزید. هستی تو مگر جز این است؟»

وقتی شعری را که برتافته‌ی عشق و شور و شیدایی است می‌خوانیم آیا می‌توانیم در برابر آن، حالت بی‌اعتنا یا، چنان که برخی گفته‌اند، حالت «عینی» به خود بگیریم؟ این را هم بگویم که به نظر من تلاش به منطقی بودن از سوی خواننده از او خواننده‌ی عینی نمی‌سازد. و این خلاف توجه و موشکافی در واحدهای دلالتی، ارجاعات مفروضات که امری فرهنگی ـ اجتماعی است، نیست.

۴۵. خوانش استحاله‌یی است از دو سو، هم شعر در خواننده مستحیل می‌شود و معنا پیدا می‌کند و هم خواننده در شعر، که او هم معنای خود را پیدا می‌کند. و در این خوانش، تمامی واقعیت نیز استحاله‌می‌یابد، بدین معنا که در حرکتی دیالکتیکی ساختار دوباره‌یی می‌یابد. حس شعر در خوانش یا حس حضور شعر تنها در دل سپردن به شعر ممکن است و این همان شور و شیدایی است که اصل هر خوانشی است.

نفهمیدم « وصف پهلوانی و شیفته‌گی انسان » به کجای شعر ارجاع دارد. نکته‌ی دیگر. نمی‌دانم ایشان چه تصوری از جاودانه گی و نیروانه‌ی بودایی دارند. جاودانه گی در حرف‌های من نبود. آیا نیروانه را جاودانه گی فهمیده‌اند؟ مقصودشان از این واژه چیست؟ فرض کنیم که من این لغت را این‌جا به کار برده باشم، در آن حال آن را جاودانه گی، لحظه‌ی « می‌درخشم و فرومی‌ریزم » می‌دانم، که اندکی پیش آن را وصف کرده‌ام.

[۹] « تفسیرهای دل‌خواسته... » کار من آن‌جا تفسیر نبوده‌است، وانگهی « تفسیر دل‌خواسته » برای من روشن نیست. آن‌چه از نوشته‌ی ایشان درباره‌ی این شعر خواندیم مگر « دل‌خواسته » نبوده؟ آیا مقصودشان از این کلمه « غیر عینی » است؟ یعنی چرا تفسیر من، شاید به قول ایشان، عینی نیست ذهنی است؟ حرف‌شان برای من روشن نیست. این داوری ایشان که « هم می‌تواند شاعر را گم‌راه کند و هم خواننده‌ی شتاب‌زده را. » برای من خیلی عجیب است. گم‌راه کردن شاعر یعنی چه؟ « خواننده‌ی شتاب‌زده » دیگر چه گونه خواننده‌یی است؟ آیا خواننده را خیلی دست کم نگرفته‌اند؟ ای‌کاش روشن و متمایز می‌نوشتند.

تعریف یکی از نمونه‌های نخستین در شعر سپید ایران[۱۵]

▣ آغاز

بی‌گاهان
به غربت
به زمانی که خود، در نرسیده بود...

چنین زاده شدم، در بیشه‌ی جانوران و سنگ
و قلبم
در خلاء
تپیدن آغاز کرد.

□

این شعر که در بالا، و در ابتدا دو بند از هشت بند آن آورده شد پس از گذشت

۱۵. این مقاله را استاد مفتون امینی به خواهش من برای این کتاب نوشته‌اند که سپاس‌گزارم. خوانشی است از شعر آغاز از مجموعه‌ی آیدا در آینه.

سی و هفت سال از تاریخ سروده شدن آن، هنوز یکی از تازه‌ترین و تأمّل‌برانگیزترین آثار نخستین احمد شاملو، شاعر پیشرو این روزگار است.ــ در چاپ‌های مکرّر بعدی جز در طرز نوشتاری آن به‌صورت تقطیع ـ پله‌واری، آن هم در پاره‌یی از سطرها، تغییری دیده نمی‌شود.

اینک بخش به بخش شعر «آغاز» را با حفظ تمایز ضمنی بندهای هر بخش مورد خُردنگری و بازکاوی قرار می‌دهیم که این جا بیش‌تر جنبه‌ی ذهنیّت آن، مورد نظر است امّا در قبل، بی‌مناسبت نیست که بگوییم آغازگشایی، میان‌گستری و پایان‌بندی قطعه با تأثّر نیمه‌آگاه یا نیمه‌غریزی یک ذهن ـ تربیت شده‌ی هنری از نظام موسیقایی ـ «علمی ــ ذوقی» [که اینجا تا حدود زیادی ساخت ـ یک قطعه «سونات» را تداعی می‌نماید] مجموعاً و با اندکی مساهله، نمونه‌ی ارجمندی از شعر سپید ـ بی‌سابقه‌ی فارسی را عرضه می‌دارد.ــ قطعه چنین شروع می‌شود، و چه خوب:

بی‌گاهان | به غربت | به زمانی که خود، در نرسیده بود ...

سراینده، نخست، زمان را آگهی می‌دهد: «بی‌گاهان».ــ وقتی که در واقع بی‌وقت بوده است و بی‌موقع!ــ اختصاص یک سطر شعری آن هم سطر شروع قطعه به مطلق ـ زمان، آگاهانه و جالب است، سطر شعری ـ بعد هم با عبارت ـ «به غربت»، که مفهوم دوگانه‌ی قید زمان و مکان را دارد، روی این خصوصیّت؛ ضریب می‌نهد و آنرا مشخّص‌تر می‌نماید.

اعلام زمان یا سوگند به زمان از مقدّمه‌های خوش‌اقتضا و خوب‌القا کننده در آثار نه چندان مفصّل ـ ادبی و مذهبی است که زمینه‌ی ذهنی را برای پذیرش فصاحت ـ بعدی ـ کلام در یک مجال کوتاه، فراهم می‌دارد.ــ دیگر این که این «بی‌گاهان» و «به غربت» با عبارت سطر سوّم به زمانی تعبیر می‌شود که در اصل، هنوز نرسیده بوده است، امّا چرا؟!ــ برای این که هنوز گوینده‌ی سرگذشت یا سرنوشت پای به گیتی ننهاده است، چون او نیست و

انسانی جز او هم وجود نداشته، پس احساس کننده‌ی زمان هم موجود نبوده، بنابراین، آن « زمان » هم در حقیقت، هنوز حلول ننموده است ...

و در بند دوّم از بخش اوّل از این قرار:

چنین زاده شدم، در بیشه‌ی جانوران و سنگ
و قلبم
در خلأ
تپیدن، آغاز کرد

راوی ـ تقدیر [تقدیری که جنبه‌ی رسالت به نفس نیز، از آن در عبارت‌های بعدی ـ شعر، مستفاد است] زمینه و چگونه گی تولّد خود را بلافاصله با معرّفی مکان و شرایط به طرز روشن ـ قطعی بیان می‌دارد. ــ فراموش نکرده‌ایم که گوینده، نخست، « زمان » را بطور « مطلق » تعریف کرد، سپس زمان و مکان را در یک ظرف مشترک اعلام داشت که همان مفهوم ـ « به غربت » باشد و اینک در مقابله با فاز اوّل و تجزیه از فاز دوّم: « مکان » است که به‌طور مطلق، معرفی می‌گردد:

« بیشه‌ی جانوران و سنگ » قبلاً باید متذکّر شد که این‌جا « واو ـ معیّت » میان جانوران و سنگ، نه به صورت واو ـ فتحه‌دار که به صورت یک ضمّه معادل « ou »ی فرانسوی ــ تلفّظ کردنی است، وگرنه تلفظ « واو » لزوماً مفتوح در اوّل سطر بعدی و در عبارت « و قلبم » با تکرار صوتی ـ غیرفصیح و مزاحمت دیده، مُواجه خواهد بود. ــ

و امّا ولادت یافتن ـ راوی در « بیشه‌ی جانوران و سنگ » حادثه‌یی نه تنها خیال‌انگیز که تأمّل‌آور نیز هست. ــ به رغم این که نام « بیشه » تداعی متعارف خود را باید داشته باشد، موجودیّت وَ حیات ـ درخت و گیاه در کم‌رنگی نزدیک به زوال و خلأ قرار گرفته است و همین لفظ « خلأ » که خود شاعر نیز آن را به طور مشخّص و پس و پیش خالی آورده است، از فلسفی تا فیزیکی دلالت‌های معنایی ـ بسیاری یافته است.

دیگر این که، از شیوه‌های خاصّ و زیبای شاملو در تلفیقات کلامیش، همین به کار بُردن یک کلمه‌ی جمع است با یک کلمه‌ی مفرد، حال آن که معمولاً در این‌گونه موارد، جمع را به هر دو کلمه، تسرّی می‌دهند و مثلاً در این فقره‌ی مورد بحث، می‌گویند: «جانوران و سنگ‌ها» که می‌بینید، لااقّل، در مورد حاضر و به اطمینان، در بسیاری موارد دیگر، چیزی شده است، نه فصیح و نه بلیغ. طبیعی و نه زیبا و در مجموع، خلاف شیوایی کلام.ــ او در جای دیگر نیز به همین شیوه‌ی مقصور و ملیح، می‌گوید: «عشق ما دهکده‌یی‌ست که هرگز به خواب نمی‌رود| نه به شبان و| نه به روز».ــ این جا اگر می‌گفت: «نه به شب و نه به روز» یا «نه به شبان و نه به روزان» بداهتاً هر ذوق متوسّطی هم احساس می‌کرد که انگار، اِشباعی مزاحم یا اِسقاطی مخلّ رو داده است.ــ شاملو، در یکی از رویدادها می‌گفت که این شیوه‌ی کاربرد گهگاهی و توأمان. جمع و مفرد را از قرآن آموخته است و از ترجمه‌ی فرانسوی. آن، جایی که در قسمتی از وصف دوزخ می‌گوید: «آتش‌ها وَ سنگ» ...

□

و اینک، در بخش. بعدی. شعر، با این شروع و پایان:

گهواره‌ی تکرار را ترک گفتم| در سرزمینی بی‌پرنده و بی‌بهار.

نخستین سفرم بازآمدن بود، از چشم‌اندازهای امیدفرسای ساحه و خار،| بی‌آنکه با نخستین قدم‌های ناآزموده‌ی نوپایی خویش| به راهی دور رفته باشم.| نخستین سفرم| بازآمدن بود.

□

با تبادر ذهنی. این مطلب چه می‌توان کرد که اگر سرزمینی بهار نداشته، در آن صورت، تکرار، چه گونه تحقّق می‌یافته است، پاسخ ساده است اگر چنین بگیریم که تکرارها غَرَضی بوده است، مثل تکرار شب و روز، برای یک مرداب، یا نوسان. گرمای هوا در یک دشت بزرگ. پر از سنگریزه‌ها و خاربوته‌ها.ــ و لفظ «گهواره» به خصوص، مفهوم. «نوسان» را تداعی می‌کند و نه حتّا «تناوب» را بطور دقیق.

و امّا در بند آخر بخش دوّم شعر که می‌گوید: «نخستین سفرم بازآمدن بود» الخ...»

این که؛ «چه گونه نخستین سفر می‌تواند بازآمدن باشد»؟ــ شناخت جانمایه‌ی تمام شعر، در تحلیل همین ذهنیّت زیبای نیمه پنهان است.

می‌دانیم که «سفر» در مفهوم کلاسیک تاریخی و افسانه‌یی آن، همراه با چند عنصر معنوی است از جمله:

۱. اراده‌ی سفر با تدبیر قصر و خیر بخصوص در موارد تأمین و تسریع.

۲. آگاهی به مقصد.

۳. ناآگاهی از چگونه گی بالفعل راه.

۴. ترک تفنّن‌ها و خَطَربازی‌ها برای تمرکز جهد و قوّت روی اولویّت‌ها و ضرورت‌ها.

۵. امکان بالقوّه‌ی ارتباط با مبداء و مقصد به شرط لزوم تصادفی و احتمالی.

۶. اداره‌ی روانی دلشوره و شتاب که ذاتی چنان سفرهایی بوده است.

● ــ برای تجسّم روشن‌تر قضیّه و چگونه گی مصداق یافتن این مراتب در سفر مورد نظر شعر؛ کودکی (فی‌المثل پسر بچّه‌ی شش هفت ساله‌ی روستایی) را عاریتاً فرض می‌کنم که همه روزه موقع فراغت و فرصت‌یابی، در فاصله‌ی خانه و رودخانه‌ی کنار ده میان درختان و پیچ و خم چند کوچه و کوره راه کوتاه بازی می‌کند و سرگرمی می‌جوید.ــ او یک روز هوس می‌کند که پل چوبی رودخانه را ببیند، روز دیگر تا نیمه‌ی روی پل می‌رود و برمی‌گردد و بالاخره یک روز دیگر با شوق و شادی از رود می‌گذرد و تا پای تپه‌ی روبرو هم می‌رود و آن جا گل خوش رنگی بر شیب تپه نظرش را جلب می‌کند و می‌دود برای چیدن آن و فردا از این مرحله گذشته می‌خواهد ببیند که در آن سوی تپه چه خبر است؟ می‌دود و آن جا رمه‌ی بره‌ها و بزغاله‌ها و چوپان‌بچّه‌یی را می‌جوید و یکی دو ساعت حسابی و بی‌سابقه حَظّ می‌برد و

سرگرم می‌شود، امّا طرف عصر، گلّه از راه دیگری به ده دیگری برمی‌گردد و او را تنها می‌گذارد.ــ لاجرم آن کودک رو به آفتاب غروب و با یک عالم بیم و اضطراب و دست‌پاچه‌گی، قدم به راه مراجعت به ده خود و آغوش خانواده‌اش می‌گذارد.ــ حالا این یعنی سفر! و «نخستین سفر» که در شعر، با عبارت زیبا و مناسب «باز آمدن» از آن یاد شده است.ــ از این قرار، نخستین سفر، بازگشتن کودک است نه رفتن او که چیزی جز بازی و تفنّن و هوس و مقداری «آن ورتر رفتن‌های گره خورده به هم!» نبوده است.

ــ پیداست که سفری از این دست همیشه برای کودکان پیش نمی‌آید و اگر بپذیریم که خود زندگی رشته‌ی جاری متموجّی از پویه‌ها و پیشروی‌های رودآسا در بستر تقدیر است، سفری که حاصل نخستین تجربه در خطّ یا زمینه‌ی ناآشنایی است در تمام دوره‌های عمر به‌خصوص در جوانی به دفعات رخ دادنی است.ــ خواه این سفر با دو پا یا چهار چرخ روی یک راه باشد و خواه به گونه‌های دیگر و با وسایل ناپیدا.

و امّا در این مقطع، یک مطلب کاملاً شعری و فنّی قابل ذکر است و آن این که شرایط ایجاز و استحکام و انسجام و رعات کامل موسیقایی که در تمام بندهای شعر ملحوظ است، در بند میانی بخش دوّم که مورد تحلیل ذهنی قرار گرفت اندکی قابل تأمّل است و من معتقدم که به احتمال زیاد، اگر شاملو چنین شعری را حدود ده سال بعد می‌سرود لزومی نمی‌دید که اضافه‌ی ظاهراً ممکن توضیحی «چشم‌اندازهای امیدفرسای ماسه و خار»[۱۶] را بیاورد یا لااقل از عبارت «امید فرسا» می‌گذشت و هم‌چنین از تکرار صفت «نخستین» در سطر بعدی.ــ این دو سه تا توضیح که روی هجاهای شکایتی دردمندانه علامت تأکید می‌نهد نه تنها اثر مفید معنایی و القایی نداشته بل که تا حدودی ترکیب موسیقایی قطعه را با ازدحام و تکثیر میانه‌یی ملودی‌ها به هم زده است. اینک با نقل صورت پیراسته‌ی بند یاد شده انگار ما کاری کرده‌ایم با ذهن و زبان خود شاملو زیرا شخص آن بزرگوار این دقایق و نکات را به امثال من و

۱۶ـ «این سطور به‌خصوص متضمن جغرافیای منطقه‌ی بلوچستان است.» (ا. ش.)

حقوقی و پاشایی و آزاد آموزش داده و توجیه کرده است و چنین است نسخه‌ی موسیقایی‌تر یا انشایی‌تر:

نخستین سفرم بازآمدن بود
بی‌آن‌که با قدم‌های ناآزموده‌ی نوپایی خویش
به راهی دور، رفته باشم.

نخستین سفرم
بازآمدن بود.

حال، می‌رسیم به بخش یا بهره‌ی سوّم این شعر و به علّت کوتاهی آن و یک اقتضای دیگر که معلوم خواهد شد هر پنج سطر آن را عیناً چنان‌که در چاپ اوّل مجموعه‌ی آیدا در آینه آمده است، می‌آوریم:

دوردست
امیدی نمی‌آموخت.
لرزان، بر پاهای نوراه، رو در افق سوزان ایستادم.
دریافتم که بشارتی نیست
چرا که سرابی در میانه بود.

شاعر، یک سطر شعری، آن هم سطر اوّل بخش را برای واژه‌ی مرکّب امّا کوتاه «دوردست» تخصیص داده است تا بل‌که به نوعی مصداق عینی آنرا در افق تصوّر خواننده قرار دهد و روی القای «بصری ـ روانی» آن تأکید بگذارد.

در جمله‌ی شعری «امیدی نمی‌آموخت» تناسب موسیقایی کامل حروف و قابلیّت تتابع سلیس آن‌ها عملاً «آگاه یا ناآگاه» رعایت شده است،

دیگر این که گذاشتن دو نقطه‌ی پایان در آخر دو سطر داخلی این بند، مُهرهای اطمینانی می‌نمایند که شاعر، پای گمان‌های به یقین پیوسته‌ی خود نهاده است [هرچند یقین‌های منفی!] و چنین است که متعاقباً می‌گوید:

دریافتم که بشارتی نیست
چرا که سرابی در میانه بود.

شاعر، احساس می‌کند که فریبی در کار هست یا لااقّل بشارتی وجود ندارد. بشارتی که روزگاران و فرسنگساران، فصل به فصل و افق به افق انتظار آن را می‌کشیده است با اندکی ریزنگری در مفهوم بند آخر بخش پیشین و نوع تصویر و خبری که در دو سطر آغازین بخش بعدی آمده است به این برآورد می‌رسیم که سفر قبلی شاعر (چه بسا در دوران جوانی) کوتاه بوده و به انجام رسیده است و سپس به سفرها و آزمون‌های دیگری پرداخته که اینک واپسین‌تر از همه را روایت می‌کند و متن بخش دیگر و آخر شعر هم ادامه‌ی همین روایت است که در ظاهر، مکرّر می‌نماید، حال آن که در این پایان بندی، نکات تازه‌تر و عمیق‌تری نهفته است که در ذیل به همان ضرورت مذکور در بخش پیشین و وجود مناسبت‌های لفظی و معنوی بین دو بخش اخیر، عین این بهره نیز از همان منبع که گفتیم، نقل می‌شود:

دوردست امیدی نمی‌آموخت.
دانستم که بشارتی نیست:
این بی‌کرانه، زندانی چندان عظیم بود که روح
از شرم ناتوانی
در اشک پنهان می‌شد.

برخلاف بند قبلی، این جا، نوشتار مطلبی که در دو سطر آمده بود

[یک سطر برای « دوردست » و یک سطر برای « امیدی نمی‌آموخت »] با حذف فاصله‌ی حاصل از تردید و تأمّل، لفظ و معنای هر دو جزء، پیوست به هم در یک سطر، تحریر یافته است: « دوردست امیدی نمی‌آموخت »، حتّا با وجود اندک وقفه‌یی بعد از کلمه‌ی دوردست که به‌طور طبیعی موقع خوانش وجود دارد از به‌کار بردن ویرگول صرف نظر شده است تا به‌هم‌بستگی در حدّ کمال باشد و شکّ و تفرقه منتفی گردد.ــ دیگر این که این‌بار، به‌جای فعل سابق « دریافتن »، که « حکایت حسّ » است، فعل « دانستن » را به‌کار آورده است که « حکایت درک » می‌باشد: « دانستم که بشارتی نیست: » دانستنی و درکی که مستوجب « یقین » است و می‌دانیم که یقین به چیزی، زمینه یا انگیزه‌ی اظهار و توضیح به دیگری است و پس از علامت‌ِ دو نقطه زیر هم در آخر این جمله، به شرح جمله‌ی بلند و حرکت سه سطر بعدی، ظهور و وضوح، انجام گرفته است: این بی‌کرانه، زندانی چندان عظیم بود که روح| از شرم ناتوانی| در اشک پنهان می‌شد.

بدین‌سان ظهور و وضوحی رخ داده است چون آفتابی شدن‌ِ سحرگاهی‌ِ یک فضیحت‌ِ شبانه. و شاعر در بازی با روح‌ِ رسوا انگاشته‌ی خود معامله‌ی رندانه‌ی ظریف و پرکنایه و شماتت‌رنگی دارد.ــ گویی که گنجشک‌ِ سر شاخه‌ی درخت را برده‌اند به آسمان و بالای ابرها یا ماهی قرمز حوض سبز نیمه پری را انداخته‌اند به میانه‌ی اقیانوس که هیچ کدام، نمی‌دانند، چه باید بکنند، چنین است نمودگاری‌ِ روح، در فضای یک یأس وسیع و بسیط همه سویه‌ی بی‌حدود. و پنهان شدن او در قطره‌ی کوچک و شفّاف اشک هم چیزی جز حداکثر یک فروتنی خودفریبانه نیست که متأسّفانه آن هم غیرممکن می‌نماید و این جاست که می‌توان شاعرمآبانه به خود گفت که کاش در همین حدّ غفلت، کبکی بودم با ترس‌ِ راست یا دروغ در برف نهفته‌ی‌ِ خود و نه کرم شب‌تابی، چراغ حقارت خاکسارانه‌ی در علف پوشیده‌ی خویش! ...

□ ــ و سخن سرانجام این که برمی‌گردیم به سرآغاز یعنی همان تعریف کلّی شعر « آغاز »ــ به نظر من و یکی دو تن از یاران اهل نقد، این شعر از نمونه‌های خوب اوّلیه‌ی شعر سپید ایران است. البتّه شاملو قبل از آن، در بخش‌های آخر هوای تازه و چند جای باغ آینه شعرهایی مثل شبانه‌ها و شعر باران و شعر عشق عمومی و جز این‌ها را دارد که با کمی اغماض در همین حدّ هستند و بقیه‌ی اشعار خوب و پیش‌تر شاملو نوعی شعر خاصّ و بی‌سابقه در تاریخ ادبی ما هستند که بهتر است آن‌ها را « شعر غیر عروضی شاملویی » بنامیم، این‌گونه شعر بعدها و حتا تا سال‌های اخیر نیز ادامه داشته و دارد چنان که نمونه‌های ادبی‌تر آن را در آخرین کتاب چاپ شده‌ی شاعر با نام در آستانه خوانده‌ایم.ــ امید که نفس گرم و گیرای او در آفاق شعر ایران، همیشه همراه با هوای تازه‌یی بماند. همین، و بدرود.

AHMAD SHAMLU

AURORA

Papeles de invierno

۷

زبان شعرهای شاملو

▣ نیما

۱. «باید مصالح را از زبان آرگو گرفت ــ استعمال صفت به‌جای اسم ... جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است. خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است... یک توان‌گری بیش‌تر آن وقت برای شما پیدامی‌شود که خودتان تسلط پیدا کرده کلمات را برای دفعه‌ی اول برای مفهوم خود استعمال می‌کنید. اول باید در آرگو و آرکائیک مشغول تفحّص باشید.»

۲. «زبان عوام آن‌قدر غنی نیست و اگر شاعر فقط در آن‌ها تفحّص کند، سبک را به درجه‌ی نازل پایین برده، بالتبع معنی را از جنس نازل گرفته‌است... زبان عوام در حدود فهم و احساسات خود عوام است... اما زمانی هم هست که خود شاعر باید سررشته‌ی کلمات را به‌دست گیرد، آن را کِش بدهد، تحلیل و ترکیب تازه کند. شُعَرایی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم

داشته‌اند... زبان برای شاعر همیشه ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. غنای زبان، رسایی و کمال آن به دست شاعر است و باید آن‌ها را بسازد، همان‌طور که همه‌چیز را می‌سازد.» (نیما یوشیج، درباره‌ی شعر و شاعری، به نقل از دکتر رضا براهنی، در چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟ ص ۱۳۱-۱۳۲).

شاملو

۳. < درست است که در برخورد صحیح هُنری باید همه‌ی درها و دریچه‌ها را باز گذاشت تا جریان هوای پاک و سالم برقرارشود، اما به‌هرحال در هر بنایی خِشت بر خِشت پیشین قرارمی‌گیرد... توفیق واپس‌گرایی زمینه‌دار محتمل‌تر از موفقیت فاقد زمینه است. > (شاملو، حریری، ص ۹۸)

۴. < اِلوآر و لورکا، دِسنوس و نرودا، هیوز و سِنگور، پِره‌ور و میشو، خیمه‌نس و ماچادو و دیگران و دیگران.

این‌ها بودند که بینش شاعرانه‌ی مرا که از نیما آموخته بودم گسترش دادند و مرا با ظرفیت‌های گوناگون زبان و سطوح گوناگون آن آشنا کردند. حتا احساس نیاز شدید به آموختن زبان مادریم را هم مدیون آن‌ها هستم... می‌بینید که نهایتاً پوسته‌ی خارجی زبان من ملغمه‌یی از تمام این‌ها است.

چرا پوسته‌ی خارجی؟

< چون خود زبان را من مستقیماً از مردم آموخته‌ام. چون من ضمن همه‌ی کارها به‌کار مهم‌تری هم دست‌زده‌بودم که می‌دانید [مقصود کار گردآوری مواد و مصالح کتاب کوچه است]. زبان عبوس رسمی از لحاظ قدرت القایی به گرد پای شنگول و بازیگوش زبان توده هم نمی‌رسد. من نمی‌دانم چرا نباید از دستاوردهای این زبان پویا که حامل گنجی عظیم از تازه‌ترین و خوش‌ساخت‌ترین و پُربارترین کلمات است و در عین حال قواعد دستوری ویژه‌ی قابل تدوین خودش را هم دارد بهره جُست، چرا نباید پای آن را به تالار سوت و کور زبان فرهیخته گان باز کرد.

«اما مطلبی که حتماً این‌جا باید بگویم این است که تجربه‌ی هر کسی

«تجربه‌ی خود او» است نمی‌توان آن را به دیگری انتقال داد. زبان چیزی است که هر شاعری باید خودش ظرفیت‌های آن را در عمل تجربه کند. > (شاملو، حریری، ص ۱۴۴-۱۴۵).

۵. < ... کلمه در شعر مظهر شیء نیست، خود شیء است که از طریق کلمه در آن حضور پیدامی‌کند، با رنگ و طعم و صدا و حجم و درشتی و نرمیش، با القائاتی که می‌تواندبکند، با تداعی‌هایی که در امکانش هست، با باری که می‌تواند داشته‌باشد، با تمام فرهنگی که پشتش خوابیده، با تمام طیفی که می‌تواند ایجادکند و با تمام تاریخی که دارد. به‌ناچار این همه باید برای شاعر شناخته شده و تجربه شده‌باشد. او نمی‌تواند از تلخی زهر سخن بگوید مگر این‌که آن را چشیده‌باشد، و نمی‌تواند برای مرگ رجز بخواند مگر این‌که به‌راستی در برابر مرگ سینه سپرکرده‌باشد. اما نخواهد توانست از این تجربه‌ها در آفرینش شعر سود بجوید مگر آن‌که با روح هر یک الفتی شاعرانه به هم رسانده‌باشد. ...

< ... بسیاری از خواننده‌گان شعر راه مواجهه با آن را نیافته‌اند و معمولاً از زاویه‌یی با شعر برخورد می‌کنند که منقصه‌آفرین است. این برگ کاغذ را باید ابتدا از روبه‌رو نگاه کنیم. اگر از پهلو نگاهش کنیم ممکن است با یک تکه نخ عوضی بگیریم. البته پس از آن‌که از برابر نگاهش کردیم برای آن‌که ضخامتش را هم بفهمیم لازم است نگاهی هم از پهلو به‌اش بیندازیم.

گفتم که کلمات در شعر مظاهر اشیا نیست بل‌که خود اشیا است که از طریق کلمات در شعر حضور پیدامی‌کند. خواننده‌ی شعر اگر این را نداند درصد زیان‌باری از شعر را از دست می‌دهد. ... من می‌گویم قناری. این قناری قاف و نون و چند تا حرف و حرکت و صدا نیست، یک معجزه‌ی حیات است. کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید. حضور قناری را دریابید. خود پرنده را با همه‌ی وجودتان حس کنید. رنگش را با چشم‌هاتان بنوشید آوازش را با جان‌تان. وقت خواندن تماشایش کنید ـ تجسم عینی یک چیز حسی ـ و به آن شوری اندیشه کنید که تمام جان او را در آوازش می‌گذارد. زیبایی خطوط این حجم زنده‌ی پرشور را با نگاه‌تان بازسازی کنید تا به عمق مفهوم ظرافت برسید. و تازه این همه‌اش نیست؛ این‌ها

همه نقطه‌ی حرکت است تا در مجموع بتوانید ژرفای مفهوم معصومیت را دریابید تا شفقت، درست در آن جایی که باید باشد، یعنی در سویدای قلب بیدار شود و با تمام انسانیت در برابر این «جانِ موسیقی» به نماز بایستد. اشکال اصلی همیشه در شعر نیست، غالباً در طرز برخورد خواننده با شعر است. >[1] (شاملو، حریری، ۸۹ـ۹۱)

باستان‌گرایی

۶. باستان‌گرایی را برای archaism پیشنهاد کرده‌اند که از نظر لُغَوی درست است اما در سطح اصطلاح گمان نکنم برابر نهاد مناسبی باشد هر چند سخت رایج شده‌است. داریوش آشوری در فرهنگ علوم انسانی برای آن کهن‌شیوه‌گی، کهن‌آسایی، و کهن‌گرایی آورده‌است. درست است که باستان و باستانی به معنی قدیمی و کهنه است، اما صد سالی هست (اگر نامه‌ی باستان‌میرزا آقاخان کرمانی را ـ ۱۸۹۶ ـ ملاک قرار دهیم، بدون اشاره به فردوسی و نامه‌ی باستان) می‌شود گفت که این واژه در کاربرد کنونیش کمابیش دلالت بر دوران قبل از اسلام داشته‌است. مثلاً در ترکیب‌هایی چون ایران باستان، فارسی باستان، ورزش باستانی، باستانی کار، «عید سعید باستانی»، موزه‌ی ایران باستان، و کمابیش خود اصطلاح باستان‌شناسی. شاید بتوان گفت که چنین گرایشی، که نمونه‌اش را می‌آورم، پیش‌تر به باستان‌گرایی می‌خورد: «در برابر اصطلاح structure که امروزه اغلب آن را به ساختار برمی‌گردانند واژه‌ی دیس‌مان را برگزیدیم که از ریشه‌ی -dis «ساختن» مشتق است و به صورت desman در متنی مانوی به زبان فارسی میانه در همین معنی به کار رفته‌است ... اصطلاح cosmogony را ... به بُندهشن (بن + دهشن، اسم مصدر از دادن در معنی آفریدن) که اصطلاح قدیم ایرانی است برگرداندیم.» (بهمن سرکاراتی، در مقدمه‌ی کتاب میر چاالیاده به نام مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ، ص ۱۸ و ۲۰).

□

۱. این بند در بند ۹ فصل گزینه‌ها تکرار می‌شود، و آن‌جا نظر مخالف آقای دکتر رضا براهنی و توضیح مرا زیر بندهای ۶۳ و ۶۴ همان فصل می‌خوانید.

دکتر شفیعی کدکنی در موسیقی شعر می‌نویسد:

۷. «باستان‌گرایی را به این صورت می‌توان تعریف کرد: ادامه‌ی حیات زبان گذشته در خلال زبان اکنون.» (چاپ دوم، ص ۲۴، پانویس ۲۲)

یا «احیای واژه‌هایی که در دسترس زبان عامه نیست سبب تشخُّص زبان می‌شود و نیز ساخت نحوی کهنه‌ی زبان اگر جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شود خود از عوامل تشخُّص زبان است. پس بر روی هم باستان‌گرایی را در دو شاخه‌ی ۱) واژه‌گان و ۲) نحو، می‌توان مورد مطالعه قرار داد...» (ص ۲۴)

«شاید پس از وزن و قافیه، معروف‌ترین و پُرتأثیرترین راه‌های تشخُّص‌دادن به زبان کاربردِ آرکاییکِ زبان باشد،... شاید در کارهای موفق شاملو، این توجه به باستان‌گرایی از برجسته‌ترین عوامل تشخُّص زبان باشد که جای خالی وزن، در مفهوم عروضی آن را، نیز تا حدی پُر می‌کند. مفهوم باستان‌گرایی در نظر ما، محدود به احیای واژه‌گان مُرده نیست، حتی تلفظ قدیمی‌تر یک کلمه، خود نوعی باستان‌گرایی است. مثلاً اگر امروز وارونه به معنی معکوس به کاررود و در هنجار عادی گفتار جای داشته‌باشد، باستان‌گرایی خواهد بود اگر به‌جای وارونه وازگونه، بازگونه، وازگون و امثال آن را به کار بریم.»

غبارآلوده، از جهان
تصویری بازگونه در آبگینه‌ی بی‌قرار (شاملو)

«آبگینه به‌جای آینه، نوعی باستان‌گرایی است و بازگونه به‌جای وارونه نوع دیگر آن، به‌هر حال شاعر به تناسب نیاز موسیقایی و روحی خویش از صورت‌های مختلف یک کلمه می‌تواند بهره‌مند شود، که فقط یکی از آن‌ها در هنجار عادی زبان، زنده و مورد استفاده‌ی همگان است.» (همان، ص ۲۵)

«با توجه به این‌که شعر، شکستن نُرم زبان است و راه‌های شکستن نرم

محدود نیست، به‌طور کلی می‌توان گفت وی [شاملو] نُرم‌ِ زبان رُمانتیک هم‌نسلان خود را از چند نظر شکسته‌است:

۱) نوعی آرکاییسم یعنی زبان را کهنه و باستان‌گانه کردن. در این راه متون نثر قدیم راهنمای اویند. به‌خصوص تذکرةالاولیای عطار و تاریخ بیهقی. در هر بند شعر او، نشانه‌یی از تمایل به آرکاییسم هست، و این گاه در حوزه‌ی نحو زبان است و زمانی در قلمرو پیشاوندها و پساوندها و گاه در نفس الفاظ است. و زمانی از رهگذر ترکیبات بی‌شماری که وی آفریده است.

۲) پذیرفتن لغات و تعبیرات عوام و راه‌دادن آن‌ها به نظام شعر خویش...

۳) شکستن نُرم زبان کوچه و زبان رسمی و ایجاد شیکه‌یی خاص برای نظام شعرش. مهم‌ترین توفیق او در همین رسیدن به نظام است، وقتی شعر او را می‌خوانید هر کلمه را، خواه از زبان عوام باشد و خواه از زبان ادب، اگر بخواهید عوض کنید، احساس می‌کنید که نظام شعر درهم می‌ریزد. (ص ۲۷۰)

۸. « شاملو در تجربه‌ی درازش در کار شعر، و به‌ویژه در گریز از اسباب صوری سنّتی آن، به ارزش و قدرت القایی یکایک واژه‌ها خوب پی‌برده و در این کار به استادی تمام رسیده‌است، و به همین دلیل واژه‌های او قدرت القایی بی‌مانندی دارند. به‌نظر می‌رسد که شاملو واژه‌های درشت‌آهنگ را از واژه‌های نرم دوست‌تر دارد و نوعی ضرب حماسی پنهان را با زنجیره‌ی نیک درهم‌تافته‌ی کلماتش القامی‌کند و در این راهبُرد به ارزش درونی و وزن و معنای واژه‌ها تمامی پهنه‌ی زبان فارسی را به کار می‌گیرد، از ادبی‌ترین و کلاسیک‌ترین واژه‌ها گرفته تا آن‌چه زبان عامیانه و روزمره به او وام توانداد. آن‌گاه خود هرگونه ترکیب لازم را از آن‌ها می‌سازد. زبان شاملو از زبان تغزّل عراقی و نرمی واژه‌های آن به دور است و از سویی با زبان شعر و نثر فارسی سده‌های پنجم و ششم پیوند دارد و مزّه و بوی واژه‌ها و ترکیب‌های عبارتی کهن آن‌ها را در خود دارد که اندکی درشت‌ناک و وحشی اما با طراوت و سرزنده است و از سوی دیگر، با زبان زنده‌ی گفتاری امروز و از جمله با زبان

عامیانه پیوند دارد. » (داریوش آشوری، در پی گوهر شعر، کتاب‌نمای ایران، ص ۱۷۵)

۹. « زبان شعر شاملو هم چون درختی است که ریشه‌ی آن در زبان نظم و نثر فارسی دری تا حدود قرن هشتم استوار شده‌است، و شاخ و برگ آن در فضای زبان امروز افشان گردیده‌است. به همین جهت این زبان شکوه و استواری زبان دیروز و طراوت و تازه‌گی زبان امروز را در خود جمع دارد. بی‌گمان راز زیبایی و موفقیت شعرهای سفید شاملو تا حد زیادی مرهون همین زبان است که نه تنها خلاف عادت‌نمایی آن چهره‌یی شاعرانه به آن می‌بخشد، بل‌که تشدید صفت آهنگینی آن هم، جای وزن عروضی و نیمایی را در این شعرها پُر می‌کند. محتوای شعر شاملو حماسی نیست. اما لحن حماسی این زبان جلال و شکوه حماسی به آن بخشیده‌است. دست‌یافتن بر این زبان و تسلط بر آن بعد از تجربیات و ممرین بسیار برای شاملو حاصل‌شده‌است، چنان که حتا در شعرهای سفید هوای تازه کمتر اثری از این زبان ویژه می‌بینیم. اما به تدریج در مجموعه‌های بعدی این زبان شکل می‌گیرد و تشخّص و استقلال پیدا می‌کند و به‌خصوص در بعضی از شعرهای مجموعه‌ی آیدا: درخت و خنجر و خاطره، ققنوس در باران، مرثیه‌های خاک، و شکفتن در مه، به کمالی سخت‌دل‌پذیر می‌رسد ... » (دکتر پورنامداریان، سفر در مه، ص ۲۷۳)

۱۰. « نثر عطار در تذکرة‌الاولیاء... بر شکل‌گیری شعر فارسی امروز اثر گذاشته است. نمونه‌یی از این تأثیرگذاری را می‌توان در شعرهای احمد شاملو یافت. مثال شاملو بسیار مهم است، زیرا او به معنایی که رولان بارت می‌گفت یک logothete یا « زبان‌آفرین » است. ... زبان شعری شاملو به یک معنای خاص « باستان‌گرا » (archaique) است. » (بابک احمدی در چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار، نشر مرکز، ۱۳۷۶، ص ۲۱۲-۲۱۳)

نویسنده سپس نمونه‌های فراوانی در این زمینه از شعرهای شاملو و نیز از تذکرة‌الاولیاء می‌آورد.

□

۱۱. چنین زبانی، مستقدانی یا مخالفانی هم دارد. آقای محمدعلی سپانلو نوشته‌اند «هُنرنمایی شاعر در کنار هم چیدن واژه‌گان پُرطنین ــ می‌شود گفت رعب‌انگیز ــ و ساختن جملاتی پُرافاده و مطنطن خلاصه شده‌است.» (مجله‌ی تکاپو، ۱۱، ص ۴۰) این قضاوت آقای سپانلو درباره‌ی شعر مرگ ناصری از مجموعه‌ی ققنوس در باران است. البته ایشان اشاره‌یی به باستان‌گرایی نمی‌کنند بل‌که خُرده‌گیری ایشان به چیزی است که خیلی مانده تا باستان‌گرایی خوانده‌شود.

۱۲. مخالفت سرسخت کاربرد چنین زبانی را در کتاب مشکل شاملو در شعر، از محمود نیکبخت، می‌بینیم: (تأکیدها از من است) «باستان‌گرایی و کل‌گرایی شعر شاملو، فقط عارضه‌یی زبانی و شعری نیست. ضایعه‌یی حضوری و وجودی است؛ تکرار ضایعه‌ی دیروز [؟] است...» (ص ۳۹)

«باستان‌گرایی زبانی شاعر و قدیمی‌بودن اجزا و اشیا و بافت کلامی زبان، نه‌تنها اثر را از زبان این عصر [مقصودشان زبان گفتار است] بی‌نصیب کرده و آن را از دنیای امروز بیرون برده و در فضایی فاقد تشخُّص زمانی و مکانی رها کرده‌است، بل‌که باعث شده‌است که شاعر از وظیفه‌ی فردی و اجتماعی شعر بازماند و مهارت خود را در سخن‌وری و نثرپردازی بنماید... بدون تردید، این ویژه‌گی برآمده از ضرورت‌های درونی شعر نیست، زیرا این خصلت نه پاسخی به ضرورت‌های فردی شاعر است و نه در راستای وظیفه‌ی اجتماعی شعر... هم‌چنان که شاعر نیز تنها با به کارگرفتن زبان گفتار و پیراسته و پالوده‌ترکردن آن قادر است مردم را در شناخت و بیان انسان و جهان یاری‌کند و بدین‌گونه به رسالت اجتماعی شاعر پاسخ‌گوید. شاملو، در اغلب آثار خود، در پی نگاه و اندیشه‌ی این زمانی و این جهانی خویش است. بدیهی است که بیان چنین حضور و حصولی جز با زبان امروز میسّر نیست. عمده‌ترین تناقض و مشکل شعری شاملو در همین‌جا است. مگر می‌توان با اشیا و اجزای قرن پنجمی این سرزمین، مجموعه‌یی فراهم آورد که چشم‌اندازی از

واقعیت‌های جهان امروزی ما به‌دست دهد؟ جهانی که از هر هزار جزء شیء و بود و نمود امروزی آن، یکی نیز در گذشته نام و نمایی نداشته‌است. بدون تردید، این گرایش، تشبّثی آگاهانه است و شاعر با این شیوه تلاش‌می‌کند به شعر و زبان شعری خود تمایزی بخشد که، به هر حال بر جسم و جان اثر، جامه‌یی دیگر است... » « در میان تمامی شعرهای درخشان شاملو، نمی‌توان حتا اثری یافت که این‌گونه کاربردهای قدیمی بر زبان آن غالب باشد. گویی چون جان‌مایه‌ی شعر در زبان شاعر تجلی می‌یابد بر او دریغ است آن را با غبار دیروز بیالاید و کهنه‌گی زبان را حجاب تازه‌گی جان کند. اما هنگامی که در زبان خود، جلوه و جمال آن جانانه را نمی‌بیند از پیرایه‌ها و عتیقه‌های زبان جامه‌یی می‌آراید، شاید که خواننده مشغول و مفتون آن آرایه‌ها شود و به چه‌گونه‌گی شعر پی نبرد. » (ص ۵۰-۵۱)

« شاملو بیش‌تر در آثاری که فاقد صناعت و ساختار شعری هستند و به همین سبب بیان آن‌ها در همان مرحله‌ی نثری باقی مانده‌است، می‌کوشد با کاربردهای قُدَمایی و باستان‌گویی، زبانی متمایز فراهم آورد و بدین‌سان شعر نبودن‌شان را در پس این تمایز پنهان کند. » (ص ۵۹)

« شاملو در اغلب آثار خویش، برای آهنگین‌کردن کلام و ایجاد این‌گونه موسیقی زبانی از « اصل تکرار » سود می‌جوید: از تکرار صوت‌ها و حرف‌ها گرفته تا تکرار کلمه و کلام. انگیزه [ی] بخشی از باستان‌گرایی وی را نیز باید در همین گرایش جستجو کرد. » (ص ۱۳۱)

متأسّفانه استدلال‌شان از حدّ همین صدور احکام کلی انتزاعی دورتر نمی‌رود. ناگفته‌نماند نقل‌قولی را که از صفحه‌های ۵۰-۵۱ کتاب آورده‌ام نویسنده درباره‌ی بندی از شعر مرثیه (یا نام قبلی زنده‌گان، از فقنوس در باران) گفته‌اند. در جُستار منتقدان شعرهای شاملو به آن خواهم پرداخت.

۱۳. یک مخالف دیگر. (ایشان با تغییر کلمات همان حرف‌هایی را می‌زنند که در دو بند ۱۱ و ۱۲ خوانده‌اید. تأکیدها، با حروف ایرانیک از من است): « ...در

بسیاری از شعرهای سپیدی که به ویژه توسط شاملو در دهه‌ی چهل سروده شد، شاعر با فاصله گیری از زبان زنده و روزمره و بهره گیری از پاره‌یی ویژه گی‌های نثر کلاسیک فارسی، مخصوصاً نثر قرن چهارم و پنجم، خلأ وزن عروضی را پُر کرد. این ویژه گی‌ها به دلیل نامأنوس بودن با زبان زنده، خود به عناصری چشم‌گیر در شعر شاملو تبدیل شد که اساساً با درونی بودن وزن شعر سپید، تعارض داشت.

