انگشت و ماه

نظارهٔ هشت شعر احمد شاملو

ع. پاشائی

انگشت و ماه

نظارهٔ هشت شعر احمد شاملو

ع.پاشائی

روی جلد، طبیعت بی‌جان، از پری‌یوش گنجی
مداد سربی روی کاغذ، ۸۰×۷۰ سانتی‌متر

ISBN 91-87528-40-1

* ع. پاشائی
* **انگشت و ماه**
نظارهٔ هشت شعر احمد شاملو
* انتشارات آرش ، استکهلم
* چاپ اول : فروردین ۱۳۷۲ (1993)
* چاپ و صحافی ، چاپ آرش، استکهلم

ARASH tryck & Förlag
Bredbyplan 23, nb
163 71 Spånga - Sweden
Tel (46)-8- 795 70 82
Fax (46)-8- 760 64 55

به مهین و جهانگیر رأفت

برای یاس و زعفران دل‌های‌شان

فهرست مطالب

مقدمه ۸-۱۶

آواز زلالی ۲۱-۶۴

با قیچی سیاه ۶۷-۸۳

امیرزادهٔ کاشی‌ها ۸۷-۱۰۶

غریو سبز ۱۰۹-۱۲۸

عفونت کابوس ۱۳۱-۱۴۰

درلحظهٔ رستاخیز: «می‌درخشم و فرومی‌ریزم» ۱۴۳-۱۶۵

طرح یک استحاله: آنسوی نیک وبد یک سلاخ ۱۶۷-۱۸۷

زنگار و آینه ۱۸۹-۲۲۲

صبح

ولرم و

کاهلانه

آبدانه‌ها ی[illegible] باران تابستانی

بر برگ‌های بی‌عشوهٔ خطمی

به ساعت پنج صبح.

□

در مزار شهیدان

هنوز

خطیبان حرفه‌ئی در خوابند.

صفیرهٔ معلق فریادها

در هوا

خالی است

و گلگون کفنان

به خستگی

[illegible] در گور

گرده تعویض می‌کنند.

□

به تردید

آبدانه‌های باران

بر الواح سربی،

به ساعت پنج صبح.

۵۴/۲/۲

مقدمه

شعری را که در دست دارید به دقت بخوانید و خوب به آن فکر کنید!

این حکمی است که همه در مدرسه شنیده‌ایم. اما سوآل این است: به دقت خواندن یعنی چه؟ اصلاً چه گونه باید خواند؟ شک نیست که خواندن و راه بردن به درون شعر راه و روشی دارد، هر چند نه راه و روشی مدون یا به قطعیت رسیده و کلی.

ـ آیا این «راه و روش» و این «شیوه» را جائی می‌آموزیم؟ مثلاً در مدرسه، از دبستان تا دانشگاه؟

ـ بگذارید برای‌تان چیزی نقل کنم. دبستانی که بودم همیشه کمیتم در حل مسألهٔ حساب لنگ بود. از سوادارهای دم دست می‌پرسیدم این مسأله را چه جوری باید حل کرد؟ می‌گفتند: «اول صورت مسأله را به دقت می‌خوانیم و خوب فکر می‌کنیم و پس از آن شروع می‌کنیم به حل آن.»

بارها صورت مسأله را می‌خواندم، چیزی به‌ام الهام نمی‌شد. هی فکر می‌کردم و فکر می‌کردم، اما مسأله حل نمی‌شد که نمی‌شد. کو آن دل و جرئت که از معلم بپرسم: آقا اجازه؟ «صورت مسأله را به دقت بخوانید» یعنی چه؟ چه کار یا چه کارهائی باید بکنم؟ فکر کردن یعنی چه؟ برای فکر کردن چه کار باید کرد؟ مداد در دست راست، آرنج چپ روی نیمکت و کف دست چپ زیر چانه، و چشم‌ها به کاغذ ورق‌بزرگ دوخته، نگران و باز هم نگران. اعداد و «بزازی ۲۵ متر پارچه خرید از قرار متری...» پیش چشمم بود اما فکرم به جائی قد نمی‌داد. هر چه

صورت مسأله را می‌خواندم و فکر می‌کردم و فکر می‌کردم مسأله حل نمی‌شد که نمی‌شد.

بزرگ‌تر که شدم بارها و بارها از خودم می‌پرسیدم: راستی صورت مسأله را چه جوری بایست می‌خواندم؟ چه جوری می‌بایست فکر می‌کردم تا مسأله را حل می‌کردم؟ به زبان امروز: چه فرایندی را باید طی کنم تا فکر کرده‌باشم؟

معلم که شدم دیدم آش همان آش و کاسه همان کاسه: در وقت خواندن شعر، اول شعر را درست بخوانید و خوب فکر کنید. شاگردها مدام دنبال «معنی» بودند و از من معنی شعرها را می‌خواستند. می‌خواستند من بگویم و آن‌ها آن را روی هر بیت در کتاب‌شان بنویسند. می‌گفتند همهٔ دبیرها می‌گویند و شاگردها می‌نویسند. «آقا سر امتحان چه جوری بنویسیم؟ آقا موضوع انشا چی‌ها میدین؟»

زنگ انشا شد. روی تخته نوشتم: **شب بی‌روزن هرگز**. توضیح دادم که پس‌از تجزیهٔ تک تک کلمات این عبارت، دربارهٔ مفهوم کلی آن ــ هر چه دستگیرتان شد ــ بنویسید. صدای اعتراض خیلی‌ها بلند شد. با قلدری «پدرانه» حرف «من» به کرسی نشست. البته نگفته نماند که تجزیهٔ مفردات شعر را روی متن‌های قدیمی شروع کرده بودیم و گاهی هم زیرآبی می‌زدیم به شعر نو. دههٔ ۱۳٤۰ بود.