به عبارتی، این زبان پُرطنطنه، به اندازه‌ی وزن عروضی، بر شانه‌ی شعر سنگینی می‌کند و به آن جلوه‌یی بیرونی می‌دهد .... (این‌جا نویسنده از شعر در آستانه [در مجموعه‌ی مرثیه‌های خاک] نمونه می‌آورد).

وزین کردن زبان با واژه‌های نامأنوس، اساساً رویکردی غیر شاعرانه به‌شمار می‌رود؛ چرا که یکی از اهداف همیشه گی شعر، این است که به زبان زنده، روح و طراوت بیش‌تری ببخشد و به تعبیری، رستاخیزی در زبان پدید آورد .... »

(مهرداد فلاح، فاصله‌گیری از شعر سپید شاملویی، کلک، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲، مردادماه ۱۳۷۷، ص ۶۶-۶۷)

۱۴. چنین پیدا است که کسی که به این صورت از زبان شعری شاملو به عنوان شناسه‌ی هُنری و یک ضرورت تاریخی نگاه می‌کند آن را دوست دارد و ای بسا آن که این‌گونه نگاه نمی‌کند، یا مخالف آن است، آن را دوست ندارد. مبنای استدلال‌های موافق و مخالف در این باب چیزی جز همین رو آوردن و پشت کردن به چنین دیدگاهی نیست. اما تا آن‌جا که من دیده‌ام خواننده‌گان شعرهای شاملو این زبان را همیشه امتیاز مثبتی برای شعرهای او به شمار آورده‌اند. خواننده‌گان فارسی‌زبان همیشه به چنین زبانی در طول تاریخ عشق ورزیده‌اند.[1]

□

۱۵. شاملو از همان آغاز شاعری آگاهانه بر آن است که برای شعر امروزی زبانی بیابد که دو ویژه گی داشته باشد، یعنی هم زبان گفتاری امروز، به‌خصوص

۱. این نکته را بابک احمدی در چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار نشان داده است (← بند ۱۰).

زبان کوچه‌یی، را در برداشته باشد و هم زبان دیروز را، خاصه زبان آهنگین و موسیقایی دیروز را. در واقع پیوندی باشد از این دو. و این مختصه‌ی زبانی شعر شاملو بوده است تا امروز. این زبان شاید در برخی شعرها موفق بوده‌است و در برخی دیگر نه. اینش با خواننده است.

این نکته از همان مجموعه‌ی ازدررانده‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده هم پیدا است. به چند نمونه از آهنگ‌های فراموش‌شده توجه کنید:

● «از ترس آن که مباد، چون به راه افتم، ارواح محاصره‌ام کنند و از این‌که خاک‌شان را با خود می‌برم توکم را بچینند، از جای نجنبیدم... و من با به‌خاطر آوردن آن از هول یخ کردم و بیش نماند که از وحشت دق کنم» (ص ۱۶)

● «نمی‌دانم که راست می‌گفتند، یا به دروغ دستان می‌زدند.» (ص ۲۷)

● «ای دریغ که آن موزه‌ها | کفش‌ها | هنوز
مانده گرو به دکه‌ی استاد پینه‌دوز» (ص ۵۷)

از این نمونه‌ها فراوان است. ← پورنامداریان، سفر در مه، ص ۷۶-۷.

□

۱۶. دانستن نکاتی که از صاحب‌نظران آورده‌ام لازم بوده است اما کافی نیست. به گمان من در هر شعری از شاملو که با چنین زبانی روبه‌روییم (که همه‌ی شعرهای او از چنین زبانی برخوردار نیست، و این نکته‌یی بامعنا است) باید از خود بپرسیم چرا این واژه در آن آمده. تنها اشاره به دو صفت کهنه‌گی و آهنگین بودن کافی نیست.

یکی دو نمونه را بررسی می‌کنیم.

من در خوانش تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن (سال ۱۳۲۹) از مجموعه‌ی قطع‌نامه درباره‌ی این بند:

و بیاویزیدش
دیگر بار
وازگونه
رو به دیوار!

نوشته‌ام. (ـ ۲ / ۱۵.) و همین طور هم درباره‌ی بازگونه در این بند از باران (در دشنه در دیس):

غبارآلوده، از جهان
تصویری بازگونه در آبگینه‌ی بی‌قرار
باران را
گو بی‌مقصود بیار![1]

در انگشت و ماه (چاپ نگاه، ص ۱۲۲-۱۲۴)، به صورت یک گفتگو آورده‌ام.

۱. شاملو در حاشیه این مطلب نوشته است: « این یعنی تصویری غبارآلوده، و غبار این جا اشاره به ذرات بسیار ریز آب است که ضمناً چیزی از پشت آن پیدا است.»

۸

نه‌چندان‌شاعرانه‌ها

۱. < شعر به هر صورت انواع و اقسامی دارد اما آن چه منظور نظر من است صفتی را هم یدک می‌کشد. من می‌گویم «شعر ناب» یا «شعر محض». فکر می‌کنم این دومی گویاتر باشد. منظورم شعر و به طور کلی هنری است که برای نمود، محتاج سوار شدن بر حاملی یا چنگ‌انداختن به چیزی جز خودش نباشد. مجبور نباشد برای نشان دادن خود به بهانه و دستاویزی متوسل بشود. > (شاملو، حریری، ص ۳۶)

۲. هم از آغاز در کارنامه‌ی شعری شاملو گونه‌یی فضای تک‌گویی به چشم می‌خورد که راویش بیش‌تر بیان‌کننده‌ی حرفی، مقصد و مقصودی، اندیشه‌یی یا واکنشی دربرابر مسأله‌یی است که بیش‌تر اجتماعی، و گاهی بازتاب آن مسأله‌ی اجتماعی در جان راوی است.

شاملو خود این گونه شعرها را، نه‌چندان‌شاعرانه خوانده‌است. شاید بشود آن‌ها را مقوله‌یی از شعرهای شاملو دانست که در برابر شعرهای محض او قرار می‌گیرند.

می‌توان نه‌چندان‌شاعرانه را، از نظر زبانی، شعری دانست که معمولاً زبانی شسته‌رُفته و شفاف دارد، با یک معماری کلامی متقارن. بیش‌تر کتابی و

خطابی است، گویا و رسا، و کهن‌نما، با ساختار محکم هنری، و شاید چنین خلاقیتی است که خواننده‌اش آن را دوست دارد. گاهی زبان تشرف و مناسک را دارد، مثل زبان شعر سفر شهود (در مجموعه‌ی در آستانه)، نظم‌یافته و خردورز، پیراسته و آراسته. گاهی زبانش هشداردهنده و خشم‌آلود و تازیانه‌وار است یا فریادی از سر نومیدی است، یا ناله‌یی از سر خستگی یا زمزمه‌یی در تنهایی، و یا تلخی جان و تلخ‌کامی است. بااین‌همه، نکته این است که این فریادها یا ناله‌ها شاید امری « شخصی » باشد، اما خصوصی نیست. شاید نه‌چندان شاعرانه کاشف فرم‌های « حیرت‌آلود » یا شیدایانه نباشد. بیش‌تر ابلاغ مؤثر و روشن پیامی امروزین است که گویی اگر به فردا احاله شود دیگر چندان بدان نیاز نیست. خواننده در برابر شعر شیدایانه، یعنی شعر محض، حیرت می‌کند یا شیدای آن می‌شود، بی آن که بداند چرا.

۳. اما نه‌چندان‌شاعرانه‌ها شما را به چالش می‌خوانند، به چالش اندیشه. (← شعر بند ۱۱) این گونه شعر با یک اندیشه یا ایده یا تصور آغاز می‌شود، گاهی آشکار و گاه پنهان (← شعر بند ۱۱).

خواننده، در مقام منتقد، اگر به چنین نیاز و ضرورت اجتماعی توجه نداشته باشد شاید در داوری این‌گونه شعرها به بیراهه خواهد افتاد. این تفکیک شاعرانه و نه‌چندان‌شاعرانه در دوره‌بندی زمانی شعرهای شاملو نمی‌گنجد، چرا که در تمام مجموعه‌های شعرهای او چنین شعرهایی می‌توان یافت. ناگفته نماند که این تفکیک از هیچ جامعیت و کلیتی برخوردار نیست، مثلاً واقعاً نمی‌توان تعریف روشن و متمایزی از این دو دسته شعر به دست داد، و نه از این گونه شعرها جدولی فراهم آورد. دلیلش در خود خواننده است. در حس شعر او، و در لحظه‌ی خوانش است که این یا آن شعر معنا پیدا می‌کند، و در این مقام است که در یکی از این دو مقوله قرار می‌گیرد.

۴. آن چه نزد یک خواننده نه‌چندان‌شاعرانه است شاید نزد دیگری شاعرانه، یعنی شعر محض، باشد. به یک نمونه اشاره می‌کنم. شعر کوتاه :

سلاخی می‌گریست
به قناری کوچکی
دل باخته بود

را شاملو نه‌چندان‌شاعرانه می‌دانست، و حتا در چاپ آن تردید داشت، در حالی که در خوانش من این یک شعر محض است (سه انگشت و ماه، چاپ تهران، ص ۱۸۱-۲۰۰).

۵. هر خواننده‌یی می‌تواند، برای خودش و به طور موقت، شعرهای شاملو و یا هر شاعر دیگری را به شاعرانه و نه‌چندان‌شاعرانه تقسیم کند. شاعرانه‌ها، چنان که گفتیم، شعرهای محض‌اند، یعنی شعرهای کاملی که، بنابر خوانش من یا شما، شاعر در پدید آمدن‌شان از روی قصد و عمد هیچ‌گونه دخالتی نکرده، و به چند و چون‌شان دانسته‌گی نداشته‌است، بل‌که باز تاب ندانسته‌گیش بوده‌اند.

۶. اما نه‌چندان‌شاعرانه، شعری است که، بازهم در خوانش من یا شما، تمام یا بخش‌هایی از آن در لایه‌های نزدیک به دانسته‌گی ِ جان شاعر شکل گرفته باشد، یا عوامل بیرونی و مخل در آن دخالت‌کرده آن را از جریان اصلیش منحرف کرده باشد. در این گونه شعرها بیان ِ به‌ظاهر دانسته‌ی اندیشه‌یی بر بیان ندانسته یا شهودی و نظاره‌مند آن می‌چربد.

به بیان دیگر، نه چندان شاعرانه شعری است که تماماً خودجوش یا جوشیده از عمق ندانسته‌گی شاعر نیست، برتنیده از اعماق ِ جانش نیست. لزوماً تمام شاعرانه‌ها هم ساخته‌ی یک لایه‌ی معین از ندانسته‌گی شاعر نیستند. برای این روکرده‌گی ِ جان به بیرون شاید بشود دلایل ساختاری یافت، مثلاً دراماتیزه شده‌گی یا نمایشی‌شدن یا نقل و روایت و نیز رابطه‌های ضروری و اجتناب ناپذیری که شعر با آن خودبه‌خود به‌جهان می‌آید، و حتا زبان آن شعر، و شاید هم خیلی چیزهای بزرگ و کوچک دیگر. همه‌ی این مقولات در ساختار شعر نموده می‌شوند.

۷. اما یک دسته عوامل درونی و بیرونی دیگر هم هست که از هر نشانه‌ی دیگری

مهم‌ترند، یعنی آن‌هایی که در درون و بیرون خواننده رخ می‌دهند، و آن درآمدن، یا درنیامدن ما است به حالتی که آغازش مجاب شدن، و یا در مورد نه‌چندان‌شاعرانه‌ها مجاب‌نشدن ما، است در هنگام خواندن شعر. مقصودم مجاب شدن به‌طریق استدلال منطقی نیست. این مجاب‌شدن آغاز یک فرایند است که تسلیم‌شدن به شعر را به‌دنبال دارد، و در مرحله‌ی بعدی هم بیرون آمدن از خود است و رها کردن پایگاه خشک خود، و آن‌گاه بی‌خودانه‌گی است و عشق‌کردن با شعر. این‌جاست که دیگر از در و دیوار تو شعر می‌بارد. (← فصل ۶) تأکید می‌کنم که نه‌چندان‌شاعرانه‌ها نیز لزوماً ساخته و پرداخته‌ی دانسته‌گی و قصد نیت از پیش‌حساب‌شده‌ی شاعر نیستند. در این زمینه شاملو در طی سال‌ها بارها روشن‌گری کرده است که چند نمونه‌ی کوتاهش را در همین بخش می‌خوانیم.

۸. یک سوآل دارم. هیچ‌گاه شاعری بوده که تمام شعرهایش، حتا در یک زمان محدود چندساله، و نه در تمام عمر، یکدست و گزیده باشد؟ انتخاب معیار این گزینش با خودتان. هر شاعر خوبی شروعی دارد که بی‌گمان کاستی‌های اندک و بسیار هم در آن می‌توان‌دید. و ای بسا در اوج شاعریش هم بتوان شعرهای نه چندان قوی از او دید. از سوی دیگر، یقیناً شما هم این تجربه را داشته‌اید که گاهی دست رد به سینه‌ی این یا آن شعرِ متعلق به دوره‌ی اوجِ این یا آن شاعر مطلوب‌تان زده‌باشید و دیگری درست همان شعر را به جان خریده باشد. من بارها در خود و در بسیاری از خواننده‌گان شعرهای شاملو با چنین تجربه‌های رد و قبول روبه‌رو شده‌ام. شعری امروز مرا نگرفته اما ماهی یا سالی دیگر مرا چنان مجذوب خود کرده‌است که دیگر نخواسته‌ام از چنگ و چنبرش رها شوم. دقیق‌تر بگویم، چنان در جان من نشسته که دیگر او را بیرون از خودم نمی‌توانم تصورکنم. این‌جا سوای حال و هوای من، اصل بر «توجه» من است به آن شعر که در نحوه‌ی خوانش من، در نحوه رویارویی من با آن، و شیوه‌ی خود را به آن سپردن، نمودار می‌شود. حتا بارها شده که من امروز شعری را از این دریچه دوست بدارم و ماهی یا سالی دیگر از

دریچه‌یی دیگر. شک ندارم که شما هم چنین احساس‌هایی داشته‌اید. می‌خواهم نتیجه بگیرم که هر شعری در موقعیت‌های گوناگون شاعر و خواننده نمود متفاوت دارد، و همین سبب می‌شود که قضاوت منتقدانه دشوار شود، و در واقعی هم شاید ناممکن.

یکدست بودن شعرهای یک شاعر، حتا اگر موقعیت خواننده را در این امر دخیل ندانیم، توهّمی بیش نیست، و آیا همین توهم نیست که پرسنده‌یی را بر آن داشته که شاید ابهام‌زدایی کند و این سوآل را از شاعر بکند؟

کـ یک پرسش تلخ به صورت همه‌گیر در مجامع هنری ما این روزها [احتمالاً اسفند ۱۳۶۸] مطرح است که آیا شاملو در شعر خودش اِشباع‌شده یا هنوز مجالی و فرصتی برای ایجاد شگفتی در شعر دارد؟

۹. < پرسش تلخی نیست، فقط به قدر نالازمی پرت است. مگر شاعر یک سیرک سیار است که هربار ناچار باشد برنامه‌های تازه‌ی شگفت‌انگیز ارائه کند؟ کدام شاعر دیگری چنین توقعی در خواننده‌گانش ایجادکرده که من دومش باشم؟ > (جواد مجابی، شناخت‌نامه‌ی شاملو، نشر قطره، ص ۶۸۴)

۱۰. فکر می‌کنم حد اعلای ردّ نه‌چندان شاعرانه را می‌توان در حکم کلی این منتقد دید: « ذهن شاملو بر شالوده‌ی اندیشه و کنش اندیشه قوام و دوام می‌یابد. شعر شاملو شعر اندیشه است و « اندیشه گرایی » خاستگاه مهم‌ترین ویژه گی‌های زبانی و اساسی‌ترین شیوه‌های بیانی آثار اوست. » (نیک‌بخت، همان، ص ۸۰ و نیز ← ص ۹۰-۹۱) این‌جا می‌رسیم به سوآل چندوچون بیان اندیشه در شعر.

▣ بیان اندیشه

کـ شما به بیان اندیشه در شعر معتقدید؟

۱۱. < برحسب این‌که اندیشه چه‌طور در شعر بنشیند جواب برداشت‌تان مثبت است.

شعری که احساسی برنیانگیزد به چه کار می‌آید؟ من همیشه گفته‌ام بر این عقیده نیستم که هر چیزِ زیبا مفید و ارزش‌مند است بل معتقدم هنر که می‌تواند چیز مفیدی را زیباتر عرضه کند و به آن قدرت نفاذ بیش‌تری بدهد باید از خنثابودن شرم کند. قصدم مطلقاً این نیست که خواست خود را با باید و نبایدها به دیگران تحمیل کنم اما فضیلت هنرمند است که در این جهانِ بیمار به دنبال درمان باشد نه تسکین، به دنبال تفهیم باشد نه تزیین، طبیب غم‌خوار باشد نه دلقک بیمار. ... آرمان هنر اگر جغجغه‌ی رنگین به دست کودکِ گرسنه دادن یا رخنه‌ی دیوار خرابه‌نشینان را به پرده‌ی تزیینی پوشاندن یا به جهل و خرافه دامن‌زدن نباشد عروج انسان است. طبعاً کسانی که جوامع بشری را زبون و خرافه‌پرست می‌خواهند تا گاو شیرده باقی‌بماند آرمان‌خواهی را «جهت‌گیری سیاسی» وانمود می‌کنند و هنر آرمان‌خواه را «هنرِ آلوده به سیاست» می‌خوانند. آنان که اگر چه مدح خود را نه آلوده‌گی به سیاست بل‌که «ستایش حقیقت» به حساب می‌آورند، در همان حال بر آنند که هنر را جز خلق زیبایی ــ حتا تا فراسوهای «زیبایی محض» ــ وظیفه‌یی نیست. من هواخواه آن‌گونه هنر نیستم و هرچند همیشه اتفاق می‌افتد که در برابر پرده‌یی نقاشی تجریدی یا قطعه‌یی «شعر محض فاقد هدف» از ته دل به مهارت و خلاقیت آفریننده‌اش درود بفرستم، بی‌گمان از این‌که چرا فریادی چنین رسا تنها به نمایش قدرت جنجره پرداخته و کسانی چنین نیازمند به همدردی را در برابر خود از یاد برده است دریغ خورده‌ام.

سکوت آب می‌تواند
خشکی باشد و فریاد عطش؟
سکوت گندم می‌تواند
گرسنه‌گی باشد و غریو پیروزمندانه‌ی قحط؟
هم‌چنان که سکوت آفتاب ظلمات است ــ
اما سکوت آدمی فقدان جهان و خداست:
غریو را
تصویر کن!

هنرمندی که می‌تواند با گردش و چرخش جادویی قلمش چیزی بگوید که ما مردم فریب‌خواره‌ی چپاول و قربانی‌شونده‌یی که بی هیچ شرمی «انسان جنوبی»مان می‌خوانند به حقایقی پی ببریم؛ هنرمندی که می‌تواند از طریق هنرش به ما مردمی که در انتقال از امروز به فردای خود حرکتی در جهت فروترشدن می‌کنیم و متأسفانه از این حرکت نیز توهمی تقدیری داریم آگاهی بدهد چرا باید امکانی بدین اندازه شریف و والا را دست‌کم بگیرد؟ ــ آخر نه مگر خود او هم قطره‌یی از همین اقیانوس است؟ > (شاملو، حریری ۱۲۹-۱۳۱)

۱۲. < علی‌الظاهر، هیجان، اندیشه نیست. و عشق، اندیشه نیست. و شعر ــ اگرچه مادر فلسفه است ــ در نمود ظاهر خود اندیشه‌یی را بیان نمی‌تواند کرد ... مادر چیزی به جز فرزندان است.

هیجان‌ها و نیز عشق ــ که یک نکته بیش نیست ــ چون نمی‌تواند جدا و مستقل از آینه‌ی اخلاقیات و ذهنیات عاشق انعکاس یافته‌باشد، لاجرم «از هر زبان که می‌شنوی نامکرر است.»

پس از این قرار حتا هیجان و عشق نیز ــ که علی‌الظاهر اندیشه نیست ــ در نفس خود نمی‌تواند اندیشه نباشد ... > (اندیشه و هنر، ویژه‌ی شاملو، ص ۱۵۵)

۱۳. «ما [در خوانش شعر] به شعر می‌اندیشیم اما در شعر نه با اندیشه‌ها که با نظاره‌ها و شهودهای شاعرانه رویاروییم. شاعران در جهان و هستی نظاره می‌کنند و ما نظاره‌هاشان را به تأمل و تماشا می‌نشینیم. اگر به این نظاره و تأمل شاعر می‌گویید «اندیشه»، خب، مشکلی نیست. آن‌چه به اندیشه‌ی شاعر می‌پردازد نام دیگری دارد، شعر نیست. کدام یک از این نُه شعر شاملو که این‌جا [در کتاب انگشت و ماه] در آن به نظاره برخاسته‌ایم «اندیشه»ی شاعر است؟

هست «شعر»هایی که از اندیشه‌ی شاعر سخن می‌گوید. این‌ها را به صورت مرسوم «شعر» می‌خوانیم و این‌ها درواقع اندیشه‌هایی است در جامه‌ی شعر، یا دقیق‌تر بگوییم، اندیشه‌هایی است که به زبانی شاعرانه

بازگفته‌شده است. در میان شعرهای شاملو نیز از این گونه اندیشه‌ورزی‌ها کم نیست. » (انگشت و ماه، چاپ نشر نگاه، ص ۲۳۳.)

۱۴. بیان اندیشه در شعر امری ثانوی است، امّا دشوار بتوان گفت که هرچه در آن معنایی یا بیان امری خاص به ضرورتی تاریخی آمده شعر نیست، و اندیشه است، خاصه اگر شاعر به نقش و تأثیر اجتماعی شعر در یک مقطع زمانی باور داشته باشد، بی آن که خواسته باشد شعر سیاسی بگوید. این‌گونه ابلاغ پیام‌ها نیاز به ساختاری دارد که سریع‌تر جذب ِجان ِخواننده شود، یا شاید ساختاری خاص خود می‌طلبد.

چند سوآل دارم. اول این که اندیشه یا اندیشه‌های شاملو کدام است؟ آیا هرگونه تفکر و تعمق و تأمل شاعر را می‌توان اندیشه‌ی او خواند؟ آیا مثلاً می‌توان گفت که در شعر در آستانه (از مجموعه‌ی در آستانه) اندیشه هست و در مرگ ناصری نیست؟ در یه و باغ آینه (از مجموعه‌ی باغ آینه) اندیشه نیست، یا هست، و در ترانه‌ی آبی، و از این گونه مردن ... نیست؟ یا در مجموعه‌های مدایح بی‌صله و در آستانه اندیشه فراوان است و در ترانه‌های کوچک غربت کم‌تر؟

سوآل دوم و سوم من این است که اندیشه در شعر شاملو چه‌گونه بیان می‌شود و چرا این گونه بیان می‌شود، یا چرا چنین زبانی به خود می‌گیرد؟ ملاک و معیار ما کدام است؟ شماری از این گونه پرسش‌ها داریم که شاید هنوز از خود نکرده‌ایم، تا چه رسد به پاسخ آن‌ها. به نظر من ما هنوز در زبان این گونه شعرها چندان کندوکاوی نکرده‌ایم. حتا برای انکارکننده‌گان این گونه شعرهای شاملو هم مشخصه‌های این زبان روشن نیست و آنان خود را بیش‌تر به گفتن « زبان مطنطن »، « تزیینی »، و « آماس زبانی » ... ارضا یا خوش‌حال می‌کنند.

□

به این قسمت از این شبانه‌ی مرثیه‌های خاک توجه کنید:

پچپچه را
از آن‌گونه
سر به‌هم‌اندر آورده سپیدار و صنوبر
یاری
که مگرشان
به دسیسه سودایی در سر است
پنداری
که اسباب چیدن را به نجوایند
خود از این دست
به هنگامه‌یی
که جلوه‌ی هر چیز و همه‌چیز چنان است
که دشمن دژخویی
در کمین.

۱۵. یک منتقد فقط همین بخش را شعر می‌داند و می‌نویسد: «اگر شاعر با نخستین کلام و کنش شعری این اثر، موفق‌شده به درون‌مایه و فضای سرشار از توطئه و دسیسه‌ی شعر عینیت بخشد،...» و درباره‌ی مابقی شعر می‌گوید: «در چند سطر بعد باز به توضیح و تبیین این کنش و درون‌مایه پرداخته و شعر را رفتار [گرفتار ؟] خسران این‌گونه اجزای زائد ساخته‌است.» (محمود نیکخت، همان، ص ۱۲۴) از نظر من، برای این منتقد این بخش شاعرانه است و مابقی آن، با شرحی که ایشان نوشته‌اند، خیلی نه‌چندان شاعرانه. منتقد محقق دیگری تمام آن را شاعرانه دانسته و با شرحی مفصل و فنی به شاعرانه گی آن پرداخته‌است (دکتر تقی پورنامداریان، سفر در مه، ص ۴۲۷-۴۳۴). می‌بینید، شاعرانه و نه چندان شاعرانه برمی‌گردد به خواننده، به نگاه و انتظار و ارضای او از شعر.

ندانسته‌گی

۱۶. گفتیم نه‌چندان‌شاعرانه‌ها احتمالاً از ندانسته‌گی کم‌تری برخوردارند، چرا که گویا هر چه دانسته‌گی یا هشیاری، رگ‌های شاعر کم‌تر باشد[1] شعرش از عمق بیش‌تری سیراب می‌شود، چنان که در شاعرانه‌ها می‌بینیم.

برای شناخت چندوچون ندانسته‌گی، یا ناخودآگاهی، نخست باید به جست‌وجوی سرچشمه‌های آن برآمد، که خود کاری است کمابیش ناممکن، شناخت آن بماند. اما هر شاعری عادات و خلق‌وخویی دارد که می‌توان آن را در شعرهایش نیز به شکلی باز دید.

۱۷. اولین چیزی که در تمام کارهای هنری یا روزمره‌ی شاملو چشم‌گیر است نظم و دقت او در کارها و منطقی بودن او است در نگاه کردنش به رابطه‌های چیزها. (شکل رابطه‌ی علت و معلولی این پدیده یکی از شاخص‌های شعر شاملو است.) تمیزکار است. از خوردن و پوشیدن و نشست و برخاست گرفته تا نوشتن و خواندن شعر و مقاله و ترجمه؛ همین طور در گفتن و شنیدن و گوش دادن به موسیقی بسیار دقیق است. تیزبین و نکته‌سنج است، و گاهی این نکته سنجی شکل طنز ظریف زبانی به‌خودمی‌گیرد. زیبا می‌نویسد، هم با خط خوش و هم به فارسی، تراش‌خورده و با دقت ریاضی .... به زبان، به‌خصوص به بافت و آوای کلمات، بسیار حساس است. فراوان دیده‌ام که نوشته‌یی را از کسی می‌خواند، یا به‌تازه‌گی خوانده‌بود، و با موضوع آن و نحوه‌ی پروردن آن هم‌دلی داشت، اما درباره‌ی زبان آن نوشته با این جمله، که نشان دل‌سوزی و دقت‌خواهی او بود، می‌گفت «رفقا طوری با زبون رفتار می‌کنن که انگار دستمال کلینکسه. ببین چه قدر شرتی‌شرتی نوشته.» در مقاله‌یی از او خوانده‌ایم که تعهد در برابر زبان نیمی از تعهد اجتماعی نویسنده است.[2] باری، بر همین پایه است که در خواندن شعر خود و دیگران (خیام، مولوی، حافظ، نیما، مارگوت بیکل) تا حد وسواس دقیق است.

۱. اشاره‌ام به این مصرع مولوی است: «من چه‌گویم؟ یک رگم هشیار نیست ....

۲. جواد مجابی، شناخت‌نامه، ص ۴۷۷

باری، غرض از این اشاره این بود که بپرسم آیا می‌شود این سرشت نظم‌جو در ساختار شعرهایش جلوه نکند؟ خود اگر آن شعر در ندانسته‌گی کامل ساخته شده باشد؟ هر شعری از او برتنیده‌ی چنین جانی است و آمیزه‌ی تمام عوامل پنهان و آشکار سرشت اوست. پس آن‌چه در جدول من یا شما نه‌چندان‌شاعرانه است نمی‌تواند پرورده‌ی این جان نباشد. درست است که شاعر از تسلط شعر بر خود حرف می‌زند و خود را مسخّر شعر می‌داند، اما این نه به آن معنا است که آن شعر در خلایای خیالی بیرون از زمان و مکان او ساخته شده است. بی‌تردید زمان و مکان و زبان بستر برتنیده‌ها و برجوشیده‌های این ندانسته‌گی‌اند. مفردات و عناصر شعر ــ یعنی آن چیزی که بعداً شعر خوانده می‌شود یا این یا آن نام ــ در عمق‌های متفاوت سرشت شاعر به هم می‌تنند، می‌آمیزند، یا به‌هم سرشته می‌شوند، یا به‌هم می‌چسبند. کسی نمی‌داند چه‌طور و چه وقت چنین اتفاقی رخ‌می‌دهد. ما این مفردات را کمابیش می‌شناسیم (مثلاً تمام مباحث زبانی بر سر این مفردات است)، اما پیچیده‌گی کار در این برتنیدن و آمیختن و سرشتن است، یعنی در چگونه‌گی این‌ها، خصوصاً در چه موقعیت یا موقعیت‌هایی این مفردات یا اجزا، مثل ذرات بنیادی یا ذرات پراکنده، از جاهای گوناگون، به‌هم می‌رسند، به‌سوی هم کشیده می‌شوند، در هم می‌تنند و به‌هم سرشته می‌شوند؟[۳] چیزی نمی‌دانیم. گویا ناخواسته دارم به شیمی شعر فکر می‌کنم. این شیمی، کیمیاکاری هم هست.

حالا اگر موقع سرشتن این مفردات یا بسته شدن این نطفه (چنان که خود شاعر گفته) در زِهدان شاعر، عوامل بیرونی در آن به شکل عوامل مخل دخالت کنند آن شعر، بسته به میزان شدت دخالت آن عوامل، نارس یا

۳. از سرشتن، این معنی ملموس آن را در نظر دارم که در لغت سریش مانده‌است (← برهان قاطع، به تصحیح دکتر محمد معین، ذیل سرشت) و نیز فعل srij سنسکریت را، که همخانواده‌ی سرشت است، به معنی انداختن، ازخودبیرون نهادن، صادرکردن، و آفریدن. و srishta سرشته، به معنی آفریده است. (مک‌دانل، فرهنگ عملی سنسکریت، ص ۳۵۸، ستون ۲). غرضم، با توجه به ریشه‌ی سنسکریت این واژه، این است که شعرهای شاملو، همان نهادی‌ترین بخش سرشت اوی‌اند.

زودرس و یا شاید مرده ... به جهان بیاید. مقصودم از عوامل بیرونی، بیرون از موقعیت این سرشتن و ترکیب است خواه آن عوامل در شاعر باشد مثل غم یا درد جسمی یا دلهره و مانند این‌ها، و خواه در بیرون از جسم او باشد، یعنی در محیط زیست اجتماعی او.

۱۸. حدود بیست سال پیش چندین شعر پیاپی در یکی دو ماه از شاملو خواندم که آن روزها به دلم ننشست. یعنی آن حال ازخود بیرون رفتن را به من نمی‌داد که شاعرانه‌های او می‌داد. خلاصه، نه‌چندان شاعرانه بود. آخر دلم قرار نگرفت و از شاملو پرسیدم «چرا این قدر بند کرده‌اید به این موضوع.» شاملو، با طنز خاص خودش چیزی گفت، که من فقط می‌توانم آن را نقل به معنی بکنم، به این مضمون «دست خودم نیست. دارم فکر می‌کنم فلان عامل مزاحم می‌دَود تو فکرم» و شعر از مسیرش به بی‌راهه می‌افتد. مقصود از دارم «فکر می‌کنم» همان حالتی است که شعر در آن فرمان «مرا بنویس» را صادر می‌کند. چند نمونه از شعرهایی راکه از این آلوده گی زیست‌محیطی مسموم شده می‌توانید در مدایح بی‌صله ببینید.

۱۹. روزی دیگر، در آغاز سال ۵۸، در دفتر کتاب جمعه تنها بودیم، من و شاملو. یادم نمی‌آید چه وقت از روز یا شب بود. هرکدام در اتاقی که یک در همیشه‌باز ما را از هم جدا می‌کرد نشسته بودیم. پا شدم که از شاملو چیزی بپرسم دیدم دارد می‌نویسد. از حالتش پی بردم که دارد شعر می‌نویسد. کنج‌کاو بودم و چشم‌به‌راه. چیزی نگذشت که دیدم شاملو آن کاغذ را مچاله کرد و انداخت تو سطل کاغذهای باطله‌ی زیر میز. بعد خدا حافظی کرد و رفت. چون شک نداشتم که آن نوشته شعر است رفتم و آن را برداشتم و شروع کردم به خواندن. دیدم شعر بامعنایی است، هرچند نه به آن شور و حال چند شعر پیش از آن. فردا به‌اش گفتم شعر دیروزی را خواندم. گفت کدام شعر؟ گفتم همانی راکه سر راه گذاشتی و نخواستیش. گفت به نظرم نارس و خام آمده بود. گفتم مسلماً مثل یک شعر درجه یک شما نیست اما پیام مهمی دارد، که خوب هم بیان‌شده، همراه با هراس و ناباوری، با تصویری خوب و

آسان‌فهم، حرفم را پذیرفت (شاملو در این گونه زمینه‌های بحثی همیشه بلندنظر و دموکرات‌منش است). در این بیست سال گذشته خیلی‌ها را دیده‌ام که این شعر را دوست داشته‌اند چرا که امروزه درون‌مایه‌های آن ــ هراس و ناباوری ــ عمق بیش‌تری یافته‌اند. من این شعر را دوست دارم اما در گروه‌بندی من در دسته‌ی نه‌چندان‌شاعرانه‌ها جای‌دارد. شاید واقعاً بین شاعرانه‌ها و نه‌چندان‌شاعرانه‌ها آن‌چنان سامانی وجود نداشته‌باشد، بل‌که سامان‌ها در جان خواننده است.

نه‌چندان‌شاعرانه‌ها پیچیده‌گی هنری ندارند، ضرورت اجتماعی بر آن‌ها غلبه دارد، بسیار مفیدند، و حتا در موقعیت‌های اجتماعی بسیار کارسازند، و گاهی حدیث نفس‌اند، اما مرگ ناصری و ازاین‌گونه مردن و ترانه‌ی آبی و ... نیستند (← بند ۲).

۹

ساختار موسیقایی شعرهای شاملو

﴿ از غروب سیاه‌رود: می‌چکد سمفونی شب آرام. ــ مفهوم این که موسیقی چیکه چیکه ...

۱. ﴿ موسیقی اصلاً این حالت رو برای من داره. این موج‌های موسیقی که می‌ریزن روی مردم و مردم توی یه سکوتی مث این که زیر بارون واسادن... ﴾ (اندیشه و هنر، ویژه‌ی احمد شاملو، ۱۳۴۳، ص ۱۴۳)

۲. مقصود من از ساختار موسیقایی شعرهای شاملو بحث در وزن و مصوت‌ها و آواها، قافیه و سجع و جناس‌ها و مانند این‌ها، یعنی آهنگینه‌گی این شعرها نیست. بل‌که غرضم آن ساختاری است که شکل نوشتاری یا دیداری این شعرها، که این‌جا در بحث معماری موسیقایی از آن سخن خواهم‌گفت، نمودگار آن است، که من آن را انعکاس نوعی عبارت‌بندی موسیقایی (phrasing) می‌دانم. این‌جا مقصود من از انعکاس موسیقی، بازتاب گوش فرا دادن‌های عاشقانه و دل سپردن‌های شاملو است به موسیقی علمی جهانی و اصول کلی آن، یا به صورت محدودترش، به موسیقی کلاسیک اروپایی. مثلاً در این

گونه شعرها دیالوگ‌ها بیش از آن که دراماتیزه یا نمایشی باشند بر مبنای موسیقی شکل گرفته‌اند، و ساختار موسیقایی دارند، و همین طور است تقابل‌ها (کُنتراست‌ها)، تکرارها، قرینه‌سازی‌ها و استحاله‌ی در درون‌مایه‌ها که شاید بتوان بین این‌ها و استحاله‌ی تِم‌ها (transformation of themes) در موسیقی همانندی‌هایی یافت.

۳. من در این بحث می‌خواهم به دلالت‌های شناخته‌شده‌ی شعرهای شاملو دلالت تازه‌یی بیفزایم که در شکل دیداری یا در حجم نوشتاری آن‌ها تحقق‌می‌یابد که این خود، به نظر من، یکی از تجلی‌های موسیقی در شعر است.

از وزن یا بی‌وزنی چه گفته‌اند؟

هرچند این‌جا نفی وزن، یعنی بی‌وزنی، موضوع بحث است نه وزن، اما به اشاره هم که شده باید بدانیم صاحب‌نظران درباره‌ی وزن یا بی‌وزنی و اثر آن در شعرهای شاملو چه گفته‌اند.

۴. این‌جا فقط به تعریف خواجه نصیرالدین طوسی از وزن بسنده‌می‌کنیم: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد.»[1] هرچند این معنی کلی است اما برای این بحث کافی است.

دکتر شفیعی کدکنی تأثیرات وزن را در شعر در سه اصل خلاصه کرده‌است. ۱. لذت موسیقایی، ۲. تنظیم میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها، و ۳. تأکید کلمات خاص و امتیاز کشش کلمات. می‌نویسند «این اصول است که باعث‌شده وزن به عنوان مهم‌ترین عامل شعر معرفی‌شود.»[2]

از این سه، لذت موسیقایی، یا چنان که خواجه نصیر گفته «لذتی مخصوص» را می‌توان کارکرد یا تأثیر وزن دانست، و دو اصل دیگر را می‌توان بخشی از خود این تعریف گرفت. درهرحال این سه مشخصه خواه

۱. معیار اشعار، ص ۳. به نقل از دکتر شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص ۳۸.
۲. همان، ص ۴۹

« مهم‌ترین عامل شعر » باشند و خواه نه، در ردیف اسباب و اعراض شعرند نه جوهر آن.

□

اول ببینیم خود شاعر و صاحب‌نظران دیگر در لزوم وزن چه می‌گویند. این نکته را هم یادآوری کنم که آن شعرهای آغازین شاملو که وزن عروضی دارند، یا شعرهایی که عروض نیمایی در آن‌ها رعایت‌شده موضوع این بحث نیستند.

۵. نیما: « در طبیعت هیچ چیز بی ریتم نیست، حتا به‌هم‌خورده‌گی هم ریتمی دارد و می‌رود که ریتم دیگر بگیرد. پس هر ریتمی، ریتمی ایجاد می‌کند. در شعر، این را به وزن تعبیرمی‌کنیم. یکی از هنرهای سراینده‌ی شعر نمودن وزن است. شعر بی وزن و قافیه به مثابه‌ی انسانی است که پوشش و آرایش ندارد. ...روی‌هم‌رفته وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد. با وزن و قافیه است که اندیشه‌های شعری و هرگونه تمایلات و طرز افاده‌ی مردم، باهم موازنه پیدامی‌کنند. »[۳]

۶. شاملو: < نیمای بزرگ که شعر امروز ما با او متولدمی‌شود در این مورد که « عروض » یک مقوله است و « شعریت » یک مقوله‌ی دیگر، حتا حاضر نبود با من محاجه کند. حرف مرا به‌کلی پرت می‌دانست. آن‌قدر پرت که شنیدنش را هم وقت تلف کردن حساب می‌کرد. > (شاملو، حریری، ص ۲۱)

۷. < ما توانستیم در عمل نشان‌بدهیم که ناب‌ترین شعر را می‌توان بدون توسل به عروض و عَرَض‌های دیگر ارائه داد. توانستیم نشان بدهیم که آن‌چه باعث شده اهل این اقلیم ــ همان‌ها که خواجه نصیر بی هیچ تعارفی « جمهور »شان خوانده ــ در مدتی بیش از هزار سال هر یاوه‌ی منظوم و مقفایی را « شعر » بشمارد، وزن عروضی است که در عمل عَرَضی است کاملاً مُخل و مُخرب و به‌خصوص « ضد وزن ». این درست همان یاقلای معروف است که می‌کارند قاتق نان‌شان بشود می‌شود بلای جان‌شان! > (همان، ص ۲۶)

۳. درباره‌ی شعر و شاعری، به نقل از رضا براهنی در چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟، ص ۱۳۳.

۸. < تا پنجاه سال پیش و سال‌ها بعد از آن ادبیات و شعر از هم تفکیک نمی‌شد. هرچه نظم عروضی داشت شعر بود حتا دو بیتی «ابجدیه»ی بنده و «قصه‌ی موش و گربه بر خوانا». هم دیوان حافظ شعر بود هم دیوان حکیم سوزنی.

آن اوایل هم که بعضی از ما دست به تجربه‌ی شعر فاقد وزن عروضی زدیم عده‌یی از فضلا که مثل شاه سلطان حسین همان گوشه‌ی اصفهان بس‌شان بود به عنوان بزرگ‌ترین دلیل بر نادانی ما کودکان و مسخره بودن کارمان همین موضوع را پیش می‌کشیدند. می‌گفتند: «شما آن‌قدر بی شعورید که نمی‌فهمید اینی که نوشته‌اید نثر است!»ــ و به این ترتیب اشکال کار روشن می‌شد: فضلا شعر و ادبیات را از هم تمیز نمی‌دادند. آن‌ها غُرغُرکنان از جهان رفتند اما تلاش ما سرانجام توانست آن برداشت نادرست را تغییر بدهد و دروازه به روی «شعر» باز شود. >(همان، ص ۴۶)

۹. < امروز بخش عمده‌ی مشتاقان شعر می‌دانند که وجه اختلاف شعر از ادبیات تنها و تنها «منطق شاعرانه» است نه لزوماً عروض و قافیه و صنعت‌های کلامی. >
(همان، ص ۴۶)

۱۰. م. آزاد: «ا. صبح [نام شاعرانه‌ی شاملو، پیش از ا. بامداد] با سرودن شعری مقطع و مسجع در آغاز راه تجربه‌یی مبهم است. شعری که با بلندخوانی، ضرب‌آهنگ درونی شعر را پدیدارمی‌کند. شاملو بعدها، در پایان تجربه‌یی طولانی، نظریه‌ی جایگزینی را می‌آورد. کلامی مسجع که با سخن‌ورزی ــ و از جمله انواع ترکیب‌سازی ــ جانشین وزن می‌شود. این که آیا این نظریه‌پردازی‌ها اساساً بنیادی دارند؛ البته برمی‌گردد به تجربه‌ی شخصی شاملو در شعر؛ می‌توان گفت که سجع ــ قافیه‌پردازی ــ گاهی به شکل شعر شاملو سامانی می‌دهد؛ و گاهی هم کارش را به لفاظی «پنداری ــ انگاری ... » می‌کشاند. اما آن‌چه سامان شعر شاملو است به گمان من، معدل و تکامل تجربه‌های شعری اوست آن‌گاه که به زلالی شبانه‌ها می‌رسد. شعری با وزنی چنان نامحسوس، که به قول تی. اس. الیوت فقط لحظه‌هایی چرت شنونده‌ی شعر را پاره می‌کند.

من در یکی از شعرهای سبک‌مند و استیلیزه‌ی شاملو تجربه کرده‌ام تا

مراحل دفرماسیون ذهنی وزن شعر او را بازیابی‌کنیم. گاهی به نظر می‌رسد که یک شعر آهنگین شاملو ترکیبی پیچیده از چند واحد وزنی است ــ چنان درهم‌تنیده، که بازشناخت‌شان دشوارمی‌نماید. راه ساده‌یی برای «تقطیع» شعر او وجودندارد مثلاً به این ساده‌گی که هر مصرع را با وزنی منطبق‌کنی ــ البته این کار شدنی است؛ به شرط آن که هدف اصلی راکه یافتن وزن مسلط بر کل شعر است، از دست ندهی.

مقصودم از این اشارات آن است که دست‌یابی به حسی از وزن، یا وزن‌حسی، کاری است بس دشوار و نیازمند تجربه‌یی طولانی.» (دفتر هنر، ویژه‌ی احمد شاملو، آمریکا، سال چهارم، شماره‌ی ۸ مهر ۱۳۷۶، ص ۹۲۳)

۱۱. جواد مجابی: «در واقع شاملو با درک این نکته که وزن عاملی تحمیلی بر شعر است؛ می‌کوشد راه برون‌شدی برای شعر فارسی بیابد .... مستقیماً به طرف زبان می‌رود که از ظرفیت‌های گوناگون کلمه‌ها و بار معناشان سرشار است. کلمه می‌تواند در ترکیب شدن‌ها و تصویربندی‌ها حامل خیال شاعرانه باشد و لو به صورت دیالگ یا یک سطر. بنا بر این کار سترگ شاملو روبه‌روشدن با زبان است و موسیقی کلمات نه بحور منجمد که قالبی پیش‌ساخته است.» (دفتر هنر، همان، ص ۹۴۷)

۱۲. رضا براهنی: «علت حرکت شاملو به سوی شعر و شعر غیر عروضی این بود که نیما چنان به موسیقی‌های غیرعروضی منطبق با ذات شعر و غیرمنطبق با عروض تثبیت شده بی‌اعتنا بود که او نمی‌توانست شاملو را بدون استفاده از عروض نیمایی شاعر بشناسد، و شاملو هم تنها با درآوردن بخشی از شعر خود به صورت غیرنیمایی، نشان داد که اتفاقاً می‌توان هم شعر غیرکلاسیک گفت؛ هم شعر غیرنیمایی گفت؛ و هم شاعر بود. جالب این است که هر دو شاعر، یعنی هم نیما و هم شاملو، درباره‌ی برخی از شعرهای یکدیگر حق داشتند. وقتی که شاملو با مانلی مخالفت می‌کند حق دارد، وقتی که نیما با تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن من غیرمستقیم مخالفت می‌کند، او هم حق دارد. ... شاملو بو برده‌است که نوعی موسیقی دیگر برای شعر می‌تواند وجود داشته باشد تا با یکنواختی موجود در عروض نیمایی، بویژه شعرهای بلند نیمایی، به مخالفت برخیزد؛ ... شاملو با کوشیدن در جهت آزاد کردن شعر خود از وزن عروضی، تکیه را بر ریشه‌ی وزن زبان می‌گذارد، ولی به دلیل اخراج تقریباً بالمره‌ی وزن

عروضی از شعر جدیش، خود را از بخشی از وزن که بالاخره ریشه در ساختار سیلابیک زبان فارسی دارد، محروم می‌کند. شاملو می‌کوشد وزن را از طریق قافیه جبران کند، ولی کسی که از راه قافیه وارد شعر می‌شود، از راه وزن هم وارد آن می‌شود، به دلیل این که یکی از ریشه‌های اصلی وزن، قافیه است؛ ... قافیه از نظر تاریخی مقدم بر وزن بوده است. ... به هر طریق شاملو گاهی از رهگذر قافیه وارد جهان می‌شود. و آن بخش بسیار صوری وزن شعر شاملو است.» (براهنی، چرا من دیگر شاعر نمایی نیستم؟ ص ۱۴۲-۱۴۳)

۱۳. علی باباچاهی: «شاملو نه تنها با وزن میانه‌ی خوبی ندارد بل‌که تضاد دیرینه‌ی او با وزن از جنس تضاد کهنه‌سال «کارد و خون» است. ... نظربازی با کلمات و دل‌سپردن به رقص و موسیقی الفاظ اما تناقضی اگر در نقد و نظر شاعر محبوب ما پدیدآورد، چیزی از شأن هنری او نمی‌کاهد. بی سببی نیست که شاملو با اعتراض (به اوزان رسمی) و تسلیم (در برابر اوزان طبیعی) می‌گوید: «فروغ شاعر بسیار بزرگی است. شعرش از ریای بزرگ و شیطانی استفاده از غرض‌ها به دور است، یعنی اگر به عامل وزن می‌چسبد این وزن در ذهن اوست، در تفکر شاعرانه‌اش، در مکاشفه‌اش ... نه قصه‌پردازی می‌کند نه خیال‌بافی. صادقانه‌ترین حرف‌هایی است که می‌شود از کسی شنید، اعترافات آدم صادقی است که تازه روی سخنش هم تنها با خودش است. اگر نتوانسته‌ایم نهایتش را دریابیم برای این است که گود است و ناپیدا کرانه.» (حریری، هنر و ادبیات امروز، ۱۳۶۵، ص ۳۸.)[۴]

ادامه می‌دهند: «از حرف‌های شاملو می‌توان چنین آموخت:

الف. وقتی شعری از ریای شیطانی به‌دور باشد، عامل وزن نمی‌تواند ذهن شاعر را منحرف سازد.

ب. اگر وزن محصول ذهن، تفکر و مکاشفه‌ی شاعرانه‌ی انسانی صمیمی (هم‌چون فروغ) باشد، شعر او از ریای بزرگ و شیطانی به دور است.

۴. در چاپ ۱۳۷۲ این کتاب با نام درباره‌ی هنر و ادبیات، دیدگاه‌های تازه (ـ ص ۱۶۷ تا ۱۷۲)، این مطلب به این شکل نیامده است

ج. «اعترافات آدم‌های صادقی» که می‌توانند شاعران بسیار بزرگی باشند، با نوعی وزن نیز قابل ارایه است.

د. با رعایت نوعی وزن (نه لزوماً اوزان قراردادی) نیز می‌توان شاعر بزرگی بود و شعرهایی سرود که «گود است و ناپیداکرانه». با این حساب اعتراف شاملو به وزن، ...

«التزام وزن، ذهن شاعر را منحرف‌می‌کند» می‌دانیم که شاملو بر این نکته تأکید خاصی دارد. چهار شعر موزون مورد بحث ما | از شاملو، در مجموعه‌ی دشنه در دیس : در شب، گفتی که باد مرده‌است، هنوز در فکر آن کلاغ‌ام، و شبانه) | اما متکی به افاعیل عروضی است (عروض نیمایی). شاملو در این چهار شعر نه وزن را یک‌سره کنار گذاشته و نه خود را تمام و کمال به رعایت آن موظف کرده‌است. ... شعر هنوز در فکر آن کلاغ‌ام با آن که از حد و حدود اوزان مرکب (با تلقی نیما) خارج می‌شود اما چنین به‌نظر می‌رسد که این شعر جز بدین شکل موزون و مترنم قابل شکل‌گیری و ارایه نبوده‌است. به تعبیری، گویا در این‌جا «جنبش و کنش وزن، درصدد اعتلابخشیدن به آگاهی‌مان برآمده‌است.» وزن آرام و آشنای این شعر تصادفاً برانگیزاننده‌ی تب | و | تابی است که هدفی فراتر از انتقال صرف ایده و معنایی خاص دارد. ...

به هر حال اعتقاد شاملو به مزاحمت وزن، او را به فاصله‌گیری هرچه بیش‌تر از آن سوق‌می‌دهد. از طرفی نیز ذات موسیقی‌پذیر شاعر، او را وا می‌دارد تا «در بی‌وزنی، شعری بسازد که همان خاصیت اوزان را هم در آن جای‌دهد.» ....

تکیه بر غافل‌گیرکننده‌گی قافیه در برخی شعرهای شاملو، نیاز روحی او را به رعایت نوعی وزن نشان می‌دهد. نیاز به همان ته‌صدایی (که) در گوش شنونده طنین می‌افکند که کم‌وبیش مانند صدای بم ارگ است (تعبیری از ازرا پاند). ... شاملو ... که به انکار وزن شهرت دارد در جایی می‌گوید «شعر ــ چه منظوم | موزون ؟ | باشد چه منثور ــ مطلبی است که بدون استعانت منطق، به تحریک عواطف ما توفیق یابد.»[۵] و بدین ترتیب ناخواسته به قبول نوعی موزونیت در شعر وسوسه می‌شود. این

۵. در چاپ ۱۳۷۲ این کتاب این مطلب به این شکل آمده: «شعر ــ چه منظوم باشد چه منثور ــ

وسوسه، در واقع تصریح نکته‌یی است که تنی چند از شاعران نسل پس از او را سخت به خود مشغول داشته‌است: این که شاعرانی چند، اوزان پیوندی را با بی‌وزنی پیوندمی‌زنند تا اشباع‌شده‌گی‌های جوانبی از «شعر بی‌وزن» و مشابهت‌های آزار دهنده، در نحوه‌ی نگارش انبوهی از شاعران «مثل هم‌نویس» را جبران کنند. ...»
(دفتر هنر، ویژه‌ی شاملو، ۹۸۰-۹۸۲)

همین نویسنده در کتاب گزاره‌های منفرد می‌نویسد:

۱۴. «شعرهای ظاهراً غیرموزون شاملو نیز دقایق و الزامات شعر موزون را به طورکلی از دست ننهاده است:

چه بی‌تابانه می‌خواهمت ای دوریت آزمون زنده‌به گوری!
چه بی‌تابانه تو را طلب می‌کنم!
بر پشت سمندی
گویی
توزین
که قرارش پست
و فاصله
تجربه‌یی بی‌هوده‌است (فراقی، دشته در دیس، ص ۳۶)

در تبیین سازوکار غیر تخدیری وزن این نوع شعرها، نباید دست به دامن فهم تحلیلی و منطقی و یا معیارهای عروضی بزنیم، چراکه وزن این شعرها قوانین ارتجالی خاص خود را در کنار سازوکارهای جوشیده از ویژه‌گی‌های گفتاری و فاصله‌گیری از تصویرسازی‌های متعارف به دست می‌آورند.» (گزاره‌های منفرد، ص ۱۰۴-۱۰۵)

۱۵. «و شاملوکه فراتر از وزن حرکت می‌کند خود گرفتار وزن دیگری می‌شود. شعر شاملو

بدون موسیقی رنگ‌می‌بازد. موسیقی برای شعر او نواخته‌نمی‌شود، بل‌که شعر او کلاً اجرایی موسیقایی دارد:

یله
بر نازکای چمن
رهاشده‌باشی
پا در خنکای شوخ چشمه‌یی
و زنجره
زنجیره‌ی بلورین صدایش را ببافد.

(شبانه، دشنه در دیس، ص ۴۶) (همان، ص ۱۰۸)

۱۶. «ایجاد نوعی موسیقی + وزن شاملویی ــ که مقید به وزن شعر کلاسیک فارسی نیست، نیز از دستاوردهای تجددخواهی شاملو است.» (همان، ص ۱۸۵)

۱۷. «افلاطون می‌گوید هرکه وزن را نشناسد نه شاعر می‌تواند باشد نه موسیقی‌دان.
شاملو با شناخت وزن، وزنی را که به سنگ‌شده‌گی نزدیک می‌شود به کناری می‌نهد و ساختار درونی شعرش را از طریق نوعی موسیقی که خاص خود اوست تکمیل می‌کند.
شاملو سرانجام به جایی می‌رسد که شگردهای بیان او قالبی خاص خود از شعر به دست دهد و این قالب مثل همه‌ی قوالب شعر فارسی، دارای ظرفیت‌های خاصی است، از این رو شاملو در شعرهای پس از دشنه در دیس و شعرهای سال‌های اخیرش، گاه با تأکید مصرانه بر این قالب و با رعایت تمهیداتی شناخته‌شده مثل هر شاعر دیگر تا مقطعی خاص شاعری مدرن به حساب می‌آید.» (همان، ص ۱۸۸)

۱۸. نویسنده می‌گوید «شاملو سرانجام به جایی می‌رسد که شگردهای بیان او قالبی خاص خود از شعر به‌دست‌دهد و این قالب مثل همه‌ی قوالب شعر فارسی، دارای ظرفیت‌های خاصی است ...» اما نه این را برای ما روشن می‌کند و نه به ما

می‌گوید که مقصودش از سازوکار غیر تخدیری. وزن این نوع شعرها، فهم تحلیلی و منطقی، نوعی موسیقی، وزن شاملویی و کلماتی مانند این‌ها چیست.

منتقد در مقاله‌ی دفتر هنر، چنان که دیدیم، به اثبات یا به تناقض‌یابی چیزی برخاسته‌اند که اگر ما از زاویه‌ی دیگری به آن نگاه کنیم شاید به نتیجه‌یی دیگر برسیم.

۱۹. اول آن که هر خواننده‌ی شعرهای شاملو به آسانی به این پی می‌برد که شاملو، سوای شعرهایی با وزن عروضی، حتا به صورت قصیده (مثل نامه)، شعرهایی در وزن آزاد نیمایی، یا نیمه نیمایی (وزن مرکب ؟) دارد. پس آن‌چه درباره‌ی رها کردن وزن، از هر نوعش، می‌گوید هدف است، خواه خود بدان سو رفته یا نرفته باشد.

۲۰. دوم آن که می‌دانیم که شاملو هیچ‌گاه از روی قصد و عمد به نوشتن شعر رونمی‌آورد پس اگر وزنی در شعرش می‌آید خودبه‌خود می‌آید، و این نیز نمی‌تواند اثبات چیزی جز این نکته باشد که ذهن شاعر سال‌ها پیش از رسیدنش به اندیشه‌ی (نه نظریه‌ی) رها کردن وزن، در مسأله‌ی وزن پرورش یافته بوده‌است، مثل همه‌ی شاعران آن روزگار. از سوی دیگر، اندیشیدن به بی‌وزنی، به طور نامستقیم، خود دلالت به اندیشه‌ی قبلی، یا وزن‌اندیشی (هم کلاسیک و هم نیمایی) دارد. و آن‌چه از شعرهای شاملو که موزون است به هر شکلی که باشد، به گمان من از دو شکل. پیش‌گفته‌ی وزن ناشی می‌شود که نشانه‌ی آن تربیت قبلی است، نه وسوسه‌ی وزن، چنان که نویسنده گفته‌اند که « ناخواسته به قبول نوعی موزونیت در شعر وسوسه‌می‌شود. » البته اگر مقصودشان از « موزونیت » شکلی از وزن باشد. با این صفت ناخواسته و آن قبول نوعی موزونیت به اثبات چه چیز برخاسته‌اند؟ آیا نویسنده می‌خواهد با عبارت وسوسه‌می‌شود بگوید که بی‌وزنی را شاعر به خود بسته‌است اما دلش با وزن است؟ و این تناقض در تئوری شاملو است؟ مؤید این گمان من این جمله‌ها است در همین مقاله‌ی ایشان: « شعرهای موزونی از این دست [دست‌هایم را در باغچه می‌کارم...از فروغ فرخزاد] اما سر فرا گوش شاعر محض و منصفی

همچون شاملو فرومی‌آورند و می‌گویند: استاد جان تو که با ما سر یاری نداری، آیا می‌توانی در برابر «آن نهان در توازن طبیعی ما تاب بیاوری؟» (دفتر هنر، همان ص ۹۸۱).

۲۱. سوم آن که شاملو به ماهیت شعر توجه دارد و آن را تأکید می‌کند نه وزن یا بی‌وزنی را. می‌گوید «شعر موزون نمی‌تواند جز پاره‌یی از خلاقیت ذهنی شاعر را منعکس کند.» آیا شما مطمئن‌اید که در شعرهای موزون شاملو یا هر شاعر دیگری تمام خلاقیت ذهنی‌شان منعکس شده است؟ او وزن را سنگ راه شعر می‌داند. اما با صِرف بی‌وزنی هم نوشته‌یی شعر نمی‌شود. پس اصل بر شعریت شعر است نه وزن یا بی‌وزنی: < شعر ــ چه منظوم باشد چه منثور ــ مطلبی است که بتواند بدون دخالت منطق صوری به تحریک کامل عواطف ما توفیق یابد. >

۲۲. چهارم، شاملو می‌گوید: < من مطلقاً وزن را به مثابه‌ی چیزی لازم و ذاتی یا وجه امتیازی برای شعر نگاه‌نمی‌کنم. بل‌که به عکس، معتقدم التزام وزن ذهن شاعر را منحرف می‌کند چرا که وزن به‌ناچار فقط معدودی از کلمات را به خود راه‌می‌دهد و بسیاری کلمات دیگر را پشت در جا می‌گذارد در صورتی که ممکن است دقیقاً همان کلماتی که در وزن نگنجیده، در زنجیره‌ی تداعی‌ها درست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر بوده باشد. ... > من روی لازم و ذاتی، و التزام تأکید کرده‌ام. التزام یعنی ملازمه‌ی دو امر و ملزم‌شدن به کاری، و این‌جا یعنی آن که شاعر خود را موظف و مکلف بداند که شعرش با وزن عروضی یا نیمایی یا هرگونه قلب وزنی دیگری همراه باشد. خب، در این میان اگر شعری با وزن آمد، خوش آمد. کسی خیال ندارد از در بیرونش کند.

۲۳. پنجم، آیا تناقض‌جویی در حرف‌های تمثیلی با شاعرانه‌ی شاعر راهی به دهی می‌برد؟ تناقض‌یابی در یک سیستم شاید مفید باشد، اما یقیناً شعر در هیچ سیستمی از این نوع نمی‌گنجد. نگاهی دوباره به جمله‌هایی که پیش از این از شاملو نقل‌کردم می‌تواند مفید باشد. شاملو می‌گوید ۱. «من مطلقاً وزن را به مثابه چیزی لازم و ذاتی یا وجه امتیازی برای شعر نگاه‌نمی‌کنم. بل‌که به عکس، معتقدم التزام وزن ذهن شاعر را منحرف می‌کند....» چرا؟ چون که ۲. «وزن به‌ناچار

فقط معدودی از کلمات را به خود راه می‌دهد و بسیاری کلمات دیگر را پشت در جا می‌گذارد.» ۳. «در صورتی که ممکن است دقیقاً همان کلماتی که در وزن نگنجیده، در زنجیره‌ی تداعی‌ها دوست در مسیر خلاقیت ذهن شاعر بوده‌باشد. ...»[۶] جمله‌ی ۱ و ۲ مقدمه اند، به قول اهل منطق، صغرا و کبرای استدلال اند، و جمله‌ی ۳ نتیجه‌ی این مقدمات است، یعنی هدف و اصل مورد نظر. یعنی وزن سبب می‌شود که «پاره‌یی از خلاقیت ذهنی شاعر» در شعر منعکس‌شود نه تمام خلاقیت او. در جای دیگر هم همین هدف را مد نظر دارد: «بهادادن به اوزان عروضی حاصلش بی حرمتی به زبان است.» اجازه‌بدهید به جای «بهادادن به وزن عروضی» بگوییم «بهادادن به هرگونه وزنی» نه فقط وزن عروضی. این‌جا هم، مثل استدلال بالا، نتیجه‌ی استدلال برمی‌گردد به زبان. و ما می‌دانیم که شعر نوشتاری است که در زبان حضور دارد است نه در اَعراض، که وزن یکی از آن‌ها است.

شاعری از گذشته که می‌خواهد «شور جان» قالب‌ناپذیرش را بیرون بریزد ناگزیر از پذیرش همان قالب‌ها و اوزان «ازپیش تعیین‌شده» است، و در این تنگنا و بن‌بست است که عاصیانه فریادبرمی‌دارد:

- «والله که من از شعر بیزارم.»
- «قافیه‌اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من.»
- «رستم از این بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل،
  مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا»
- «قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر
  پوست بُوَد پوست بُوَد در خور مغز شُعرا»

و از این گونه فریادهای درمانده گی.

۶. این لطیفه شنیدنی است که الکنی به بقال گفت: «دو سیر شی ... شی ... شی ... آه! حالا که نمی‌تونم بگم شیره پنیر بده.» (ا. ش.)

۲۴. از این‌ها گذشته، اصل را شاعر بر بی‌وزنی می‌گذارد خواه خود توانسته‌باشد همیشه بدان ملتزم باشد و خواه نه. شاعر وزن را لازمه‌ی شعر نمی‌داند و نفی‌اش می‌کند، و قرار بر این نیست که خود را هم نفی‌کند. شعرهای شاملو، و نیز شاعری او کاری از روی دانسته گی نیست، اگر می‌بود می‌شدگفت که شاعر این‌جا از اصل عدول کرده یا نه. شعر در جان او، که پرورده‌ی خیلی چیزها است، فُرمی به خود می‌گیرد و زادِه‌می‌شود و او تا این شعر زاده‌نشود چیزی از جوهرش نمی‌داند تا چه رسد به اعراضی از نوع وزن. < با اوزان عروضی تفکیک فرم و قالب هم که در هنر جای خاص خودش را دارد از پیش معلوم است، حال آن‌که در شعر سپید ناچارید قالب را به تناسب موضوع ابداع کنید، چون این‌جا هیچ الگوی پیش‌ساخته‌یی وجودندارد. گوش باید به مقدار زیادی با موسیقی پرورش یافته‌باشد و طیف وسیعی از مترادفات هر مفهوم با ارزش‌های ویژه و متفاوت خود باید در انبان واژه‌گان شاعر آماده باشد. و تازه، این همه باید ملکه‌ی ذهن او بشود تا بتواند با شعر که لحظه‌ی حضورش مشخص نیست و در زدن و به درون آمدنش در هر کسری از ثانیه محتمل است درگیر شود و ثبتش کند، وگرنه شکستش قطعی است. >

این‌جا هم اجازه‌بدهید به جای « اوزان عروضی » بگوییم وزن. می‌بینید این‌جا هم فرم و زبان مطرح می‌شود.

□

۲۵. خواننده‌یی از من پرسید چرا وزن عروضی و حتا نیمایی را در خوانش شعر غالباً چیزی دست‌وپا گیر می‌دانی؟ گفتم: در بخش‌هایی از برخی آثار کلاسیک، مثلاً در برخی ابیات فردوسی و در برخی غزل‌های مولوی و حافظ، چنان که صاحب‌نظران به ما نشان‌داده‌اند، وزن علت وجودی یا کارکردی مناسبی دارد و حالت یا موضوع شعر را تقویت‌می‌کند و قدرت القایی و ارجاعی خوبی به آن می‌بخشد. اما در موارد دیگر، و در نمونه‌های خوب شعر کهن نه شعر موزون امروز، جز یک زیبایی آهنگین و یا حد اکثر، چنان که

خواجه نصیر گفته‌است، «لذتی مخصوص» یا «لذت موسیقایی»، یا فواید دیگری از نوع کمک به حافظه در نگه‌داشتن مطلب در ذهن، و مانند این‌ها، دیگر چه چیزی نصیب خواننده می‌کند؟ مقصودم چیزی است که از جوهر شعر باشد. وانگهی فکر می‌کنید این کارکرد موسیقایی وزن دیگر امروزه با گسترش جهانی موسیقی از طریق رسانه‌های گوناگون، هنوز جای مهمی در زیبایی‌شناسی ما داشته باشد؟ یا دیگر هیچ پیام زیبایی‌شناختی عمیقی دارد؟ از این‌ها گذشته، این‌گونه کارکردها چه ارتباطی با شعر دارند؟ واقعیت این است که جهان ما دیگر نه آن جهان هارمونی‌های کلاسیک است و نه رؤیاهای ما دیگر همه‌ی آن رؤیاها است. وانگهی موقعیت شاعر امروز دیگر موقعیت شاعر گذشته نیست. وزن، خصوصاً وزن عروضی، آیا چیزی است که بتواند چندلایه‌گی واژه‌گان و آواها را در شعر برتابد؟ خود شتاب تغییر چندمعنایی بودن واژه‌گان در جهان ما اجازه‌ی قالبی از نوع وزن را به ما نمی‌دهد. خلاصه آن‌که جهان ما جهان بی‌وزن، بدآهنگ و بی هارمونی،ــ هارمونی در معنای کلاسیک آن ــ است. شاعر به صداهای جهان گوش می‌کند، و اگر موزونیتی هم در آن باشد بی‌گمان در همه‌ی آن‌ها نیست. دوم آن‌که کلمات‌اند که تعیین‌کننده‌اند. صدای واژه‌ها صدای موزون نیست. بی‌شک شاعر امروز نمی‌تواند به همان یک واژه‌ی معین همان گونه نگاه کند که چهل سال پیش نگاه‌می‌کرده. حتا واژه‌ی خوش‌آهنگ و ساده‌یی مانند آب، دیگر از نظر دلالت نو و ضمنی آن، آن معنا و آن آهنگینه‌گی گذشته را ندارد که شاید حتا تا سی سال پیش داشته. مجموع دانسته‌های کنونی ما درباره‌ی آب: ماده‌ی زوال‌پذیر بی‌جایگزین، که به‌تندی در برابر عوامل ویران‌گر بیرونی، مثلاً همین توفان افزایش جمعیت، رو به نابودی است،... و هیاتی که دیگر شاید بیش از آن‌که حیات موجودات را نشان دهد دلهره‌ی نابودی آن را پیش چشم می‌نشاند،ــ دلهره‌یی که خود یک موقعیت حیاتی سیاسی، در معنای جدید آن، ایجادمی‌کند. تمام طبیعت، در هر سه بخش محیط زیست ما، نه فقط انسان‌ها، در این واژه در خطر است. آب، هیأتی است مرکب از بودن و نبودن،

از حیات و هراس، و خیلی چیزهای دیگر. از سوی دیگر، نه صداها و نه سکوت‌ها دیگر چنان نیستند که در کودکی ما بوده‌اند. دیگر زیبایی آن نیست که دیروز بوده است.

درباره‌ی دست‌وپاگیری وزن در نوشتن شعر نوشته‌اند، اما از سوی خواننده که نگاه کنیم، وزن، در شعر امروز، غالباً مزاحم خواننده است، او را از عمق‌یابی در خوانش بازمی‌دارد. در وزن، به اعتبار اجبار قالب آن، شعر لغزنده‌گی پیدامی‌کند، به این معنا که خواننده چندان حق توقف ندارد، چراکه توقف بیش از حد وزن را به‌هم می‌ریزد. پس او باید از روی شعر بلغزد و برود، یا مدام از این نردبان پایین بیاید. چنین خواننده‌یی در این موقعیت آیا تمام کارش قالبی نخواهدبود؟

◙ جست‌وجوی نوعی وزن؟

۲۶. «عده‌یی ــ و از آن جمله خانم سیمین بهبهانی ــ معتقدند در شعرهای من نوعی وزن هست. ایشان گفتند هرگاه از روی تفنن یا کنجکاوی خواسته‌اند واژه‌های شعری از مرا جابه‌جا کنند در آن آشفته‌گی پدیدآمده.[۷] خب، اگر این ویژه‌گی همان معادلت مورد اشاره‌ی خواجه نصیر یا به تعبیر خود من «وزن درونی واژه‌ها در ارتباط باهم» باشد، پُری هم بی‌راه نیست که آن را گونه‌یی وزن بشماریم، یعنی همان که او به «وزن مجازی» تعبیرکرده‌است.» (شاملو، حریری ۷۶ـ۷۷)

۲۷. دکتر شفیعی کدکنی در موسیقی شعر درباره‌ی وزن شعر شاملو می‌نویسد:[۸] «شعر منثور شاملو، از مزیت موسیقی عروضی (عروض کلاسیک و عروض آزاد) برخوردار نیست.... اما شاملو در این قمار که چیزی مثل موسیقی عروضی را باخته و ازدست‌داده چیزی مهم برده‌است یعنی عناصر دیگری را به خدمت شعر خویش گماشته تا جبران کمبود موسیقی عروضی را بکنند.... شاملو اگر از موسیقی بیرونی

۷. از امتیازات زبان فارسی یکی این است که غالباً می‌توان صورت جمله‌یی را، حتا در مواردی به تعداد مضاعف کلمات آن تغییر داد. پس مسأله‌ی انتخاب گویاترین و هماهنگ‌ترین شکل از میان این اشکال مطرح است. (شاملو)

۸. تمام تأکیدها در این بخش از من است.

(عروض) سود نمی‌جوید و موسیقی کناری [قافیه و ردیف] نیز همواره، در خدمت شعر او نیست، ولی آزادی و قدرت بی‌نهایتی در استفاده از دو نوع اخیر موسیقی معنوی [انواع هماهنگی‌های معنوی در یک مصراع یا چند مصراع: تضاد، طباق، مراعات نظیر و ...] و موسیقی داخلی [جناس‌ها و قافیه‌های میانی، و هم‌خوانی مصوت‌ها و صامت‌ها] دارد، هم‌چنان که از موسیقی کناری نیز گاه‌گاه سودمی‌جوید. این استفاده به‌حدی است که گاه خواننده فراموش می‌کند که این شعر موزون به وزن عروضی نیست .... شاید بتوان گفت در تکامل موسیقایی شعر شاملو، در آن‌سوی دو نکته‌یی که پیش از این یادآور شدم بیش‌ترین نقش را، انواع جناس‌های شناخته و جناس‌هایی که هنوز در زبان فارسی ندارد، تشکیل می‌دهد، حتا در مواردی، که بدیع‌ترین جلوه‌ها را دارد، به لحاظ معنایی ... در نظره‌ی اولی، نامربوط می‌نماید:

تو خطوط شباهت را تصویر کن
آه و آهن و آهک زنده
دود و دروغ و درد را
که خاموشی،
نقوای ما نیست

(ابراهیم در آتش، ۴۸) (موسیقی شعر، ص ۲۷۱-۷۲)

۲۸. شاملو شاید « تنها شاعری » است که توانسته « شعر منثور را در حدی بسراید که به هنگام خواندن بعضی از شعرهای او انسان هیچ گونه کم‌بودی احساس‌نکند و با اطمینان خاطر آن را در برابر موفق‌ترین نمونه‌های شعر موزون در ادبیات معاصر ایران قراردهد. » (شفیعی، همان ص ۲۶۱)

۲۹. « نیازمند به توضیح نیست که وزن در شعر جنبه‌ی تزیینی ندارد بل‌که یک پدیده‌ی طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ روی نمی‌توان از آن چشم پوشید. ... و اصولاً وزن فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق چنان از خود بی‌خود می‌شدند.... زبان عواطف همیشه موزون است.» (شفیعی، همان، ص ۴۸-۴۹).

۳۰. اگر حرف استاد را درست فهمیده باشم این‌ها را نمی‌توان شعر دانست:

گیسوان پریشانی
سایه بر گونه‌های مهتابیت
می‌اندازد
و چشم‌های بادامی سیاهت.

چه تنی!...
مخملی از دریا و
علف
بافه‌یی از خاک و آتش.

خانه!
ای انتظار دیدار!

(مهدی اخوان لنگرودی، خانه، ۳۹)

یا این طرح زمستانی از کتاب در آستانه‌ی شاملو را:

چرک‌مُرده گی پُرجوش‌وجنجال کلاغان و
سپیدی بی‌وقفه‌ی برف...

ته‌سفره‌ی تکانیده به مرز کَرَت
تنها حادثه است.

مرد پشت دریچه‌ی زردتاب
به خورجین کنار در می‌نگرد.

جهان
اندوه بگن
رهاشده با خویش .
و در آن‌سوی نهالستان عریان
هیچ چیز از واقعه سخنی‌نمی‌گوید. ۷۵/۱۱/۲۱

دکتر تقی پورنامداریان در سفر در مه می‌نویسد:

۳۱. « توجه شاملو به شعر سفید و اصرار در تجربه و ادامه‌ی آن ناشی از دو علت اساسی است. علت مهم‌تر آن است که ... شاملو به شعر ناب معتقد است؛ به شعری که نتیجه‌ی کشف و شهودی ناگهانی است و بدون دخالت شاعر .... شاملو خود در این باره بسیار گفته‌است: « شعری که برای شدن و از قوه به فعل درآمدن قالب بی‌رنگ خود را ــ شکل ذهنی خود را ــ درخواست می‌کند با هر چیز اضافی با هر قافیه‌یی بیگانه‌گی و بی‌حوصله‌گی نشان‌می‌دهد؛ با هرگونه دست‌کاری به هر اندازه که ناچیز باشد لج‌می‌کند؛ هرگونه کوششی برای آن که شکل رایجی بدان داده‌شود، خسته‌اش می‌کند، مسخش می‌کند؛ هیچ تلاشی برای آن که یک شعر سفید به صورتی سوای آن‌چه در ذهن تولد یافته‌است درآید نتیجه به دست نمی‌دهد؛ هم‌چنان‌که هرگز اندیشه‌هایی که ثبت آن بتواند نوعی شعر به‌وجودآورد، شعر سفید موفقی ازکاردرنمی‌آید. » (اندیشه و هنر، ش ۲، ۱۳۴۲) ... اما علت دوم که می‌توان آن را هم انگیزه‌ی شعرهای سفید شاملو دانست، عدم تجربه‌ی وسیع وی در اوزان شعر فارسی و موسیقی ایرانی است. (سفر در مه، ص ۳۷۳-۳۷۴) با این توضیح :

۳۲. « شاعری که در شعر کلاسیک فارسی مطالعه‌ی پیگیر و مستمر داشته‌باشد، اوزان شعر فارسی رفته‌رفته و ناخودآگاه بخشی از ذهنیات او را تشکیل‌می‌دهد؛ و اگر وی ذهنی شاعرانه داشته‌باشد، انفعالات نفسانی او در مقابل انگیزه‌ها در فضایی تجربه می‌شود که وزن و موسیقی نیز بخشی از عنصر سازنده‌ی این فضاست. در این صورت این خود شعر است که در وزن جلوه می‌یابد نه آن که شاعر وزن را بر آن تحمیل کرده‌باشد.... » [یعنی وزن خود را بر شاعر تحمیل‌می‌کند؟] ....

« حفظ وزن و موسیقی شعر؟ یا حفظ کامل شعر به همان صورت که در ذهن شکل گرفته‌است؟ شاملو راه دوم را انتخاب می‌کند:...» (همان، ص ۳۷۵) نویسنده سپس همان دو علت قبلی را تکرار می‌کند، یعنی « توجه به شعر ناب ... و دیگر عدم تجربه‌ی وسیع در وزن شعر فارسی که خود ناشی از عدم مطالعه‌ی پیگیر و مستمر در شعر فارسی است؛ و نیز شاید بی‌توجهی وی به موسیقی ایرانی.» و استدلال‌شان درباره‌ی نکته‌ی آخری چنین است: « شاملو در سن یازده یا دوازده‌ساله‌گی به‌شدت تحت تأثیر اتودهای شوپن قرارمی‌گیرد. طبیعی است که با گوش وی در محیط خانه‌واده گیش به نوعی با موسیقی غربی آشنا بوده، یا حد اقل با موسیقی ایرانی بیگانه بوده‌است، و گرنه گوش و ذهنی که با موسیقی ایرانی آشنا باشد، به این زودی و با این شدت تحت تأثیر موسیقی غربی قرارنمی‌گیرد. در تمام مجموعه‌های شعر شاملو یک بار نام دستگاه‌ها یا گوشه‌های موسیقی ایرانی نیامده‌است، در حالی که در مجموعه‌ی هوای تازه و باغ آینه، به نام‌هایی مثل مسعودی، والس و سونات برمی‌خوریم. در مقابل اشعار متعددی که در هوای تازه و باغ آینه تحت تأثیر شاعران غربی سروده‌شده‌است، نامی یا مصراعی از شاعران ایرانی نمی‌بینیم....» (همان، ص ۲۷۵).

۳۳. چنان که گفته‌اند، آیا جست‌وجوی نوعی وزن یا نوعی موسیقی در شعرهای شاملو چیزی است برای جبران یک نقص، یعنی « جبران کم‌بود موسیقی عروضی »؟ از حرف‌های این دو استاد که این طور برمی‌آید.

سوای دیدگاه‌های کلی دکتر شفیعی کدکنی و دکتر تقی پورنامداریان، که من در آن‌ها شالوده‌های نظری روشن و متمایزی نیافتم، این دو استاد برای شناخت نوعی وزن یا نوعی موسیقی در شعرهای شاملو جست‌وجو و تأملی ارزنده کرده‌اند.

دکتر پورنامداریان در سفر در مه، فصل موسیقی و شعر (ص ۳۶۵ تا ۴۱۰) به‌تفصیل و با آوردن نمونه‌های خوب در این باب به بحث می‌پردازد. من از بخش اصلی فصل تأملی در زبان آهنگین شعرهای سفید (ص ۳۷۷-۳۹۴)، با

کاستن از نمونه‌ها، و حذف نام شعرها و مجموعه‌ها، به اشاراتی بسنده می‌کنم. خواندن این فصل از سفر در مه را توصیه می‌کنم.

۳۴. « موسیقی را در شعرهای شاملو باید احساس کرد. آشنایی با این احساس بعد از مدتی خواندن و الفت‌گرفتن برای خواننده حاصل می‌شود. نشان‌دادن نکته‌ها و عللی که سبب به‌وجودآمدن این موسیقی است، دشوار است....

۱) استفاده از مختصات نثر دوره‌ی اول زبان فارسی.

۲) ضمیر مشترک « خود » و قید « هم ».

سخن من نه از درد ایشان بود:
خود از دردی بود
که ایشان‌اند !

□

هم بدان‌گونه که باد
در حرکت شاخ‌ساران و برگ‌ها...

۳) تکرار حروف مشابه، چه صامت و چه مصوت.

« تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشابه باعث‌می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی به وجود آید. »

بادی خشم‌ناک دو لنگه‌ی در را به‌هم‌کوفت ...
... چراغ از نفس بوی‌ناک باد فرومرد
و زن شَرب سیاهی بر گیسوان پریش خویش افکند.

□

و شیرآهن‌کوه مردی از این گونه عاشق
میدان خونین سرنوشت
به پاشنه‌ی اشیل
درنوشت.

و همین گونه است:

- تکرار مصوت «آ» و صامت‌های «ر، ز»:

علف‌های تلخ در مزارع گندیده خواهدرست
و باران‌های زهر به کاریزهای ویران خواهدریخت ...

- تکرار حرف «س» و مصوت «ای»
- تکرار مصوت‌های «آ» و «و = او»
- تکرار مصوت «آ» و صامت «ه»
- تکرار مصوت «آ» و صامت «س»
- تکرار صامت «س» و مصوت «و = او»:

بندم خود اگرچه بر پای نیست
سوز سرود اسیران با من است ...

- تکرار صامت «س»، «ت» و «ر»:

بن‌بست سربه‌زیر
تا به ابدیت گسترده‌است
دیوار سنگ
از دست‌رس لمس به‌دور است.

● تکرار حرف «خ»:

سفری دشخوار و تلخ
از دهلیزهای خم‌اندرخم ...

● تکرار حرف «س» و نیز «ص» که با آن هم‌صدا است.
● تکرار حرف «س» و مصوت «ای»:

مرا
تو
بی‌مایی
نیستی
به‌راستی
صلت کدام قصیده‌ای،
ای غزل؟
ستاره‌باران جواب کدام سلامی
به آفتاب ....

● تکرار صامت «گ»:

بر گُرده‌ی باد
گَرده‌ی بویی دیگر است.

● تکرار صامت «ک»:

گفتندش
ـ چنان باشد
آواز کرّک را انکارکنی ....

۴) آوردن کلمات هم‌قافیه و هم‌وزن در درون و در پایان مصراع‌ها.

۳۵. « ... به هر حال این کلمات هم‌قافیه و یا هم‌وزن، نیز مانند تکرار و هم‌خوانی صامت‌ها و مصوت‌ها نوعی موسیقی در شعر ایجادمی‌کند که به‌خصوص شعرهای سفید را از سیاق طبیعی یک نثر عادی و معمولی دورکرده، در آن‌ها نوعی انسجام آهنگین به وجود می‌آورد. »

۵) تکرار یک کلمه یا گاهی چند کلمه در آغاز، میان، و پایان مصراع‌ها:

سال بد
سال باد
سال اشک
سال شک
سال روزهای دراز و استقامت‌های کم
سالی که غرور گدایی‌کرد

□

زنده گی دام نیست
عشق دام نیست
حتا مرگ دام نیست ...

□

ریشه‌ها در خاک
ریشه‌ها در آب
ریشه‌ها در فریاد....
و دست‌هایی که ارواح را می‌تارانند
و دست‌هایی که ارواح را به دور

به دوردست

می‌تارانند

□

دریغا دره‌ی سرسبز و گردوی پیر ...
دریغا مهتاب و
در یغا مه ...
دریغا باران ...

□

خوشا رهاکردن و رفتن ...
خوشا ماندایی دیگر ...
خوشا پرکشیدن، خوشا رهایی.
خوشا اگر نه رهازیستن، مردن به رهایی !

۶) تقطیع شعر از نظر کتابت

۳۶. «عنصر ساختاری گفتار که صوت است و منش شنیداری دارد وقتی به صورت نوشتار درمی‌آید منش دیداری پیدامی‌کند. بدین ترتیب نشانه‌های زبانی که به قول سوسور (Saussure) و پیرس (Pierce) سمبلیک‌اند و ارتباط میان آن‌ها و موضوع‌شان قراردادی است، به نشانه‌های ایکونیک (iconic) تبدیل می‌شوند که منش دیداری دارند. بنابراین وقتی به نشانه‌های سمبلیک و زمانی و شنیداری گفتار، بعضی از خصوصیات نشانه‌های ایکونیک و مکانی و دیداری نوشتار افزوده‌می‌شود، پیام‌هایی هم از این نشانه‌های ثانوی به خواننده منتقل‌می‌شود که در شعر جلوه‌های بارزتری دارد.

«این گونه پیام‌ها خود یکی از شیوه‌های عادت‌زدایی و برجسته‌سازی در شعر شاملو است به‌طوری که از یک طرف بر توازن‌های کلامی و از طرف دیگر بر پیام‌های معنایی می‌افزاید. ...

«... مهم‌ترین انگیزه‌ی وی... هدایت خواننده به حفظ ریتم در موسیقی است. ...

« نکته‌ی دیگری که در این شیوه‌ی کتابت به‌چشم می‌خورد، قراردادن کلمات هم‌وزن، و یا به‌نوعی از انواع هم‌آهنگ و هم‌قافیه، در جایی است که تشخص و موقعیت چشم‌گیر آن توجه خواننده را جلب‌کند تا از تناسب و هماهنگی آن‌ها غافل‌نماند.... ایجاد فضایی مناسب با موضوع، در القای تصویر و عاطفه‌ی مطرح در شعر ... و گاهی این طرز کتابت، در صفحه‌ی کتاب، به نوعی ایجاد تناسب در مکان می‌کند، که درواقع به القای احساس وزن از راه حس بینایی می‌انجامد. »[۹]

▣ نقش قافیه

❧ آیا به نظر شما قافیه باید حتماً در آخر هر مصراع یا پاره شعری بیاید، یا این که می‌توان آن را در ابتدای مصراع و وسط آن هم آورد؟

۳۷. < باید کلمه دیگری به جای قافیه پیدا کنیم. چون قافیه همان طور که اسمش روی آن است باید در قفای مصراع یا بیت بیاید. این‌جا کلمات هم شکل و هم صوت و هم وزنی هستند که به انجام کلمه کمک می‌کنند. >

« پس پای‌های استوارتر بر زمین **بداشت** نیره‌ی پشت راست کرد
(ببینید! این حالت پشت راست کرد، مثل این است که کلام را پله پله بالا می‌برد.)

گردن به غرور **برافراشت** و فریاد **برداشت**:
اینک من! آدمی! پادشاه زمین!»

< این تکه‌تکه‌ها حالت به‌اصطلاح مفهوم جمله را توی خودشان ارائه می‌دهند. >

❧ در واقع همان طور که این حالت در موزیک دیده می‌شود؟

< براووا عیناً همان. عیناً همان. >] (شامرغ جنابیان، گفت‌وگو با شاملو، آینده‌گان، ۲۱ بهمن ۱۳۴۷، ص ۸)

۹. سفر در مه، خلاصه‌شده از ص ۳۷۲ تا ۳۹۳.

معماری موسیقایی

▣ زمینه‌ها

۳۸. « روزی از شاعر [شاملو] پرسیدم « بیش‌تر شعرهای شما یک صورت پله‌کانی دارد، چرا آن‌ها را به این شکل می‌نویسید؟ گفت به دو دلیل: یکی از نظر « معماری » شعر و دیگری از نظر « تقطیع » که خواندن و درک شعر را آسان‌تر می‌کند. پرسیدم: مبتکرش شمایید؟ گفت: در گذشته، هنگامی که شعرهای نیما را برایش پاکنویس می‌کردم گاهی آن‌ها را به این شکل می‌نوشتم. گفتم: فکر نمی‌کنید این کارتان به نحوی با عبارت‌بندی موسیقی کلاسیک رابطه‌یی داشته باشد؟ گفت: نمی‌دانم. »
(انگشت و ماه، ص ۲۳۸)

۳۹. « آقای شاملو آیا در نوشتن پله‌کانی شعرهای‌تان هیچ شاعر فرانسوی یا روسی، مثلاً مایاکوفسکی را در نظر نداشته‌اید؟ گفت نه! گفتم شکل نوشتاری آغاز حرف آخر (از هوای تازه) :

نه ولادیمیرم که
گلوله‌یی نهاد نقطه‌وار
به پایان جمله‌یی که مقطع تاریخ‌اش بود...

بی شباهت به آغاز یکی از شعرهای مایاکوفسکی نیست[۱۰]. حتا بخشی از توضیح شما، آن‌جا که می‌گویید «از نظر «تقطیع» که خواندن و درک شعر را آسان‌تر می‌کند» به توضیح مایاکوفسکی نزدیک است. البته مایاکوفسکی[۱۱] حرفی از معماری شعر نزده.» گفت «شاید تجربه‌ی مشترکی باشد.»

۳۹. این مسأله‌ی مصراع‌بندی ــ من میخوام ببینم توی این قصد و عمدی هس یا همان‌طور که فکر میشه نوشته میشه. مثلاً در شعر کاج شما دارین «می‌کشم/ بی‌وقفه/ بر پیشانی خود/ دست ... که چار تکه‌س.