ورقه‌ها را بردم منزل. حیرت کردم وقتی دیدم که بعضی از بچه‌ها صاف رفته بودند روی خط.

ازآن روز تا امروز از خیلی‌ها پرسیده‌ام: چه گونه شعر می‌خوانید و آن را از که یا از کجا آموخته‌اید؟

همه خودآموزی کرده‌اند. تأسف‌آور این است که از این‌ها کسی چیزی از مدرسه نیاموخته، الا «معنی» و «تفسیر».

معلم دیروز خودم که حالا همکار شده بودیم، زنگ تفریح به گلایه گفت:

ـ چرا برای شاگردانت شعرهای کتاب را معنی و تفسیر نمی‌کنی؟ دادشان در آمده. می‌آورند من برای‌شان معنی کنم.

از این بابت از ایشان تشکر کردم. پرسیدم:

ـ منظور استاد از «معنی کردن» یا تفسیر کردن شعرها چیست؟

ـ همان کاری که من برای شما می‌کردم: معنی کردن، بیان محصول بیت است در عباراتی ساده‌تر که در آن لغات عربی را هم معنی کرده باشند. مثل کاری که سودی بُسنوی بر شعر خواجه کرده است. غرض از تفسیر شعر ـ که نباید با علم تفسیر خلط شود ـ غالباً پیدا کردن «ما بازاء» خارجی آن شعر است. راستی، بنده که نتوانستم معنی عبارت «شب بی‌روزن، هرگز» را درست بفهمم. ببخشید قصد جسارت نداشتم. شاگردهای حضرتعالی از من پرسیدند: آقا معنی این جمله چیه. گفتم به نظرم یعنی «پایان شب سیه سفید است.»، البته اگر معنائی بر آن متصور باشد.

با خودم گفتم بله، یکی از شعرهای مورد علاقهٔ استاد، که موضوع انشای اغلب کلاس‌ها بود، یادم هست:

هر بیشه گمان مبرکه خالی است باشد که پلنگ خفته باشد.

و بعد هم تأکید می‌فرمودند که در نسخ دیگر آمده:

هر پیسه گمان مبر نهالیست شاید که پلنگِ خفته باشد.

و بعد می‌فرمودند بیش‌تر از یک صفحه ننویسید. بچه‌ها می‌گفتند آقا کمی شرح بدین. می‌فرمودند: «معنی بیت واضح است (گمان مکن هر بیشه‌ای از پلنگ که غالباً در کوه است) تهی است، ممکن است در بیشه هم پلنگ خفته باشد...» باز بچه‌ها می‌گفتند: آقا شرح بدین. می‌فرمودند: بروید باب اول *گلستان* را ورق بزنید و حکایتی را که این بیت در آن هست پیدا کنید و بخوانید. بیتی در همان حکایت

هست که در نوشتن انشا کمک‌تان می‌کند. می‌فرماید:

اسب لاغر میان به کارآید　　روز میدان، نه گاو پرواری.

بچه‌ها که تندتند یادداشت برمی‌داشتند، دوباره می‌گفتند: آقا، معنی. و استاد می‌فرمودند: «روز میدان (جنگ) اسب کمرباریک و دونده به کار می‌آید نه گاو در طویله خورده و آسوده و فربه.»

باز فریاد بچه‌ها بلند می‌شد: آقا، شرح.

و حکایت همیشه همین بود.

آیا هنوز در به همان پاشنه می‌گردد؟ نمی‌دانم. امروزه می‌دانیم که در خواندن شعر راه و روش‌های متفاوتی هست، و از چند راه متفاوت می‌توان به خواندن شعر آغاز کرد.

پیش از هر توضیحی ضروری است بگویم این کتاب ازحد یک کار آموزشی ساده پافراتر نمی‌گذارد. می‌خواهد بگوید چه گونه شعری را بخوانیم، و از چه راه‌هائی به درون شعر راه ببریم. هیچ مطلقیتی هم در این پیشنهادها نیست.

انگشت و ماه، نگاهی است به هشت شعر شاملو ــ اگر از اشارات گهگاهی به شعرهای دیگربگذریم ــ همراه با یکی دو مقاله. پس نمی‌تواند شناخت شاملوی شاعر باشد. غرض از این کتاب جز این نیست که انگیزه‌ئی فراهم آورد که شعر شاملو، و شاید هم به طور کلی، شعر را با جانی آگاه‌تر بخوانیم. این‌جا به نکات ادبی ــ از هر نوع که باشد ــ اشاره‌ئی نمی‌شود، فقط گهگاه به یکی دو نکتهٔ دستوری، آن هم به شکلی بسیار مقدماتی پرداخته‌ایم. بنا بر این، روی خطاب من به کسانی است که خواندن شعر شاملو، ونیز شاید شعر دیگران را دشوار یافته‌اند. پس در آن نه «حکمی» در باب این یا آن شعر، یا شعر به طور کلی، خواهید یافت و نه نقد و تفسیری. بل‌که این نوشته‌ها طرح‌هائی *هوائیانه* است و به قول مولانا، اندیشه‌هائی که در آن آمده *مرغان هوائی*‌اند، می‌گذرند و ردی از خود به جا نمی‌گذارند.

این مقالات از دید خواننده به شعرها نگاه می‌کند، و لزومی ندارد که خواننده نقاد شعر باشد یا مفسر آن. او می‌خواهد آن را بشناسد و با آن زندگی کند، در آن سفر کند. شاید درگام‌های بعدی است که به نقد یا تعبیر و تفسیر آن می‌نشیند. از این رو، این نوشته در همان سامان خواندن شعر می‌ماند.

در کتاب می‌خوانید که در وقت خواندن شعر مجازیم تخیل‌مان را به کار گیریم، و فرق می‌گذاریم میان تخیل و خیالبافی. بیان کوتاه تفاوت میان این دو این‌جا ضروری است. در تخیل، عنصر مشترک چیزهای به ظاهر بی‌ارتباط را جست‌.و جو می‌کنیم، یعنی به وحدتی که در کثرت‌ها است (با حفظ کثرت‌هاشان) می‌نگریم، و آن را کشف می‌کنیم و هیچ‌گاه از مدار شعر، یا دقیق‌تر گفته باشیم، از مدار و فضای کلی شعر بیرون نمی‌رویم. بی تخیل به احساس شعر نزدیک نمی‌شویم. اما در خیالبافی، دنبال تداعی‌های روا ــ که شاید فقط لحظاتی به آن‌ها نیاز باشد ــ و ناروا را می‌گیریم و از اصل شعر دور می‌شویم و آن را از دست می‌دهیم، هر چند که شاید خود را راضی کرده باشیم (نمونه‌اش را در مقالهٔ *با قیچی سیاه* می‌بینید). تخیل خواننده بر ادراک مبتنی است، و خیالبافی بر آرزوهای او، که قاعدتاً با شعر همخوانی ندارد. خیالپرداز آنچه در شعر هست را نمی‌بیند و به آنچه که شعر نمی‌گوید یا با سرشت آن ناهمخوان است می‌آویزد. در تخیل، منطق و زبان آن شعر خاص را که در ساختار، و به طور کلی در فرم آن، تنیده شده تجربه و زندگی می‌کنیم.

نگفته نماند که کارهای مثبتی در زمینهٔ چه گونه خواندن شعر صورت گرفته. مثلاً در زمینهٔ شعر شاملو، شما را به خواندن مقالهٔ ژرف‌نگر در *جهان انسانی شعر* که تحلیل یک شعر شاملو است (مفتون امینی، *دنیای سخن* ۲۴، بهمن ۱۳۶۷) دعوت می‌کنم. «چیزی» به شما نمی‌گوید ــ نه شعر را برای‌تان «معنی» می‌کند و نه «تفسیر»، اما چیزها در منظر شما می‌گشاید و شما را به تماشا و فرورفتن در اعماق آن فرامی‌خواند. نمونهٔارزنده‌ئی است در هدایت خواننده به خواندن و

دریافتن شعر.

مقالات *انگشت و ماه*، از یک نظر، «چیزی» به ما نمی‌گوید: نه «معنی» می‌کند نه «تفسیر». نه برداشت‌های اجتماعی یا سیاسی از شعرها به دست می‌دهد، و نه به نقد آن‌ها می‌پردازد. و چنین هدفی هم ندارد که از چیزهائی سخن به میان آورد که نه تو دانی و نه من.

هر شاعری را به گمان من باید به شکلی خاص خواند. دقیق‌تر بگویم: هر شعری را باید با حال و هوای خاصی متناسب با آن شعر و با راه و روشی که آن شعر راه می‌دهد یا می‌طلبد، خواند. اگر دوست دارید شعری را تفسیر یا تأویل کنید، به هر معنی که باشد، خودتان باید بکنید. این‌جا خلوتخانهٔ شما است. اما یک به *اصطلاح* تفسیر هم هست که شما را از آن پرهیز می‌دهم. در این باره در گفتار *زنگار و آینه* به طور مفصل نوشته‌ام و تکرار نمی‌کنم.

شاید دوست داشته باشید بدانید حد و حدود کاری که من این‌جا می‌کنم چیست. از مرز یک تحلیل و تشریح سادهٔ نکاتی که شما هم می‌دانید پا فراتر نمی‌گذاریم. اصل در این تحلیل، آشنائی، جست و جو و کندوکاو این نکات است:

۱) شناخت نسبت‌ها یا روابط بین اجزا و عناصر شعرها، یا به طور کلی، مفردات هر شعر.

۲) شناخت کنش یا کنش‌های تک‌تک این مفردات و برهمکنش (ممکن) ـ یعنی تأثیر و تأثر متقابل ـ آن‌ها و صورت فرجامین کارهائی که کل یکپارچه‌ئی را در جان ما صورت می‌بندد.

۳) نگاه کردن و اندیشیدن به فضاهای خالی گستردهٔ میان عناصراصلی شعرها. مثلاً میان سلاخ و قناری، که من سعی کرده‌ام در گفتار طرح یک *استحاله*... نشان دهم. خواننده اگر این‌گونه فضاهای خالی را در بررسیِ مفردات آن شعر نادیده بگیرد دیگر نه تنفسگاهی برای سلاخ

باقی می‌ماند و نه فضائی زمانی-مکانی خواهد داشت که در آن استحاله پیدا کند. در این صورت ما با سلاخی سنگی و فضائی منجمد روبه‌روئیم که تجلیگاه استحالهٔ انسانیش از میان رفته‌است. در معماری این شعر فضاهای پر و خالی از ارج خاصی برخوردار است.