۴۰. < یه سکوتی باید بین اینا باشه ــ بریده بریده. چون قبلاً هم اومده توی شعر و سر هم نوشته شده ... >

۴۱. پس برای این این جور نوشته شده که سکوت‌ها و وقفه‌هایی رو نشون بده...؟

< توی نوشتن شعر من زیاد حساب نکنین. یه ذره کار نقطه گذاری رو میکنه. یه ذره هم آدم دلش میخواهد این‌طوری بنویسه. یه حظ بصری براش داره. اگه اینا رو سرهم هم بشه نوشت هیچ اشکالی نداره. > (الدینه و جزء همان، ص ۱۳۷)

۴۱. برای رسیدن به احساس معماری موسیقایی شعرهای شاملو، از ساختار تقطیع آزاد، خواه ستونی و خواه پله کانی، بحث خواهیم کرد.

خواننده در سوآل من از شاملو، به صفت «پله کانی» توجه دارد، والا شکل تقطیع ستونی را در دست‌نوشته‌های نیما هم می‌بینیم. مثلاً قایق یکی از آن‌ها است، هرچند که در سال ۱۳۳۱ نوشته شده است.[۱۲]

۴۲. این پدیده‌ی نوشتاری، یعنی فضا دادن به شعر، یا تجسم دیداری آن، در تاریخ نظم و نثر فارسی سابقه‌یی ندارد، الا در خوش‌نویسی، یعنی نزدیک به شکل کاری که امروزه به آن خط‌نقاشی می‌گویند.

خوش‌نویسان ما برخی نوشته‌ها را با خط‌های نقشینه، مثل خط برگردان، شجری، چلیپانویسی، مسلسل‌نویسی، و مانند این‌ها به صورت

۱۰. ابرج کابلی، وزن‌شناسی و عروض، آگاه، ۱۳۷۶، ص ۵۴.

۱۱. مطابق همین کتاب، ص ۵۵.

۱۲. مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، چاپ نگاه، ۱۳۷۱، ص ۴۳

نقش‌های گوناگون ، مثل درخت ، مرغ ، یا حیوانات گوناگون می‌نوشتند که نقش و معماری خاص و زیبایی به آن بدهند .

۴۳. دقیقاً نمی‌دانم این شکل نوشتاری از چه هنگامی به شعر فارسی راه یافته است ؟ اگر از شکل نوشتاری تصنیف‌های دوره‌ی قاجار ، به گونه‌یی که امروزه آن‌ها را چاپ می‌کنند ، و یا ترجمه‌های شعرهای اروپایی ، و یا مثلاً ترانه‌یی که نیما برای کودکان گفته‌است مثل بهار ، سال ۱۳۰۸ که بگذریم تقریباً از سال ۱۳۱۶ با شکل نوشتاری ستونی شعرهای نیما روبه رو می‌شویم . مثلاً در شعرهایی مثل ققنوس (۱۳۱۶) :

ققنوس ، مرغ خوش‌خوان ، آوازه‌ی جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد ،
برشاخ خیزران
بنشسته است فرد .
برگرد او به هر سر شاخی پرنده گان . (همان مجموعه، ص ۲۲۲)

یا در غراب :

فارغ ز خشک و تر
بسته بر او نظر
بنشسته سرد و بی‌حرکت آن‌چنان به جای
و آن موج‌ها عبوس می‌آیند و می‌روند .
چیزی نهفته است
یک چیز می جوند . (مجموعه، ص ۲۲۵)

و یا به شکل کامل‌ترش در گل مهتاب (۱۳۱۸) :

وقتی که موج بر زبر آب تیره‌تر ،
می‌رفت و دور
می‌ماند از نظر ؛

شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید ؛
مردی بر اسب لخت ،
با تازیانه‌یی از آتش ،
بر روی ساحل از دور می‌دوید .
و دست‌های او چنان
در کار چیره‌تر
بودند و بود قایق ما شادمان بر آب ؛ ... (مجموعه، ص ۲۳۸)

و نیز در لاشخورها (۱۳۱۹) ، و خیلی شعرهای دیگر .

این شکل از تقطیع بر اساس ارکان عروض نیمایی است ، امّا به احتمال زیاد تقطیع اجزای دستوری کلام هم در نظر بوده است.
اما در این بند تقطیع از کنش اساسی‌تری برخوردار است :

از هر کنار او
سنگی گسیخته
شکلی به ره گریخته .
خاموش‌های لرزان ،
مست از نوای او
استاده‌اند حیران.
خاکستر هوا
بنشانده جغد را زیر شاخه‌های خشک
و آویخته به سقف سیه عنکبوت رنگ . [مجموعه ۲۸۳-۲۸۴)

اما شعر تقریباً بدون تقطیع نوشتاری در نخستین ساعت شب (۱۳۳۱ ، مجموعه ۵۰۱) :

در نخستین ساعت شب ، در اتاق چوبیش تنها، زن چینی
در سرش اندیشه‌های هولناکی دور می‌گیرد ، می‌اندیشد :

را شاید بتوان این‌طور هم تقطیع کرد :[۱۳]

در نخستین ساعت شب
در اتاق چوبیش
تنها
زن چینی
در سرش اندیشه‌های هولناکی
دور می‌گیرد ،
می‌اندیشد :....

در نخستین ساعتِ شب را با شعر بی‌وزن غزل آخرین انزوا از شاملو ، در هوای تازه ، که در همین سال ۱۳۳۱ نوشته‌شده مقایسه کنید . بند اول از بخش اول هیچ گونه تقطیعی ندارد . اما بند دوم آن یک نمونه‌ی خوب تقطیع آزاد سترنی است :[۱۴]

پیکری
چهره‌یی
دستی
سایه‌یی —
بیدار خوابی هزاران چشم در رؤیا و خاطره ؛

۱۳. « مطلقاً نمی‌توان. » (ا. ش.)
۱۴. « مثل تیک تاک ساعت لنگردار، پشت هر سطر نفسی باید گرفت. جور دیگری نمی‌شود نوشت. » (ا. ش.)

سایه‌ها
کودکان
آتش‌ها
زنان ــ
سایه‌های کودک و آتش‌های زن؛

سنگ‌ها
دوستان
عشق‌ها
دنیاها ــ

سنگ‌های دوست و عشق‌های دنیا؛
درختان
مرده‌گان ــ
و درختان مرده؛
.....

و یا یک نمونه‌ی تقطیع آزاد پله کانی در هوای تازه، شعر حرف آخر، از همین سال ۱۳۳۱:

نه فریدونم من،
نه ولادیمیرم که
گلوله‌یی نهاد نقطه‌وار
به پایان جمله‌یی که مقطع تاریخ‌اش بود ــ
نه باز می‌گردم من
نه می‌میرم.
....

من مشت‌های گرانم را
به سندان جمجمه‌ام
کوفتم
و به سان خدایی در زنجیر
نالیدم
و ضجه‌های من
چون توفان تلخ
مزرع همه شادی‌هایم را خشکاند.

□

۴۴. دانش نشانه‌شناسی جدید به کندوکاو در این پدیده پرداخته‌است.[۱۵] بنا بر این دانش، نشانه‌ها دو وجه دارند: شنیداری و دیداری. سرشت این دو وجه متفاوت است، بدین معنا که نشانه‌های شنیداری زمان را به عنوان یک عامل اصلی ساختاری به کار می‌برند، و نشانه‌های دیداری فضا را. از این رو سرشت نشانه‌های شنیداری، زمانی متمایل به سمبلیک یا نمادین بودن است و سرشت نشانه‌های دیداری، فضایی متمایل است به آیکونیک (iconic) بودن که تجسمی و تصویری است. نشانه‌های شنیداری چون پرورده شوند و کمال یابند از نظر هنری صورت‌های مهم زبان گفتاری و موسیقی را پدید می‌آورند، و نشانه‌های دیداری، یا آیکونیک، صورت‌های هنری را مثل نقاشی و پیکرتراشی و معماری و مانند این‌ها. البته ورای این تعمیم‌های وسیع، شکل‌هایی از هنر هست که این دو را ترکیب می‌کنند مانند درام، اپرا، فیلم، تلویزیون و جز این‌ها.

هر دو نوع نشانه در نوشتن به کاربرده می‌شود. زبان، که به طور طبیعی وجه شنیداری دارد، وقتی که نوشته یا چاپ شود وجه دیداری به خود

۱۵. باب بحث نشانه‌شناختی را در شعرهای شاملو نخست سفر دو مه باز کرده‌است. (مه چند ۳۶).

می‌گیرد ، یعنی از زمان و فضا به‌تساوی استفاده می‌کند . بدین ترتیب ، نوشتن به زبان یک خطیّت و زنجیره‌گی و یک وجود فیزیکی در فضا می‌دهد که گفتار فاقد آن است . از این رو سرشت دو سنخ متمایز زبان در شکل مکتوبش ، یعنی نثر و شعر ، پیام‌های نمادین محتوای خود را از طریق ابزارهای دیداری، حروف‌چینی به پیام آیکونیک بدل می‌کند . نویسنده می‌تواند شدت این پیام را با توجه به پیام نمادین صادر از « محتوا »ی نوشته افزایش یا کاهش دهد ، که این بسته‌گی دارد به سرشت پیام عمومی و مقصود و منظور او . نویسنده می‌تواند سطح آیکونیک پیام عمومی نوشته‌اش را بالا ببرد تا تنش ، طنز ، برداشت اجتماعی و مانند این‌ها ایجادکند .[۱۶]

در شعرهای شاملو این وجه دیداری را در تقطیع آزاد متجلی می‌بینیم .

۴۵. با توجه به این مقدمه می‌پردازم به تقطیع آزاد شعرهای شاملو . به نظر من این شیوه‌ی آزاد پیوندی با تقطیع ارکان عروضی قدیم و یا عروض نیمایی ندارد . حتا آن‌جاکه شاملو در برخی از شعرهای با وزن نیمایی، هوای تازه نیز آن را به کاربرده باز همیشه براساس وزن ، یا براساس اجزای دستوری کلام ، نیست .

معماری تقطیع آزاد ، چنان‌که در نمونه‌های آغازین، غزل آخرین انزوا و حرف آخر دیدیم ، بر دو نوع، ستونی و پله‌کانی است . در هر دو نمونه‌ی پیش گفته نوعی تقارن یا قرینه‌سازی به چشم می‌خورد . من حتا تکرارهای مفردات و بندها را در ساختار بسیاری از شعرهای شاملو براساس این تقارن یا قرینه‌سازی، معماری می‌بینیم (که این خود می‌تواند بازتابی از یک ساختار موسیقایی باشد .)

۴۶. در هوای تازه کم‌تر ، اما از بخش ۲ باغ آینه به بعد در بیش‌تر شعرها مشخصاً با نوعی معماری نوشتاری روبه‌رو می‌شویم که گمانیش در تمام مجموعه‌های بعدی نیز از مشخصه‌های بنیادی شعرهای شاملو است . این پدیده که تجسم موزونی است از شعر در فضا ، مثل رقص ، شالوده‌اش به نظر من ، بر نوعی

۱۶. خلاصه شده از ساختارگرایی و نشانه‌شناسی، ترنس هوکس، ص ۱۲۵-۱۲۷.

عبارت‌بندی موسیقایی نهاده شده‌است ؛ و این موسیقی مقدم بر هرگونه شکل‌گیری شعر در جان شاعر می‌گذرد .

مشخص‌ترین صورت تقطیع آزاد آغازین را می‌توان در باغ آینه دید. این شیوه به عنوان تمایز آشکار شعرهای مجموعه‌های بعدی، و نیز تا امروز، باقی می‌ماند . اما سرآغاز این‌گونه تقطیع را باید در هوای تازه ، و مشخصاً در سال ۱۳۲۸ دانست ، خاصه در دو شعر انتظار و دیوارها. با این همه رگه‌های این فکر را شاید بتوان حتا در پیش از سال ۱۳۲۶ ، در آهنگ‌های فراموش شده دید، مثلاً در قطعه‌ی اشک مهتاب (۱۳۲۳ ؟) که دقیقاً به این شکل چاپ شده‌است :

گاهی بسان جغدی خسته ،
که بیدار مانده شب ،
بر گوشه‌ی خرابه‌یی بنشسته ،
نالیده از تعب ،
فریاد می‌کشم ...
و آن کوه‌های سیز لبا برتن ،
مندیل ابر بربسته ،
تکرار می‌کنند فغان من : ... ، (ص ۴۵)

البته این‌جا شکل نوشتاری بر اساس تقطیع وزن صورت گرفته است.
در بخشی از دیوارها (۱۳۲۸، هوای تازه، بخش ۳) می‌خوانیم :

عزم جدال دارد دیوار
هم‌چنین
با مورهای باران
با باخت‌های شوم

...
دیوارها می‌آیند
هم‌راه
پابه پا
...
بااین‌همه
برای یکی مجروح
دیوار یک امید
آیا کفایت است؟

و نیز در انتظار (۱۳۲۸، هوای تازه، بخش ۲) :

من در این‌جا مانده‌ام خاموش
برجا ایستاده
سرد
وز دو چشم خسته اشک یأس می‌ریزم به دامان:
جاده خالی
زیر باران!

با آن‌که این نوع تقطیع را در هر دو کتاب هوای تازه و باغ آینه، و در شعرهای با عروض نیمایی هم می‌بینیم، مثلاً در ماهی، کاج، پل، می‌خواهم نتیجه بگیرم که علت وجودی این‌گونه تقطیع در شعرهای شاملو رعایت وزن نیست، مثلاً شعر پیش گفته را به چند شکل می‌توان نوشت:[۱۷]

من در این‌جا مانده‌ام خاموش
برجا ایستاده سرد

۱۷. ←نمی‌توان آه (ا. ش.)

وز دو چشم خسته اشک یأس می‌ریزم به دامان :
جاده خالی زیر باران !

و یا به این شکل :[۱۸]

وز دو چشم خسته
اشک یأس
می‌ریزم
به دامان ...

شاید بتوان گفت در شعرهای آغازین ، آن‌جا که تقطیع بر اجزای دستوری کلام صورت می‌گیرد ، بیش‌تر بر فعل‌ها تأکید می‌شوند :

او شعر می‌نویسد
یعنی
او قلب‌های سرد و تهی‌مانده را
ز شوق
سرشار می‌کند
یعنی
او رو به صبح طالع ، چشمان خفته را
بیدار می‌کند .
.....
او افتخارنامه‌ی انسان عصر را
تفسیر می‌کند

کمابیش در تمام این شعر ، یعنی شعری که زنده‌گی‌ست ، بر فعل‌ها چنین تأکیدی می‌شود .

۱۸. «نمی‌توان» ا. (ا. ش.)

□

۴۷. روزی یکی از منتقدان شعر می‌گفت تقطیع ستونی یا پله کانی، خصوصاً شکل ستونی آن، ارتباط اجزای کلام را در شعر قطع می‌کند و این منجر به قطع ارتباط خواننده با شعر می‌شود. خصوصاً موجب از میان رفتن آهنگینی آن سطر یا آن وزن، خصوصاً در وزن تیمایی می‌شود. او این بند از شعر م. سرشک (شفیعی کدکنی) را نمونه آورد:

پیش خورشید، از بر دیوار اخرایی
چلچراغ افروخته اسراف‌کارانه
با فروغی برتر از حد شنید و دید
بوته‌ی طاووسی امید
ریشه‌هایش
رفته
در عمق
زمین
تا نوس.
در بهاری دیگر، در لحظه‌یی جاوید
بوته‌ی طاووسی امید

(هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، ص ۲۶۶)

می‌گفت قبول دارم که شکل پله کانی اثر دیداری مثبتی دارد اما همین فاصله‌ی میان دو بخش قبل و بعد این پنج پله، توجه را هم از نظر دیداری و هم شنیداری از اصل اندیشه منحرف می‌کند و به نظر می‌رسد که از « ریشه‌هایش ... تا نوس » بریده بریده شده.

گفتم حرف‌هایی که من در این‌باره دارم درباره‌ی شعر سپید است و تنها در این زمینه ــ که وزن خود را تحمیل نمی‌کند و دست و پاگیر نیست ــ

قابل تأمل و تعمق است، و درباره شعر موزون به وزن نیمایی، بیش‌تر وجه آیکونیک یا دیداری آن صادق است. او از نشریه‌یی این را برای من خواند و خواست نظر بدهم: «شعر بی‌وزن، وزن کیفی، همسایه‌ی دیوار به دیوار نثر است. نگارش پله کانی نیز تمایزی است ساخته گی و نواخت بصری آن در غیاب وزن، عنصری است تزیینی و نه نهادی و ذاتی شعر. کاراکتر شعر، زنده به موسیقی است؛ موسیقی نه تنها به شعر انتظام می‌بخشد، بل‌که ممکن است خود موجد شعر شود. هم‌چنان که آهنگ‌ساز از شنیدن یک یا چند صدا اعم از درونی و بیرونی، به خلق آهنگ می‌رسد، آفرینش شعر همان‌قدر نیز از کلمه و معنا در وجود می‌آید که از صدا.»[۱۹]

۴۸. گفتم تقطیع آزاد، ستونی و پله کانی، در خوانش من یک اصل است، یک اصل حیاتی که از هر دو مقوله‌ی تزیینی و یا عنصر نهادی و ذاتی شعر بیرون می‌ایستد. □

به این نمونه توجه کنید. شعر زن خفته از باغ آینه.

کنار من چسبیده به من در عظیم‌تر فاصله‌یی از من
سینه‌اش
به‌آرامی
از حباب‌های هوا
پر و خالی
می‌شود.

چشم‌هایش ــ که دوست می‌دارم ــ
زیر پلکان فروکشیده
نهفته است.

۱۹. عنایت سمیعی، جهان کتاب، ۱۳۷۷، سال سوم، شماره‌ی ۹ و ۱۰، ص ۱۰.

«کجائی؟
چیستی؟
چه می‌خواهی؟»

سینه‌اش
به آرامی
از حباب های هوا
پر و خالی می‌شود.

این شعر نه وزن عروضی دارد و نه وزن نیمایی. نه هم‌خوانی چشم‌گیر آواها، نه سجع و نه قافیه. تنها تقطیع آزاد در آن آمده و همین وجه تمایز آن است.

سوآل من این است: چه چیزی سبب شده که این شعر چنین تقطیعی بگیرد؟ یعنی درون‌مایه‌ی این تقطیع چیست؟ به بیان دیگر، در جان شاعر، از نظر موسیقایی، چه گذشته که به این شکل از تقطیع نوشتاری یا موسیقایی برآمده؟ (نظر مرا در قسمت ساختار تقطیع در خوانش بخوانید)

آیا شما هم معتقدید (← بندهای ۲۷، ۲۹، ۳۱ و ۳۲) که شاملو چون در کاربرد اوزان عروضی ناتوان بوده آن را کنار گذاشته، و در نتیجه شعرهایش دچار کمبود و نقصی شده که او به‌ناگزیر می‌بایست آن را به نوعی جبران کند؟ از چه راهی؟ از طرف دیگر، می‌بینیم که شعرهای خوبی هم در همین بی‌وزنی دارد پس، چنان که گفته‌اند، باید « نوعی موسیقی »، که در واقع همان نوعی وزن است، در کارش باشد؟ و با این حساب، شاید به این‌جا برسیم که شعر بی‌وزن نداریم؟

□

۴۹. بحث ساختاری تقطیع در این کتاب تنها از دیدگاه خوانش مطرح می‌شود، یعنی از دریچه‌ی چشم خواننده است که چنین نکاتی در ساختار شعرهایی با چنین شکل از تقطیع دیده می‌شود.

منتقدی را فرض کنید که فرقی میان دو شکل متفاوت نوشتاری دو نمونه‌ی زیر ــ یکی نثر و یکی شعر ــ نبیند، و حد اکثر یکی را شکل تزیینی آن دیگری بداند. چنین خواننده‌یی معمولاً یا فقط در پی معنای شعر است یا در آن به دنبال « صنایع » ادبی می‌گردد، و شاید برای همین است که غالباً دست خالی برمی‌گردد (← بند ۵۳). اینک آن دو نمونه.

در بوف کور صادق هدایت (چاپ ۱۳۳۳، ص ۳۲) این بند را داریم :

« شب پاورچین پاورچین می‌رفت، گویا به اندازه‌ی کافی خسته‌گی درکرده بود، صداهای دوردست خفیف به گوش می‌رسید، شاید یک مرغ یا پرنده رهگذری خواب می‌دید، شاید گیاه‌ها می‌روییدند ــ در این وقت ستاره‌های رنگ پریده پشت توده‌های ابر ناپدیدمی‌شدند. روی صورتم نفس ملایم صبح را حس‌کردم و در همین وقت بانگ خروس از دور بلندشد. »

آن را به این شکل تقطیع می‌کنم :

شب
پاورچین
پاورچین
می‌رفت
گویا
به اندازه‌ی کافی
خسته‌گی در کرده بود

صداهای دوردست
خفیف
به گوش می‌رسید.

شاید
یک مرغ

یا پرنده‌ی ره گذری
خواب می‌دید

شاید
گیاه‌ها
می‌رویدند

در این وقت
ستاره‌های رنگ پریده
پشت توده‌های ابر
ناپدیدشدند.

روی صورتم
نفس ملایم صبح را
حس می‌کردم و

در همین وقت
بانگ خروس
از دور
بلند شد.

اگر بخواهیم بر شدت تأثیر وجه دیداری بیفزاییم:

ستاره‌های رنگ‌پریده
پشت توده‌های ابر
ناپدیدمی‌شوند

بیفزایید حتا می‌توانید آن را به این شکل بنویسید :

ستاره‌های
رنگ
پریده
پشت
توده‌های
ابر
ناپدید
شدند .

۵۰. نمونه‌ی دوم. این « مُرده‌گانی » (ماکابر) از آهنگ‌های فراموش‌شده را به شکل تقطیع آزاد می‌نویسیم .

خروس‌ها
می‌خواندند
و ارواح پلید
کم
کم
خاموش می‌شدند
و چشم‌های گشاد من
در تاریکی
می‌درخشید ... (کابوس ، ص ۳)

ساختار تقطیع در خوانش

هدف کلی

در روشن‌گری تقطیع آزاد نمی‌توان به آن‌چه زیر عنوان زمینه‌ها گفته شد، یعنی همین توضیح کوتاه دو وجه معماری و آسان‌تر خوانده‌شدن، یا به دو وجه آیکونیک و نمادین بسنده کرد.

۵۱. به نظر من، نتیجه‌ی کلی از این گونه تقطیع ۱) دور کردن هرچه بیش‌تر شعر از گزاره‌های اخباری و تبدیل آن به گزاره‌های شعری است، که این به نظر من شکلی از شکستن هنجار آشنای زبان روزمره و تبدیل آن به زبان شعری است بدون دخالت در معانی واژه‌گان و ترکیب آن‌ها. و ۲) با این کار نوعی عبارت‌بندی موسیقایی ایجاد می‌شود، که ما را به جهان موسیقی بازتافته در شعر می‌برد. در نتیجه، شعریت کنش گزاره‌های کلامی تشدید می‌شود یا عمق می‌گیرد.

اکنون می‌توان این را از خود پرسید که آیا شاملو در این زمینه می‌خواسته، به طور دانسته، از شکل نگارشی شعرهای فرانسوی (مثل باران گیوم آپولی‌نر، و یا کارهای شاعران دیگر فرانسوی) پیروی کند، یا جان شاعرانه‌اش به طور ندانسته نوعی عبارت‌بندی موسیقایی را بازتافته است؟ چنان که دیدیم (← ۳۸، ۳۹) شاملو تأثیرپذیری دانسته‌ی خود را از شاعران اروپایی به یاد ندارد.

□

۵۲. نمونه‌های بحث را محدود می‌کنم به مجموعه‌ی باغ آینه که در این کتاب به بررسی آن پرداخته‌ایم.

۱) جز عشق

به زنی

که من دوست می‌دارم. (جز عشق)

۲) از این فریاد
تا آن فریاد
سکوتی نشسته‌است .

لب بسته در دره‌های سکوت
سرگردان‌ام .
در خاموشی نشسته‌ام
خسته‌ام
درهم شکسته‌ام
من
دل بسته‌ام . (اصرار)

۳) فریادی
و دیگر
هیچ! (فریادی و... دیگر هیچ)

۴) جنگل سال‌خورده به‌سنگینی نفس‌کشید و جنبشی‌کرد
و مرغی که از کرانه‌ی ماسه‌پوشیده پرکشیده‌بود
غریوکشان
به تالاب تیره‌گون
درنشست .

...

۵) جنگل با ناله و حماسه بیگانه است
و زخم تبر را با لعاب رسیز خزه
فرو می‌پوشد (شبانه)

۶) در این سوی بستر

مردی و

زنی

در آن سوی .

...

تندبادی بر درگاه و

تندباری بر بام.

مردی و زنی خفته

و در انتظار تکرار و حدوث

عشقی

خسته . (شبانه)

۷) سرکش و سرسبز و پیچیده

گیاهی

دیوار کهنه‌ی باغ را فرو پوشیده است . (با هم‌سفر)

۸) گهواره‌های خسته گی

از کشاکش رفت و آمدها

بازایستاده‌اند ،

(باغ آینه)

□

در تقطیع آزاد این نمونه‌های بی‌وزن یا سپید مشخصه‌هایی برجسته گی پیدا می‌کنند که به اختصار به آن‌ها خواهیم پرداخت. یادآوری این نکته مهم است

که مشخصه‌هایی که من به ضرورت بحث به تفکیک از آن‌ها نام می‌برم در خوانش، خیلی از شعرها با هم حضور دارند نه جدا از هم.

▣ شکستن هنجارهای متعارف

۵۳. اولین کار در تقطیع آزاد این است که هنجارهای متعارف شعر از نظر دیداری شکسته می‌شود یا به هم می‌ریزد. مقصود از هنجار متعارف این نکات است: دلالت متعارف، شکل سطر و جمله، آرایش اجزای به‌هم پیوسته و اجباری یا اجزای دستوری، زبان، روزمره و آشنا، و هم‌چنین وزن متعارف شعر. در نتیجه، کارکردها یا دلالت‌های تازه‌یی پدید می‌آید. این نوع تقطیع به گونه‌یی نو، و با امکاناتی دیگر، خود را بیان می‌کند نه این که معنی دیگری بیافریند. از این‌جا است کسی که در شعر فقط در پی معنی و محتوا می‌گردد این کنش، تقطیعی از چشم‌اش دور می‌ماند، یا به طور جدی در آن نگاه نمی‌کند. از طرف دیگر، پیام زیبایی‌شناختی آمده در وجه دیداری یک شعر را نمی‌توان کم‌تر از پیام معنایی آن دانست. شکل شعر هم به همان اندازه‌ی کلام، «گویا» است.

▣ تفکیک مفردات

۵۴. پس از تمایز دیداری، تفکیک مکانی و فضایی مفردات امکان‌پذیر می‌شود. این کار با تقطیع مفردات یا اجزای دستوری کلام و ایجاد فاصله میان سطرها و بندها ــ برای ایجاد وقفه‌ها و سکوت‌ها ــ و کاربرد علائمی چون □ برای تفکیک بخش‌ها صورت می‌گیرد، چنان که در نمونه‌ی ۱ پیش‌گفته، چهار عنصر (عشق، زن، من و دوست داشتن)، و در نمونه‌ی ۲، چهار عنصر (فریاد، سکوت، سرگردانی، خسته گی ...) و همین‌طور در نمونه‌های دیگر.

اگر ما نمونه‌ی ۱ را مثلاً به این شکل بنویسیم: جز عشق به زنی که من دوست می‌دارم، یا نمونه‌ی ۲ را به این شکل:

از این فریاد تا آن فریاد سکوتی نشسته است.
لب بسته در دره‌های سکوت سرگردان‌ام
در خاموشی نشسته‌ام، خسته‌ام، درهم شکسته‌ام، من دل بسته‌ام

شاید هیچ‌یک از امکانات و موقعیت‌های بعدی این بحث را نداشته باشیم.

▣ تجربه‌های عمیق‌تر موقعیت‌ها

۵۵. با تفکیک فضایی مفردات، هر عنصری در موقعیت متفاوت یا دیگرگونی قرار می‌گیرد و در همین فضا است که حالات گوناگون آن عنصر فردیت می‌گیرد، تقویت یا تشدید می‌شود و عمق می‌یابد. مفردات شعر در وجه گزاره‌ی اخباری یا شکل بدون تقطیع‌شان هیچ فردیت خاصی ندارند، و شاید در یک مجموعه‌ی روزمره و معمولی پُرمصرف گم باشند و هویتی نداشته باشند.

از طرف دیگر، این‌جا فضاهای خالی حساب‌شده‌یی ایجاد می‌شود که مفردات شعر در متن آن می‌نشینند، و امکان حرکت به آن‌ها داده می‌شود، چیزی مثل « پر و خالی » در معماری، که سبب می‌شود ریتم و حرکت ایجاد شود. و در این فضا است که مفردات سیالیت پیدا می‌کند. به نمونه‌ی ۷، که یک نمونه‌ی ساده و اولیه است، نگاه می‌کنیم. بندی است از آغاز شعر با هم‌سفر:

سرکش و سرسبز و پیچنده
گیاهی
دیوار کهنه‌ی باغ را فروپوشیده‌است.

فضای خالی در انتهای سطر اول، یعنی سکوت پشت « پیچنده »، فرصتی است برای تجلی دو کیفیت. یک کیفیت همان فردیت پیش‌گفته وروندگی این سه عنصر است. و کیفیت دیگر، که برای من خواننده بسیار مهم‌تر است، حالتی از یک چشم‌به‌راهی و ندانسته‌گی است که در ما ایجاد می‌شود. که موقعیت گیاهی در سطر دوم، با کنارکشیدن از سطر اول و قرارگرفتنش در یک واحد مستقل و انتهایی، با دو فضا یا دو خالیای پیش و پس از آن، فردیت سیال و سنگینی به آن می‌دهد. خواننده هنوز نمی‌تواند یقین داشته باشد که حرکت سیال سطر اول ــ که واوها، با صدای o آن را ایجاد می‌کنند ــ از این واحد تنها و بیخته زاده شده است.

سطر سوم، کنش. دو سطر اول، و یا دقیق‌تر بگوییم، کنش سطر اول است. سطر اول از نظر موسیقایی،ــ که اشتباه نشود با آهنگین بودن واژه گان و ترکیب آواها ــ سه ضربه‌ی بی‌وقفه است که در ضربه‌ی سنگین. چهارم. سطر دوم، یعنی گیاهی، به کمال می‌رسد. حال اگر بخواهیم از روانی و سرعت این سه بکاهیم می‌توان آن‌ها را به این شکل (شکل دوم) نشان داد:

سرکش و

سرسبز و

پیچنده

و نیز اگر بخواهیم از سنگینی ضربه‌ی « گیاهی » و روانی. حرکت او بکاهیم تمام این بند را به این شکل (شکل دوم) می‌نویسیم:

سرکش و

سرسبز و

پیچنده

گیاهی

دیوار.

کهنه‌ی

باغ را

فرو پوشیده است.

یا: دیوار کهنه‌ی باغ را

فرو

پوشیده است

اما در شکل اصلی یا اول.

سرکش و سرسبز و پیچنده

گیاهی

دیوار کهنه‌ی باغ را فروپوشیده است.

«گیاهی» ضربه‌ی روشنی است با امکان تفکیک میان جوهر او (همان سطر اول) و کنش او (همان سطر سوم). حال اگر به این شکل بنویسیم:

سرکش و سرسبز و پیچنده گیاهی

به معنی «گیاه سرکش و سرسبز و پیچنده» است که این سه می‌شوند سه جزء تبعی، که صفت گیاه را بیان می‌کنند، نه جوهر گیاهیّت او را، که دینامیک رویش است و موسیقی این بند را هم از دست می‌دهیم. اگر تمام بند را به این شکل (شکل سوم) بنویسیم، یعنی:

گیاهی
سرکش و سرسبز و پیچنده
دیوار کهنه‌ی باغ را فروپوشیده است

تکیه روی گیاه است و کنش او (سطر سوم)، و یقیناً آن سرکشی را که حرکت و تندی در آن است نخواهیم داشت. شکل مقطع دوم، سوای «تمپو»ی کُندش، تأکیدی است بر وجه دیداری کنش گیاه، که پیچیدن با حرکت پیچ پیچی آن را بهتر نشان می‌دهد امّا از نظر دیگر با «تمپو»ی این بند ناهمخوان است.

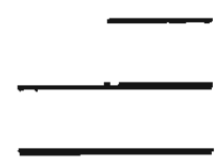
تفاوت سه شکل به صورت ترسیم خطی روشن‌تر دیده می‌شود.

شکل اول:

شکل دوم:

یا

شکل سوم:



(من اندازه‌ی طول این خطها را همان طول کلمه و سطر در حروف‌چینی گرفته‌ام.)

وجه دیداری با حفظ هویت خود این‌جا دقیقاً برای رسیدن به وجه شنیداری یا موسیقایی این بند نیرو می‌دهد. یک بار دیگر به دو شکل اول و دوم نگاه

می‌کنیم. در شکل دوم، از یک طرف با ضربات مقطع، زمان را شکسته و از روانی پیوسته‌ی این پیچنده گی کاسته‌ایم، و از طرف دیگر بدان ریتم کندی داده‌ایم که فرصت بیش‌تری است برای پیچیدن در شکاف دیوار کهنه‌ی باغ؛ ریتم کندی که با کهنه گی دیوار تناسب دارد. امّا شعر به ریتم سریع (شکل اول) نیاز دارد. مابقی شعر سخن راوی است و از این رو شاید از کم‌ترین تقطیع برخوردار است، یعنی یک مورد که آن هم باز به آن گیاه برمی‌گردد:

و از آن سوی دیگر
گیاه پیچنده
چون خیزابی لب‌پرزنان سایبانی بر پی‌گاه دیوار افکنده‌است!

۵۶. در این شکل تقطیع، خواننده، شاید به ناگزیر، در هر مقامی از موقعیت آن مفردات متوقف شود، و همین موجب می‌شود که تأثیر آن موقعیت در او رسوخ کند. مقصودم فرق میان این دو صورت است در نمونه‌ی ۸:

گهواره‌های خسته گی
از کشاکش رفت و آمدها
بازایستاده‌اند

و: گهواره‌های خسته گی از کشاکش رفت و آمدها بازایستاده‌اند.

در شکل دوم ناگزیریم سطر را تا پایان بی‌توقف بخوانیم و بگذریم، اما در شکل اول مشخصه‌های پیش گفته را یک جا داریم. (به حرکت گهواره‌یی آن نیز توجه کنید.)

۵۷. معمولاً ما در نوشتار روزمره، که بیان واقعیت‌های روزمره‌ی زنده گی است، و حتا در قصه و داستان، از تقطیع استفاده نمی‌کنیم. البته در هرگونه نوشته‌یی نوعی تقطیع دستوری هست که دستور زبان به ما تحمیل می‌کند، با توجه به

سبک‌های کهنه و نو، مثل کاربرد مفعول‌ها یا متمم‌ها، و ضرورت‌های تأکیدی کلام، جابجایی صفت و موصوف و مانند این‌ها. در تقطیع آزاد، این اجبار دستوری، و الزام به وزن از میان می‌رود و جان شاعر در ابعاد شعر از آزادی بیش‌تری برخوردار می‌شود و او از هرگونه پرداختن به این گونه عوامل غرَضی رهایی می‌یابد، خاصه از وزن و مضمون پردازی. غالباً تکراری و ساخت ترکیب‌های مرسوم، قالبی به قیاس شعر کهن. همان طور که تقطیع آزاد خواننده را برای تجربه کردن هر موقعیتی متوقف می‌کند شاعر را نیز به تجربه‌ی عمیق‌تر آن موقعیت وا می‌دارد، و او با تقطیع‌های متفاوت، مفردات شعر به آن موقعیت عمق می‌بخشد. مثلاً در نمونه‌ی ۲ اگر به جای

در خاموشی نشسته‌ام
خسته‌ام
درهم شکسته‌ام
من
دل بسته‌ام

آن را به شکل یک گزاره‌ی اخباری بنویسیم: « من خسته و درهم شکسته و دل بسته در خاموشی نشسته‌ام » به این نکات سلبی می‌رسیم:

۱) ارتباط میان اجزا تنها با واو عطف امکان‌پذیر می‌شود، و این « واو » در این وضعیت یک عامل ربطی یا واسطه‌ی کاملاً بیرونی است و هیچ بار معنایی خاصی ندارد، یا به خود نمی‌گیرد (← بند ۵۹).

۲) حذف حضور مؤکد من ــ یعنی حذف اَم ــ در هریک از آن صفات: دل بسته‌ام، خسته‌ام، درهم شکسته‌ام ... این چهار ـ اَم، چهار ضربه‌ی ارجاعی است که در متن آن‌ها چهار حالت پویای راوی عمق می‌یابند.[۲۰]

۳) گاهی اجزایی که در تقطیع معنا پیدا می‌کنند در شکل گزاره‌ی

۲۰. از نظر ادبی می‌شود از این نکته زیر عنوان نقش قافیه هم بحث کرد.

خبری‌شان بی‌معنا، یا نالازم می‌شوند: مثل من دل بسته‌ام که در شکل آشنای بالا، به شکل گزاره‌ی خبری، دلیل قابل قبولی برای بودنش در آن مجموعه‌ی کلمات نداریم، چون ناهم‌خوانی چشم‌گیری میان دل بسته و صفات دیگر هست که برای منطق متعارف، ناساز و یا حتا متناقض به‌نظر می‌رسد. اما در تقطیع، که بازتاب منطق جان شاعر است، همین جزء متناقض در تمام آن بند از شعر برجسته گی می‌یابد و به بندهای دیگر نیز معنایی دیگرگونه و عمیق‌تر می‌دهد. به تمام این بند از شعر توجه کنید:

از این فریاد
تا آن فریاد
سکوتی نشسته‌است.

لب بسته در دره‌های سکوت
سرگردان‌ام،
در خاموشی نشسته‌ام
خسته‌ام
درهم شکسته‌ام
من
دل بسته‌ام. (اصرار)

سکوت، خاموشی، خسته گی و درهم شکسته گی که تماماً حالت فروشده گی و شکسته گی راوی را در این بند از شعر نشان می‌دهد، یک‌باره در تقطیع

من
دل بسته‌ام

وضوح و عمق می‌یابد. حضور مستقل «من» در یک سطر ــ که این تنها از طریق تقطیع آزاد امکان‌پذیر شده ــ، در عین استقلال، بندی است که پس از خود («دل بسته‌ام») را به پیش از خود متصل می‌کند، و در واقع به شکل تقابلی این بند از شعر عمق می‌بخشد. در این گونه موارد خواننده این آزادی را پیدا می‌کند که برای خود در تقطیع شعر تأکید بیش‌تری روا دارد. مثلاً اگر همین بند را به این شکل مؤکد بنویسید:

از این فریاد
تا آن فریاد
سکوتی
نشسته است.

«سکوتی» در آن هویت مستقلی پیدا می‌کند و برجسته‌گی می‌یابد.

▣ برجسته‌گی تقابل‌ها

۵۸. به دلیل کارکردهای پیش‌گفته‌ی این گونه تقطیع، مثلاً ایجاد سکوت و خالیای عمق‌دهنده ...، موقعیت ساختاری مفردات شعر، خاصه تقابل‌ها و استحاله‌های آن، بیش از ترکیب‌ها و ترتیب‌های زبانی واژه‌گان و نحو کلام برجسته‌گی می‌یابند. به نمونه‌ی ۶ نگاه کنید:

در این سوی بستر
مردی و
زنی در آن سوی

به وضع نوشتاری این سو و آن سو و مردی و زنی، و به تقابل مرد و زن در دو سوی بستر، و تقارن آن در دو قطب مخالف توجه کنید: اگر بخواهیم از ریتم کندتر و مؤکدتری برخوردار شود ــ و جدایی یابد ــ می‌توان آن را به این شکل نوشت:

در این سوی بستر

مردی و

زنی

در آن سوی.

▣ تبدیل موقعیت عرضی به موقعیت جوهری

۵۹. حروف اضافه و عطف و ربط، و مانند این‌ها، در گزاره‌های خبری، چنان که از نام‌شان پیداست، فقط کار چفت و بست و عطف و ربط اجزای کلام را به عهده دارند، یعنی ابزاری و عَرَضی و واسطه‌اند. اما همین حروف در تقطیع آزاد شخصیت مستقل پیدا می‌کنند و یک حالت وجودی یا جوهری (substanial) به خود می‌گیرند. به موقعیت « تا » و « در » در این تقطیع نگاه کنید:

از این فریاد

تا

آن فریاد

سکوتی

شسته است

لب‌بسته

در

دره‌های سکوت

سرگردان‌ام.

تا در آن واحد بیان‌کننده‌ی زمان و فضا هر دو است، یعنی مبین فاصله‌ی زمانی و مکانی فریادها است. عمق سکوت پشت هر فریاد، که در خالیای ادامه‌ی

سطر نشان داده می‌شود، اگر به شکل معمول گزاره‌ی خبری نوشته شود این امکان از دست می‌رود: از این فریاد تا آن فریاد... [و از نظر آوایی و موسیقایی هم توالی آ ها عمق پیدا می‌کند].

یا:

فریادی
و دیگر
هیچ!

(فریادی و... دیگر هیچ)

پس از فریاد یک خالیای بلند هست که فضای مناسبی است برای بازتاب و استمرار فریاد.

و دیگر
هیچ!

در سطر دوم وَ (va) حرف ربطی است که با قرارگرفتن در آغاز سطر ضربه‌ی سنگینی دارد که با سکوت و خالیای پشت « دیگر » به شدت اثر « هیچ » سطر بعد می‌افزاید. می‌توان این سه سطر را به این شکل هم نوشت:

فریادی و
دیگر
هیچ!

اول آن که باید وَ (va) را این جا o خواند و خالیای پس از آن اضطراب فریاد و چشم‌به‌راهی را تشدید می‌کند و هنگامی که به دیگر می‌رسیم، گویی از بلندی فرومی‌افتیم. در هر حال این واو در این‌گونه تقطیع عمق و شخصیتی می‌یابد که در حالت معمولی نثریش، یعنی عطفی و ربطی صرف، فاقد آن است.

از طرف دیگر، واو، چه عطف و چه ربط (چه o و چه va خوانده

شود)، در تقطیع آزاد، موسیقی خاصی پیدامی‌کند که به دلیل واکه‌ی o و نیز a در va ، به پیش و پس از خود موسیقی می‌دهد.

▣ دلالت‌های دیگر

۶۰. ● زمان و مکان.

چون در تقطیع آزاد بازی زبانی دیگرگونه‌یی پدید می‌آید [۲۱] مفردات فردیت یافته در زمینه‌ی زمان و مکان دو امکان کلّی پدید می‌آورند، که یکی سلبی است و دیگری ایجابی. به این معنا که نخست زمان و مکان متعارف و روزمره، یعنی گزاره‌های اخباری، از میان می‌رود (سلبی)، و به جای آن یک گسترده‌گی زمانی و فضایی بازیافته می‌شود (ایجابی). زمان و مکان‌های مشخص شعرها می‌توانند از چنین موقعیتی برخوردار شوند.

۶۱. ● موقعیت انتزاع

موقعیت تنهایی و بیخته‌گی و انتزاع مفردات، جدا کردن مفردات است از اجزای مرکب از زبان روزمره و دادن معنای شاعرانه است به آن‌ها، که این خود می‌تواند دلالت قاموسی واژه‌گان را به سوی دلالت ضمنی تازه‌یی بکشد؛ و از همین کارکرد تقطیع است که واقعیت‌گریزی، و منطق گریزی مفردات شعر ممکن می‌شود. همین که یک کلمه در یک سطر بنشیند (مثلاً یک سانت در ۱۰ سانت عرض خط این کتاب) آن تنهایی امکان‌پذیر شده است، چنان‌که در نمونه‌های پیشین دیده‌ایم.

۶۲. ● حجم

از این تنهایی یا خالیای فضایی مفردات شعر، حجمی در معنا و فضای آن‌ها

۲۱. به بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، جلد ۱، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، چاپ اول، ص ۳۳۱. نویسنده در ص ۳۳۱-۳۴۲ از کتاب ساختار زبان شاعرانه‌ی کوهن آمده بحث می‌کند که خواندن آن را به خواننده‌گان این کتاب توصیه می‌کنم و این‌جا تنها به ذکر چند جمله از آن بسنده می‌کنم: «اگر خبری از روزنامه را همچون شعری آزاد تقطیع کنیم، واژه‌گان بار و معنای اخباری خود را از دست می‌دهند و معنایی شاعرانه می‌یابند.» نویسنده سپس یک نمونه می‌آورد و به تحلیل آن می‌پردازد.

پیدا می‌شود که هم فضایی برای تنفس و توقف خواننده فراهم می‌آورد و هم با این حرکت آن مفردات حضوری چهار بعدی پیدا می‌کنند.

کنار من چسبیده به من در عظیم‌تر فاصله‌یی از من
سینه‌اش
به‌آرامی
از حباب‌های هوا
پر و خالی
می‌شود. ...

۶۳. ● برجسته‌گی آوایی
این تنهایی و انتزاع مفردات، از نظر شنیداری و آهنگ کلام، مجالی است برای بروز و برجسته‌گی یافتن آواها و ترکیب‌های آوایی واژه‌گان و ترکیب‌های گوناگون آن‌ها.