٤) دنبال کردن طیف معنائی هر واژه‌ئی با توجه به چارچوب یا موقعیتی که در آن آمده. مثلاً توجه کنید به واژگانی چون *عریان* و *سلاخ*...در شعرهای *درلحظه* و *سلاخی می‌گریست*....به بیان دیگر،برجسته کردن موقعیت‌های زبانی هر کلمه منظور بوده است.

٥) توجه به برخی نکات ساختاری شعرها، نه تا آن حد که وارد قلمرو فنی آن‌ها شویم، چه فرض‌من بر این است که خواننده شاید آگاهی گسترده‌ئی در این زمینه نداشته باشد.

٦) جلب توجه خواننده به برخی نکات دستوری، در حد اطلاعات دستوری دورهٔ راهنمائی.

٧) به کارگیری دانسته‌های قبلی، مشروط بر آن که از سامان‌های بیرونی و درونی شعر پا فراتر نگذارد، و ارتباط دادن آن با فضای کلی شعر. مثلاً در مقالهٔ *درلحظهٔ رستاخیز*... میان شعری از *ریگ ودا* و شعر *درلحظه* چنین رابطه‌ئی دیده‌ام.

٨) یافتن ارتباط میان شعر مورد نظر با نمونه‌های نثر و شعر گذشتگان، مثل نمونه‌هائی که از عطار و مولوی در مقالهٔ *در لحظهٔ رستاخیز*... آورده‌ام، و یا طرح اصلی گفتار *طرح یک استحاله*...را از این سخن مولانا گرفته‌ام، از *فیه ما فیه* او: *اکنون از نیک و بد آدمی باید گذشتن و فرو رفتن در او که چه ذات و چه گوهر دارد که دیدن و دانستن آن است*.

٩) برقراری ارتباط میان شعر مورد نظر با هنرهای دیگر مثل موسیقی و نقاشی، مثلاً در مقالات در *لحظهٔ رستاخیز*... و *آواز زلالی*.

۱۰) مطرح کردن برخی نکات فلسفی که در تأمل و عمق‌یابی شعر یاری می‌کند. چون بر این نظرم که شعر، روح فلسفه است.

از این رو تأملاتی که در این مقالات عرضه می‌شود راه‌ها و امکان‌هائی بیش نیست، و برای آن نوشته شده که شما را در تماشا و شنیدن و لمس و چشیدن و بوئیدن شعر یاری کند.

شاید دستی باشد اشاره کننده به درِ گشودهٔ این شعرها برای ورود به نُه‌توهای افسون‌کننده و ژرف آن‌ها ــ دری که شاید در آغاز بسته به نظر آید.

نکات دیگری هم هست که در گفتار پایانی کتاب، در *زنگار و آینه*، که به نوعی ادامهٔ این بحث است، گفته‌ام اما این‌جا بر این نکته تأکید می‌کنم که هشت گفتار اصلی کتاب را در هشت شب یا هفت هفته بخوانید نه پشت‌هم ، و الا به هم می‌آمیزند و معجون سخت گواری می‌سازند.

ع.پاشائی، تهران، شهریور ۷۱

مرگ ناصری

با آوازی یکدست
یکدست
دنبالهٔ چوبین بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
بر خاک می‌کشید.

« ــ تاج خاری بر سرش بگذارید!»

و آواز دراز دنبالهٔ بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته‌ئی آتشین
می‌رشت.

« ــ شتاب کن ناصری، شتاب کن!»

از رحمی که در جان خویش یافت
سبک شد
و چونان قوئی
مغرور
در زلالی خویشتن نگریست،

« ــ تازیانه‌اش بزنید!»

رشتهٔ چرمباف
فرود آمد،
و ریسمان بی‌انتهای سرخ
در طول خویش
ازگرهی بزرگ
برگذشت.

« ــ شتاب کن ناصری، شتاب کن!»

□

از صف غوغای تماشائیان
العازر
گام‌زنان راه خود گرفت
دست‌ها
در پس پشت
به هم درافکنده،

و جانش را از آزارِ گرانِ دینی گزنده
آزاد یافت:

« ــ مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»

□

آسمان کوتاه
به سنگینی
بر آواز رو در خاموشی رحم
فرو افتاد.
سوگواران
به خاکپشته برشدند
و خورشید و ماه
به هم
برآمد.

۷ بهمن ۴۴

آواز زلالی

در سه بخش، زیر نام‌های *آواز* و غوغا، با *آوازی* یکدست، وگفت وگوی‌کشف به این شعر می‌پردازیم. در بخش اول شعر را به دقت می‌خوانیم و در بخش دوم به آن گوش می‌سپاریم، همان گونه که به موسیقی گوش فرامی‌دهیم، و در بخش سوم در این باره به گفت وگو می‌نشینیم.

۱. آواز و غوغا

شعر با آواز آغاز می‌شود، با آوازی یکدست که در نظر اول از کشیده شدن دنبالهٔ چوبین بار بر خاک برمی‌آید. به عبارت دیگر چنین می‌نماید که دنبالهٔ چوبین بار بر زمین کشیده می‌شود و از آن خِرت خِرت یکنواختی به گوش می‌آید و هم در این میان خطی سنگین و مرتعش بر خاک ایجاد می‌شود.

ـ سنگین و مرتعش برای خط؟

ـ در نظر اول واژهٔ سنگین صفت بار چوبین است و مرتعش شاید صفت پاهای ناتوان آن که باری چنان را بر دوش می‌برد و شاید هم بتوان گفت صفات دوگانهٔ سنگین و مرتعش، از بار و پاها در خط ناشی از کشیده شدن دنبالهٔ بار بر خاک منعکس شده است. بنا بر این، می‌توان گفت صفات سنگین و مرتعش از بار و پاها گذشته «در قفای او» و «بر خاک» نمودار می‌شود.

ـ ظاهراً فاعل فعل «...می‌کشید» کسی نیست که آن بار را می‌کشد بل که «دنبالهٔ چوبین بار»، نه خود «بار»، است که چنین خطی می‌کشد. اکنون شاید بتوان قدم دیگر را برداشت و توجه را روی «آواز» متمرکز کرد با این امکان که در واقع این «آواز» است که به صورتی «یکدست» چنان «خط سنگین و مرتعشی» بر خاک می‌کشد.

ـ نگاهی به تمام فعل‌های شعر انداخته‌ام. نکته‌ئی به نظرم رسیده: تمام فعل‌ها از نظر زمانی *ماضی* است مگر چهار برگردان قسمت اول. این تفاوت زمانی،

خصوصاً در قسمت اول، به شعر دو فضای جدا از هم می‌دهد که هر چند در یک مورد هم می‌آمیزند. یا دقیق‌تر بگوئیم: برگردانی به قهر وارد فضای شعر می‌شود و آن را خونین می‌کند؛ اما همواره از یکدیگر جدا هستند.

«آواز» در این بند نخست در تقطیع و تکرار پلکانی صفت «یکدست»:

با آوازی یکدست
یکدست

استمرار می‌یابد و در طول «خط» سطر «خطی سنگین و مرتعش» بیش‌تر عمق می‌یابد و سنگین‌تر می‌شود و بدین سان درازی «آواز» اندیشهٔ ما را پذیرای گذشت زمان وآمادهٔ صفت «دراز» بند دوم می‌کند («دراز» اینجا صفت زمان هم هست).

در این بند نکتهٔ دیگری در پلهٔ دیگری عرضه می‌شود که در نظر اول کم‌بها می‌نماید. منظورم ضمیر بی‌مرجع ش است در پلهٔ«درقفایش» که اگر حذفش کنیم شاید آسیبی به ساختار این بند نرسد. اما نمی‌توان چنین کاری کرد چراکه آواز با این ضمیر **ش** هویت انسانی می‌گیرد و با حفظ همین حالت اشاره‌ئیِ مبهم آن، در بندهای دیگر عمق می‌یابد. با این‌همه، قطعاً هویت شخص خاصی مطرح نیست و به عبارت دیگر کشندهٔ مشخصی برای این بار نمی‌شناسیم، وگرنه از او چنین به اشاره سخن نمی‌رفت. در تمام بندهای شعر از او به همین گونه سخن می‌گوید، در بند دوم هم با یک **ش** («...در هذیان دردش» ــ) و در بند سوم با ضمایر مشترک خویش و خویشتن («در جان خویش . . .» و « ...زلالی خویشتن»)همین و بس. در دو برگردان از چهار برگردان از او به همین **ش** یاد کرده می‌شود، و او در یک برگردان مکرر (« ــ شتاب کن، ناصری. شتاب کن!») برای بیرونیان شعر «ناصری» است که مرگ او عنوان شعر نیز هست. با این‌همه، هیچ تأکید و تکیهٔ‌خاصی بر آن نمی‌شود، همین قدر پیداست که حامل بار برای تماشائیانی که

در مقام «مدعی»، این برگردان‌ها را جائی بیرون از فضای اصلی شعر فریاد می‌کنند نامی و هویتی دارد.

ـ اما به نظر می‌رسد که این برگردان‌ها ـ حتا هنگامی که جذب جریان درونی شعر می‌شوند و استحاله می‌یابند ـ کاملاً از جریان اصلی آن بیرون می‌مانند وتا به آخر طنین بیگانه‌وار خود را ـ با توجه به آنچه پیش از این در زمینهٔ تفاوت زمانی فعل‌های این دو قسمت گفتیم ـ حفظ می‌کنند.

ـ نخستین برگردان در پایان بند اول به صورت تقاضائی ریشخندآمیز یا رذیلانه از یک دهن یا شاید از دهن‌های بسیار به گوش می‌رسد که « ـ تاج خاری بر سرش بگذارید!» «پنداری تو در خانه غرقهٔ کار خویشی و یکی در پیچ کوچه بانگی کرده‌است، و حداکثرآن که کسانی با بانگ ریشخندآمیز و موهن خویش لحظه‌ئی آن آواز بی‌وقفه را فروپوشانده‌اند.» این برگردان گوئی هیچ تأثیری در درونمایهٔ اصلی شعر ندارد چون می‌بینیم که بند دوم با یک و به بند اول عطف می‌شود و ادامه می‌یابد. در بند دوم نیز «آواز» است که در آغاز بند قرار می‌گیرد:

وآواز دراز دنبالهٔ بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته‌ئی آتشین
می‌رشت.

« ـ شتاب کن ناصری، شتاب کن!»