۶۴. ● واقعیت حسی دال‌ها
در این موقعیت است که دال‌ها واقعیت حسی پیدامی‌کنند، به‌خلاف دال‌های زبانی که فقط واقعیت روانی دارند. دال‌ها بدین‌گونه در تقطیع آزاد شیئیت پیدا می‌کنند، و قابل حس‌کردن می‌شوند. (← فصل گزینه‌ها، بندهای ۶۲ و ۶۳)
□

۶۵. ● گاهی شاملو در یک شعر معین سطری را به دو شکل تقطیع می‌کند، یکی در یک سطر کامل، و دیگر به شکل تقطیع شده‌اش:

۱. شب از ارواح سکوت سرشار است
۲. شب از ارواح سکوت
سرشار است (دو شبح، از باغ آینه)

۱. فریادی و دیگر هیچ.

۲. فریادی
و دیگر
هیچ! (فریادی... و دیگر هیچ، از باغ آینه)

[به سه شکل نوشتاری این عبارت در عنوان و در متن و به نقطه گذاری توجه کنید.]

۱. سینه‌اش،
به آرامی
از حباب‌های هوا
پر و خالی
می‌شود.

۲. سینه‌اش
به آرامی
از حباب‌های هوا
پر و خالی می‌شود. (زن خفته، از باغ آینه)

(هم‌چنین است در شعر کاج از باغ آینه)

۶۶. ● قرینه‌سازی

۱. من
باد و
مادر هوا خواهم شد
...

من
خاک و
مول، زمین خواهم شد. (معاده، از باغ آینه)
۲. مردمی.
و فریادی از فراز:
شهر شطرنجی!
شهر شطرنجی!
...
مردمی،
و فریادی از اعماق:
ــ مهره نیستیم!
ما مهره نیستیم! (کوچه، از باغ آینه)[۲۲]

واگونه‌گی

۶۷. یکی از کارکردهای تقطیع آزاد را مانند می‌کنم به شگردی در نقاشی. نگاهی به واگونه‌گی‌ها (برای distortion) در اندام‌ها و چشم‌اندازهای کارهای ال گره‌کو، مودیلیانی و سوتین نگاه کنید و آن را با اندام‌ها و چشم‌اندازهای مشابه مقایسه کنید. در موسیقی مدرن هم می‌توانید چنین واگونه‌گی‌هایی بشنوید. از تقطیع آزاد شعرها می‌توان کمابیش به چنین شگردی رسید. البته اگر با من در مختصه‌های تقطیع آزاد، که پیش از این برشمردم، هم‌نظر باشید.

□

۶۸. وقتی که یک شنونده‌ی دقیق اما غیر فنی به یک اثر موسیقایی گوش می‌کند، خواه اثری از موسیقی‌سازان قدیم باشد، مثل باخ، و موتسارت و بتهوون و خواه از سازنده‌گان جدیدتر مثل دبوسی یا امروزی مثل تاکه‌میتسو تورو، می‌داند آن‌چه می‌شنود موسیقی است و موزون است به معنای موسیقاییش، اما

۲۲. برای یک سومه از تقطیع آزاد، سه‌انگشت و ماه، نشر نگاه، از ص ۲۳۸ به بعد.

آیا وزنی هم در آن حس می‌کند؟ یعنی چیزی مثل قالب‌های وزنی از نوع موسیقی شعر عروضی؟ یا اصلاً نیازی به چنین کاری هست؟

موسیقیدانی که روی شعری آهنگی می‌نویسد، مثلاً بتهوون در سمفونی نهم و مالر در ترانه‌های خاک، و کارل اورف در کارمینا بورانا و مانند این‌ها، آیا نه چنین است که آن شعرها را در متن جان موسیقی‌اندیش‌اش می‌خواند؟ اکنون می‌خواهم این را بپرسم که آیا آن‌جا که شاعر می‌خواهد «شور جانش» را بیان کند به قالب‌ها می‌اندیشد؟ شاملو بی‌گمان جان موسیقایی دارد و در متن همین موسیقی است که شعرهای بی‌وزنش را تقطیع می‌کند.[۲۳] البته این کار یقیناً به‌طور ندانسته صورت می‌گیرد. برخی از آن‌ها حتا تماماً بر بستر موسیقی است بی آن‌که حتا تقطیعی درمیان باشد، مثل شعر باغ آینه، مرگ ناصری، در لحظه و مانند این‌ها.

□

یکی از خواننده‌گان دستنوشته‌ی این کتاب این‌جا این یادداشت را برای من نوشته است:

که آیا مجموع عواملی که در بخش تقطیع آزاد این شعرها برشمرده‌اید به ما احساس وزن، یا دقیق‌تر بگوییم، احساس موسیقی می‌دهد؟

۶۹. احساس وزن که نه، بل‌که فقط آماده گی برای یک احساس موسیقایی را در ما برمی‌انگیزد که می‌تواند به تدریج به شکل آموخته گی یا یک حس، و یا به شکل عادت درآید. در توضیح این احساس فقط به یک اشاره بسنده می‌کنم. اگر خواننده‌یی این آماده گی لازم را نداشته باشد که حتا شعر عروضی کلاسیک را درست بخواند، سکون‌ها را رعایت نکند، و مانند این‌ها، مثلاً بیش از حد مجاز آهسته یا تند بخواند، احتمالاً حس وزن را از دست می‌دهد. همین طور است وزن عروضی رباعیات خیام. فیتز جرالد برای کسی که انگلیسی می‌داند اما با وزن شعر انگلیسی آشنا نیست.[۲۴]

۲۳. ← ع. پاشایی، انگشت و ماه، فصل آواز زلالی، نشر نگاه تهران ۱۳۷۷.

۲۴. هم‌چنین ← دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، چاپ آگاه، ۱۳۶۸، ص ۳۳۷.

۱۰

منتقدان شعرهای شاملو

۱. < ببینید، حتا حرفه‌یی‌ترین دسته‌های فوتبال هم که قهرمان جهان می‌شوند نمی‌توانند از داشتن یک مربی آگاه بی نیاز باشند. این مربی پس از هر مسابقه‌یی نکته به نکته تاکتیک‌ها و بازی افراد را نقد و بررسی‌می‌کند و صواب و خطای بازی‌هاشان را برمی‌شمرد. همیشه یکی باید باشد که از بیرون گود نگاه کند. کسی که خودش وسط گود است درست و نادرست کارش را نمی‌تواند بسنجد. البته نویسنده و شاعر و نقاش و بالرین و آهنگساز و هنرپیشه و عکاس و خلاصه هرکه خلاقیتی دارد چه بهتر که خودش بتواند در کارش قضاوت کند و منتقد سختگیر اثر خودش باشد. این کار برای کسانی مشکل است و برای کسانی محال. من خود در کارم بسیار سختگیرم. فوت و فن‌های کار هم به قول قدیمی‌ها چنان «ملکه»ی ذهنم شده که برای کاربردشان نیازی به فکر کردن ندارم و به ندرت در شعری که می‌نویسم دست می‌برم. با وجود این تا چیزی را از صافی قضاوت دوستانم که بعضی‌شان سخت مشکل‌پسند هم هستند نگذرانم منتشرنمی‌کنم. به هر حال یکی این وسط باید دل بسوزاند، نشان بدهد که شایسته‌گی قضاوت دارد و دست‌به کارشود.

من بارها گفته‌ام رهبری هنر هر عصری را ناقدان هنری آن عصر بر عهده دارند. ادبیات غنی قرن نوزدهم روس را در حقیقت بلینسکی‌ها ساخته‌اند. > (شاملو، حریری، ۱۲۳-۱۲۴)

□

درباره‌ی شعرهای شاملو سه کتاب مستقل و یک سوم از یک کتاب را داریم که در دهه‌ی اخیر نوشته یا تجدید چاپ‌شده‌اند.

۱. عبدالعلی دستغیب، نقد آثار احمد شاملو، تهران، نشر آروین، چاپ پنجم، ۱۳۷۳.

۲. تقی پورنامداریان، سفر در مه، تأملی در شعر احمد شاملو، انتشارات زمستان، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۳. محمود نیک بخت، مشکل شاملو در شعر، از اندیشه تا شعر، اصفهان، نشر هشت بهشت، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۴. محمد مختاری، انسان در شعر معاصر (از ص ۲۷۱-۴۳۱) نشر توس، تهران، ۱۳۷۲

در همین زمینه، در طی سال‌ها، مقاله‌های فراوانی نوشته‌اند که این‌جا به فقط یک نوشته از آقای دکتر رضا براهنی و به یک مقاله‌ی از آقای محمدعلی سپانلو با نام باز هم درباره‌ی «مرگ آقای ناصری» (مجله‌ی تکاپو، دوره‌ی نو، شماره‌ی ۱۱، تیر و مرداد ۱۳۷۳، ص ۳۹-۴۱.) نگاه می‌کنیم.

گفت لیلی را خلیفه کان تویی
کز تو مجنون شد پریشان و غَوی؟
از دگر خوبان تو افزون نیستی
گفت: «خامش! چون تو مجنون نیستی.»

۲. از میان کتاب‌های پیش‌گفته خودم را محدودمی‌کنم به مشکل شاملو در شعر. چرا که آخرین کتابی است که در انتقاد از شعرهای شاملو نوشته‌شده‌است. از نظر من این کتاب کاری است جدی، گو این که من آن را رویکرد درستی به شعرهای شاملو نمی‌بینم. این جا من فقط از زاویه‌ی خوانش شعرهای شاملو، که هدف کتاب من است، به آن نگاه‌می‌کنم. تکرارها و گاهی نصیحت و دلالت پدرانه، و گاهی نیز افسوس‌خوردن بر «خسران‌باری» شعرهای شاملو در این کتاب زیاد است که شاید «شاملوخوان‌ها»، به جای منتقد، با یک ناصح و یک آمر روبه‌روشوند. همین نکته مرا به این فکر انداخته‌است که این کتاب گویا در اصل یک مقاله بوده که در حجم یک کتاب (۲۵۱ صفحه) درآمده‌است. درواقع چیزی از نوع مقاله‌ی دیگر همین نویسنده است در کتاب شعر (اصفهان، بهار ۱۳۷۱) با نام در برزخ دیروز و امروز (از ص ۱۷۴ تا ۲۳۳) که در آن به مشکل حقوقی در شعر پرداخته‌اند و می‌نویسند «مشکل حقوقی در شعر، مشکل تمامی شاعرانی است که بدون یافتن آن نگرش و صناعت ویژه در پی آفرینش شعر امروز بوده‌اند...» (ص ۱۷۷)

۳. آیا لازم نیست که منتقد اول یک قاب ادراکی یا یک چارچوب نظری برای کارش ارائه دهد و سپس در متن آن چارچوب به نقد یا انتقاد این یا آن شعر، نه مجموعه‌ی شعر، بپردازد؟ آیا منتقدان ما چنین چارچوبی دارند؟ و اگر مدعی‌اند که دارند، آیا آن را از پژوهش‌های در خود این شعرها یا از شعرهای معاصر آن شاعر، این‌جا شاملو، یافته‌اند؟ آیا ضروری نیست که شعرهای شاملو را در متن خوانش شعرهای شاملو نقد کنیم، نه در قیاس با این یا آن شاعر اروپایی یا حتا ایرانی دیگر؟ آیا شعرهای شاملو را نباید با توجه به کارکرد و نقش اجتماعی آن‌ها در جامعه‌ی معاصر شاملو نقد کرد؟ آیا منتقدان ما چنین کارهایی کرده‌اند یا آن‌ها را اصلاً ضروری دیده‌اند؟

از آن‌جاکه معتقدم شعرهای شاملو فقط در خوانش‌های دقیق و متنوع این شعرها حضور دارند از این رو از این دریچه به کار منتقدان شعرهای شاملو نگاه می‌کنم.

آن‌چه این‌جا در این بحث برای من مهم است، جهت‌گیری‌ها و نتیجه گیری‌های منتقدان نیست بل‌که برای من نحوه‌ی خوانش آنان از شعرهای شاملو مطرح است. در قدم اول می‌خواهیم ببینیم منتقدانی که این‌جا مطرح می‌شوند چه گونه شعر می‌خوانند، چراکه به نظر من شالوده‌ی داوری‌ها و احکام شان خوانش آن‌ها است. بررسی انتقادی این خوانش‌ها می‌تواند راه گشا باشد. از سوی دیگر، خوانش آنان فرصتی است برای ارائه‌ی خوانش من.

□

۴. نخست به کتاب مشکل شاملو در شعر می‌پردازم. نویسنده در ص ۳۳ دو مفهوم شب و کومه را در دو شعر نیما و شاملو مقایسه‌می‌کند:

هست شب هم چو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گم‌شده‌یی راهش را

در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌یی با آن نشاطی نیست
و جدار دندانه‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد. (نیما)

می‌نویسند: « در حالی که همین اسم‌ها در شعر شاملو، به لحاظ پرهیز از آن صناعت پیش‌رفته و جزءنگر، اشیاء و اجزای کلی و بی‌بهره از شخصیت و عینیّتی خاص هستند. شب و کومه‌یی که هیچ نشانی از شاعر و سرزمین شاعر ندارد و بی‌زمان و مکان‌اند:

بر شَرَب بی‌پولک شب
شَرّابه‌های بی‌دریغ باران... (باران، باغ آینه)

شب، تار
شب، بیدار
شب، سرشار است.
زیباتر شبی برای مُردن. (شبانه، باغ آینه)

در انتهای زمینم کومه‌یی هست، ــ
آن جا که
پا در جایی خاک
همچون رقص سراب
بر فریب عطش
تکیه می‌کند. | عقوبت، شکفتن در مه |

حال آن‌که به‌ساده‌گی می‌توان دریافت که زبان شعری شاملو، سوای همین چند استثنا [؟]، نشان‌دهنده‌ی دنیای ویژه‌ی شاعر نیست و خصایص آن حاصل مهارت‌ها و قدرت‌های اکتسابی وی است و نه نتیجه‌ی روح و فضای تازه‌یی

که شاعر به لحاظ ویژه‌گی‌های خویش در زبان پدیدمی‌آورد. این اقتدار، شاملو رابه تمایز می‌رساند ولی مانع دست‌یافتن او به نگرش و تشخُّص شعری می‌شود.» (ص ۳۴) نویسنده در صفحات ۲۸ و ۲۹ از تمایز و تشخُّص تعریفی به‌دست‌می‌دهد: «خصایص زبانی شعر در صورتی متمایز، اما فاقد تشخُّص است که مُبیّن نگرش و جهان و فضای خاصی نباشد. چنین تمایزی، بالطبع، فاش‌کننده‌ی مجموعه‌ی تلاش و ترفندی است که شاعر با پذیرفتن پاره‌یی خصایص صوری زبان و برخی کاربردهای تمایزآور کلامی و کلمه‌یی، برای به‌دست‌آوردن تمایز زبانی و شعری انجام داده است.» یا: «تمایز زبانی، چون برآمده از ویژه‌گی‌های درونی و بیرونی شاعر نیست، از دستاوردهای فردی و اجتماعی شعر نیز بی‌بهره است.» و بعد در همین صفحه، بی‌ذکر هیچ نمونه، پیشاپیش حکم می‌کند که «در شعر امروز آثار دوران کمال نیما و فروغ روشن‌ترین مثال برای تشخُّص شعری است ولی زبان شعری اغلب آثار شاملو (جز انگشت‌شمار شعرهایی که صناعت آن‌ها برخوردار از نوعی تشخُّص است) نشان‌دهنده‌ی تمایز است.» و بدین‌گونه [یعنی ناتوانی شاملو در رسیدن به تشخُّص و توانایی او در تمایز سبب شده که] شعر معاصر از مهم‌ترین فرصتی که در نسل پس از نیما، برای تحصیل دستاوردهای زبانی و شعری و به‌تبع آن، فرهنگی و تاریخی در پیش رو داشت بی‌بهره ماند...» (ص ۳۴)

۵. آن تمایز، که بنا بر نویسنده، در اغلب شعرهای شاملو هست و آن تشخص که در اغلب شعرهای او نیست، مگر در چند شعر از چهارصد شعر او، از کجا آمده است؟ آیا می‌شود، یعنی درست است که قالب‌هایی به نام تمایز و تشخص درست کنیم ــ که من در لزوم نظری آن‌ها دلیل روشنی در کتاب ندیده‌ام ــ و شعرهای متفاوت سه شاعر ناهم‌خوان را در آن‌ها بریزیم و بسنجیم؟ نتیجه از پیش معلوم است. آیا این‌ها سنجه‌های پیش‌ساخته‌یی برای شعرهای شاملو نیست، چیزی مثل تخت‌خواب پروکروُستوُس؟ آیا این شیوه نویسنده را به کلی‌گویی و انشا نویسی نمی‌کشاند؟

۶. نخستین گام در هرگونه بحث از یک شعر، چنان که پیش از این گفتم، شیوه‌ی

خوانش آن است، چرا که قضاوت‌هایی که منتقدان می‌کنند نتیجه گیری خوانش آن‌ها است. به همین منظور به خوانش همین منتقد از شعر مرثیه (با نام قبلی زنده گان، از ققنوس در باران) نگاه می‌کنیم. اگر خواننده نظر مرا در بحث تقطیع آزاد شعرهای شاملو پذیرفتنی بداند بی‌گمان نقل بی تقطیع این شعر را (که منتقد آن را در کتاب شان آورده‌اند) درست نمی‌داند، و آن را آسیبی به وجه آیکونیک یا دیداری، و به‌تبع آن به وجه شنیداری یا موسیقایی آن می‌داند، یعنی آسیبی جدی برای تمام شعر. به‌جای آن‌که شعر را به سیاق ایشان به صورت بُریده‌بُریده و به‌صورت « اعشاری » یعنی بی‌تقطیع خاص شاملویی آن بنویسیم اول آن را به صورت کاملش با شماره گذاری بندها می‌خوانیم:

▣ مرثیه

۱. گفتند :

« — نمی‌خواهیم

نمی‌خواهیم

که بمیریم !»

۲. گفتند :

« — دشمن‌اید !

دشمن‌اید !

خلقان را دشمن‌اید !»

۳. چه ساده

چه به‌ساده گی گفتند و

ایشان را

۴. چه ساده

چه به‌ساده گی

کشتند !

۵. و مرگ ایشان
چندان موهن بود و ارزان بود
که تلاش از پی زیستن
به رنج بارتر گونه‌یی
ابلهانه نمود:
۶. سفری دشخوار و تلخ
از دهلیزهای خم اندر خم و
پیچ اندر پیچ
از پی هیچ!

□

۷. نخواستند
که بمیرند
یا از آن پیش‌تر که مرده باشند
بار چغتی
بر دوش
برده باشند.
۸. لاجرم گفتند:
ما — نمی‌خواهیم
نمی‌خواهیم
که بمیریم!»
۹. و این خود
وردگونه‌یی بود
پنداری

۱۰. که اصیانی
ناگاهان به‌تک
از گردنه‌های ِ گردناک ِ صعب
با جلگه فرود آمدند
۱۱. و بر گُرده‌ی ِ ایشان
مردانی
با تیغ‌ها
برآهیخته.

۱۲. و ایشان را
تا در خود بازنگریستند
جز باد
هیچ
به کف اندر
نبود. ــ
جز باد و به جز خون ِ خویشتن،
۱۳. چرا که نمی‌خواستند
نمی‌خواستند
نمی‌خواستند
که بمیرند.

۱۷ اسفند ِ ۱۳۴۳

۷. آقای نیک‌بخت نوشته‌اند[1] و در این پاره شعر، [بندهای ۱ تا ۶] به‌وضوح پیداست که شاعر، برای [۱] تبیین نگاه خود و [۲] واقعیت‌های دنیای پیرامون خویش، هم به [۳] شیوه‌ی بیانی نثر روی می‌آورد و هم می‌کوشد، با

۱. شماره‌گذاری داخل [ ] و تأکیدها از من است.

آن‌همه [۴] تکرارهای کلامی و کلمه‌یی و [۵] نحوه‌ی سطربندی اثر، بیان خود را از نثر متمایز سازد. و در آخرین پاره و کنش کلامی این شعر، باز به شیوه‌ی دیگر، در پی همین تمایز و مقصود است و همان درون‌مایه و اندیشه را در توصیفی فراهم می‌آورد که [۶] کلمه و کلام قُدَمایی آن، فضای باستانی و سپری‌شده‌یی را در ذهن بیدار کند... » (ص ۴۹)

۸. [و درباره‌ی بندهای ۹ تا ۱۲] می‌نویسند: « در این جا باستان‌گرایی زبانی شاعر و قدیمی‌بودن اجزا و اشیا و بافت کلامی زبان، نه‌تنها اثر را از زبان این عصر بی‌نصیب کرده و آن را از دنیای امروز بیرون‌بُرده و در فضایی فاقد تشخُّص زمانی و مکانی رها کرده‌است، بل‌که باعث شده‌است که شاعر از وظیفه‌ی فردی و اجتماعی شعر باز ماند و مهارت خود را در سخن‌وری و نثرپردازی بنماید ... بدون تردید، این ویژه‌گی برآمده از ضرورت‌های درونی شعر نیست، زیرا این خصلت نه پاسخی به ضرورت‌های فردی شاعر است و نه در راستای وظیفه‌ی اجتماعی شعر ... همچنان که شاعر نیز تنها با به‌کارگرفتن زبان گفتار[۲] و پیراسته و پالوده‌ترکردن آن قادر است مردم را در شناخت و بیان انسان و جهان یاری کند و بدین‌گونه به رسالت اجتماعی شاعر پاسخ گوید. شاملو، در اغلب آثار خود، در پی نگاه و اندیشه‌ی این‌زمانی و این‌جهانی خویش است. بدیهی است که بیان چنین حضور و حصولی جز با زبان امروز میسّر نیست. عمده‌ترین تناقض و مشکل شعری شاملو در همین‌جاست. مگر می‌توان با اشیا و اجزای قرن پنجمی این سرزمین، مجموعه‌یی فراهم‌آورد که چشم‌اندازی از واقعیت‌های جهان امروزی ما به‌دست دهد؟ جهانی که از هر هزار جزء شیء و بود و نمود امروزی آن، یکی نیز در گذشته نام و نمایی نداشته است. بدون تردید، این گرایش، تشبّثی آگاهانه است و شاعر با این شیوه تلاش می‌کند به شعر و زبان شعری خود تمایزی بخشد که، به هر حال بر جسم و جان اثر، جامه‌یی دیگر است ... » (ص ۵۰) و در جای دیگر می‌نویسند: « شاملو در اغلب آثار

۲. « کاربرد زبان گفتار، تمهید و تمهّدی ضروری است که بدون آن شاعر قادر نیست به حضور زمانی و مکانی و رسالت فردی و اجتماعی خود تحقق بخشد... » (همان، ص ۲۸)

خویش، برای آهنگین‌کردن کلام و ایجاد این‌گونه موسیقی زبانی از «اصل تکرار» سود می‌جوید: از تکرار صوت‌ها و حرف‌ها گرفته تا تکرار کلمه و کلام. انگیزه[ی] بخشی از باستان‌گرایی وی را نیز باید در همین گرایش جستجوکرد.» (ص ۱۴۱)

ایشان درباره‌ی این شعر به همین نکات بسنده کرده‌اند.

۹. شاید بتوان بیش‌تر احکام مکرر این کتاب را در همین ۶ مورد دید.[۳] نگاهی کوتاه به این موارد می‌اندازیم.[۴]

[۱] تبیین نگاه یعنی چه؟ شعر، اگر نخواهد فلسفی باشد هیچ‌گاه به تبیین چیزی نمی‌پردازد. مگر آن‌که منظور نویسنده از تبیین معنی رایج کنونی آن، که برابر نهادی برای explanation است، نباشد.

[۲] می‌پذیرند که این شعر، دست کم در سطح موضوع، واقعیت

۳. ببینیم روش کار منتقد ما چه‌گونه است. اول حکمی پیش‌ساخته، یا به بیان دیگر، صغرا و کبرایی می‌چینند و بعد یکی از شُعَرا را دلیل می‌آورند و نتیجه می‌گیرند. به شکل دیگر بگوییم. این‌طور به‌نظر می‌رسد که اول یکند شعر ضعیف، البته از نظر ایشان، را انتخاب می‌کنند و حکم مورد نظر را مقدمه‌ی آن می‌کنند و بعد منتجه‌ی بحث را به شکل حکمی دیگر می‌آورند.

۴. نکته‌ی اندکی تعجب‌آور این است که مؤلف (در ص ۵۰) در نقل بند ۱۲ این شعر

[و ایشان را]
تا در خود بازنگریستند
جز باد
هیچ
به کف اندر
نبود.—
جز باد و به‌جز خون خویشتن،

پس از «جز باد | هیچ | به کف اندر | نبود.— سطر «جز باد و به‌جز خون خویشتن،» را نیاورده‌اند. چرا؟ در نقل همین شعر در کتاب سفر در مه (ص ۳۷۸) نیز همین حذف صورت گرفته‌است. آیا به نقطه‌ـ تیره (. ـ) در پایان سطر پیش، یعنی: «به کف اندر نبود. ـ» توجه نداشته‌اند؟ اگر سه سطر بالای این سطر را بدون توجه به سطر «جز باد و به جز خون خویشتن،» بخوانیم آیا به ادراک دیگری، که ای بسا خلاف مقصود شعر یا راوی است، نمی‌رسیم؟

دنیای پیرامون شاعر است. اما نمی‌گویند چه گونه واقعیتی است. ولی به بیان این واقعیت خرده می‌گیرند. این « واقعیت »، که من آن را حقیقت ـ این شعر می‌دانم، به صورت تقابل ـ فرزانه گی ـ مُردن و بلاهت ـ زیستن به‌خواری نمودار می‌شود. این دو عنصر متضاد در این شعر جدا از یکدیگر وجود ندارند، با هم یک کل می‌سازند، و برهم کنش دارند. زبان یگانه‌ی این شعر، که سه صدا در آن است و راوی هر سه را با یک زبان بیان می‌کند، زبان راوی است چرا که او به تقابل فرزانه گی مُردن و بلاهت ـ زیستن می‌اندیشد. او این دو را زیر یک چتر، یا درست بگویم در یک موقعیت می‌بیند. این شعر یک نمایش کوچک است که ما آن را از دریچه‌ی چشم راوی و، دقیق‌تر بگویم، مخاطب یا مخاطبان شعر نگاه می‌کنیم (آیا مقصود نویسنده هم از تبیین نگاه یک همچه چیزی است؟) عشق به فرزانه گی مُردن است که از ضد خود، یعنی بلاهت ـ زیستن، سخن می‌گوید. نمی‌تواند جز با زبان جلال خود با زبان دیگری سخن بگوید. به نظر من هیبت آن جلال است که چنین زبانی به شعر می‌دهد. از روی شعرهای شاملو می‌دانیم که او قدرت بیان بالایی در شیوه‌های دیگر بیانی دارد. پس زبانی که این یا آن شعرش به خود گرفته دلیلی دارد، و این نکته هنگامی گرفته می‌شود که در آن شعر به غوری برسیم و نخواهیم با یکی‌دو لغت یا با یکی‌دو تعریف دوخطی، مثلاً تمایز و تشخُّص، خود را راضی کرده باشیم.

[۳] شیوه‌ی بیانی نثر. اگر آن‌چه تا این‌جا گفتم، و آن چه پس از این خواهیم گفت، پذیرفتنی باشد روشن می‌شود که مرثیه شعر است نه نثر.

[۴] فکر می‌کنم منظور منتقد محترم از « تکرارهای کلامی »، تکرار برخی جمله‌ها باشد. از « تکرار کلمه‌یی » هم شاید مقصودشان این باشد که « دشمن‌اید، ساده، به ساده‌گی، خم، پیچ، جز باد، هیچ » (البته در دو کاربرد متفاوت) هر کدام دوبار تکرار شده‌اند. و از « تکرار کلامی » هم شاید مقصودشان تکرار صدای اول است که یک‌بار هم به صورت نقلیش آمده. آیا واقعاً این‌طور است که از نظر نقد شعر، نباید چیزها در شعر تکرار شوند؟ حتا

اگر منطق روایت و زبان روایت حکم کند؟ مگر ریتم‌ها جز تکرار پُر و خالی‌ها چیستند؟ فکر نکنم نفس تکرار خلاف اصول باشد، اگر آزارکننده باشد محل بحث است. بی‌شک این تکرارها برای منتقدِ ما کسالت‌آور بوده‌اند. ایشان این را مکرراً گفته‌اند (مثلاً در ص ۴۹، ۶۱-۶۲، ۱۲۳، ۱۴۱). کم نیستند شعرهای شاملو که به دلیل ساختارشان کلمه‌ها یا جمله‌هایی در آن‌ها تکرار شده‌اند. این را هر خواننده‌یی می‌بیند. منتقدِ ما به این کار ایراد می‌گیرد اما نمی‌گوید که چرا و به چه دلیل این‌گونه تکرارها، از نظر ایشان، ناپسند و بد است. گویا همین که می‌گویند « تکرار کلمه‌یی و کلامی »، کافی است. گاهی هم این را « بازی‌های زبانی » (ص ۶۱) دانسته‌اند.

[۵] نحوه‌ی سطربندی اثر.

بهتر نیست که شعر را با هم، هر چند خیلی کوتاه و به اشاره هم که شده، بخوانیم و در آن به دو نکته‌ی ۵ و ۶ پاسخ بدهیم؟ به نظرم تا این جا هم راهی را که در مقام کندوکاو در کار منتقد رفته‌ام بیراهه بوده. بی‌شک ما دو نفر دو راه متفاوت را می‌رویم.

□

۱۰. مرثیه یک شعر نمایشی است با ساختار روایی و با زبان روایت و نقل، و شنونده‌گان یا مخاطبانِ خاص خود را دارد چراکه طبعاً همه نقل و روایت را دوست ندارند. شعر بی‌هیچ مقدمه‌چینی با صدای راوی آغاز می‌شود: « گفتند... » من این صدا را صدای سوم یا صدای راوی می‌خوانم. (این نکته را بعداً روشن می‌کنم) پس از آن صدای اول شعر را در سه ضربه می‌شنویم:

« نمی‌خواهیم
نمی‌خواهیم
که بمیریم! »

سپس صدای راوی، یعنی صدای سوم، را داریم در گفتند دوم، و بعد از آن باز

صدای دوم را می‌شنویم، که فقط همین یک‌بار آن را می‌شنویم، اما در تمام شعر بازتاب دارد، البته به صورتِ کنشِ آن صدا:

« دشمن‌اید!
دشمن‌اید!
خلقان را دشمن‌اید!»

در « گفتند » اول، چه کسانی « گفتند »؟ آنان، چه کسانی‌اند؟ هویت ندارند؟ کلّی‌اند؟ هویت‌شان در شعر بازنموده‌می‌شود. کلّ‌اند، نه کلّی. کلّ‌بوده‌گی، جوهر ساده‌ی آنان است. آنان کسانی‌اند که کُشتن ایشان بی‌هوده بوده است، اما « مرگ ایشان » پُرمعناست.

نکته این‌جاست که زبان روایی شعر از همین بند کوتاه، خودبه‌خود، شکل بیرونیش را پیدامی‌کند. اگر ما به عنوان خواننده باید دست‌کم یک‌بار شعر را بخوانیم تا این موقعیت را دریابیم، بی‌شک شعری که خودش می‌آید نیازی به بازخوانی، یا دوباره‌خواندنِ خود یا تعیینِ تکلیف برای خودش ندارد. معنی ساده‌اش این است « نمی‌خواهیم بمیریم » اما شعر، بیان معنی نیست. اگر شعر با صدای دوم، یعنی « گفتند »ِ دومی آغاز می‌شد یقیناً زبان دیگری می‌گرفت. صدای اول شعر، در سه ضربه‌ی سهم‌گین، که در خود مردانه گی دارد، بیان می‌شود، و همین سبب می‌شود که راوی با « گفتند »ِ دوم، صدای دوم را با همان زبان بیاورد، یعنی

« دشمن‌اید!
دشمن‌اید!
خلقان را دشمن‌اید!»

شک نیست که شکل اصلی صدای دوم، به صورت مؤدّبانه‌اش، چیزی بوده

مثل این: «شوما باهاس بمیرین چون دشمن مردمین» اما شعر با زبان صدای اول، در متن مردانه‌گی، متولد شده است. این یک نکته‌ی تکنیکی نیست. بیان زبان مردانه‌گی و حرمت (صدای اول) و فرزانه‌گی مُردن جز این چه می‌تواند باشد؟ فُرم واژه‌ها و ترکیب‌ها و تمام ساختار شعر در این موقعیت ساخته‌شده‌است. در همین موقعیت شاید حماسی است که «بار خِفّت به‌دوش‌بردن یا کشیدن» که تصویری شده‌ی همان «خِفّت‌کشیدن» است، به ساده‌گی زبان صدای اول را به خود می‌گیرد چرا که در متن و موقعیت همان صدا است، و می‌شود:

بار خفتی
بر دوش برده باشند

با تقطیعی سخت مؤثّر.

شعر به بند سوم می‌رود با صدای راوی که رو می‌کند به مخاطبان شعر، که خود نیز در میان آن‌هاست (مخاطب شعر را با خواننده اشتباه نگیریم). راوی برای چه کسی یا چه کسانی روایت می‌کند؟ او یا آنان مخاطب این شعرند. راوی آنان را دقیقاً می‌شناسد، یعنی این‌ها کسانی‌اند که در میانه‌اند و راوی با آنان از فرزانه‌گی مُردن آنان و بلاهت زیستن شاید هر که چون آنان نیست، سخن می‌گوید.[۵] آیا شعر نمی‌شد بدون آن دو «گفتند :...»، که در بیرون شعر قرار دارند، آغاز شود؟ وقتی که به بند دوم برسیم گفتند... را آن‌جا می‌یابیم در متن شعر، و در پایان سطر، به‌جای اول سطر:

چه ساده
چه به‌ساده‌گی گفتند و ایشان را
چه ساده
چه به‌ساده‌گی کُشتند

۵. آیا راوی این‌جا شاعر خیالگر (تروبادور) نیست، که می‌خواند و می‌نوازد؟

گفتنِ اول به صدای اول، یعنی به هستی آنان اشاره دارد و گفتنِ دوم به کُشتند، یعنی کنشِ صدای دوم. دو عبارت مشترکِ چه ساده، چه به سادگی در دو سطر متفاوت دو بارِ متفاوت دارند بی آن که دو معنی مختلف داشته باشند.

چه ساده
چه به‌سادگی گفتند و...

را من به صدای اول یعنی به گفتنِ اول نسبت می‌دهم و

چه ساده
چه به‌سادگی کُشتند

را به صدای دوم، یعنی گفتنِ دوم[۶] که در موقعیتِ صدای اول عمقِ هستیِ زُلال و ساده‌ی آن صدا را بازمی‌تابد، و در موقعیت صدای دوم عمقِ فاجعه را که چه ساده، چه به سادگی رُخ داده‌است: زُلال‌ترین هستی‌ها در یاوه‌ترین کنش‌ها نابود شده‌اند. ساده‌ی اول یک سادگی مظلومانه دارد و سادگی دوم سهل و آسان‌بودن و زودبه‌دستی است: مثلاً در یک چنین جمله‌یی «خیلی ساده بچه‌ی مردم را سربه‌نیست کردند.» (آیا این کاربرد همان زبان گفتار نیست؟) تکرار یک لفظ در دو موقعیتِ متقابل است که دو پیام در آن معنا می‌یابد. این تکرار، و تکرارهای دیگر این شعر، از تقارن نیز برخوردار است، مثل تکرار چشم و گوش و کلیه و... در تقارن خاص و با فاصله‌ی لازم خودشان.

پیش از آن که راوی بگوید ما می‌دانیم که گفتند دوم کشتند خواهدشد. شما هم اگر مخاطب شعر باشید بی‌شک این را دریافته‌اید: صدای سه ضربه‌ی مرگ‌بار را در صدای اول و صدای دوم می‌شنوید:

۶. می‌توان تمام این بند را صدای راوی هم دانست.

« نمی‌خواهیم
نمی‌خواهیم
که بمیریم! »

و

« دشمن‌اید!
دشمن‌اید!
خلقان را دشمن‌اید! »

یک علامت (!) در صدای اول و سه علامت (!) در صدای دوم هم آن را بیان می‌کند. آن « نحوه‌ی سطربندی اثر » که منتقد می‌گوید این‌جاست. حرکت پله کانی نکته‌یی است که در ساختار شعرهای شاملو امری تـفنّنی یـا بـرای زیباسازی شعر نیست بل‌که تقطیعی موسیقایی است. به همین شعر نگاه کنید: این تقطیع برای بیان سه‌ضربه‌ی مرگ‌آوری است که صدای دوم بر صدای اول فرود می‌آورد. سه ضربه‌ی مرگ که مثلاً با سه ضربه‌ی سنگین طـبل نشـان داده‌می‌شود. از نظر موسیقایی که نگاه کنیم این‌جا صدای اول و دوم چنان به‌هم درآمیخته‌اند که جـداشـدنی نـیستند. در واقـعیت هـم هـمین‌طور است (و همین‌طور آمیزش زبانی این دو صدا). فرودآورنده یـا فـرودآورنده گـان ضربات، که ضربات مرگ است، در یک نقطه، یعنی در خود ضربات، به‌هم گره‌خورده تفکیک‌ناپذیر می‌شوند. هر یک بازتاب آن دیگری است اما در دو موقعیت متفاوت، و اگر به زبانی تمثیلی برخی از شعرهای شاملو بگوییم، در دو موقعیت هابیلی و قابیلی.

(منتقد محترم تقطیع شاملویی را که به گمان من از شاخص‌های بسیار مهم شعرهای شاملو است جدی نگرفته و به همان گفتن « نحوه‌ی سطربندی اثر » بسنده کرده‌اند. این نکته به بحث ساختار موسیقی شعرهای شاملو برمی‌گردد. ← فصل ۹)

از سوی دیگر، افزوده‌ی « خلقان را » ماهیت مـردم‌فریبانه و خـیانت کارانه‌ی صدای دوم را نشان می‌دهد، که همیشه چنین بوده‌اند. « نمی‌خواهیم... »

هم دلالت دارد به نفی و انکار آنان، و هم اشاره دارد به نفی مرگ، و هم اثبات زنده‌گی است. بند بعدی با یک واو عطف به صدای اول عطف می‌شود:

و مرگ ایشان
چندان موهن بود و ارزان بود

۱۱. شک نیست که دو صفت موهن و ارزان به «مرگ ایشان» برمی‌گردد، اما در چه موقعیت یا موقعیت‌هایی؟ موهن (خوارکننده و اهانت‌آمیز) برای صدای اول و ارزان برای صدای دوم، هر دو برای موقعیت‌های پیش از راوی و مخاطب. اما این دو صفت به مخاطب نیز بازمی‌گردد، با دو معنای دیگر. هر دو برمی‌گردد به «زیستن». پس از مرگ ایشان است که «از پی زیستن»، همان «از پی هیچ» است. «تلاش از پی زیستن» مخاطبان نیز موهن است و «به رنج بارتر گونه‌یی ابلهانه» می‌نماید. همه‌چیز در حضور مرگ ایشان معنا می‌یابد، یا در واقع دیگرگونه می‌شود و معنایش را ازدست‌می‌دهد. پس از «مرگ ایشان» است که راوی هرگونه تلاش برای زیستن را سفری می‌داند که برای مسافر دو صفت دارد: دشخوار و تلخ است. تلخ صفتی برای کام است و این در ــ خوار ــ کلمه‌ی دُش‌خوار بازتاب می‌یابد که هم خواری را تداعی می‌کند و هم خوردن را و اجبار به خوردن را، یعنی پذیرفتن را، و با رنج بارتر تقویت‌می‌شود، بی آن که ارتباط قاموسی میان این سه باشد. دُش‌ــ[۷] نیز دشمن را تقویت‌می‌کند، و این دو صفت گویای زهرناکی این سفر است، که پیداست سفری است در کام، در درون، در خون، خماخم و پیچاپیچ، و در جان. از سوی دیگر، دیرینه‌گی واژه‌ی دشخوار گویای دیرینه‌گی چنین مرگی و چنین خِفّتی است. به نظر من واژه‌گان دیرینه، نه باستانی، غالباً در شعرهای شاملو بیان دیرینه‌گی آن موضوع یا شناسه یا موقعیت می‌کنند. پیشنهاد می‌کنم خواننده‌ی شعرهای

۷. شاملو همیشه پشه را دُشنه می‌خواند و بدین‌گونه بر دُش‌ــ تأکید می‌شود و به دشمنانه‌گی واژه می‌افزاید.

شاملو این نکته را در نظر داشته‌باشد. گمان کنم لزوم این « باستان‌گرایی زبانی » را به‌اختصار توضیح داده‌باشم. (← ۵/۷ به بعد)

سفری دشخوار و تلخ
از دهلیزهای خم اندر خم و
پیچ اندر پیچ
از پی هیچ!

توجه‌تان را جلب می‌کنم به یک نکته‌ی کلامی. راوی می‌گوید « از دهلیزها... » نه « در دهلیزها... »، از که با دو عبارت از پی تقویت می‌شود گذشتن را می‌رساند. چرا راوی صفت این دهلیزها را ساده و آسان و به زبان گفتار، به قول منتقد، مثلاً نگفته « پُرپیچ و خم » یا « پیچ در پیچ »؟ اَندر این‌جا چه می‌کند؟ اندر، یعنی در، در میان، درون، درون دهلیز، خمی درون خم دیگر، پیچی درون پیچ دیگر، نَقبی درون نَقب دیگر، تا بی‌نهایت. جان، اندر را این‌جا نباید در دانست، یعنی نباید آن را فقط حرف اضافه فهمید. بل که درون و مرکز است، در میان و دو متن است، در موقعیت است. پیچی داخل پیچی دیگر است نه پیچی پس از پیچ دیگر. انعطاف‌گذر از پیچ پیشین به پیچ پسین، تا بی‌نهایت، در اندر بیان می‌شود حال آن که در تنها فاقد چنین انعطافی است، خصوصاً از نظر آوایی. مقصود این است که مصوت a در اندر (andar) حرکت انعطافی و سیالی به پیچ اول می‌دهد و آن را به درون پیچ دوم می‌لغزاند، و a اول با a دوم در ـ dar- تقویت می‌شود. اما ترکیب پیچ در پیچ فاقد این کیفیت است، خاصه در این شعر که حرکت مطرح است و بل‌که اصل است، و در پیچ در پیچ ناگزیریم پس از چ اول مکث کنیم و همین سبب می‌شود که سیالیت مورد نظر از ما گرفته شود. وانگهی اندر دوم اندر اول را تقویت می‌کند، و طبعاً اولی هم دومی را (در کارکرد و در آوا، و نیز همسو و هم‌نیرو می‌شوند با a در اَز دهلیز و اَز پی). حال بی شک از نظر شگرد تکنیکی

شعر (خواه از نظر آوایی و سیالیت این ترکیب و خواه قدمت این کلمه که خوب به کار زبان این روایت می‌آید)، خم اندر خم است که پیچ اندر پیچ را ضروری می‌کند و بدین گونه یکدیگر را هم بازمی‌تابند و هم تقویت می‌کنند، و به هم ارجاع می‌دهند. من این خم‌ها و پیچ‌ها را هم‌مرکز یا متحدالمرکز می‌بینم، نه یکی به دنبال دیگری. آن‌ها را گردنده می‌دانم نه رونده، و برای همین است که برای آن ارزش آوایی بالایی قائلم. این حس را اندر در من ایجاد می‌کند. از سوی دیگر، حس می‌کنم این خم‌ها و پیچ‌ها پیش از این‌که صفت دهلیز باشد صفت مخاطبان است که هر یک در جان خود، این‌جا، خم‌ها دارد درون خم‌ها، و پیچ‌ها دارد درون پیچ‌ها، چراکه در خود فرومی‌روند از این محاکات جان راوی. و مخاطبان هر یک نیز با دیگری چنین‌اند: در این دهلیزها خمیده در هم، و پیچیده در هم، رنج‌بار و تلخ. چراکه پس از مرگ ایشان آن از پی‌زیستن آنان دیگر از پی‌هیچ است؟

سفری دشخوار و تلخ
از دهلیزهای خم‌اندر خم و
پیچ‌اندرپیچ
از پی هیچ!

۱۲. توجه کنید که در این بند هیچ فعلی نمی‌بینیم، مثلاً رفتن، گشتن، گذشتن. از این‌جاست آن از دهلیز به‌جای در دهلیز. همان « از » گذشتن را القا می‌کند. دوم آن‌که این سفر، سفر جان است و در جان است نه سفر جسم و انتقال وضعی و مکانی که نیاز به فعل داشته باشد. حتا فعل ربطی هم این جا نمی‌بینیم. چراکه هیچ‌گونه رابطه‌یی در میان نیست، گسست هرگونه رابطه است. هیچ است. اما ساختار شعر در این بند بر مبنای نسبت عِلّی، یعنی علت و معلولی، است. این‌همه با مرگ ایشان رابطه دارد، و معلول آن مرگ است، علت وجودی تمام این روایت، یعنی این شعر، معلول آن مرگ است.