به تقطیع «یکدست» در یک پلهٔ مستقل توجه کنید. این «یکدستی» پلی میان دو پلهٔ اول و دوم این بند است، یعنی هم به آواز برمی‌گردد و هم به «رشته‌ئی آتشین / می‌رشت».

برگردان اول ریشخندآمیز بود، اما در برگردان دوم، «غوغا» کمی شتاب می‌گیرد و پای هراس را به شعر باز می‌کند. از خود می‌پرسیم: چه شتابی دارند؟ این‌جا بیرون پرغوغا هنوز راهی به درون پرآواز شعر نبرده، اما گوئی بدین کار شتاب دارد.

سطر اول از بند دوم («و آواز دراز دنبالهٔ بار») خلاصهٔ بی‌تقطیع تمام بند اول است، و حضور «و» ربط در اول آن نیز ما را به بند اول می‌برد. نکتهٔ دیگر صفت دراز در این سطر است که دلالت به طول آن آواز دارد.

ـ این‌جا می‌توانیم بپرسیم که شنوندهٔ «آواز» کیست؟ «او» یا تماشائیان (در بخش دوم) یا ما یا تمامی جهان در تمامی دوران‌ها؟

ـ شاید یکی در *هذیان* دردش به آن آواز گوش می‌دهد.

ـ گفتیم بند دوم با یک «و» به بند اول می‌پیوندد، یعنی توجهی که گویا یک لحظه از آن «آواز» (در بند اول) منحرف شده بود دیگرباره به آن باز می‌گردد. اما این‌جا آن آواز دنبالهٔ چوبین بار ـ که به صفت «دراز» موصوف شده ـ سنگین‌تر می‌شود.

ـ برای این سنگین‌تر یا درازتر شدن آواز نشانه‌ئی در خود شعر هست؟

ـ به توالی «آ»ها در سطر اول (۵ بار) و «ز» (۲ بار) و «ر» (۲بار) توجه کنید که خود بیش از صفت «دراز» القای درازنائی آواز و زمان می‌کند. آواز در جان او طولی می‌یابد که همچون رشته‌ئی بافته می‌شود و می‌گذرد. «دراز» اما صفت «خط سنگین و مرتعش» نیز هست چرا که کشیده شدن دنبالهٔ چوبین بار بر خاک دیری پیش از این آغاز شده است ـ

ـ نوعی وحدت تصویر و صدا.

ـ آواز در این بند فاعل «می‌رشت» است و در بند پایانی هم به کار برده می‌شود. اما در بند دوم «آواز» صورت درونی به خود می‌گیرد و در متن درد به رشتن «رشتهٔ آتشین» می‌پردازد.

ـ بی‌گمان از تب وتاب آواز جان اوست که این رشته «آتشین» شده.

ـ پس تا این‌جا در نظر اول یک آواز داریم و یک خط و یک رشتهٔ آتشین. خطی سنگین و مرتعش در بیرون، و به موازات آن رشته‌ئی آتشین در درون، و فراتر از این دو، آوازی دراز. اما این هر سه در بند دوم آمیزه‌ئی دردناک ساخته‌اند.

ـ می‌توان پرسید: چرا بند اول شعر با عبارت «با آوازی یکدست» آغاز شده‌است و مثلاً نه با این تقطیع و به این شکل: «دنبالهٔ چوبین بار/با آوازی یکدست/ خطی سنگین و مرتعش بر خاک می‌کشید»؟

ـ شاید یک فوت و فن کلامی یا یک شگرد شعری باشد؟

ـ شاید. اما بنا بر همان شگردها می‌توان گفت تأکیدی در کار بوده که عبارت «با آوازی یکدست» در آغاز شعر و پیش از دیگر اجزای جمله بیاید. حتا اگر در این‌جا بخواهیم با پیش‌کشیدن فنون کلامی از پاسخگوئی به این سوآل طفره برویم، با رسیدن به بند دوم ناگزیر می‌شویم به آن پاسخ دهیم، چراکه «آواز» این‌جا فاعل رشتن است. فاعل این عمل نه او و نه «هذیان درد» است، بل‌که به فصاحت تمام آن آواز است که در متن هذیان درد او رشته‌ئی آتشین می‌ریسد. این یک نکته، و نکتهٔ دیگر: صفت «یکدست» که در بند اول دو بار به مثابهٔ صفت آواز آمده بود این‌جا صفت «رشتهٔ آتشین» شده (یعنی «یکدست»، از نظر دستوری، هم صفت آواز است و هم قید رشتن).

ـ درد هذیانی او چیست که آن رشته را آتشین می‌کند؟ یا درد او از چیست؟

ـ شعر این‌جا چیزی نمی‌گوید.

از رحمی که در جان خویش یافت
سبک شد
و چونان قوئی
مغرور

در زلالی خویشتن نگریست.

«ـ تازیانه‌اش بزنید!»

ـ پیداست که «او» اعتنائی به یاوه‌های تماشائیان ندارد. شعر این‌جا به او (شنوندهٔ آن آوازها؟) رو می‌کند.

ـ ظاهراً این بند از دو بند پیشین جداشده و ما خط آواز را گم کرده‌ایم.