۱۳. اولین نکته‌ی چشم‌گیر در صدای خ در کلمه‌ی دشخوار و تلخ با خ های خم اندر خم، و همین‌گونه نیز چ های پیچ اندر پیچ و از پی هیچ، که یکدیگر را تشدید و تقویت می‌کنند و به ترتیب به موقعیت معنایی و آوایی یکدیگر و خاصه تلخ و هیچ را عمق می‌بخشند.

در تمام بخش اول، هم از آغاز شعر، واک‌های ن یکدیگر را در ضربه‌های خفه، فروخورده، و بی‌استمرار، و در بند دوم، بخش اول همراه با صدای « بود و » و « بود » و اصوات بعدی بازمی‌تابند. آیا این نمی‌تواند بازتابی از گریه‌آلوده‌گی صدای راوی و گریه‌ی فروخورده‌ی مخاطبان باشد بر « مرگ ایشان »؟ شما این‌طور « خیال » نمی‌کنید؟ لطفاً یکی دوبار به این بخش گوش کنید و آواها را فقط زمزمه کنید، شاید ببینید که دارید مو به‌تان را آوا می‌کنید. در گوش من این‌جا آواها بیرون از هر گونه معنا پیام راوی و مخاطبان دیگر را به من می‌رسانند. این آواهای بغض‌آلود را هم‌چنان در بخش دوم شعر هم می‌شنویم.[۸]

۱۴. در آغاز بخش دوم، راوی به صورت نقل نخست بین اجزای دو بخش شعر یک نسبت عِلّی برقرارمی‌کند و با مهارت، از نظر ساختاری، شنونده را به آغاز شعر می‌برد و جوهره‌ی شعر را در مقام علت وجودی بقیه‌ی شعر بازمی‌گوید. این‌جا مثل همه‌ی روایت‌گری‌ها باید حادثه‌ی نامنتظری رخ‌دهد. و راوی ما با کلمات « وِردگونه » و « پنداری » مخاطب را آماده‌ی این حادثه‌ی روایت می‌کند. آماده‌ایم که واقعیت و رؤیا را به هم بیامیزند. ادامه‌ی شعر باید جادوانه باشد، که می‌بینیم در مسیری سینمایی، خیالی، حماسی رخ می‌دهد، با آن اوج‌گیری لحظه به لحظه‌اش:

۸. پیدا است که برای نویسنده بحث در آواهای شعرهای شاملو امری جدی نیست و ایشان مکرراً آن را « نزیبنی و نافرور » دانسته (مثلاً در ص ۱۴۲) و آن را « به اصطلاح موسیقی » خوانده‌اند. (← فصل ۴ / ۱۲۳)

و این خود
وردگونه‌یی بود
پنداری
که اسبانی
ناگاهان به‌تک
از گردنه‌های گردناک صعب
با جلگه فرود آمدند
و بر گرده‌ی ایشان
مردانی
با تیغ‌ها
برآهیخته.

(آواهای این بخش از بیرون سُم‌ضربه‌های اسبان را منعکس می‌کند و از درون همان صدای گریه‌آلودی را که بیش از این گفته‌ام.)

که اسبانی
ناگاهان به‌تک

۱۵. به دو صدای ک در آغاز و پایان این دو سطر توجه کنید: سُم‌ضربه‌یی که می‌توان در ادامه‌ی تاخت اسب‌ها آن را ادامه‌داد (مثل موسیقی متن یک صحنه از یک فیلم). این ک‌ها به صورت سنگین‌ترک (۶ بار در این قسمت) استمرار می‌یابند. در تمام این بند راوی نخست با صدای فروخورده و اندک اندک تُندتر و سپس پُرشور می‌خواند:

و بر گرده‌ی ایشان
مردانی
با تیغ‌ها
برآهیخته.

(برآهیخته به معنی آهیخته، یعنی برکشیده و برافراشته است که برای شمشیر به کار برده‌می‌شود، اما این‌جا وضعیت و حالت آن مردان را نیز منعکس می‌کند خاصه با آن سنگینی پیشوند بر- و صدای تیز تیغ که بُرّاتر از شمشیر است، و در بای باتیغ‌ها تقویت می‌شود و در سه صدای آ اوج می‌گیرد و در صداهای یی و غ و یی و خ در تیغ‌ها و آمیخته، تیزتر می‌شود.)

۱۶. در سراسر شعر به صدای اول به صورت « ایشان » اشاره می‌شود. (یک مورد هم آن را برای اسبان به کار برده است. آیا این بازتابی ذهنی از « ایشان »ِ صدای اول نیست؟). « ایشان » گویا برای راوی و مخاطبان حضور دارند و آنان ایشان را حس می‌کند و از این‌رو نیازی به نامی ندارند. مرجع ضمیر برای مخاطب گویا مشخص‌تر و ملموس‌تر از آنان است که نیاز به ذکر اسم باشد. ایشان همه‌اند، گویی جوهرند نه ذات‌های نام‌پذیر. نام برای آنان آلایش است، تنگنا است. پُرمعناترین نشان ایشان همان « و مرگ ایشان » است.

۱۷. یک نکته‌ی ساختاری دیگر. بهترین چرخش‌های کلامی، یا عطف‌ها، و نیز عطوفت‌ها، در این روایت با واو عطف (با دو صدای va و o) بیان‌می‌شود، در آغاز و در پایان سطرها:

چه به ساده گی گفتند و...
و مرگ ایشان...
و این خود...
و بر گرده‌ی ایشان...
و ایشان را...
جز باد و...

همه زنجیروار به پیش و گاهی به پس عطف و ارجاع می‌شوند، و راوی در این عطف‌ها است که مُدام ما را به اولین گفتند خود، یا به صدای اول بازمی‌برد و مخاطب را در همان حال و هوای آغازین شعر نگه‌می‌دارد. و خ های این بند هم آن فروخورده گی آن گریه را :

چرا که نمی‌خواستند
نمی‌خواستند
نمی‌خواستند
که بمیرند.

□

نگاهی می‌کنیم به برخی ایرادات جزیی‌تر همین منتقد از یک شعر دیگر شاملو.

۱۸. در ص ۶۳-۶۴ می‌خوانیم: « آیا کار تعهد شعری شاعر به تصنع و تعقید و همان « التزام مالایُلزَم » قدمایی و تکرار حروف رسیده‌است :

...

نه ملغمه‌ی بی‌قانونِ مطلق‌های متنافی

□

دانش درایت و انصاف
هیأتش زمان . ــ
و خاطره[ا] ت تا جاودان جاویدان در تکرار [گذرگاه] ادوار داوری خواهدشد.

□

از بیرون به در [ون] آمدم :
از منظر
به نظاره به ناظر

بنابراین، اگر شاملو در نخستین سال‌های شاعری خود شعر و زبان شعرش را از

هرگونه قید و قرارداد آزاد می‌سازد و به زبان گفتار و صورت طبیعی کلام بازگردد، در اغلب آخرین آثار خویش به نحوی به تصنع گرایش می یابد.... »

۱۹. نمی‌دانم یک تکه از شعری را نقل و در آن خرده‌بینی کردن، و سپس حکمی چنین و چنان را به‌کل اثر تعمیم دادن، تا چه اندازه کار مفیدی است؟ حتا اگر برای آوردن مثال باشد، چون فرم‌های کوچک‌تر هر شعری در یک موقعیت یک‌پارچه یا یک ساختار کلی مفهوم‌می‌شوند، نه به شکل بریده و جداشده.

۲۰. تا گزیر اول به معنی آن « التزام مالایلزم » ایشان در فرهنگ معین نگاه می‌کنیم. « لزوم مالایلزم » یا « یلزم ». « یا اِعنات، آن است که شاعر حرفی یا کلمه‌یی را که التزام آن واجب نباشد التزام کند و آن را در هر بیت یا مصرع مکرر گرداند، مثلاً ملتزم گردد که قبل از حرف رَوی یک حرف را تا آخر قصیده یا غزل تکرارکند در صورتی که تکرار آن لازم نباشد.... » و نیز نگاه کنید ذیل اعنات در دایرةالمعارف فارسی مصاحب.

می‌بینیم این اصطلاح مربوط به بحث قافیه است. آیا واقعاً ربطی به این جمله‌ها دارد؟ آیا شما هم فکر می‌کنید « **و خاطره‌ات تا جاودان جاویدان در گذرگاه ادوار داوری خواهدشد.** » (شکل چاپ شده در کتاب در آستانه) همان « التزام قدمایی » است؟

۲۱. صرف نظر از معنای این جمله‌ی بلند، آیا خود طول بلند و ناگسسته‌ی این سطر و توالی اضافات آن « هیأت زمان » را، و تکرار حروف مرکب (-ودان، وبدان، -دار، - وار، ... و شش بار واو) و صداها، بیش از معنا، مفهوم « گذرگاه ادوار » را القا نمی‌کند؟

۲۲. پیش از نگاه کردن به خود این فرم ضروری است نکته‌یی را توضیح دهم. من این نمونه‌ها را فُرم باروک می‌نامم، چرا که « با فرم‌ها بازی می‌کند نه با موجودات، و زبان را به‌جای پژمرده کردن شکوفا می‌سازد. »[۹] مقصود من از باروک baroque این‌جا توجه به انحناها و شکل‌های تجسمی و آرایش پرویزه کاری در معماری است و نیز اشاره است به « فُرمی سرشار از

۹. رولان بارت، نقد و حقیقت، ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان، نشر مرکز، ص ۸۳.

پیچیده‌گی و ریزه‌کاری و باکاربرد خیالینه‌های عجیب و به‌طور حساب‌شده‌یی ابتکاری و گاهی عمداً مبهم » در یک نوشته (فرهنگ وبستر). اکنون با این مقدمه‌ی کوتاه می‌پردازم به این گونه فرم‌ها.

که آن‌جا
جنبش، شاید
اما جُمنده‌یی درکارنیست:
نه ارواح نه اشباح نه قدیسان کافورینه به کف
نه عفریتان آتشین‌گاوسر به مشت
نه شیطان بهتان‌خورده با کلاه‌بوقی منگوله‌دارش
نه ملغمه‌ی بی‌قانون مطلق‌های متنافی...

۲۳. اما عبارت «نه ملغمه‌ی بی‌قانون مطلق‌های متنافی. نخست آن که این ترکیب از نظر معنایی روشن‌تر از آن است که نیاز به توضیح داشته‌باشد. با این همه، توضیحش ضرری ندارد. عبارت، مرکب است از دو اسم (ملغمه و مطلق، یادآور کیمیاگری و فلسفه) و دو صفت (بی‌قانون و متنافی، یادآور مناسبات اجتماعی و فلسفه و منطق).[۱۰] ملغمه با مطلق‌ها می‌آمیزد می‌شود ملغمه‌ی مطلق‌ها (چه ترکیب بدگواری!)، همراه با دو صفت بی‌قانون و متنافی که با هر دو عجین شده، یا شاید ذاتی این دو است. به‌نظرم ترکیبی است معنادار. شاید یک توضیح کوتاه درباره‌ی این دو صفت ضروری باشد، هرچند ربط چندانی به اصل شعر ندارد. بی‌قانون صفت ملغمه است، و روی هم رفته یعنی ترکیبی که

۱۰. منتقد دیگری درباره‌ی همین بند می‌نویسد «در عبارت اخیر [نه ملغمه‌ی بی‌قانون مطلق‌های متنافی...] «بی‌قانون» زاید است؛ چه، مطلق‌های متنافی خود بیان‌گر بی‌قانونی است. عبارات دیگر، نفی باورهای متافیزیکی است درباره‌ی مرگ، با اندکی شیرین‌کاری و فصاحت‌نمایی. اما آیا مطلق‌های متنافی در ذهن شاعر پنهان نیست؟...» عنایت سمیعی، پر از خالی و خاموشی، جهان کتاب، شماره ۱۳ و ۱۴، مرداد ۱۳۷۷.

هیچ اصلی، خصوصاً اصل علمی بر آن حاکم نیست، یا هیچ مبنای قانونی ندارد، خواه قانون علمی باشد (مثلاً قوانین شیمی) و خواه قانون‌های اجتماعی و اخلاقی. از سوی دیگر، این بی‌قانونی ناظر بر این ترکیب است نه لزوماً بر مفردات آن. مفردات این ملغمه نیز متنافی‌اند، ناساز و ناهم‌خوان. هریک دیگری را نفی می‌کند. مطلق، چیزی است که در پایانه‌ی ارجاع اندیشه می‌ایستد. به بیان دیگر، آخرین مرجع اندیشه است، و در مقابل اندیشه‌ی نسبی قرار می‌گیرد. نامشروط است. بنابر این ضرورتی ندارد که مطلق‌ها بی‌قانون باشند. مطلق می‌تواند نتیجه‌ی استدلال باشد، یا نتیجه‌ی استقرا، و خود آن می‌تواند قانون باشد. می‌تواند در این مقوله درست و در مقوله‌ی دیگر یا نظام دیگر نادرست باشد. اصل در این عبارت بر تنافی، یا نفی‌کننده‌گی این مطلق‌ها است. آخرین مرجع هر نظامی، خاصه در نظام‌های فلسفی، می‌تواند مطلقی باشد که با مطلق نظام دیگر در تنافی باشد. مثلاً یکی روحانی باشد و آن دیگری جسمانی. در سراسر تاریخ فلسفه و در تمام نظام‌های فلسفی، چه غربی و چه شرقی، با شمار بزرگی از مفاهیم متافیزیکی، زیر نام مطلق، یا دقیق‌تر بگویم، مطلق‌های متنافی، رو به روییم. حتا در فلسفه‌ی هنر هم این‌گونه مطلق‌ها را می‌یابیم که در واقع استانداردها، هنجارها، اصول ذوق زیبایی‌شناختی اند که عینی به‌شمار می‌آیند و اعتبار کلی برای آن‌ها قائل‌اند، مثل همان‌هایی که اغلب منتقدان بر آن‌ها بنا می‌کنند.

اما به نظر من بار این سطر از شعر، حتا از نظر معنایی، که تازه اصل هم نیست، بر دوش همان ملغمه‌ی بی‌قانون است.

۲۴. اکنون می‌رسیم به مسأله‌ی فُرمی یا هنری این ترکیب. یک فرم زیبا، اما برای نمایشی از یک زشتی تاریک پیچیده. یا یک فرم زشت، با زیبایی نافذ و پرقدرتش برای بیان یک فروپیچیده‌گی تاریک. فرمی پُرگره و پُرکج‌وکوج، مرکب از حروف بدآواز و بی‌فواره، فاقد هرگونه ضابطه‌ی زیبایی‌شناختی مرسوم، با صداهای متنافی، با حروف متنافر (ل و غ وسط، م وسط غ و ه، دو ق با یک صدای مشابه غ ، ن و ف، و آن ـ فی زشت) که از نظر آوایی و شکلی

و هم از نظر نحوی ــ یعنی توالی و تتابع ناخوشایند اضافات ــ بدآهنگ و ناخوشایند است. چیزی که این‌جا بیان‌می‌شود به‌زیبایی در فرمی زشت ارائه شده. برای هر خوانندهٔ تیزبینی روشن است که این فرم بیش از معنی آن عبارت رساننده‌ی آن چیزی است که شعر می‌گوید.

باری، این فرم کلافه‌تان می‌کند؟ مشمئزتان می‌کند؟ از آن بدتان می‌آید؟ احساس بی‌حاصلی می‌کنید؟ پس سطر موفقی است. چون مایه‌اش همین اشمئزاز است.

۲۵. باز هم به‌پردازیم به این سطر. مَلْغَمِه یعنی چه؟ در فرهنگ معین ذیل مَلْغَم آمده معر. یو. malagma خمیر کردن]: « ۱. مرهم. ۲. کهنه و پنبه‌یی که مرهم بر آن مالند و برزخم نهند. ۳. روغن مالی بر اعضای بدن. » و ذیل مُلْغَم می‌خوانیم : « فلزی که با جیوه ترکیب شده. » مُلْغَمِه، مؤنث مُلغم، همه از مصدر عربی شده‌ی اِلغام]. ذیل لغت مَلْغم، در برهان قاطع، چاپ زنده‌یاد محمد معین این شرح آمده « مَلغم و ملغمه‌ی عربی ظاهراً از یونانی malgama (خمیرکردن) مأخود است. همین لغت عربی « الملغمه » وارد لاتینی (کیمیاگران) شده به صورت amalgama درآمده و از آن‌جا وارد زبان فرانسوی شده game- amal (امتزاج فلزات)... » حاشیه ص ۲۰۳۲). دو نکته در این شرح مهم است. یکی یونانی بودن این واژه و دیگری کاربرد آن در کیمیاگری. هر دو ویژه‌گی به این سطر چنان مفهوم گسترده‌می‌دهد که یک سرش در فلسفه، یا تفکر یونانی است و سر دیگرش در عوالم عجیب غریب کیمیاگران و تلاش‌های بی‌حاصل‌شان در پی دست یافتن به اکسیر. چه‌قدر با تفکر حاصل از این سطر، با آن پیچ واپیچ‌های تصویری حروف جور درمی‌آید. آیا خود این سطر هم یک ملغمه نیست؟ از این‌جاست که شاید آمیزه، مخلوط، معجون را اصلاً نشود به جای آن گذاشت. این واژه با همه‌ی قدمتش در زبان گفتار بسیار به‌کار برده می‌شود. فکرمی‌کنید این سطر باید چه گونه نوشته‌می‌شد؟ این شکل‌ها چه طور است:

۱. آمیزه‌ی بی‌آیین مطلق‌های نافی یک‌دیگر؟

۲. معجون، بی‌نظم و ترتیب، اصول کلی، نفی‌کننده‌ی یک‌دیگر؟
۳. معجون، شلم‌شوربای کلیات، ضد و نقیض؟

شاید واژه‌ی محوری « مطلق‌ها »، به صورتی اسمیش سبب می‌شود که اجزای دیگر این سطر، به تبع آن‌ها، به پیچیده گی و بدآوایی گرایش پیدا کنند. به عبارت دیگر، پیداشدن همین « اندیشه » یا « معنا » ــ در مجموعه‌ی تخیل شاعر در این شعر، خیالینه‌ها (ایماژها) ی مفهومی دیگر را به‌دنبالش می‌آورد. شاید جبری، که من آن را این‌جا جبر معنایی می‌نامم، باعث‌شده که شعر این طور خودش را در یک چنین پیچیده گی تحمیل‌کند. اگر همیشه کار شاملو به همین شکل‌های بیانی می‌رسید شاید حق داشتیم بگوییم که این نوعی عادت روانی شاملو است که شعر را این طور در درونش بخواند، یا این یک چارچوب جان شاعر است، و مسائلی از این نوع. اما می‌بینیم که چنین نیست تنوع فرم‌های شعری شاملو در همین مجموعه‌ی در آستانه خلاف این را نشان می‌دهد.

اما این سطر بریده (که گمان نکنم نقل تنهای آن برای انتقاد، کار درستی باشد) در یک نظام قرار دارد که تمام مفرداتش، کلمه به کلمه و سطر به سطر، نشان از آن مرده گی دارد که مایه‌ی این بند است. خاصه در انتهای این مجموعه‌ی کلمات: (خواننده بی شک به حرف نفی سنگین « نه » نیز توجه‌دارد) :

که آن‌جا
جنبش، شاید
اما جُسته‌یی درکارنیست:
نه ارواح نه اشباح نه قدیسان کافورینه به کف
نه عفریتان آتشین‌گاوسر به مشت
نه شیطان بهتان‌خورده با کلاه‌بوقی منگوله‌دارش
نه ملغمه‌ی بی‌قانون مطلق‌های متناقی.ــ

□

یک نمونه‌ی دیگر از همین گونه نُرم. باروک، که آن را هم در همین مجموعه‌ی در آستانه می‌خوانیم:

حجم قیرین. نه‌درکجایی.
نا دَرکجایی و بی‌درزمانی.

و آن‌گاه
احساس. سرانگشتان. نیاز. کسی را جست
در زمان و مکان به‌مهربانی:

«ــ من این‌جا هستم!»
پچپچه‌یی که غلتاغلت تکرارمی‌شود
تا دوردست‌های. لامکانی.

؟

کشف سحابی. مرموز. همداستانی
در تلنگر. زودگذر. شهابی انسانی. ۷۰ / ۷ / ۱

آوردن تمام شعر لازم است اما من به همه‌ی آن نمی‌پردازم و تنها دو سطر اول آن منظور نظر من است.

حجم قیرین. نه‌درکجایی.
نادَرکجایی و بی‌درزمانی.

۲۶. بیایید از چشم منتقد نگاه کنیم. این دو سطر جز بازی با الفاظ چه می‌تواند باشد؟ بازی با در و کجا و نه و نا و بی. بی هیچ زیبایی و حتا معنا.

سطری ناموفق که شاید خود شاعر هم به ثقل آن پی برده‌است که می‌گوید :

و آن‌گاه
احساس سرانگشتان نیاز کسی را جستن
در زمان و مکان
به مهربانی: ...

یعنی سطری نرم و انسانی و عاطفی در برابر آن لفاظی بی لطافت و خشک قدمایی؟ امیدوارم در عیب‌جویی زیاده‌روی نکرده‌باشم.

۲۷. شک نیست که دو سطر اول نه نرمایی دارد و شاید نه معنای مشخصی. تمام صداهای آن نه ترکیبی خوش‌نوا بل‌که حتا صورتی از تنافر را القامی‌کنند. از قیرین چه تصوری داریم؟ سیاه و چسب‌ناک و بدبو و لزج، مشمئزکننده. قیرین برای حجم؟ یعنی چه؟ چنین حجمی گویای چه چیزی است؟ راوی در چنین حجمی است؟ نه جایی دیده‌می‌شود و نه زمانی حس‌می‌شود. مهم‌تر از همه حرف اضافه‌ی در است که سه بار تکرارمی‌شود، و هر بار تأکیدی است بر موقعیت راوی که گویا مکان و زمان خود را نمی‌یابد. پادرهوا است؟ نه حس جهت در مکان دارد و نه در زمان. رهاشده در بیرون از زمان و مکان؟ همه‌ی اجزای کلام نشان‌می‌دهند که او از وضعی که دارد (در حجم قیرین) کسلافه است، چراکه گویی دست‌ساییدن و دریافتن و اندیشیدن به چیزی و لمس‌کردن را ازدست داده‌است (چنان که در شعر در لحظه، در مجموعه‌ی ترانه‌های کوچک غربت). شاید لفظ در، سوای حرف‌اضافه بودنش جسم در را هم القامی‌کند که با سه حرف نفی نه و نا و بی مؤکدمی‌شود. آیا راوی در این حجم قیرین گرفتار است؟ بی امکان دری و بیرون‌شدنی ؟ راوی در بند دوم واژه‌های دیگری برای این حالت خود می‌یابد که برایش بامعنای‌اند. می‌گوید « در زمان و مکان » و در بند بعدی هم « نا دوردست‌های لامکانی ». این فرم باروک، فرم پر از حجم منحنی و پیچیده گی و سیاه، که در بافت‌های مفردات و در ساختار

این دو سطر هست، تقابل شدیدی با بند بعدی دارد و همین بیش از پیش به حجم و قیرینه‌گی آن می‌افزاید.

سه شعر با همین تاریخ ۱ / ۷ / ۷۰، و هر سه بی‌نام در همین کتاب هست که به نظر من تِم هر سه یکی است. « حجم قیرین .... » این شعر در دیگری صورت « ظلمات مطلق نابینایی. | احساس مرگ‌زای تنهایی » به‌خودگرفته و در شعر سوم به شکل « در چنبره‌ی خوف سیاهی به زِه‌دان مانده | در ظلماتی از غلظت سرخ کینه یا تحقیر » درآمده. به نظر من آن‌چه از این دو شعر نقل‌کردم مفهومی‌شده‌ی همین فرم باروک « حجم قیرین .... » است. فرم پُرگره و فروپیچیده‌ی این دو سطر آیا بازتاب حالِ سنگینیِ سرِ راوی در خواب نیست؟ شاید خوابی در محیطی با اکسیژن کم؟ آیا بیان آن حالت راوی است که گویا تازه از خواب بیرون آمده یی آن که بیدار شده‌باشد، نگرانی کوری دارد؟

من فکرمی‌کنم که دو شعر دیگر واریاسیون‌هایی روی تم « حجم قیرین .... » است، و از کم‌ترین حالت مفهوم‌شده‌گیِ ممکن برخوردار است.

□

۲۸. بپردازیم به ادامه‌ی ایرادات منتقدمان بر شعر در آستانه.

از بیرون به درون آمدم:
از منظر
به نظاره به ناظر. —

مشکل چیست؟ به نظر منتقد آیا راوی دارد لفاظی‌می‌کند، یا دارد فعل صرف می‌کند؟ لفاظی راوی آن هم در این واپسین آستانه؟ بازی « نثر مصنوع ساختن » « ایجاد انواع تعقید لفظی »، « تصنع و تعقید » ... ؟

سه کلمه‌ی منظر و نظاره و ناظر، هر سه از یک ریشه و هر سه در فارسی امروز رایج است. این‌جا اصل بر نظر است، یک حرکت پیوسته‌ی دوربین در

یک پیوستار: از چشم‌انداز، از بیرون، به درون (به تعمق در) دیدن (بینش، من نظاره را بر نظّاره ترجیح می دهم .) و به بیننده، بی‌هیچ گسسته گی. حرکتی بی وقفه. از بیرون به درون آمده‌است، هم از نظر تصویری: از بیرون، جایی به درون، جایی دیگر، و هم از بیرون از خود به درون خود. لفاظی است ؟ ناروشن است؟ اگر پیش‌داوری در دل نداشته باشیم مشکلی در میان نیست. نگاهی بیندازید به همان ترکیب « از بیرون به‌درآمدم » : (که شکل اولیه‌ی این جمله است قبل از درآمدن کتاب در آستانه) هم « درآمدن » است به معنی به‌درون‌آمدن و واردشدن. هم « در » و « آمدن » در آن است، القای دیگری که یقیناً از نگاه خواننده پوشیده نمی‌ماند. شعر « در آستانه » بر دری می‌گذرد که راوی به آن نزدیک شده‌است، به سوی آن در آمده‌است، به آن آمده‌است. می‌بینیم این ترکیب حرکت نزدیک‌شدن، یا آمدن به سوی در را هم القا می‌کند.

القای دو معنا یا سه معنا است ــ یا دقیق‌تر بگوییم ابلاغ دو جهان است در یک فعل است، نه فعل قاموسی، فعل حرکت، فعل کنش. همان آمدن به دم در، و بیان بیرون (در هر دو کاربرد بیرون، از جایی به جایی و بیرون از خود، به دروگاه، به آستانه‌ی خود، به آستانه‌ی درون (که در این جا کنار بیرون، در، درون را هم القا می‌کند). با یک پیچ و تاب دراماتیک، که لازمه‌ی هنر شاعر است تا حرف برسد به نگاه شعری یا شاعرانه.

نکته‌ی دیگر. فرم پله کانی این بند هم قابل تعمق است :

از بیرون به درون آمدم:
از منظر
به نظّاره به ناظر ــ

یا با برداشت من که نظاره را بر نظّاره ترجیح می‌دهم، این شکل را بیش‌تر می‌پسندم :

از منظر
به نظاره
به ناظر. —
که بیش از پیش، در چند پله، فرورفتن به درون را نشان‌می‌دهد.
□

۲۹. ببینیم نویسنده این « اجزای کلی و بی‌بهره از شخصیت و عینیتی خاص »، یعنی شب را در نمونه‌ی دیگر چه‌گونه دیده‌اند. در ص ۹۹–۱۰۰ درباره‌ی شب در شبانه‌ی « میان خورشیدهای همیشه »، در مجموعه‌ی آیدا در آینه، که ایشان آن را شعری رُمانتیک دانسته‌اند، بی‌هیچ توضیحی، آورده‌اند که [در این شعر] « شب، نه‌تنها دیگر شب نیست بل‌که آن « شب بی‌روزن هرگز »ی که شاعر با آن روبه‌رو بوده نیز دیگر نه شب است و نه بی‌روزن و، حتا از نگاه او، اکنون واقعیت هم ندارد و گویی کنایتی طنزآلود بوده‌است:

نگاهت
شکست ستم‌گری‌ست.
نگاهی که عُریانی روح مرا از مهر
جامه‌یی کرد
بدان‌سان که کنون‌ام
شب بی‌روزن « هرگز »
چنان نماید که کنایتی طنزآلود بوده‌است.
و چشمانت با من گفتند
که فردا
روز دیگری‌ست.

۳۰. این شب در عبارت « شب بی‌روزن "هرگز" »، در خوانش من، یک شب واقعی نیست استعاری است، یا به بیان دیگر، این « هرگز » (آن‌هم در داخل

گیومه) است که به شب بی‌روزن مانند شده‌است. البته کاربرد شب، سوای معنای تشبیهی آن، در تقابل با مثلث خورشید و مهر و فردا از قدرت القایی خوبی برخوردار است. اما با این‌همه، بار اصلی در این عبارت روی دوش « هرگز » است. چون عشق آمد آن « هرگز »، که تاکنون به شبی بی‌روزن می‌مانست، در فروغ مهر دیگر « چنان نماید که کنایتی طنزآلود بوده است. » بر چنان نماید تکیه می‌کنم.

۳۱. از قضا، بچه‌های دبستانی این عبارت را برای ما معنی کرده‌اند که من آن را در انگشت و ماه (نشر نگاه، ص ۲۳۲) آورده‌ام. « ... از بچه‌ها که سه‌تن دبستانی بودند و دو تا هم در دوره‌ی راهنمایی، پرسیدم: شب بی‌روزن هرگز را با تجزیه‌ی تک‌تک کلمات ــ که اندکی با این‌کار آشنایی داشتند ــ برایم معنی کنید. درک شب در این موقعیت آسان بود. بچه‌ها بی‌هیچ اگر و مگری آن را سیاهی و تاریکی و ظلمت خواندند. پرسیدم « بی‌روزن » چیست؟ دو تن معنی روزن را نمی‌دانستند. با کمی جُست‌وجوی سقراطی به آن پی‌بردند. پس از آن گلفام گفت: "بی‌روزن مثل غاریه که نوری از بیرون به داخل آن نمی‌تابد." رسیدیم به « هرگز ». می‌دانی چه شد؟ تارا، که شاگرد دبستانی بود گفت: "هرگز" این‌جا به معنی « ناممکن‌بودن » است. می‌بینی؟ معنی دقیق‌تری سُراغ‌داری؟... »

۳۲. منتقد ما می‌گویند: « شب، نه‌تنها شب نیست بل‌که آن « شب بی‌روزن هرگز »ی که شاعر با آن روبه‌رو بوده نیز دیگر نه شب است و نه بی‌روزن و، حتا از نگاه او، اکنون واقعیت هم ندارد و گویی کنایتی طنزآلود بوده‌است. » نکته این است که ایشان شعر را به نثر، اما نه دقیق و شاید نه حتا درست، برای ما بازگفته‌اند. مقصودشان از این‌کار چیست؟ آیا مقصود این است که شب این شعر (که فقط همین یک‌بار در این شعر آمده) « کلی و بی‌بهره از شخصیت و عینیّت خاص » است؟ چه گونه؟ با توجه به آن چه درباره‌ی مقایسه‌ی دو تکّه از نیما و شاملو گفته‌اند، می‌پرسم مگر هر شبی در شعر باید « نشانی از شاعر و سرزمین شاعر » داشته‌باشد؟ آن « بی‌زمان و مکان » ایشان بماند.

۳۳. برای من این حکم ایشان که می‌گویند «اجزای کلی و بی‌بهره از شخصیت و عینیّتی خاص»، از وضوح لازم برخوردار نیست، از نمونه‌یی هم که در شبانه یافته‌اند چیزی برایم روشن نشده‌است.

۳۴. در ص ۱۴۱-۱۴۲ درباره‌ی این پاره از آغاز شعر تا شک از مجموعه‌ی باغ آینه:

بن‌بست سربه‌زیر
تا به ابدیت گسترده است
دیوار سنگ
از دسترس لمس به دور است.

می‌نویسند: «در این سه سطر، [۱] به اعتبار زبان فارسی امروز، کاربرد هر سه حرف ـه زائد است. در نخستین سطر، کاربرد حرف «به» لغزشی زبانی است. بی‌تردید، تشخیص تفاوت دو صفت «سربه‌زیر» [۲] و «سرازیر» و [۳] نامتناسب بودن کاربرد وصفی «سربه‌زیر» برای «بن‌بست» نیازی برای توضیح ندارد. دومین کاربرد نیز، به سبب [۴] تکرار و تواتر صدای «ب» هم نازیبا و زائد است و هم فاقد هرگونه نقش تزیینی و تأثیر موسیقایی است.

سومین کاربرد (از دسترس دور است: از دسترس به دور است). آیا شاعر از آوردن دو واژه‌ی «لمس» و «سنگ» و ایجاد آن در ترکیب نادرست [۵] در آخرین جمله، جز تکرار حرف «س» قصد دیگری هم داشته است؟ [۶] بدین‌سان بندی فراهم آمده که، سوای، سستی بیش از حد آن دو جمله، در آن شش‌بار صدای «س» و شش‌بار صدای «ب» تکرار شده است. حال آن که آیا این تکرارها توانسته در شعر نوعی هماهنگی صوتی و موسیقایی پدیدآورد؟ [۷] و در صورت تحقق، آیا این تکرارها با فضای شعر پیوندی دارد و، کلاً، برای این رفتار شاعر می‌توان ضرورت و نقشی متصوّر بود؟ [۸] بدون تردید، بر این پرسش‌ها پاسخی نیست و هرگونه جوابی، بیش‌تر تشبّث است و توجیه.»

۳۵. نکاتی را که شماره‌گذاری کرده‌ام بررسی می‌کنیم:

[۱] چرا این شعر را از « فارسی امروز » کنار گذاشته‌اند؟ گویا « فارسی امروز » را به گفتار عمومی محدود کرده‌اند. شعر امروز، هر زبانی که داشته‌باشد در محدوده‌ی فارسی امروز است.

[۲]. کجای « سربه‌زیر » غلط است؟ همه می‌گویند سربه‌زیر، سربه‌هوا، سربه‌نیست. ایراد به « به » در « سربه‌زیر » گمان نکنم اصلاً درست باشد. قبول دارم که « تا به ابدیت » و « از دسترس به دور بودن » در حرف‌زدن بدون « به » رایج است. اما مگر شعر حتماً باید فقط زبان گفتار باشد؟ حکم مبتنی بر چه منطقی است؟ (حرف اضافه‌ی « بر » در این جمله‌ی نویسنده « بر این پرسش‌ها پاسخی نیست. » این‌جا چه کار می‌کند؟ درست است؟ امروزی است؟)[۱۱]

سرازیر از کجا آمده است (در قسمت‌های دیگر شعر هم چنین چیزی نیست) ؟ آیا « سر به زیر » را « سرازیر » فهمیده‌اند؟

[۳] واقعاً من که نفهمیدم چرا « سربه‌زیر » برای « بن‌بست » نامتناسب است؟ یعنی این قدر واضح است که حتا نیازی به مختصر توضیحی هم ندارد؟

[۴] « تکرار و تواتر صدای "ب" » چرا هم « نازیبا و زائد است و هم فاقد هرگونه نقش تزیینی و تأثیر موسیقایی است؟ » این هم نیاز به توضیح

۱۱. منتقد ما شاعرند و من چند شعر از ایشان در کتاب شعر (چاپ اصفهان، بهار ۱۳۷۱، ص ۱۶۵-۱۷۳) خوانده‌ام. خوب است این حکم را با شعر خودشان محک بزنیم. آیا در شعر با مهر « برای بانوک در سطر دو تو می‌نگرم — در زمزم مردم تو ... آیا « در تو می‌نگرم » و زمزم (در چنین ترکیبی) و « مردم » به معنی مردمک (در سطر دهم)؟ و یا « صبوحی نیست » (در سطر هشتم) از زبان گفتار است و « به اعتبار فارسی امروز » درست است؟ راستی در دو سطر ۸ و ۹: صبوحی نیست — پلک‌های من از شب سنگین است، « صبوحی » به‌همان معنای « صبوحی خوردن » است (در این شعر برای دفع سرما؟)؟ من معنی دیگری برای آن بلد نیستم. دیگر آن که « از شب سنگین است » یعنی « از دیشب »؟ (مثلاً در عبارتی مثل « از شب دلم درد می‌کند » یا به معنی از حضور یا وجود شب (مثلاً خواب) سنگین است؟ متأسفانه برایم روشن نیست.

ندارد؟ مگر هر حرف اضافه‌یی باید نقش تزیینی یا موسیقایی داشته‌باشد؟ این «به» میان سه عنصر بن‌بست و سنگ و لمس رابطه‌ی خوبی پدید آورده. البته اگر متهم نشوم به «تشبّث و توجیه».

[۵] «و ایجاد آن دو ترکیب نادرست در آخرین جمله»... مقصود «از دسترس لمس» چیست؟ سوای رابطه‌ی خوب دست و لمس، دیگر چه عیبی دارد؟ «جز تکرار حرف "س" قصد دیگری هم داشته‌است؟» از کجا چنین چیزی را بدانیم؟

[۶] «سستی بیش از حد آن دو جمله» از کجا معلوم شده؟ به این دلیل که در آن شش‌بار صدای «س» و شش‌بار صدای «ب» تکرار شده‌است؟ حال آن‌که «آیا این تکرارها توانسته در شعر نوعی هماهنگی صوتی و موسیقایی پدید آورد؟» من فکر می‌کردم که آن‌چه آواها و صدای واک‌ها را در شعر معنی‌دار می‌کند نخست گوش خواننده است و سپس تفکر به ضرورت آن‌ها در شعر از نظر رابطه‌های گوناگون ترکیبی و موضعی آن‌ها، نه فقط برشمردن حروف در لغات شعر. طبعاً حروف فارسی صداهایی دارد که از اختیار ما خارج است. نگاه کنید به جمله‌ی «شب، شام در خدمت شماییم.» آمدن «ش»ها برای ایجاد «نوعی هماهنگی صوتی و موسیقایی» نیست. شب و شام و شما هر سه ش دارد ربطی به گوینده ندارد.[۱۲]

[۷] و [۸] این «بدون تردید» شما هم از آن حرف‌ها است. قبول دارم سوآل درستی نیست.

□

۳۶. در جای دیگر (ص ۱۲۴) می‌نویسند: «نمادهایی که شاملو در آثارش

۱۲. این که گفتم «نه فقط به شمردن حروف در لغات شعر» مقصودم این است که من مثلاً بیایم در شعر با مهر برای بانوک منتقد محترم بشمارم ببینم مثلاً چندبار صدای س (که صدای ص را هم شامل می‌شود) آمده: ۱۴ بار. چندبار ش آمده؟ ۱۱ بار. بعد از ایشان بپرسم «آیا این تکرارها توانسته در شعر نوعی هماهنگی صوتی و موسیقایی پدید آورد؟» شک دارم که شما این را سوآل درستی نمی‌دانید.

به کار می‌گیرد، اغلب از متعارف‌ترین نمادهاست. نماد شب و روز .... شاملو ... به رغم روشن‌بودن کاربرد این گونه نمادها، باز به توضیح و تبیین دلالت آن‌ها می‌پردازد. شعر شبانه پیچیده را | از آن‌گونه | که برخی آن را از پیش‌رفته‌ترین آثار شاملو به‌شمار آورده‌اند، از جمله آثاری است که از این گونه رفتار بیانی شاعر آسیب دیده‌است. اگر شاعر با نخستین کلام و کنش شعری این اثر، موفق شده به درون‌مایه و فضای سرشار از توطئه و دسیسه‌ی شعر عینیت بخشد، در چند سطر بعد باز به توضیح و تبیین این کنش و درون‌مایه پرداخته و شعر را رفتار گرفتار ؟ | خسران این گونه اجزای زائد ساخته‌است. » ایشان سپس به چنین حکمی می‌رسند که « شاعر امروز برای پرهیز از این گونه شیوه‌های بیانی حرفی و نثری است که به بیان عینی و تصویری روی می‌آورد تا بتواند برای خواننده امکان شناختی محسوس و ملموس را فراهم آورد:

پیچیده را
از آن‌گونه
سر به‌هم اندر آورده سپیدار و صنوبر
باری
که مگرشان
به دسیسه سودایی در سر است
پنداری
که اسباب‌چیدن را به نجوایند
خود از این دست
به هنگامه‌یی
که جلوه‌ی هر چیز و همه‌چیز چنان است
که دشمن درّخویی
در کمین.

۳۷. گویا اشاره‌ی ایشان به کار دکتر پورنامداریان است در سفر در مه (ص ۴۲۷-۴۳۴) که درباره‌ی این شعر می‌نویسد « شعر از تشکلی ذهنی و ساختمانی استوار برخوردار است که ناشی از سازگاری و هماهنگی میان عاطفه و خیال و زبان و موسیقی، و پیوند و ارتباط دقیق میان پاره‌های شعر است. »؟ (ص ۴۲۷)

۳۸. منتقد ما شاید حق دارد و درست بگوید که « شاعر... چنان دلبسته‌ی هم‌آوایی واژه‌هاست و با ترکیب‌سازی به‌دنبال هم‌آهنگی و خوش‌آهنگی اجزا است که گویی دیگر به چگونه گی و ضرورت آن‌ها نمی‌اندیشد. آیا در شعر زیر، برای کاربرد ترکیب « سنگ‌پاره‌سنگ » و « شکوه‌پاره پاسخ »، می‌توان توضیح دیگری متصور بود؟ در اولی تکرار واژه‌ی « سنگ » زائد است و در دومی، کاربرد واژه‌ی « پاره » من‌درآوردی و زائد است. » بی‌تردید، در این‌جا تنها همین گرایش شاعر دخیل بوده‌است و نه آگاهی وی و ضرورت شعر و چگونه گی ساختار این ترکیب‌ها:

گر باز می‌گذاری در را،
تا به همّت خویش
از سنگ‌پاره‌سنگ
دیواری برآرم...
باری
دل
در این برهوت
دیگرگونه چشم‌اندازی می‌طلبد.
قاطع و بُرنده
تو آن شکوه‌پاره‌پاسخی،... » (ص ۱۴۸-۱۴۹) »

پیش از آن که بپردازم به چند و چون این انتقاد باید یک نکته را به صورت مقدمه‌چینی توضیح بدهم.

۳۹. گاهی در این یا آن شعر می‌بینیم که ایجاد رابطه بین دو چیز بی‌ارتباط،

ضرورت این یا آن منطق کلامی را ایجاب می‌کند. به بیان دیگر، القای یک معنا، یک تصویر، یا به واژه کشیدن یک خیالینه، شعر را به نوعی بیان خاص یا ساختن واژه یا ترکیبی می‌کشاند که با هنجارهای «مأنوس» ناساز و من‌درآوردی است، که اهل انتقاد آن را غلط می‌دانند. اما اگر این به‌اصطلاح غلط در رساندن آن موقعیت، یعنی در القای آن معنا، یا تصویر یا خیالینه به خواننده موفق شده‌باشد، در آن صورت آیا نمی‌توان گفت که آن «غلط» یا «ناسره» درست و سَره است؟ اگر خواننده از زاویه‌ی موقعیت شعر به آن شعر نگاه و قضاوت کند احتمالاً راه درستی رفته است. آن موقعیت است که در شعر برنهاده یا ساخته‌می‌شود، خصوصاً اگر شعر در یک موقعیت تقابلی (کُنتراستی) شکل گرفته باشد. مثل همین نمونه‌ی منتقد محترم، که تقابل سوآل و جواب است. مقصودم این است که نمی‌توان درباره‌ی درست و نادرست یک نکته‌ی زبانی بدون حضور تمام عوامل سازای این تقابل و کومپوزیسیون، دینامیک آن‌ها قضاوت‌کرد. بر این اساس تنها واژه‌ها یا ترکیب‌های زبانی، یعنی بافت‌ها، نیستند که غلط‌اند بل‌که ساختارها و فرم‌ها هم می‌توانند غلط یا گسسته باشند که ای بسا با شناخت درست موقعیت آن شعر شاید درست و پیوسته باشند. شاید در یک موقعیت شعری لازم بیاید که یک معنی تثبیت‌شده یا واژه‌ی جاافتاده به‌هم ریخته‌شود، و چیزهایی مثل این.