ـ نه. او خود آواز شده، یا آواز در جان او می‌گذرد. دیگر میان او و آواز دوئی نیست. او به «قوئی مغرور» مانند شده که دو صفت سبکی و زلالی را با خود دارد. آن «او» (یا آن **ش**) به آن آواز رشته گر گوش‌فرامی‌دهد و در خویش می‌نگرد: به بلندی جان خویش که گوئی همنوا با آن آواز اوج می‌گیرد. گوئی دیگر از آن درد و هذیان رهائی یافته، از بار آن تب و تاب رها و سبک شده، و این سبکبالی و رهاشدگی معلول رحمی است که در جان خویش یافته است. او چندان در آن کورهٔ «آتشین» گداخته که تیرگی درد از جانش زدوده شده است، واو جانی زلال در تن پرملال خویش می‌بیند.

این نکته را از یاد نبریم که قو با آب ملازمت دارد و این زلالی هم اندیشهٔ ما را به زلالی و پاکی و نرمی آب می‌کشد؛ او زلال شده، آب زلال شده.

ـ مفهوم آب، اندیشه را به عطش هم می‌کشد، خاصه عطش اوئی که در هذیان دردش رشته‌ئی «آتشین» بافته می‌شود. تمام جانش ازیک سو آتش است و از سوی دیگر زلال آب. این‌جا با تقابل (کنتراست contrast) خاصی روبه‌روئیم: آب و عطش، خشونت بیرون و عطوفت جانش.

ـ سبک شدن، چیست؟ چه باری بر او سنگینی می‌کرده؟

ـ محتمل است که این‌جا مفهومِ مخالف «سبک شدن»، باری بر جان داشتن باشد.

ـ کدام بار؟ آیا سنگینی همان بار چوبینی که بر دوش می‌کشد؟

ـ شاید مقصود از بار مفهوم مخالف رحم، یعنی کینه است و نفرت (که گونه‌ئی بی‌رحمی است) یا درد است و هذیان درد؟ آیا آن بار رشتهٔ سرشتهٔ درد و نفرت و کینه (به تماشائیان؟) بود؟ نه! اگر چنین می‌بود دیگر می‌بایست آن رشته در این بند به پایان رسیده باشد چرا که با فراز آمدن رحم و سبک شدن و زلالی جان دیگر جائی برای درد و کینه و نفرت باقی نمی‌ماند. او را با آن «تماشائیان» و غوغای‌شان کاری نیست. آن‌ها «نیست‌اند». او این‌جا گردن‌افراخته است، به پاکی و سفیدی و زلالی و بی‌آلایشی قوئی است رها و آزاد و سرشار و مالامال از رحم. دیگر چه جای درد آتشین است ؟ بیرون از آن آواز هیچ چیز وجود ندارد. او خود آواز است و بدین گونه سبکبالی و غرور و زلالی همه صفت «آواز»ی است که اوست.

ـ اما با این‌همه، رشته‌ئی که در هذیان درد بافته می‌شود هم‌چنان دنباله دارد و در بند چهارم به «ریسمان بی‌انتهای سرخ» مبدل می‌شود.

ـ پس این رشته با رحم و زلالی در تقابل نیست.

ـ این ریسمان که تحقق ملموس آن رشته و رشتن است بافته از چیست؟

ـ یا بهتر است بپرسیم: آن «آواز» چه چیز یا چه چیزها را به‌هم بافته و رشته کرده است؟

ـ این بماند تا بعد. جست و جو را در ساختار شعر ادامه بدهیم. تاکنون دو ضربه از برگردان‌ها به گوش رسیده که هردو درحاشیه بوده است. این‌جا برگردان سوم، یعنی «تازیانه‌اش بزنید!» به معرکه راه بازمی‌کند.

ـ برگردان سوم با بند سوم تقابل شدیدی دارد: عطوفت او و خشونت آنان: قوئی مغرور و تازیانه‌ئی موهن و دردناک. زلالی و سپیدی او و چرک و پلشتی رشتهٔ چرمباف. این‌جا به واژهٔ «تازیانه»، از مصدر «تازاندن»، توجه کنید: چه قدر با عربدهٔ « ـ شتاب کن ناصری، شتاب کن!» همخوانی دارد.

ـ برگردان سوم «برگردانی دخیل است که این بار با همهٔ بیگانگی عذاب‌دهنده‌اش بی‌درنگ جذب جریان جداسر شعر می‌شود،» چرا که بلافاصله

پس از آن شعر چنین ادامه می‌یابد:

رشتهٔ چرمباف
فرود آمد.

ـ گوئی همه چیز در او رشته‌سان است، حتی تازیانه نیز«رشتهٔ چرمباف» است و تازیانگی خود را از دست می‌دهد و«رشته» می‌شود گرچه واقعیت خود را که «تازیانهٔ چرمباف» باشد رهانمی‌کند.

ـ می‌توانیم«تازیانه» را نماد وهن و رذیلت بگیریم؟

ـ این‌جا با نمادها سر و کاری نداریم. فکر می‌کنم باید در شعر بیش‌تر دقت کنیم. شعر نمی‌گوید «تازیانه» «بر او» فرود آمد، یا به تن او خورد؛ در برگردان است که لغت تازیانه آمده. تازیانه که به سوی او آمد خود از نوع «رشته» شد (که این با متن «رشتهٔآتشین» همخوانی دارد)، هر چند جسمیتش را که چرمی بودن است از دست نداده.