راست می‌گویند، هم «سنگ» زائد است و هم «پاره»ی دومی. این «من‌درآوردی»ِ منتقد همان «ناسره»ی دیگران است. اگر خواننده‌یی مثل من از قضا همان «من‌درآوردی» را دوست داشته‌باشد چه باید بکند؟ اشاره‌یی بکنم به «نه آگاهی وی و ضرورت شعر و چگونه‌گی ساختار»ِ منتقد. شاعر این‌جا آگاهی ندارد (البته اگر مقصود منتقد از ناآگاهی صورت مُؤدّبانه‌یی برای بی‌سوادی نباشد!)، یعنی دانسته‌گی حساب‌شده به این ترکیب ندارد. اما ضرورت چنین کاربردی را اول شاعر تعیین‌می‌کند و دوم خواننده. منتقد می‌پرسد «می‌توان توضیح دیگری متصوّر بود؟» چرا نمی‌توان؟ اول یک نگاهی به این بیت مولوی بیاندازیم:

رستم از این بیت و غزل ای شه و سلطان ازل
مفتعلن
مفتعلن
مفتعلن
کشت
مرا

نمی‌دانم از نظر شما این‌جا این مفتعلن مفتعلن مفتعلن چه ضرورتی دارد یا چه نقشی؟ یا چه معنایی؟ اما من خواننده درست همین شاید بی‌ضرورت بی‌معنی را دوست دارم و از آن لذت می‌برم و همه‌ی این بیت را به این یک کلمه‌ی به ظاهر بیت پُرکن بند می‌دانم. آیا مولوی تمام بیزاری جانش را در کلمه‌ی زشت مفتعلن بیان نمی‌کند؟

۴۰. این‌جا سنگ از قضا زائد نیست سنگ‌چین را در معماری شعر نشان می‌دهد. می‌توان از عبارت «از سنگ‌پاره‌سنگ» این‌طور فهمید که از سنگ و پاره‌سنگ و هر چه به‌دست می‌آید. این برای چشم بود. دیگر آن‌که سوای ارزش صوتی واک‌های این سه کلمه، از نظر موسیقایی، ما با سه ضربه روبه‌روییم که بافت زیبایی را القا می‌کند:

سنگ
پاره
سنگ

بگذارید بندی را که ترکیب شکوه‌پاره‌پاسخ در آن است بخوانیم:[۱۳]

۱۳. در شعر بیقرار شهود («در آستانه» ص ۴۴-۵۰) هم سنگ‌پاره هست و هم پاره‌سنگ، و هم ترکیب «من درآوردی» دیگره یعنی پاره‌سکون: «آن پاره‌سنگ بی‌نشان بودم من در آن الشهاب نخستین / آن پاره‌سکون خاموش بودم من در آن ملال بی‌خویشتنی ...» (ص ۴۸)

قاطع و بُرنده
تو آن شکوه‌پاره‌پاسخی
به هنگامی که
ایشان همه
نیستند
جز سوآلی
خالی
به بلاهت.

۴۱. به این تقابل‌ها توجه کنید: آنان سوآل‌اند و او پاسخ. آنان خالی‌اند و او قاطع و بُرنده، آنان همه‌اند و نیست‌اند (چه‌قدر این نیست‌اند در معماری شعر خوش نشسته‌است). تمام این بند بر فردیّت او ساخته شده‌است. فردیّتی در برابر جمعیّتی. کاربرد پاره به معنی جزء در برابر همه از این‌جاست. او شکوه نیست، (یک اسم معنای کلی)، بل‌که یک جزء است، جزیی دارنده‌ی آن شکوه. علاوه بر آن‌که دو صفت معماری و آوایی سنگ‌پاره‌سنگ را القا می‌کند از نظر معماری هم قرینه‌ی آن است و هم‌چنان آن دیوار را استمرار می‌دهد. ــ پاره معمولاً در ترکیب با یک جزء مادی می‌آید، و این‌جا با جزء معنوی آمده. آیا او پاره‌یی از یک معنا نیست؟ معنایی کالبدیافته؟ پاسخی است کوچک و سرشار از شکوه، چراکه او عشق است. شعر دیگرگونه‌گی او را، که فردیّت اوست، بیش‌تر در ترکیب‌های دیگرگونه بیان می‌کند تا در معنا. او هر کُناکش دیگرگونه است، پس چرا وصف زبانیش دیگرگونه نباشد؟

□

از ص ۱۶۰ تا ۱۶۸ کتاب پیش‌گفته درباره‌ی شعر سفر از مجموعه‌ی ققنوس در باران نوشته‌اند. نخست اصل شعر را با شماره‌گذاری بندها می‌خوانیم.

▣ سفر

به بانوی صبر و ایثار آنوش سرکیسیان کُتز

۱. خدای را
مسجد من کجاست
ای ناخدای من؟
در کدامین جزیره‌ی آن آب‌گیر ایمن است
که راهش
از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد؟

□

۲. از تنگابی پیچاپیچ گذشتیم
با نخستین شام سفر،
که مزرع سبز آبگینه بود.

۳. و با کاهش شب
ــ که پنداری
در تنگه‌ی سنگی
جای
خوش‌تر داشت ــ
به دریایی مرده درآمدیم
با آسمان سربی کوتاهش
که موج و باد را
به سکونی جاودانه
مسخ کرده بود و
برآن

آفتابی رطوبت‌زده
که در فراخی، بی‌تصمیمی، خویش
سرگردانی می‌کشید و
در تردید میان، فرونشستن و برخاستن
به‌ولنگاری
ئِله بود.

□

۴. ما به‌سختی در هوای، گندیده‌ی، طاعونی دَم‌می‌زدیم و عرق‌ریزان
در تلاشی نومیدانه
پارو می‌کشیدیم
بر پهنه‌ی، خاموش، دریای، پوسیده
که سراسر
پوشیده ز اجسادی‌ست
که چشمان، ایشان
هنوز
از وحشت، توفان، بزرگ
برگشاده است
و از آتش، خشمی که به هر جنبنده در نگاه، ایشان است
نیزه‌های، شکن‌شکن، تُندر
جُستن می‌کند.

□

۵. و تنگاب‌ها
و دریاها.

۶. تنگاب‌ها
و دریاهای دیگر...

□

آن‌گاه به دریایی جوشان درآمدیم
با گرداب‌های هول
و خُرسنگ‌های تفته
که خیزاب‌ها
بر آن
می‌جوشید.

۷. و ــ اینک دریای ابرهاست...
اگر عشق نیست
هرگز هیچ آدمی‌زاده را
تابِ سفری این‌چنین
نیست!،

۸. چنین گفتی
با لبانی که مدام
پنداری
نامِ گُلی را
تکرار می‌کنند.

۹. و از آن هنگام که سفر را لنگر برگرفتیم
اینک کلام تو بود از لبانی
که تکرار بهار و باغ است.

۱۰. و کلام تو در جان من نشست
و من آن را
حرف
به حرف
باز
گفتم.
کلماتی که عطر دهان تو را داشت.

۱۱. و در آن دوزخ
ـ که آب گندیده
دودکنان
بر تابه‌های تفته‌ی سنگ
می‌سوخت ـ
رطوبت دهانت را
از هر یکان حرف
چشیدم.

۱۲. و تو به چرب‌دستی
کشتی را
بر دریای دَمه‌خیز جوشان
می‌گذرانیدی.

۱۳. و کشتی
با سنگینی‌ـ سیالش،
با غژاغژّ دگل‌های‌ـ بلند
ــ که از بارـ غرورـ بادبان‌ها پست می‌شد ــ

در گذارـ از دیوارهای‌ـ پوک‌ـ پیچان
به کابوسی می‌مانـــت
که در قبی سنگین
می‌گذرد.

□

۱۴. اما
چندان که روزـ بی‌آفتاب
به زردی نشست،
از پسـ تنگابی کوتاه
راه
به دریایی دیگر بردیم
که به پاکی

۱۵. گفتی
زنگیان
غمـ غربت را در کاسه‌ی‌ـ مرجانیـ آن گریسته‌اند و
من اندوه ایشان را و
تو اندوهـ مرا.

□

۱۶. و مسجد، من
در جزیره‌یی‌ست
هم از این دریا.
اما کدامین جزیره، کدامین جزیره، نوح، من ای ناخدای، من؟
تو خود آیا جست‌وجوی، جزیره را
از فراز، کشتی
کبوتری پروازمی‌دهی؟
یا به گونه‌یی دیگر؟ به راهی دیگر؟
ــ که در این دریابار

همه چیزی
به صداقت
از آب
تا مهتاب
گسترده است،
و نقره‌ی، کدر، فلس، ماهیان
در آب
ماهی دیگرست
در آسمانی
بازگونه ــ

□

۱۷. در گستره‌ی، خلوتی ابدی
در جزیره‌ی، بکری فرود آمدیم.

۱۸. گفتی
و ــ اینت سفر که با مقصود فرجامید:
سخنینه‌یی به سرانجامی خوش!،

۱۹. و به سجده
من
پیشانی برخاک نهادم.

□

۲۰. خدای را
ناخدای من!
ــ سجدِ من کجاست؟
در کدامین دریا
کدامین جزیره؟ــ
۲۱. آن‌جا که من از خویش برفتم تا در پایِ تو سجده کنم
و مذهبی عتیق را
چونان مومیایی‌شده‌یی از فراسوهایِ قرون
به وِردگونه‌یی
جان بخشم.

۲۲. ــ سجدِ من کجاست؟

۲۳. با دست‌هایِ عاشقت
آن‌جا
مرا
مزاری بناکن!

آذرِ ۱۳۴۴ (از فقنوس در باران)

□

سفر شعر کمابیش بلندی است در ۹ بخش و ۱۴۳ سطر. برای پرهیز هرچه بیش‌تر از تکرار بندها آن را به ۲۳ بند تقسیم کرده‌ام. شعری است بسیار روشن و برای تعمّق در آن نیاز به پیش‌آگهی‌های خاصی نیست.

آن‌چه مرا بر آن داشته درباره سفر بنویسیم نتیجه‌گیری کتاب مشکل شاملو در شعر است. از این‌رو فقط به نکاتی می‌پردازم که مشکل نویسنده‌ی این کتاب بوده است.

۴۲. می‌نویسند «شاملو در این اثر توانسته با فراهم‌آوردن قدرت‌های زبانی و بیانی خود، از سویی در دو بخش نخست شعر نثر و وصفی را پدید آورد که بدون کنش‌های توضیحی و اندیشه‌پردازی، به فضا و درون‌مایه‌ی اثر عینیت می‌دهد و در سومین بخش، با یافتن بیان تصویری و صناعت پیشرفته به این روایت تشکّل شعری می‌بخشد؛ تشکّلی که به سبب ضروری‌نبودن آخرین بخش این اثر و واقف نبودن شاعر بر چگونه‌گی این ساختار، در انتها گرفتار خُسرانی اساسی می‌شود. سفر مانند اودیسه‌ی هومر شرح سفری دریایی است». و در پانویس همین صفحه آورده‌اند «برخی ویژه‌گی‌های این اثر، به ویژه در توصیف فضاهای دریایی و پاره‌یی اجزای زبانی و بیانی، بی‌شباهت به این‌گونه اجزای اودیسه و حتا ترجمه‌ی فارسی آن نیست.» (ص ۱۶۰) بی ذکر هیچ نمونه‌یی.

۴۳. و در جای دیگر می‌نویسد: «شاعر با افزودن این بخش، از یک سو، تشکّل و ساختار شعر را گرفتار خُسران و زائده کرده‌است و از سوی دیگر، رفتار وی این شُبهه را در ذهن بیدار می‌کند که اگر او بر چه‌گونه‌گی صناعت خویش و فرایند گسترش و تشکّل‌یافتن درون‌مایه‌ی این شعر إشراف دارد و، به ویژه، بر چگونه‌گی ساختار و نقش آخرین کنش‌های شعری بخش پیشین، در فراهم‌آوردن آن، وقوف داشته‌است، پس این رفتار زائده‌ساز و آن‌گاه نگاه و بیان متناقض و متضاد را چه‌گونه باید توجیه کرد؟» (همان، ص ۱۶۷-۱۶۸)

۴۴. چنان‌که پیش از این گفتم، شعر ۹ بخش دارد که با نشانه‌ی □ از یکدیگر

تفکیک شده‌اند، از این‌رو مقصود منتقد از «دو بخش نخست... و سومین بخش» برای من روشن نیست.

۴۵. نخستین چیزی که در این شعر چشم‌گیر است زمان‌های آن است، به این معنا که فعل‌های این ۲۵ بند به دو گروه حال و گذشته تقسیم می‌شوند: بندهای ۱ و ۱۶ و ۲۰ تا ۲۳ حال و ۲، ۱۵، ۱۷ تا ۱۹ گذشته‌اند. البته گاهی قسمتی یا حتا جمله‌یی در بندهای گذشته هست که ارجاع به زمان حال دارند مثلاً قسمت‌هایی از بندهای ۴، ۷-۹، ۱۳-۱۴.

پرسش راوی از ناخدا، در بندهای ۱ و ۲۰ و ۲۲، نشان می‌دهد که راوی در زمان حال و در کنار ناخدا است، شاید هنوز در همان کشتی‌یی نشسته که با هم سفری را طی کرده‌اند که راوی در بند ۲ تا ۱۹ به شرح آن پرداخته. به نظر من تمام ماجراهای سفر که در گذشته سپری شده به اصطلاح فلاش‌بک است. به این معنا که آن سفر و آن به مقصود رسیدن، در بندهای ۱۷ تا ۱۹ همه در گذشته رُخ داده است و پرسش‌های راوی برای اکنون است و خواست او، در بند ۲۳، برای آینده است. آیا سخن منتقد محترم (بند ۴۲) ناشی از آن است که ایشان به این نکته توجه نداشته‌اند؟

□

۱. خدای را
مسجد من کجاست
ای ناخدای من؟
در کدامین جزیره‌ی آن آبگیر ایمن است
که راهش
از هفت‌دریای بی‌زنهار می‌گذرد؟

از همان اولین عبارت، یعنی خدای را، به معنی برای خدا، به‌خاطر خدا، پیداست که با زبانی امروزین روبه‌رو نیستیم. خدای را این جا بیان تمنّا است، یعنی به

خاطر خدا، تو را به خدا. راوی گویا چیزی از ناخدا تمنّا می‌کند. شاید برای آن که ناخدا می‌داند آن مسجد در کجای آن سفر دریایی آنان قرار دارد. یا شاید این تمنّا معنای دیگری دارد. خواهیم دید. (البته نمی‌توان رابطه‌ی واژه‌ی خدای را با ناخدای من از نظر آوایی و لغوی در نظر نداشت).

۴۶. مسجد من به چه معنی است؟ پیدا است که مسجد به معنی همین بنا یا نهاد رایج اسلامی نیست، بل‌که معنی لُغوی آن منظور است، یعنی جای سجده، یا سجده گاه. راوی به دنبال مسجد نمی‌گردد بل که پی مسجد من می‌گردد. پیدا است جایی است که او، پیش از این، آن‌جا سجده کرده، نماز بُرده و در آن جبین بر خاک نهاده است (اشاره‌ام به بندهای ۱۹ و ۲۱ است). این را از روی اضافه‌ی من در مسجد من می‌گوییم. این عبارت به همین شکل در بند ۱۶ و ۲۰ و ۲۲ نیز آمده‌است. آیا راوی اکنون آن جا را از یاد برده؟ سطر چهارم بند ۱ این پنداشت را تقویت‌می‌کند که او پیش از این به آن جا رفته بوده‌است چون دو نشان کلی از آن می‌داند: یکی آن که در جزیره‌یی بوده است در « آن آبگیر ایمن » (با تأکید بر آن)، و دیگر آن که راه رسیدن به آن مسجد « از هفت‌دریای بی‌زنهار می‌گذرد ». لحن سوآلی در واقع برای تأکید است.

۴۷. « هفت‌دریای بی‌زنهار » چیست؟ زنهار یا زینهار به معنی امان و مهلت و پناه است، و « بی‌زنهار »، بی‌امان است و بی‌پناهی و هول‌انگیزی و خطر، و مرگ را در خود دارد. هر هفت‌دریا صفت بی‌زنهار را دارند و این تصور در تقابل با آن آبگیر ایمن قوت‌می‌گیرد. و از این جا روشن‌می‌شود که آن جزیره‌ی ایمن نمی‌تواند در این هفت‌دریا باشد و این البته از همان سطرهای ۵ و ۶ بند ۱، خصوصاً فعل « می‌گذرد » روشن است:

که راهش
از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد.

از نقش عددی هفت در هفت دریا[۱۴] و نیز هفت وادی، در سفرهای بحری و برّی که در شعر و افسانه‌ها و متن‌های عرفانی ما آمده، چیزی نمی‌گویم. بی‌گمان هر خواننده‌یی کمابیش با آن‌ها آشناست. اما آن‌چه مهم است خود اشاره به این هفت‌دریا است که ما را آماده‌ی اندیشه به این احتمال می‌کند که این سفر، می‌تواند نمادین یا تمثیلی باشد. سفری که در جان می‌گذرد نه در واقعیت و بر آب، یا به تعبیر دقیق‌تر، همان زنده‌گی واقعی است که بر خاک می‌گذرد، نه بر آب دریا.

آن مسجد من که در پایان این هفت‌دریای بی‌زنهار قرار دارد دوست مثل آن درگاه است در منطق‌الطیر عطّار:

گفت ما را هفت وادی در ره است　　چون گذشتی هفت وادی، درگه است

از این همانندی نباید نتیجه گرفت که سفر، فقنوس نیز سیر و سفری عرفانی است.

باتوجه به عبارت «در کدامین جزیره‌ی آن آبگیر ایمن» پیداست که پس از آن هفت‌دریا، گسترده‌ی آبی (آبگیر) هست که در میان آن جزیره‌یی بوده‌است که سجده‌گاه او آن جا بوده است. نخستین چیزی که در آبگیر و هفت دریا می‌بینیم تقابل شدید آن دو است: آبگیر صفت ایمن دارد و هفت دریا صفت بی‌زنهار. آبگیر، مقام کوچک امن است و هفت دریا مقام تهدید و خطر. آیا آبگیر ایمن، همان مقام عشق راوی نیست در برابر هول و هراس هفت دریای بی‌زنهار؟ (← بندهای ۵۸ و ۵۹)

۱۴. مثلاً در این بیت حافظ:

گریه‌ی حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق؟　　اندرین توفان نشاید هفت دریا شبنمی!

یا　در این بیت‌های مثنوی مولوی:

هفت دریا را درآشامد هنوز　　کم نگردد سوزش آن خلق‌سوز

هفت دریا گر شود کلّی مداد　　نیست بر پایان‌شدن را هیچ امید

۴۸. چرا راوی از ناخدا می‌خواهد او را به آن جا ببرد یا در واقع به آن جا بازگرداند؟ که چه کند؟ اگر برداشتم تا این جا برای شما پذیرفتنی باشد که راوی طالب سفر دیگری است، حالا می‌توان پرسید آیا راوی چیزی را که اکنون از ناخدا می‌خواهد نمی‌توانسته همان موقعی بخواهد که سجده را در آن محل پیشانی بر خاک نهاده بود (بند ۱۹)؟ پس از این خواهیم دید.
□

۲. از تنگابی پیچاپیچ گذشتیم
با نخستین شام سفر،
که مزرع سبز آبگینه بود.

۴۹. « مزرع سبز آبگینه » بی‌گمان این بیت حافظ را به‌یادتان می‌آورد: « مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو □ یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو. » « مزرع سبز » حافظ، آسمان است. آبگینه (آب + گینه، ـ گونه) یعنی مانند آب، شیشه و بلور و یا مانند این‌ها، و در ادبیات ما به معنی آسمان هم هست، مثل « آبگینه‌ی طارم » (برهان قاطع). اما در مزرع سبز آبگینه با هر دو معنی آبگینه در آن واحد روبه‌روییم، یعنی هم وصف سبزرنگی آن تنگاب است با تابش آفتاب شام‌گاهی بر آن، و هم وصف آسمان شام‌گاه تنگاب است. اما در جزء « با » در « با نخستین شام سفر » و « که » در « که مزرع سبز آبگینه بود » دو سطر پیش و پس از خود را سخت به‌هم بسته‌اند، یعنی « از تنگاب پیچاپیچی که مزرع سبز آبگینه بود » و « با نخستین شام‌گاه سفر که مزرع سبز آبگینه بود »، بازتاب دوسویه‌ی شام‌گاه در آب و آب در آسمان شام‌گاه، چراکه راوی در آن واحد هم به آسمان نگاه می‌کند و هم به دریا و هنگامی که بر پهنه‌ی دریا، یا حتا تنگابی، ایستاده باشیم این نکته امری ناگزیر است. در فرهنگ معین ترکیب « آبگینه‌ی شامی » را هم دیده‌ام که به معنی آیینه‌ی ساخت شام است.

در بند ۳:

به دریایی مُرده درآمدیم
با آسمان سُربی کوتاهش
که موج و باد را
به سکونی جاودانه
مسخ کرده بود و
...

۵۰. نزدیک به ترکیب « آسمان سُربی کوتاه » را در تا شکوفه‌ی مُرخ یک پیراهن هم به این شکل داریم:

دوست‌داشتن، پاییز
با سُرب‌رنگی آسمانش.

با این تفاوت که در این بند سفر، سُربی هم بر رنگ چرک و خفه و سنگین سُرب و هم بر وزن سنگین آن، خصوصاً همراه با صفت کوتاه که سنگین‌تَرَش می‌کند، دلالت دارد. شاید تنها یک چنین آسمان سنگین و کوتاه می‌تواند موج و باد را: « به سکونی جاودانه » مسخ کند. سه موقعیت شام و شب و آفتاب (بامداد) در این شعر لحظه‌به‌لحظه، خاصه در دو دریای مُرده و جوشان، به سکون و رطوبت‌زده‌گی و هوای گندیده‌ی طاعونی و پوسیده‌گی و خشم اجساد بدل‌می‌شوند و در متن این موقعیت است که تقابل آن پدیدمی‌آید، مقصودم بند ۷ به بعد است. که به آن خواهیم پرداخت.

□

۵۱. در بند ۴ عبارت « وحشت توفان بزرگ » را داریم. آیا اشاره دارد به چیزی مثل توفان نوح؟ البته نوح را در بند ۱۶ داریم خاصه در ترکیب « نوح من ای ناخدای من ». شاعر در یادداشت‌های این شعر در مجموعه‌ی اشعار (چاپ آلمان) درباره‌ی سطرهای:

اما کدامین جزیره، کدامین جزیره، نوح من ای ناخدای من؟
تو خود آیا جُست‌وجوی جزیره را
از فراز کشتی
کبوتری پرواز می‌دهی؟

می‌نویسد: < تورات درباره‌ی توفان نوح و کشتی وی مـی‌گوید: « بـعد از انـقضای صدوپنجاه روز آب کم شد □ و کشتی بر کوه‌های آرارات قرار گرفت □ بعد از چهل روز نوح دریچه‌ی کشتی را باز کرد □ و زاغ را رها کرد. او بیرون رفته در تردد می‌بود تا آب زمین خشک شود □ پس کبوتری رها کرد تا ببیند که آیا آب از روی زمین کم شده است □ اما کبوتر چون نشیمنی نیافت به کشتی برگشت □ نوح هفت روز دیگر نیز درنگ کرد و باز کبوتر را از کشتی رها کرد □ در وقت عصر کبوتر نزد وی برگشت و اینک برگ زیتون تازه در منقار وی است. پس نوح دانست که آب از روی زمین کم شده‌است □ و هفت روز دیگر نیز توقف‌نموده کبوتر را رها کرد و او دیگـر نـزد وی برنگشت. اینک روی زمین خشک بود. » (سفر پیدایش، باب ۸، آیه‌های ۴ تا ۱۳، به اختصار) آن چه در میان ما به توفان نوح معروف است در تورات توفان آب خوانده شده (سفر پیدایش، باب ۶، آیه‌ی ۱۷). >

اما توفان بزرگ در لوح یازدهم گیل‌گمش نیز آمده است و می‌دانیم که شاملو در سال ۱۳۴۰ بازنویسی آن را در کتاب هفته (ش ۱۶) چاپ کرده است. با این‌همه شک‌دارم که ترکیب « وحشت توفان بزرگ » با آن وصفی که به دنبال دارد لزوماً به هیچ‌یک از این دو منبع اشاره داشته‌باشد.

۴. ما به سختی در هوای گندیده‌ی طاعونی دم می‌زدیم و عرق‌ریزان
در تلاشی نومیدانه
پارو می‌کشیدیم
بر پهنه‌ی خاموش دریای پوسیده

که سراسر
پوشیده ز اجسادی‌ست
که چشمان ایشان
هنوز
از وحشت توفان بزرگ برگشاده است
و از آتش خشمی که به هر جنبنده در نگاه ایشان است
نیزه‌های شکن‌شکن تُندر
جَستن می‌کند

نکته‌ی پُرمعنا این جا به نظر من زمان حال‌بودن سطر ۴ به بعد این بند است. به‌راحتی می‌شد این بند را با زمان گذشته نوشت، که هیچ آسیبی هم به شعر نمی‌رسد:

ما به سختی در هوای گندیده‌ی طاعونی دم می‌زدیم و
عرق‌ریزان
در تلاشی نومیدانه
پارو می‌کشیدیم
بر پهنه‌ی خاموش دریای پوسیده
که سراسر
پوشیده ز اجسادی[بود]
که چشمان ایشان
هنوز
از وحشت توفان بزرگ برگشاده[بود]
و از آتش خشمی که به هر جنبنده در نگاه ایشان[بود]
نیزه‌های شکن‌شکن تندر
جَستن می[کرد].

۵۲. سطرهای اول در زمان گذشته است چراکه توفان در گذشته رُخ داده است، اما این اجساد هنوز زنده‌اند چراکه در چشمان ایشان هنوز نگاه هست و آتش خشم از آن جَستن می‌کند. آیا وحشت ایشان از این نیست که در «هوای گندیده‌ی طاعونی» و بر «دریای پوسیده»ی خاموش زنده‌گی می‌کنند؟ یا در واقع مرده‌اند؟ زیستن در چنین محیطی جز به اجساد مرده‌گان مانندبودن چه می‌تواند باشد؟ در این پوسیده‌گی خاموش جز نفرت و خشم چه می‌تواند باشد؟ اینان در قطب مخالف راوی‌اند. این‌ها مانده‌گان‌اند «بر پهنه‌ی خاموش دریای پوسیده»، و راوی «در تلاشی نومیدانه» رهایی را پارو می‌کشد.

۵۳. منتقد ما می‌نویسند: «در آخرین جمله‌ی این بخش، [یعنی در «نیزه‌های شکن‌شکن تندر»] لغزشی زبانی راه یافته است. واژه‌ی تندر همواره در زبان فارسی به مفهوم رعد به‌کار رفته ولی شاعر آن را به معنی آذرخش به‌کار برده‌است. ساختار آخرین جمله، به وضوح نشان می‌دهد که ترکیب «نیزه‌های شکن‌شکن تندر» ترکیبی تشبیهی است و این واژه در شعر دلالت بر همین مفهوم نادرست دارد...» (ص ۱۶۲)

۵۴. شاملو چنین کاربردی را در یکی دو شعر دیگر هم دارد که منتقد به آن‌ها توجه داشته می‌نویسند: «اگر خواننده بتواند این خطا را لغزشی زبانی بیانگارد و آن را ناشی از شتابزده‌گی شاعر بداند، بدون تردید برای تکرار این اشتباه در شعرهای دیگر، چنین توجیهی میسّر نیست و باید حاکی از بی‌توجهی و خطای شاعر دانست.»:

از تو عبور می‌کنم
چنان‌که تندری از شب
می‌درخشم
و فرو می‌ریزم. (در لحظه) (همان، ص ۵۸)

پیش از هر چیز یک مثال هم من اضافه کنم به نمونه‌های منتقد و آن ترکیب «فریادهای عاصی آذرخش» (در شعر باغ آینه) است که ظاهراً، به سیاق

منتقد، باید باشد « فریادهای عاصی تندر ». البته شاملو در برخی شعرهایش آذرخش و تندر را در معنای « درست » قاموسی آن‌ها هم به کار برده‌است، مثلاً به این نمونه نگاه کنید:

دوست‌داشتن شتاب بشکه‌های خالی تندر
بر شیب سنگفرش آسمان

(سال ۱۳۲۹، تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن، از قطع‌نامه)

اما در این سه مورد گویا معنی آن‌ها را به‌هم ریخته‌است، یا چنان که منتقد می‌گویند، آن‌ها را باید « ناشی از شتابزده‌گی شاعر » دانست یا « باید حاکی از بی‌توجهی و خطای او »؟

۵۵. گفتیم که شاعر هر دو واژه را به معنی قاموسی آن‌ها، یعنی چنان‌که در کتاب‌های لغت آمده، در برخی شعرهایش به کار برده است از این‌رو نمی‌توان گفت که معنی این دو واژه را نمی‌دانسته. از سوی دیگر دو واژه‌ی آذرخش و تُندَر چنان نشانه‌های آشکاری با خود دارند که اشتباه کردن‌شان را دشوار می‌کند. مقصودم این است که در واژه‌ی آذرخش کلمه‌ی آذر را داریم که هر کتاب‌خوانده‌یی می‌داند که آذر به معنی آتش است، پس آذرخش آتش‌آسمان یا برق را القا می‌کند. وقتی بدانیم آذرخش برق است، بی‌شک می‌دانیم که تُندَر هم رعد است، و صورت ظاهرش هم بیش‌تر به اسم صوت‌بودن می‌خورد، و در همین شکلش، نه بر اساس ساختار ریشه‌شناختی‌اش، به‌آسانی صدای دریدن یا پاره‌شدن و ترکیدن را که در رعد می‌شنویم القا می‌کند، و این خود دایره‌ی خطای شاعر را تنگ‌تر می‌کند. از طرف دیگر، می‌دانیم که شاملو از زبان فرانسه به فارسی ترجمه می‌کند و چون تُندَر به فرانسه tonnerre است (و به انگلیسی هم thunder) پس باز هم دایره‌ی امکان اشتباه تنگ‌تر می‌شود به سبب شباهت واژه‌ی تُندَر به صورت‌های انگلیسی و فرانسویش. این دو واژه در زبان گفتار کاربردهای چندان رایجی ندارند (بیش‌تر رعد و برق و صاعقه را به کار می‌بریم) و می‌دانیم که شاملو با متن‌های نظم و نثر فارسی چند قرن پیش آشنایی کافی دارد، و از این طریق هم باز امکان اشتباه مشکل‌تر

می‌شود. اشتباه گرفتن این دو واژه را به پیری شاعر هم نمی‌توان منتسب کرد (سفر در ۱۳۴۴ و در لحظه در ۱۳۵۹ نوشته شده‌اند). با این همه گویا اشتباهی رُخ داده است.

درباره‌ی صاعقه در فرهنگ معین می‌خوانیم «آتشی که بر اثر رعد و برق شدید پدید می‌آید؛ آذرخش، درخش... ». خلاصه، صاعقه، تا حدی، رعد و برق با هم است مثل thunderbolt انگلیسی و foudre فرانسه، البته ما بیش‌تر به آتش‌بودن صاعقه توجه داریم.

۵۶. گویا تمام درها را به روی خودم بسته‌ام. چه‌طور است که پاسخ‌مان را در خود سوآل جست و جو کنیم. مقصودم این است که در آن سه نمونه دقیق شویم. در هر سه نمونه‌ی «نیزه‌های شکن‌شکن تُندَر» و «چنان که تندری از شب ــ می‌درخشم ــ و فرو می‌ریزم» و «فریادهای عاصی آذرخش» نشانه‌های آشکاری هست که خواننده به‌آسانی پی می‌برد که مقصود از این ترکیب یکجا به اندیشه آوردن تندر و آذرخش است، یعنی صورتی از حس‌آمیزی است، دو حس گوش و چشم. در نمونه‌ی اول داریم «نیزه‌های شکن‌شکن» که وصف آذرخش است اما بی‌درنگ واژه‌ی تُندَر را به دنبال آن می‌بینیم. در نمونه‌ی بعدی اول واژه‌ی تُندَر را داریم و سپس «می‌درخشم و فرومی‌ریزم»، یعنی آذرخش را. و در نمونه‌ی سوم اول «فریادهای عاصی» (تُندَر) را داریم و بعد کلمه‌ی آذرخش را.

آیا این فرم‌ها، نه فقط ترکیب‌ها، نشانه‌ی آفرینش بافتی تازه نیست؟ یک نمونه‌ی دیگر. از شعر خطابه‌ی تدفین (از دشنه در دیس):

در برابر تندر می‌ایستند
خانه را روشن می‌کنند
و می‌میرند.

که تندر را می‌گوید و آذرخش را وصف می‌کند.

حالا این سوآل مطرح است: اگر شاعر، یا دقیق‌تر بگویم، شعر خواسته باشد تمام یا برخی مختصات این دو را با هم به خواننده برساند، که در هر سه نمونه‌ی بالا این‌طور است، این را چه گونه باید می‌گفت؟ با توجه به این نکته که ما در فارسی برای رعد و برق با هم لغت خاصی نداریم. شکّ نیست که ما، مثل منتقد، تا می‌شنویم « نیزه‌های شکن‌شکن » آذرخش را حس می‌کنیم (خصوصاً که به شکل آرم روی پست‌های برق فشار قوی هم آن را دیده‌ایم بی‌آن که نامی برای آن داشته باشیم.) اما در سفر صفت « شکن‌شکن » در عین آن که برای نیزه‌های آذرخش آمده بازتابی از خیزاب‌ها نیز هست. و تُندَر نیز هم به آسمان و ابرها برمی‌گردد و هم به صدای امواج. اما نکته‌ی با معنا این‌جا این است که این آذرخش و این تُندَر، نه در دریا ــ که خاموش و پوسیده‌است ــ بل‌که در چشمان اجساد و نگاه ایشان است. آیا آذرخش و تُندَر این قسمت هم خاموش و پوسیده‌اند؟ یا در این خاموشی و پوسیده‌گی تنها عنصر حیاتی خشم است در هیأت « نیزه‌های شکن‌شکن تُندَر »؟ (برای همین است کاربرد « نیزه »؟).

□

۵۷. چنان‌که گفتیم، شعر تا بند ۶ سفر را در زوال و تباهی طی می‌کند. چرا؟ بند ۷ پاسخ روشنی است:

۷. « اینک دریای ابرهاست...
اگر عشق نیست
هرگز هیچ آدمیزاده را
تاب سفری این‌چنین
نیست! »

گوینده‌ی این سخنان ناخدای کشتی است که تا این‌جای شعر خاموش بوده است. در متن آن زوال و هراس از « گرداب‌های هول » با ناخدا، که تا آن زمان خاموش بود، و یا خود او روبه‌رو می‌شویم. شاید بشود گفت که از بند ۲ تا ۷

بیش‌تر با هُنر سروکار داشتیم، اما از این بند با آن کیمیای همیشه‌ی شعرهای شاملو، یعنی عشق، موقعیت دیگری پدید می‌آید که در تقابل با بندهای ۲ تا ٦ است. از این پس سفر حال و هوای دیگری می‌گیرد چراکه عشق به میان آمد و « قاعده» دیگر شد. »

۵۸. ناخدا دریاشناس فرزانه‌یی (بند ۷) است که بخش مهمی از شعر (۵٦ سطر از ۱۳٦ سطر) در وصف او یا خطاب به اوست. او کیست؟ راوی، که پیداست سخت به او دل بسته‌است، تا بند ۷ چیزی از او نمی‌گوید، و از این بند به بعد است که می‌دانیم تمنّای او از ناخدا یک نیاز عاشقانه است نه لابه‌گرانه، و از روی درمانده‌گی. در بند ۷ ناخدا سخنی می‌گوید که راوی تا بند ۱۱ آن را باز می‌گوید و می‌چشد، چراکه ناخدا از عشق می‌گوید، در واقع راوی مسافر از ناخدا کلام عشق، یا به راستی عشق را می‌آموزد:

...
از لبانی که مُدام
پنداری
نام گلی را
تکرار می‌کنند.
... از لبانی
که تکرار بهار و باغ است.
... ...
کلماتی که عطر دهان تو را داشت.
و در آن دوزخ
... ...
رطوبت دهانت را
از هر یکان حرف
چشیدم.

آیا با چنین وصفی شما هم مثل من به این نتیجه رسیده‌اید که این ناخدا زن است؟ آیا نه چنان است که هدف راوی از این سفر و رسالت او در این سفر در وجود همین ناخدا تحقق می‌یابد؟ گویی « جزیره‌ی آن آبگیر ایمن » در خود این ناخدا است، و آن مسجد من هم در این ناخدا یافته می‌شود. آیا فکر می‌کنید که گذشتن از هفت‌دریای بی‌زنهار برای رسیدن به عشق است، با آن‌که راوی عشق (ناخدا) را در کنار خود دارد؟

راوی در بند ۱۲ از مهارت ناخدا در راندن کشتی « بر دریای دمه‌خیز جوشان » می‌گوید و در بند ۱۳ از کشتی و عبور آن از این کابوس.

۵۹. من فکر می‌کنم که « هفت‌دریای بی‌زنهار » از بند ۲ تا ۱۳ ادامه دارد، چرا که صفت « بی‌زنهار » دیگر به دریایی که در انتهای بند ۱۴ و تمام بندهای ۱۵ و ۱۶ وصف شده نمی‌خورد:

ـ که در این دریابار
همه‌چیزی
به صداقت
از آب
تا مهتاب
گسترده است،
و نقره‌ی کدر فلس ماهیان
در آب
ماهی دیگرست
در آسمانی
بازگونه ـ

در بند ۱۵، سوای تقابل رنگ‌ها، با رنگ انسانی ــ اجتماعی نیرومندی که مشخّصه‌ی بیش‌تر شعرهای شاملو است (حتا در شعری مانند پیر،

سال ۱۳۷۵، از کتاب در آستانه) روبه‌روییم. غم غربت، که بیش از هرجا در دریا گزنده‌گی دارد، در این مثلث عمیق انسانی در وصفی بسیار ساده و موسیقایی نمودار می‌شود. پرده‌ی دریایی حیرت‌انگیزی است:

زنگیانی که از غم غربت در کاسه‌ی مرجانی دریا می‌گریند، و در گوشه‌یی هم راوی بر اندوه اینان می‌گرید و در گوشه‌یی دیگر این پرده‌ی دریایی، تو (ناخدا) بر اندوه راوی می‌گرید.

□

۶۰. منتقد ما می‌پندارند: « ... این سفر نه دربرگیرنده‌ی هفت دریا، بل‌که متضمّن دو دریای زنده و مرده (با عشق و بی‌عشق) و یک مرحله‌ی گذر [؟] است و گویی همان سه مرحله‌ی دوزخ و برزخ و بهشت همیشه‌گی اسطوره‌یی است. » (نیک‌بخت، همان ص ۱۶۰)

۶۱. یادآوری می‌کنم که مقصد و مقصود سفر نه هفت‌دریا که « جزیره‌ی آن آبگیر ایمن » است. شعر سه دریا، یعنی دریای مرده و جوشان و پاک را وصف می‌کند. خود شعر « دریای جوشان » را « دوزخ » خوانده است (بند ۱۰). نه دریایی که در بندهای ۱۵ و ۱۶ وصفش آمده می‌تواند بهشت باشد، و نه حتا جزیره‌ی آن آبگیر ایمن « بهشت همیشه‌گی » است. چه نشانه‌هایی در شعر بر این بهشت دلالت می‌کند؟ روشن است که این دریای پاکی در شمار آن هفت‌دریای بی‌زنهار نیست اما هنوز مقصد راوی نیست. هر چند در بند ۶ مسجد خود را « در جزیره‌یی هم از این دریا » می‌داند. با این‌همه بند ۱۷:

در گستره‌ی خلوتی ابدی
در جزیره‌ی بکری فرود آمدیم.

صراحتاً نمی‌گوید که این جزیره در دریای پاکی است. با این‌همه پذیرفتنی‌است که چنین باشد، اما نکته این جا است که شعر در این قسمت از نظر بخش‌بندی، بخش تازه‌یی است (بخش ۸) و مستقیماً ادامه‌ی بخش ۷ نیست. در بخش ۸ بند ۱۹ می‌خوانیم:

و به سجده
من
پیشانی بر خاک نهادم.

این‌جا گویا پایان صوری، یا جسمی، یا دریایی، یا رمزی این سفر صورت می‌بندد.

۶۲. سجده‌گاه او، یعنی مسجد او این جا است. اما این جا کجاست؟ راوی در این «گستره‌ی خلوتی ابدی» سجده‌گاهش را نمی‌داند کجاست. چرا می‌خواهد به مسجدش برگردد؟ آیا ناخدا از آن جزیره گذشته است؟

پاسخ را در بند ۲۱ می‌یابیم:

آن‌جا که من از خویش برفتم تا در پای تو سجده کنم...

از آن‌رو نمی‌داند آن مسجد کجا بوده است که او در حالت سجده با خود نبوده است («از خویش برفتم») و ادامه‌اش روشن‌گر است: «تا در پای تو سجده کنم.» پس تا این جا می‌دانیم که مسجد او «در پای تو» بوده است. شعر با واو عطف، «و مذهبی عتیق را»، ادامه می‌یابد و چهار سطر بعدی ادامه‌ی همان «تا»ی سطر بالا است:

۲۱. آن‌جا که من از خویش برفتم تا در پای تو سجده کنم
و مذهبی عتیق را
چونان مومیایی شده‌یی از فراموشهای قرون
به وردگونه‌یی
جان بخشم.

پس او در آن بی‌خودانه‌گی، در آن نمازبردن، در آن سجده‌گاه، «مذهبی عتیق» را جان می‌بخشد، یا می‌خواهد ببخشد و هم از این جاست که آن را «مسجد من» می‌خواند. اما گمان نکنم که آن «مومیایی‌شده‌ی فراموش‌ی قرون»

نیاز به چندان توضیحی داشته‌باشد. تِم بسیاری از شعرهای شاملو عشق است، یا دقیق‌تر بگوییم، کشف عشق است.

۶۳. ترکیب « به وِردگونه‌یی » در نهایت دقت با افسون‌کاری راوی همساز است. مفردات این ترکیب چنان ملکولی هم‌جوش‌اند که به نظر من ابداً کار جان دانسته‌ی شاعر نمی‌تواندباشد. اما این توضیح هنوز ما را به مقصود راوی از پرسش آغازین و انجامین شعر (بند ۲۲) راهنمایی نمی‌کند. واقعیت این است که راوی پی جایی نمی‌گردد که مسجدش آن جاباشد. تازه پیدا کردن مسجد من مقصد است نه مقصود. مقصود در بند ۲۳ آمده.

۲۳. با دست‌های عاشقت
آن‌جا
مرا
مزاری بنا کن!

شک نیست که راوی هم از آغاز می‌داند که مسجدش کجاست. مهم تحقق بند ۲۳ است. آیا خود از آغاز پای سفری جز سفر جان در میان بوده است؟

□

شاملو دو بار در باره‌ی بخش‌هایی از این شعر نظرداده، یکی در سال ۱۳۴۷ و دیگری در ۱۳۷۴.

۶۴. در یک هفته با شاملو (مهدی اخوان لنگرودی، ۱۳۷۴) شاملو اشاره‌یی به این شعر دارد که می‌تواند روشن‌گر نکاتی باشد:

« آهسته گفتم: ـ می‌دانید؟ دیشب از آیدا پرسیدم: « اگر دوباره متولد بشوی حاضری تجربه‌ی زنده‌گی با شاملو را تکرار کنی؟ » و آیدا گفت: « حتا اگر امکان داشت که هزار بار دیگر از نو متولد شد! »

شاملو دوسه بار سر تکان داد و بالاخره گفت: ـ زنی است با طاقتی

استثنایی که همه‌چیزش منحصر به خودش است... آدم را از رو می‌بَرَد... فکر کن: بیست سال، آن هم درست در دوره‌یی از عمرت که برخورداری از مواهب زنده‌گی حق مسلّم تو است، چوب‌بست پُرطاقت تا کک شکسته‌یی باشی که در شکسته‌بودن آن هیچ گناهی متوجه تو نیست ... تقصیر از من است. نمی‌بایست می‌گذاشتم این تعهد را به گردن بگیرد. دَه سال اول زنده‌گی مشترک‌مان سراسر در فقر و استیصال مطلق گذشت. هر دو پایداری کردیم و من به خودم می‌گفتم باشد، فرصت جبرانش هست... چه می‌دانستم درست پس از آن دَه سال جهنمی ـ فقر و گرسنه‌گی، من ناگهان به این شکلِ دردناک از پا در می‌آیم؟... » هفت‌سال پیش [۱۳۴۴] از آن که این بیماری سمج گریبانم را بگیرد خودم در شعری از قول او ــ درست دقت کن چه می‌گویم ــ از قول آیدا ــ نوشته بودم:

« اینک دریای ابرهاست...
اگر عشق نیست
هرگز هیچ آدمیزاده را
تاب سفری این‌چنین
نیست!»
چنین گفتی
با لبانی که مُدام
پنداری
نام گلی را
تکرار می‌کنند.» (ص ۱۶۶ـ۱۶۷)

□

۶۵. می‌توان پرسید آیا اصلاً در امور ذوقی و کیفی آن‌چنان سنجه و معیاری، جز برای خود گوینده، هست که بتوان با آن مثلاً با چنان یقینی در نفی یا اثبات

شعری قضاوت کرد، مثل کاری که اغلب منتقدان ما می‌کنند؟ از این نوع مثلاً «زیباترین شعر سراسر عمر شصت و هشت ساله‌ی شاملو»[۱۵] مقصود ترانه‌ی آبی است.]؟ و یا این قضاوت که «این نوشته را هرگز نمی‌توان شعر خواند»:

گفتی که:

«ــ باد، مرده‌ست!
از جای برنکنده یکی سقف رازپوش
بر آسیاب خون،
نشکسته در به قلعه‌ی بیداد،
بر خاک نفکنده یکی کاخ
بازگون
مرده‌ست باد!»

منتقد سپس می‌نویسند [تأکیدها از من است]: «بیش از نیمی از کلمات این شعر زائد است: سقف رازپوش، آسیاب خون، قلعه‌ی بیداد، مخصوصاً آن «به» به معنای «در» و بعد یک بار برخاک نفکنده گفتن و یک بار هم همان را بازگون خواندن. واقعاً این چه نوع شعری است؟ کلمات گنده، ترکیبات کهنه و کلیشه، و آماس زبانی. چنین چیزی هرگز نمی‌تواند بیان درد کند. و تأسف این‌جا است[۱۶] ... که چنین چیزی پس از خواندن نیما، لورکا، حکمت، فرخ‌زاد، و چند شاعر دیگر جوان‌تر از شاملو، در شعر فارسی و شاملوی شعرهای به آن زیبایی سروده شده‌است و شعری به این زیبایی: ...

۱۵. رضا براهنی، چرا دیگر شاعر نیمایی نیستم، ص ۱۷۳

۱۶. به خلاف نظر آقای براهنی، خواننده پس از خواندن مقاله‌ی آرش اخوت، به نام نگاهی به شعر «گفتی که باد مرده‌ست ...» به بخشی از ارزش‌های این شعر قویاً اجتماعی پی می‌برد (سه دفتر هنر، مهر ۱۳۷۰ ویژه‌ی احمد شاملو، چاپ آمریکا، ص ۱۰۰۱-۱۰۰۲)

یله
برنازکای چمن
رها شده‌باشی
پا در خنکای شوخ چشمه‌یی،
و زنجره
زنجیره‌ی بلورین صدایش را بیافد.

در تجرد شب
واپسین وحشت جانت
ناآگاهی از سرنوشت ستاره باشد
غم سنگینت
تلخی ساقه‌ی علفی که به دندان می‌فشری.
هم‌چون حبابی ناپایدار
تصویر کامل گنبد آسمان باشی
و رویِنه
به‌جادویی که اسفندیار.

مسیر سوزان شهابی
خط رحیل به چشمت زند،
و در ایمن‌ترِ کنج گمانت
به خیال سست یکی تلنگر
آبگینه‌ی عمرت
خاموش
درهم شکند. مهر ۵۳

شاملو در این شعر وزن را به‌رخ نمی‌کشد، آن را در فاصله نگاه‌می‌دارد. شعر را بی‌قرار وزن می‌کند.... » (همان، ص ۱۷۱-۱۷۲)

۶۶. این‌ها دو نمونه‌ی خوانش بود از یک‌نفر، با دو قضاوت متفاوت که برای هرکدام هم دلیل‌هایی آورده‌شده است. آیا این دلیل‌ها می‌توانند تعمیم پیدا کنند و در گذشت زمان به معیار داوری بدل شوند؟ تازه آن موقع معلوم نیست که این گونه معیارها و سنجه‌ها دیگر به درد بخورند.

۶۷. راستی معنای این جمله چیست «یک بار برخاک نفکنیده گفتن و یک بار هم همان را بازگون خواندن»؟ یعنی این دو را یک چیز پنداشته‌اند؟ مگر دو چیز متفاوت نیستند؟ این شعر شکل گفت‌وگو دارد شاید از نظر نمایشی چنین زبانی ضروری بوده؟ بگذریم، که جای بحثش این‌جا نیست.

حال اگر کسی پیداشد و این بند از همین شبانه را:

مسیر سوزان شهابی
خط رحیل به چشمت زند،
و در ایمن‌ترکنج گمانت
به خیال سست یکی تلنگر
آبگینه‌ی عمرت
خاموش
درهم‌شکند.

را بیان اندیشه بداند نه شعر، چه می‌گویید؟

اگر بخواهم به نقل این گونه داوری‌ها ادامه‌دهم مثنوی هفتاد من کاغذ شود. این نکته را ازیادنبریم که این نویسنده‌گان نمی‌گویند که دارند از سلیقه‌های خودشان حرف می‌زنند، یا چیزی را برای خودشان اثبات‌می‌کنند، بل‌که می‌گویند نقد می‌کنند، استدلال می‌کنند، داوری می‌کنند. امّا با چه متر و معیار به اثبات رسیده‌یی؟

□

آقای محمدعلی سپانلو مقاله‌یی دارند در مجله‌ی تکاپو، شماره‌ی ۱۱، تیر و

مرداد ۱۳۷۱، ص ۳۹-۴۱) به نام باز هم دربارهٔ «مرگ آقای ناصری». ظاهراً «نقد»ی است بر شعر مرگ ناصری (از قفنوس در باران).[۱۷]

۶۸. نخست آقای محمد حقوقی دربارهٔ مرگ ناصری نوشته‌اند و پس از ایشان هم من.[۱۸]

عنوان‌های روی بخش‌هایی از این نوشته را از مقالهٔ آقای سپانلو گرفته‌ام. تمام مطالب داخل [ ] ، تأکیدها و تغییر حروف‌ها و شیوهٔ خط‌نویسی از من است. ایشان بخش‌هایی از مرگ ناصری را، به قول آقای مفتون امینی، به شکل اعشاری نوشته‌اند، یعنی تقطیع چاپی شعر را با استفاده از اِسلَش یا خط کسری مشخص کرده‌اند. من آن‌ها را به همان شکل اصلی شاعر نوشت آورده‌ام.

امیدوارم که آقای سپانلو با نقل بخش‌هایی از مقاله‌ی‌شان در این کتاب مخالفتی نداشته باشند.

□

چکیدهٔ حرف‌های آقای سپانلو را دربارهٔ مرگ ناصری می‌توان در دو مقوله بررسی کرد؛ یکی نظری، یعنی دیدگاه ایشان در زمینهٔ نقد یا دقیق‌تر بگوییم دربارهٔ خوانش شعر، که ایشان به آن نام تفسیر داده‌اند. دیگری از نظر ادبی، یعنی ایرادات زبانی که به این شعر وارد دانسته‌اند.

۱۷. خواستش را بخواهید مقالهٔ آقای سپانلو ــ که خودشان آن را بحث و نقد و تفسیر و تحلیل و استنتاج خوانده‌اند ــ در واقع یک ضدِ خوانش است، یا درست‌تر بگوییم، یک دهن‌کجی است به شعر مرگ ناصری. شک دارم که بتوان آن را در شمار یک نوشتهٔ انتقادی آورد. با این‌همه، من از این نظر که این مقاله یک نمونهٔ غم‌انگیز خوانشِ بددلانه است به آن نگاه می‌کنم. نوشتن دربارهٔ شعری که دوست نداریم یک چنین چیزی خواهد شد. آقای سپانلو بی‌شک مرگ ناصری را دوست ندارد، اما شک دارم که مرگ ناصری هم سپانلو را دوست داشته باشد.

۱۸. آقای سپانلو گویا مقالهٔ مرا که نخست در کتاب آینه چاپ شده بود (و سپس در انگشت و ماه، چاپ سوند، ۱۳۷۱، و البته حالا هم در تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۷) نخوانده‌اند، و ایرادشان به من به مقاله‌یی است که من در جُنگ به‌نگار دربارهٔ خوانش آقای حقوقی نوشته بودم و طبعاً چیزی از دیدگاه خودم در آن نیاورده بودم.

□

۶۹. ۱ معیار عام ادبی و نمونه‌ی مطلق »

می‌نویسند « نمی‌دانم دخالت در گرفتاری‌هایی از نوع بحث در معنای یک شعر تا چه اندازه ضروری است؛ اثر هنری [شعر] که معنای آن در شکل کلماتش مسطور است با کلمات دیگری تفسیربشود و لطف آن برجا بماند! »

همه‌ی کلمات نشان‌می‌دهند که ایشان بحث در شعر [به قول ایشان، در معنای شعر] راگرفتاری می‌دانند و ضرورتی به ورود در آن نمی‌بینند. اما چه چیزی ایشان را، به قول خودشان، به نقد و تفسیر این شعر واداشته؟ از سوی دیگر، از تمام کنش‌های شعر تنها به لطف معتقدند، که ضروری است از آن تعریف مشخصی به دست دهند. و مجذوب شدن را (که در بند دوم مقاله آمده، بی هیچ تعریفی یا توضیحی) روا نمی‌دانند. پس، چه ضرورتی ایشان را واداشته دست به تمام کارهایی بزنند که آن ها را در مقاله‌ی‌شان نالازم دانسته‌اند؟ راه دیگری پیش‌نهاد می‌کنند:

« شاید مهم آن باشد که باید در مقابل کیفیات ذوقی و پسندهایی که می‌تواند کم‌کم خود را به شکل معیار عام ادبی دربیاورد، یعنی برای شاعران جوان « نمونه‌ی مطلق » بسازد، واکنش نشان‌داد. آیا در این عرصه نقد نو چه‌قدر کارآیند باشد؟ نمی‌دانم! »

از هیچ‌یک از مفرداتش مثل کیفیات ذوقی، معیار عام ادبی، نمونه‌ی مطلق تعریفی در دست نداریم، نه ایشان داده‌اند و نه من در این‌گونه مباحث دیده‌ام. از این‌ها گذشته، آیا مقاله‌ی بازهم مرگ آقای ناصری مدعی به دست دادن همین « معیار عام ادبی » است؟

۷۰. ایشان می‌گویند: « مشکل مفسران ما شاید در این است که با اثر شاعری سروکار دارند که به‌حق بر سر زبان‌ها افتاده، در نتیجه « مُد » شده، و این مدشدن در مفکوره‌ی منتقد یا مفسر فضایی تحمیلی ایجادمی‌کند که در آن قادر به حرکت نیست. »

۷۱. اگر به شعر فکر می‌کردند نه به شاعر، دچار این مشکل نمی‌شدند. ایشان می‌گویند چون شاملو شاعری است مُد روز پس اثرش، یعنی شعرش، خود را تحمیل می‌کند و مفسر « در آن قادر به حرکت نیست. » و با توجه به نفی مجذوب شدن، گویا سعی دارند خلاف این راه را پیش بگیرند، از این رو از این شعر می‌گریزند، که این خود قبول خودخواسته‌ی نوعی دیگر از همان « فضای تحمیلی » و « قادر به حرکت نبودن » است. من فکر می‌کنم آقای سپانلو حس می‌کند شاملو روی « مفکوره »ی او سنگینی می‌کند. راستی، اصلاً مگر با چنین جان پرخار و تپقی می‌شود شعر خواند؟ اگر شعری شما را « نگیرد » یا مجذوب آن نشوید چه‌گونه آن را درک می‌کنید؟ نکند خیال می‌کنند خواننده، خواه مفسر یا منتقد یا هرچه باشد، می‌تواند کناری بایستد و شعر بخواند، یا فیلم نگاه کند یا موسیقی بشنود؟ اشاره می‌کنم که حتا نظریه‌های علمی هم از آن « عینی بودن » قرن نوزدهمی، که ظاهراً مستمسک برخی منتقدان ما است، بیرون آمده چه رسد به خوانش شعر.

۷۲. خُب، چه راهی پیش می‌گیرند؟ می‌گویند « پس می‌کوشم که با دید حسیّ و سبک ارتجالی به موضوع نزدیک‌شوم و این است تفسیر من در مورد شعر مرگ ناصری، اثر آقای شاملو. »

دید حسی و سبک ارتجالی یعنی چه؟ هیچ توضیحی را لازم ندیده‌اند. کلمات دید و سبک به ما می‌گوید نویسنده مبتنی بر اصولی که مقبول ایشان است می‌نویسند، یا به قول خودشان تفسیر می‌کنند. آیا دید حسی و سبک ارتجالی یعنی هرچه به ذهنم رسیده؟ بی هیچ منطق و اصلی؟ یا شاید هم دید هفتاد سال پیش؟ که این هم نیست. آیا مقصودشان از این عبارات این است: « آیا در تحلیل شعر از ضوابطی که بعداً پدیدآمده‌است استفاده کرده‌ام؟ » بعداً یعنی کی؟ پس از سال ۱۳۴۳ (سال سرودن مرگ ناصری)؟

۷۳. می‌نویسند « به نظر من البته قطعه‌ی مرگ ناصری اثر آقای شاملو، در کارنامه‌ی ایشان جای‌گاه مهمی ندارد، زیرا در آن ملاحت یا مرارت شاعرانه‌یی که توقع داریم کمیاب است و حتا به شرحی که خواهم‌آورد، گاه معنایش روشن نیست. » لطفاً این

ملاحت را بگذارید کنار آن لطف قبلی (در بند ۶۹)، و همین طور هم مراوت را. ملاحت و لطف در بوطیقای شاعران « انجمن ادبی » زیاد به کار برده می‌شد، یا می‌شود، اما مراوت دیگر چیست؟ آیا همان « عرق‌ریزان روح » ازرا پاند است که در برخی مقالات اهل انتقاد خوانده‌ایم؟ شک ندارم که آقای سپانلو چون خودشان شاعرند می‌توانند این‌ها را برای ما معنی کنند.

۷۴. می‌نویسند: مضمون یا موضوع مرگ ناصری عبارت است از بخشی از راه صلیب. و « مضمون یا موضوع » و « ماجرا »ی مرگ ناصری را خلاصه کرده‌اند. و در سراسر مقاله‌ی شان هیچ برداشت دیگری از مرگ ناصری ندارند. من پیش از مقاله‌ی آقای سپانلو در این باره در انگشت و ماه (چاپ نگاه، ص ۲۱۶-۲۲۱) نوشته‌ام که « در مرگ ناصری به شکلی گذرا گوشه‌یی از حکایت بردارکردن مسیح را می‌خوانیم، آن هم در حاشیه و بیرون از فضای اصلی شعر، خاصه در بخش اول. اما این‌ها چه ربطی به جوهر این شعر دارد؟ فقط داستان‌مایه‌ی این شعر است. شعر از دل آن داستان، آشنا داستان دیگری پرداخته. بی‌شک پوسته‌ی این شعر یادآور آن داستان است. ببینیم آن‌هایی که در باره‌ی این شعر نوشته‌اند از این داستان چه سودی به نفع شعر برده‌اند، یا شاید به زیان آن قدم برداشته‌اند؟ این چه کشفی است که شعرشناسی بیاید و حکایتی را که از صغیر و کبیر همه از آن باخبرند با آب و تاب شرح بدهد؟ آن‌قدر فیلم و تابلو نقاشی و داستان در این زمینه هست که آن سرش صحرا. ساده‌انگاری نیست که فکر کنیم مرگ ناصری هم به همین راه رفته است...؟ » (ص ۲۱۸).

۷۵. آقای سپانلو درباره‌ی مرگ ناصری می‌نویسند « به احتمال زیاد از آنونس همان فیلم معروف [فروغ بی‌پایان نیکلاس ری] الهام یافته است، منتها ساختمان آن تقلیدی و مکانیکی از کاردرآمده، نه ابداعی و متحول. » ایشان نوشته‌اند دهه‌ی چهل، یعنی ۴۰ تا ۴۹، در کدام سال این فیلم را در تهران نشان داده‌بودند؟ مرگ ناصری در بهمن ۴۴ سروده‌شده‌است. امّا اجازه بدهید شبهه‌ی آقای سپانلو را قوی بگیریم و آن را واقعیت تلقی‌کنیم که شاملو از آن فیلم

الهام‌گرفته. و باز هم قبول‌کنیم که همان طور که مفسر محترم گفته‌اند شاعر از آن فیلم و ماجرای تکرارش به طریق آنونس استفاده‌برده. اینجا یکه اما هست و آن ساختار شعر است که ماجرای تصلیب ناصری، ــ حتا گیریم که این ناصری همان عیسا باشد ــ، پوسته‌ی آن است. اما ساختار شعر برتنیده‌یی است از موقعیت‌های تقابلی، یعنی تقابل دو مقوله یا دو فرم. درون و بیرون. و این چیزی است که در شعر هست و منتقد ما نخواسته‌اند آن را ببینند، و شعر را گذاشته و به آن فیلم پرداخته‌اند، و درواقع چیزی از مرگ ناصری ننوشته‌اند بل‌که از روی بی‌حوصله‌گی در این به‌اصطلاح تفسیرشان به زنده‌گی عیسی پرداخته‌اند، همراه با « چاشنی » چند ایراد ادبی. خوب است ببینیم از عبارات شعر چه فهمیده‌اند.

□

۱. با آوازی یکدست
یکدست
دنباله‌ی چوبین. بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
بر خاک می‌کشید.

۷۶. « آوای دنباله‌ی صلیب که در پی عیسی به زمین کشیده‌می‌شود « یکدست » توصیف شده است. این صفت صدا ندارد و فاقد فونتیکی است که سنگینی و تداوم کشش صلیب را به روی خاک القاءکند. از شاعری که آن چنان وسواس فونتیک دارد عجیب است که چرا دست‌کم کلمه « یکنواخت » را به کار نبرده. که صدا یا « نواخت » در آن وجود دارد. حالا این صفت کم فایده را سه بار تکرارکرده. »
اجازه‌بدهید در پایان از این بخش به این بحث بپردازیم (← بند ۹۸) و الا سر رشته را گم خواهیم‌کرد.

۲. و آواز درازِ دنباله‌ی بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته‌یی آتشین
می‌رشت.

۷۷. «در پلان دوم چهره‌ی دردمند عیسی را داریم که صدای ناهنجار دنباله‌ی صلیب برخاک، مثل زنجیر آتش بر رنج و عذاب او می‌افزاید...» هیچ‌یک از کلمات یا مفرداتی را که ایشان نوشته‌اند در شعر نمی‌بینید. آیا دلالتی به چنین تصوری در این بند هست؟ شاید در همان پلان دوم خیالی ایشان باشد. «چهره‌ی دردمند عیسی» از کجا آمده؟ چرا آن یک‌نواخت‌شان این‌جا شده صدای ناهنجار؟ آن فونتیکی که می‌گفتند باید «سنگینی و تداوم کشش صلیب را به روی خاک القا کند» همین صدای ناهنجار است؟ چرا رشته‌یی آتشین شده «مثل زنجیر آتش» و در هذیان دردش شده «بر رنج و عذاب او» و می‌رشت شده «می‌افزاید». آن‌چه ایشان نوشته‌اند هیچ ربطی به این بخش از شعر ندارد. آیا تصویر شعر را درست گرفته‌اند؟ مقصودم کارِ رشتن است. تمام بیراهه رفتن‌های ایشان از همین بند آب می‌خورد.

۷۸. «پلان سوم که حاوی شاعرانه‌ترین تصویر این قطعه است، زیرا مایه‌ی ذهنیت در آن بیش‌تر است، چنین آغاز می‌شود:

۳. از رحمی که در جانِ خویش یافت
سبک شد
و چونان قویی
مغرور
در زلالیِ خویشتن نگریست،

از آن‌جا که بیان شاملو در دو مصرع اول، ناتوان است، این بند به قول معروف دچار «ضعف تألیف» شده و می‌توان آن را دو جور معنی کرد:

۱) آن ترحم ذاتی که عیسی نسبت به بره‌های خداوند (یعنی همین آزاردهنده‌گان) داشت دردش را تخفیف داد، سبک شد، حالش بهتر شد و توانست سرافرازانه به خویش بنگرد.

۲) آن ترحم ذاتی که عیسی ... داشت از دلش رخت بر بست و توانست سرافرازانه به خویش بنگرد.»

۷۹. راستی، چرا جمله‌ی ساده‌ی «از رحمی که در جان خویش یافت | سبک‌شد» این‌همه پیچیده شده‌است؟ سبک‌شدن، ازدست‌دادن سنگینی است، مثلاً از طریق کم‌کردن بار. چیزی یا باری که در جانش، یا بر دلش سنگینی می‌کرد جایش را به رحم می‌دهد، ازاین‌رو، او از آن بار سبک‌شد. چیزی را پیدا می‌کند که باعث سبک شدنش می‌شود (البته نه در معنای اخلاقی). از نظر ساختاری، «سبک‌شد» هم ناظر است به سبک‌شدن از بار سنگینی که بر دوش و بر دل دارد و هم ناظر است به سبک‌بالی و سُبکای آن قوی روی آب. در جانش هیچ تیره‌گی نیست، زلال است. وقتی غمی را که بر دل‌مان سنگینی می‌کند به طریقی از دل بیرونش کنیم سبک‌می‌شویم. از طرف دیگر، خیلی فرق است میان رحم ــ که شعر می‌گوید ــ و ترحم، که منتقد می‌گوید. وانگهی ترحم ذاتی کدام است؟ شاید شعر به خواننده واگذاشته که آن سنگینی را خودش حس کند، یا معنی کند. در معنی دوم منتقد ما الحق که خیلی «ملاحت و مرارات شاعرانه» هست! ترحم ذاتی را در نظر بیاورید که رختش را بسته و دارد می‌رود. اگر ترکیب «به هیأت»، آن طور که ایشان در این مقاله باور دارند، مطنطن است، «رخت بربستن» چیست؟ «توانست سرافرازانه به خویش بنگرد» به معنی «در زلالی خویشتن نگریست» است؟ آیا واقعاً آن چه ایشان درباره‌ی این بند نوشته‌اند هیچ ربطی به شعر دارد؟

□

۸۰. «پلان چهارم تعاقب تصویر یک تازیانه یا ریسمان سرخ است (آیا رنگش سرخ

است یا پیش از آن که به تن عیسی بخورد، از خون سرخ شده؟) تازیانه یا ریسمان در هوا حرکت‌می‌کند و فرودمی‌آید، و لابد برتن عیسی می‌خورد، می‌گوییم «لابد» زیرا جملات زیر:

۴. رشته‌ی چرمباف
فرود آمد،
و ریسمان بی‌انتهای سرخ
در طول خویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.

نشان‌نمی‌دهد که تازیانه، با این‌همه آب و تاب بالاخره چه‌کار می‌کند ...»

۸۱. قبل از این بند آمده: « تازیانه‌اش بزنید! » و سپس بی‌درنگ می‌خوانیم: « رشته‌ی چرم‌باف فرودآمد، » پیداست که این تازیانه جنسش از رشته‌های به‌هم‌بافته‌ی چرم است. هیچ ابهامی در این کلمه نیست. رشته در رشته‌ی چرم‌باف را با توجه به رشته‌یی آتشین می‌رشت بخوانید. ظرافت معنایی و تصویریش محسوس نیست؟ مگر در بند دوم نخوانده‌بودیم که:

و آواز دراز «ناله‌ی بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته‌یی آتشین
می‌رشت.

« رشته‌ی آتشین » این بند با تداوم « می‌رشت »، و با گذشت زمان، در جان او شده « ریسمان بی‌انتهای سرخ ». در بند چهارم این دو رشته در یک‌جا به هم می‌رسند، یا درست‌تر بگوییم، یکی در دیگری تداخل‌می‌کند، به این معنا که رشته‌ی بیرونی (= رشته‌ی چرم‌باف = تازیانه) در رشته‌ی آتشین (= ریسمان

بی‌انتهای سرخ، که تداوم « می‌رشت »ِ بند ۲ است) گرهی می‌اندازد، و بنا بر شعر، رشتن هم‌چنان در « می‌رشت »ِ بند ۲ به بعد استمرار می‌یابد، و از این‌جاست « برگذشت ». رشته‌ی مادی بیرونی در استمرار رشتنِ آن رشته‌ی آتشینِ درونی وقفه‌یی، یعنی گرهی، می‌اندازد. تازیانه ناظر بر « تازاندن »ِ ناصریِ بار بر دوش است که آن را در « شتاب‌کن ناصری، شتاب‌کن! » داریم. این از سوی تازیانه داران است. جنسش هم که گفتیم از رشته‌های به‌هم‌بافته‌ی چرم است. گمان‌کنم از نظرِ سینماییِ مفسر هم که نگاه کنیم روشن باشد که چرا یک‌جا گفته تازیانه و جای دیگر « رشته‌ی چرم‌باف ». رشته‌ی چرم‌باف از بیرون بر تن او فرومی‌آید و از درون بر جانش. منتقد ما می‌گوید « حتا یک مفسر ما مطمئن نیست که « رشته‌ی چرم‌باف » همان تازیانه، یا همان ریسمان بی‌انتهای سرخ باشد! » رشته‌ی چرم‌باف همان تازیانه است اما عبارت « تازیانه، یا همان ریسمان بی‌انتهای سرخ » آقای سپانلو کار را خراب کرده‌است. یقیناً، البته از نظر من، تازیانه به هیچ‌وجه همان « ریسمان بی‌انتهای سرخ » نیست. شتر مرد و حاجی خلاص! ناگزیرم تکرارکنم که « ریسمان بی‌انتهای سرخ » همان رشته‌یی آتشین است که او « در هذیان دردش ... می‌رشت »، و این رشته‌یی است در جان او. می‌نویسند: «این ابهام تقصیر کیست؟ تقصیر عقل قاصر مفسر [باید پرسید کدام یکی؟ آخر با جناب سپانلو شده‌ایم سه نفر] یا بیان شاعر؟ آخر ریسمان معمولاً چرمی نیست، مگر گوینده به نحوی آن را برای خواننده روشن‌کرده‌باشد.» بله من هم ریسمان چرمی نشنیده‌ام. شلاق چرمی داریم که حد اکثر طولش باشد دو متر. مجسم بفرمایید که « ریسمان بی‌انتها » همان شلاق باشد، کدام نگهبان در فیلم آقای مفسر می‌تواند چنین شلاق بی‌انتهایی را به هوابپرد! می‌پرسند « اگر همان است به چه دلیل سه کلمه‌ی تازیانه و رشته و ریسمان نزدیک هم به کار برده شده‌است؟ » چرا از ما می‌پرسید؟ از خودتان بپرسید که طرفدار یکی‌بودن این سه کلمه‌اید. « بازی با کلمات معنی را به تعقید می‌کشد (نظیر بازی بی‌جهتی که با سه واژه‌ی تازیانه، رشته و ریسمان می‌شود)....»؟ این تعقیدی است که منتقد شاعر برای ما درست کرده‌اند. می‌نویسند « کلمه‌ی « چرم‌باف » که به جای

« چرم‌بافته » به کاررفته، و البته خیلی غلط نیست؛ ولی از آن‌جا که چرم‌باف اساساً به معنای بافنده‌ی چرم به کارمی‌رود، باز جمله دستخوش سستی و حتا ابهام می‌شود. زیرا ممکن است از اضافه‌ی « رشته‌ی چرم‌باف » تصورشود که در میان تماشاگران یک نفر چرم‌باف هم بوده که با « رشته » خود (نه بافته‌ی خود) عیسی را کتک زده است. »

۸۲. « خیلی غلط نیست » هم از آن حرف‌ها است. به عرض برسانم که اصلاً غلط نیست! چرم‌باف مثل کش‌باف، دست‌باف، نه مثل شال‌باف (بافنده‌ی شال) یا حصیرباف، یا شَعرباف، و گاهی هم شِعرباف. این که نوشته‌اند « چرم‌باف اساساً به معنای بافنده‌ی چرم به کار می‌رود » گویا از اختراعات است. نه آن « اساساً » درست است و نه آن « به کارمی‌رود ». جمله تعیین‌می‌کند که کدام معنی برای « ـ باف » درست است. اما آن « به‌کارمی‌رود » برای این نادرست است که چنین شغلی را من برای بار اول است که می‌شنوم. شما شغل چرم‌بافی شنیده‌اید؟ هرکه می‌تواند چند رشته چرم را به هم ببافد، اما او را نمی‌شود به شغل چرم‌بافی متهم‌کرد. چنین پیشه‌یی که مفسر به آن اشاره‌می‌کنند وجود دارد؟ به فرض این که یک نفر چرم‌باف! با رشته‌اش ! وسط جمعیت باشد چه ربطی دارد به تازیانه‌داران این شعر؟ ماجرا ادامه دارد، و من به ناگزیر دنباله‌ی حرف‌های آقای سپانلو و پاسخ‌های خودم را به شکل گفت‌وگو درمی‌آورم.

۸۳. سپانلو: « اما مشکل در این‌جا تمام نمی‌شود. عبارت « از گرهی بزرگ برگذشت » معنای مشخصی ندارد. آیا مقصود این است که ته ریسمان را گره زده‌بودند که بیش‌تر درد بیاورد؟ »

ــ مگر یادتان رفته که این ریسمان « بی‌انتها » است؟ ته ندارد.

سپانلو: « یا این که ریسمان بر گره اعصاب عیسی خورد؟ »

ــ زیادی سینمایی شده استاد. « گره اعصاب » دیگر چیست؟ چنین چیزی مگر در آناتومی، تفسیر سینمایی وجود داشته باشد! حتا « کابل » « دکتر »های شکنجه گر هم به گره اعصاب نمی‌خورد.

سپانلو: « یا خود ریسمان در هوا تاب یا گره خورد؟ »

ــ این سینمایی‌تر است.

سپانلو: «یا مقصود از ریسمان و گره رگ‌ها و قلب عیسی است؟»

ــ سکانس دوم آناتومی سینمایی! (شاید به جای سکانس دوم باید بگویم پلان دوم، یا شاید چیز دیگری. نمی‌دانم.)

سپانلو: «ببینیم مفسران یا کاشفان کرامت در این باب چه گفته‌اند.»

ــ ببینیم.

سپانلو: «حقوقی نوشته‌است «از گرهی بزرگ برگذشت» یعنی تازیانه دور کمر عیسی پیچید. پاشایی نوشته‌است این جمله «نامستقیم فرودآمدن ضربه‌ی تازیانه را نشان می‌دهد» ماشاءالله!»

ــ ماشاالله به جمال آقای سپانلو. من در این باره صفحه‌ها سیاه کرده‌ام، نه آن‌که فقط همین یک جمله را گفته‌باشم. اما هنوز هم معتقدم که «این جمله به‌طور نامستقیم فرودآمدن ضربه‌ی تازیانه را نشان‌می‌دهد» شاید با مختصر توضیحی که پیش‌تر دادم موضوع روشن شده‌باشد.

□

۸۴. «در پلان پنجم، در یک نمای عمومی (لانگ شات) العازر را می‌بیند که خود را از صف تماشاییان کنارمی‌کشد و می‌رود.

۵. از صف غوغای تماشاییان

العازر

گام‌زنان راه خود گرفت

دست‌ها

در پس پشت

به‌هم درافکنده،

و جانش را از آزار گران دینی گزنده

آزاد یافت:

و این هم چهره‌ی درشت العازر و جمله‌یی که به خود می‌گوید:

« ــ مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست! »

۸۵. « ... اگر خودمان را در محیط اندیشه‌گی شاعر قرار دهیم می‌توانیم از زبان او چنین بگوییم: با تلقینات ماتریالیسم تاریخی که از نوجوانی در روح من جایگزین شده‌بود از همان آغاز از ترحم و بخشایش مسیحی بیزار بودم. مسیح یک جور مازوخیست (آزارطلب) بود. العازر همین را می‌گوید: « مسیح خود شکنجه‌ی شهادت را برگزید، والا او که مرا زنده کرد حتماً می‌توانست به نوعی از معرکه جان سالم به‌دربرد. حالا که خودش خواسته زجرکش شود، بگذار بکشد. من دیگر هیچ دینی به او ندارم. »

البته این حرف‌ها از باب ملاحت مقاله زده‌شده و جز این نمی‌توانم بگویم که این‌ها از مقوله‌ی « معناتراشی و کشف و کرامات » و اختراعات مفسر. « باز هم ... » است. عنوان « مازوخیسم، ماتریالیسم تاریخی » برای این قسمت از حرف‌های‌شان چه طور است؟

۸۶. « در طول شش پلانی که شعر بر آن بناشده‌است، به جز پلان سوم، چندان مایه‌یی از تخیل و آفرینش شعری به‌کار نرفته، مرگ ناصری از دایره‌ی گزارش تصاویر عینی بیرون نیامده، هنرنمایی شاعر در کنارهم‌چیدن واژه‌گان پرطنین ــ می‌شود گفت رعب‌انگیز ــ و ساختن جملاتی پر افاده و مطنطن خلاصه‌شده‌است. »

در واقع باید گفت که مفسر ما « در دایره‌ی گزارش تصاویر عینی » مانده. از تمام شعر تنها چشم‌شان همین چند تصویر را در شش پلان دیده‌اند، آن هم نه دقیق.

□

۸۷. « ... ترکیب کلمات شعر معناهای القایی می‌سازد. عبارات در آن سوی خویش جهان مضاعفی می‌آفرینند که خیال خواننده را در ظلمروهای ناشناس بیدارمی‌کند. » به طور کلی درست است. اما آیا مفسر ما، در مقام خواننده، دست به چنین کاری زده‌اند؟ شاید زده‌اند اما گویا در آن جهان مضاعف به روی‌شان بسته‌بود: « اما در مرگ ناصری کلمات فقط حاصل معنای خویش‌اند و تصویرها به جز احساس عیسی، که در خود قویی مغرور می‌یابد، یک‌سر به امر شریف رپرتاژ گمارده‌شده‌اند. »

آقای سپانلو حرف‌های دیگری هم در این مقاله دارند که مثلاً باید « در فراسوی تصاویر شعر، دید شخصی شاعر » را جست‌وجو کرد. و همین‌جاست که آن « ماتریالیسم تاریخی » کذایی را پیدامی‌کنند. این حرف‌ها از چارچوب این کتاب بیرون است.

□

بپردازیم به صفت « یکدست ».

۸۸. به دو نکته به صورت سوآل اشاره‌می‌کنم. مفسر می‌پذیرد که شاملو « وسواس فونتیک » دارد و هر خواننده‌یی هم معنای وسواس را می‌داند. سوآل این است آیا لازم نبود که مفسر از خودش بپرسد چرا شاعر این‌جا دست از وسواسش برداشته است. احتمالاً مقصودشان از وسواس دقت بسیار زیاد است، که گویا شاعر این‌جا فاقد آن است. سوآل دیگر. مفسر که از این زاویه نگاه می‌کنند می‌توانستند همین ایراد را به « آواز » بگیرند؟ کسی که یک‌نواخت را برای یک‌دست پیش‌نهاد می‌کند شاید برای آواز هم صدا را پسندد. اگر جای مفسر محترم بودم از خودم می‌پرسیدم که وسط آن‌همه عربده‌های « کوچه‌ی عذاب »[۱۹] چه طور صدای یک‌نواخت خرت‌خرت ته صلیب، یا به قول مفسر « سنگینی و تداوم کشش صلیب ... به روی خاک »، به گوش می‌رسد؟ اصلاً کی آن را می‌شنود؟ گمان‌می‌کنم که حرف مفسر موقعی قابل بررسی است که اول ایشان تصویری از برداشت خودشان از این بند بدهند و آن وقت بر اساس آن تصویر بگویند به جای این واژه باید آن واژه بیاید (کاری به درست و غلط بودن خود پیش‌نهاد نداریم). اما ایشان هیچ برداشتی از این بخش از شعر ندارند. اگر ایشان شاعر این شعر بودند به جای یک‌دست می‌گذاشتند یک‌نواخت « که صدا یا « نواخت » در آن وجود دارد » (به قول مفسر). از این گذشته، مگر نواخت یعنی صدا؟ در فرهنگ معین در معنی

۱۹. مفسرما « کوچه‌ی عذاب » را به کارمی‌برند. کجای شعر چنین چیزی آمده؟ در شعر فقط آمده: « صف غوغای تماشاییان » آیا همین شده « کوچه‌ی عذاب »؟ شاید آقای سپانلو Via Dolorosa (راه اندوه) مسیحیان را در ذهن داشته و آن را « کوچه‌ی عذاب » پنداشته؟

نواخت آمده نوازش و دل‌جویی و نیکی، بخشش. و در معنی نواختن، سوای معانی نواخت، آمده ساززدن، آوازخواندن. ذیل یکنواخت هم آمده یکسان. نمی‌دانم مفسر از تأکید روی نواخت در یکنواخت چه منظوری داشته‌اند. می‌دانیم که نواخت در آن هست اما، با توجه به معانی نواخت، آیا به کار این شعر می‌آید؟

من خیلی پیش‌تر از مقاله‌ی چاپی آقای سپانلو در زمینه‌ی یکنواخت نبودن یکدست (در انگشت و ماه، ص ۴۲-۴۳) نوشته‌ام که « شعر « با آوازی یکدست » آغازمی‌شود، آوازی که در نظر اول آن را خرت‌خرتی پنداشته‌ایم که این از کشیده‌شدن دنباله‌ی چوبین بار بر خاک ایجادمی‌شود. آیا این خرت‌خرت یکنواخت در جان او « آوازِ یکدست » است؟ از خود می‌پرسم چه طور ممکن است آغاز شعری چنین با چنان خرت‌خرت بداهنگی آغازشود؟ خرت‌خرت چه‌گونه می‌تواند آوازی باشد که به چنان اوج و تعالی دست‌یابد و تمام شعر، در خوانش من، بر این محور بگردد؟ می‌شود شعری با یک چنین تراشِ الماس‌گون ــ که در بخش پیش دیدیم ــ با خرت‌خرتی یکنواخت (و کسالت آور و عصب‌خراش) آغازشود؟ این که موسیقی نیست، خرت خرتِ جان‌گزا است! شعر با ما از آوازی یکدست سخن می‌گوید و بی‌گمان ما را به شنیدن این آواز فرامی‌خواند. از این‌جاست که پیشنهادمی‌کنم تصور خرت‌خرت ناخوش‌آواز را رها کنیم و آوازی یکدست بشنویم. می‌توانیم به این شکل هم بپرسیم: چه لازم بود که « یکدست »، اگر به معنای یکنواخت بود، چنین به‌تأکید در تقطیع موسیقایی مکرری بیاید؟ واژه‌ی « یکدست » در ترکیبِ آوایی « با آوازی یکدست | یکدست »، آهنگین، ناب، ناگسسته، نوازش‌گونه و زلال است، گویی به زلالی و یکدستی آبگینه‌یی ارغوانی که در مهتاب بدان بنگریم. با این توصیفم، می‌خواهم بگویم که این آواز، موسیقی نابی است که بر خاک طنین افکنده‌است. « بر خاک » و زمینی، و در معنایی گسترده‌تر: در جهان و در تمامی هستی. »

اول به این تعریف یک‌دست در برهان قاطع توجه کنید: « یک‌دست معروف است که نقیض دو دست باشد ــ و کنایه از چند چیز است که به یک

تیره و یک جنس و یک طریق و به یک نوع و مثل هم باشد ــ و یک چیز را نیز گویند که تمام آن به یک نسبت باشد. (تصحیح زنده‌یاد دکتر محمد معین) و در حاشیه‌ی همین کتاب، به نقل از فرهنگ نظام، این بیت صائب تبریزی آمده:

از آن است یکدست افکار صائب که جز دست خود متکایی ندارد.

حدس من آن است که صائب این واژه را از زبان گفتار و پیشه وام گرفته‌است. چون امروزه هم این واژه بیش‌تر در زبان پیشه و گفتار به کار می‌رود. برای من نخستین چیزی که در این کلمه چشم‌گیر است ترکیب آن است: یک + دست. صفت کاری است که حاصل کار یک دست، به معنی یک نفر، است و به همین دلیل بر یک قاعده و اندازه و تناسب و توازن صورت گرفته‌است، و نشنیده‌ام که صفت صدا باشد. به این مثال‌های امروزی توجه کنید:

۱. این بلوز بافتنی بافتش یکدست نیست.
۲. این نویسنده در کتاب تازه‌اش فارسی تمیز و یکدستی دارد.
۳. نگاه کن گل‌وبوته‌های این قالی اصلاً یکدست نیست، کار بافنده‌ی تازه کار است.
۴. چه سیب‌های یکدستی.
۵. چه‌قدر موهات را یکدست زده.
۶. بار شما نه توی این کارتن و نه توی کارتن‌های دیگر یکدست نیست.
۷. سطح کار یکدست نیست. (که یکدستی این‌جا می‌تواند نرمی و لطافت و ظرافت را القا کند.)
۸. خطوط این کار یکدست نیست.

از این نمونه‌ها پیداست که یکدستی، چنان که گفته‌شد، دلالت بر تقارن، هم‌اندازه گی، تناسب ... دارد.

از سوی دیگر، یک‌نواخت برای صدا هم منفی است و هم چیزی مکانیکی را القا می‌کند. مثلاً « خرت خرت یک‌نواخت »، یا « تق‌تق یکنواخت »، فلان قسمت ماشین، یا « تکرار یک‌نواخت نقش‌های فلان قالی ».

یـا « موسیقی یکـنواختی است ». معمولاً مـترجمان یکنواخت را بـرای monotone هم به کار می‌برند. خلاصه، یک‌نواخت بودن دلالت بر تکرار دارد و کـسالت‌آور است، و یکدست‌بودن دلالت بر تقارن ... و مثبت است.

به شعر نگاه کنیم. اولین چیزی که چشم‌گیر است مشترک‌بودن صفت یکدست است میان آواز و رشتن.

۱. از سطر اول، و تأکیدش در سطر دوم، من این طور حس می‌کنم که مهم‌ترین عنصر شعر تا این‌جا یکدست بودن آواز، یا دقیق‌تر بگوییم خـود یکدست است. یکدست در سطر دوم در یک موقعیت بی‌کرانه‌گی بـازتاب می‌یابد، موقعیتی که در تمام آفاق سطر بسط می‌یابد، سطری که می‌تواند به درازای عالم باشد. من به بحث در این نکته‌ی تقطیعی نـمی‌پردازم و تـوجه خواننده را به بحث معماری موسیقایی در فصل ساختار موسیقایی شعرهای شـاملو جلب‌می‌کنم. (۳۸/۹ به بعد).

۲. یکدست سطر دوم در دنباله‌ی چوبین بار و در خط سنگین و مرتعش منعکس می‌شود. نباید این « مرتعش » را نافی آن یک‌دستی آواز دانـست. چرا که آواز، یکدستی‌اش را در دو کیفیت سنگین و مرتعش نیز حـفظ مـی‌کند. مقصودم این است که این سنگین و مرتعش، که صفت خط آواز است، تا پایان شعر یکدستی، یعنی توازن هارمونیایی‌اش را حفظ‌می‌کند، هم در آواز و هم در رشتن.

۳. بار دیگر یکدست را در خط رشتن، می‌بینم، یعنی در سطر سوم از بند دوم:

۲. و آواز دراز دنباله‌ی بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته‌یی آتشین
می‌رشت.

کشش رشته را در آوای رهای این بند هم می‌توان حس کرد. این‌جا آن طور که یکدست در یک سطر کامل نشسته صفت سطر پیش، یعنی هذیان درد، است و نیز قید سطر پس از خود، یعنی « رشته‌یی آتشین می‌رشت ». در بند اول این رشته‌یی که بافتش یکدست بود آواز است و این‌جا نیز رشتن است که یکدست است. این را باید صفت تمام مفردات بند دوم هم دانست نه فقط رشتن: آواز دراز، دنباله‌ی بار، هذیان درد، و رشته‌ی آتشین همه یکدست‌اند.

در بند اول، یکدست بیرونی و آوازی، یعنی شنیداری است و در بند دوم درونی و دیداری است. بدین‌سان یکدست هم بافتی بیرونی دارد و هم بافتی درونی.

به طور کلی یکدست به بافت آوازی، یعنی بافت صداهای این شعر، و بافت رشته‌ی آتشینی اشاره دارد که یکدستی‌اش در ریسمان بی‌انتهای سرخ هم‌چنان حفظ می‌شود، با آن که یک بار در این یکدستی « گره » می‌افتد:

و ریسمان بی‌انتهای سرخ
در طول خویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.

شاید لزوم واژه‌ی « گره » با توجه به این معنی یکدست، که شکل‌های متفاوت بافت را القا می‌کند، این‌جا روشن شده‌باشد.

گمان‌کنم این اندازه توضیح کافی باشد که ما یکدستی را در بافت، یا به شکل کلی‌ترش در رشتن و ریسمان ببینیم. این نکته را تکرارمی‌کنم که تمام این یکدستی در درون می‌گذرد، در جان راوی.

□

ما در این شعر سه صدا داریم. یکی صدای راوی است که شنونده‌ی اول آوازی است که در جان « او »ی شعر می‌گذرد. او این آواز را برای ما روایت

می‌کند. دوم صدای درونی «او» است که در یکدستی جانش ساخته‌می‌شود و ما نیز شنونده‌ی آنیم. سوم یک صدای بیرونی است که در شعر «صف غوغا» خوانده شده است. که تازیانه داران را هم شامل می‌شود. راوی، و ما نیز هم، داریم به این نت‌های آوازها و صداها، یعنی به رسوخ و نفوذ این آوازها دل می‌دهیم. وقتی که می‌شود مکالمات روزمره را به نت نوشت[۲۰] آیا نمی‌شود موسیقی‌یی را به شعر نوشت؟ یعنی نت‌ها را به واژه‌ها درآورد؟

۲۰. اشاره‌ام به کتاب وصایای تحریف‌شده‌ی میلان کوندرا است، به ترجمه‌ی کاوه‌باسمنجی، تهران ۱۳۷۷، ص ۱۲۳ـ۱۲۴