ـ تازیانه هم واقعیت است و هم ناواقعیت، یا واقعیتی است که دیگر واقعیت نیست؟

ـ یا واقعیتی است که چون از صافی «او» گذشته هویت خود را از دست داده است؛ تازیانه نیست، رشته است. گفتیم شعر نمی‌گوید او تازیانه خورده یا ضربه به او وارد آمده، می‌گوید «فرودآمد»، گوئی شعر حرکت تازیانه را دنبال می‌کند.(این «فرود آمد» را همزمان کنید با«فرو افتاد» قسمت سوم شعر.) اما چه‌گونه فرود آمد و به کجا؟ گوئی تازیانه به تن او نمی‌خورد بل‌که بر جانش که همان رشتهٔ زلال و بی‌انتها، همه و هیچ است می‌کوبد، درونش را زیر ضربهٔ خود فرو می‌گیرد. رشتهٔسیاه و زشتی(صف غوغا؟) آوارآسا بر او فرو می‌افتد، بر او که دیگر«ریسمانی» است با دو صفت بی‌انتها و سرخ.

به واژهٔ «چرمباف» نیز توجه کنید: چیزی که آن را از چرم بافته‌اند، و می‌دانیم که چرم پوست حیوان است. این‌جا پوست حیوان را کنده و از آن «تازیانه»ی

که چرم پوست حیوان است. این‌جا پوست حیوان را کنده و از آن «تازیانه»ی به‌هم‌بافته ساخته‌اند، و این دردی است مضاعف. در واژهٔ «چرمباف» درد و رنج حیوانی را که پوستش را کنده‌اند، و خود این‌جا پوست می‌کند و بر انسان حقارت روا می‌دارد حس می‌کنیم. تمام تحقیر و توهینی که بر «او» روا می‌دارند در این دو واژهٔ تازیانه و چرمباف آمده است. در بیرون «تازیانه» است و در متن شعر،«چرمباف». قطعاً می‌توان حدس زد که این چرمباف، خاصه در دست این عربده‌کشان، به رنگ سیاه چرک است و تجسمی از روح آنان: پلشت و خشن، که می‌توانستند «ریسمان بی‌انتهای سرخ» باشند اما تازیانهٔ چرمباف چرکند.

ـ با توضیحی که در بارهٔ «چرمباف» شنیدیم و آن پرسشگونهٔ «رشتهٔ سیاه و زشتی (صف غوغا؟)» که آوردی می‌توانیم تأویلی دیگر از «رشتهٔ چرمباف» به دست دهیم. آن عربده‌کشان که پس از این نام «صف غوغا» می‌گیرند همان «رشتهٔ چرمباف»اند که بر او فرود می‌آیند. مقصودم این است: هم «صف» ترکیب زنجیره‌ئی و«رشته»ئی دارد و هم «چرمباف». «رشتهٔ چرمباف»، اجتماع غوغائیان، یا همان «صف غوغا» است.

و ریسمان بی‌انتهای سرخ
در طول خویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.

ـ حاصل فرودآمدن آن رشتهٔ چرمباف «گرهی بزرگ» است که در آن ریسمان بی‌انتهای سرخ پدیدآمده: وقفه‌ئی است در رشتن آن آواز آتشین زلال.

ـ«ریسمان بی‌انتهای سرخ» نیاز به توضیح بیش‌تری دارد.

ـ پیش از شرح این نکته به‌گمانم اول باید لغت «ریسمان» را روشن کنی، هر چند که برای خیلی‌ها توضیح واضحات است.

ـ ریسمان مرکب از دو جزء است: ریس +مان.«ریس» از رشتن است و «مان» هم شباهت را می‌رساند و روی‌هم‌رفته یعنی چیزی مانند رشته، رشته‌سان. وقتی چیزی را بریسند و این رشته طول قابل ملاحظه‌ئی پیدا کند یا هم‌چنان ادامه داشته باشد به آن می‌گویند ریسمان. در این شعر هم، به گمان من، رشته این‌جا با لغت «دنباله» در بند اول شروع می‌شود و در بند دوم تکرار می‌شود و در همان بند است که رشته و رشتن آغاز می‌شود و استمرار می‌یابد. آن «رشتهٔ آتشین» بند دوم در بند چهارم دیگر به ابدیت می‌پیوندد و می‌شود «ریسمان بی‌انتهای سرخ». اکنون آن «آتشین»حالی، به «سرخی» بی‌انتها گرائیده است. تازیانه چون بر این ریسمان بی‌انتها فرود آید خود نیز به رشته مبدل می‌شود بی آن که حتا لحظه‌ئی در بافته شدن آن «رشتهٔ آتشین» اخلالی ایجاد کند. فرود آمدن آن رشتهٔ چرمباف ابتذال و خشونت در طول آن رشتهٔبی‌انتهای سرخ جز به هیأت گرهی بزرگ تأثیر نمی‌گذارد چراکه کار رشتن دیگر پایان یافته و رشته به بی‌انتهائی پیوسته است و«برگذشت» نیز دلالت بر آن دارد. حرف عطف و(در«و ریسمان بی‌انتهای سرخ») بی‌درنگ پس از فرود آمدن رشتهٔ چرمباف، نشانهٔ آن است که دیگر وقفه‌ئی در کار نیست و «شاید هر وهنی تنها به هرچه زلال‌تر شدن خویشتن او نیرو می‌دهد.» یا دیگر در این مقام زلالی جان، وهن و تازیانه را اثری نیست. این رشته دیگر گسستنی نیست، مطلق است و جاوید. به همین سبب بند چهارم نیز باتکرار برگردان « ـ شتاب کن ناصری، شتاب کن!» شتابالود پایان می‌یابد، و تمام هستهٔ اصلی شعر، به یک معنا، این‌جا تمام می‌شود.

ـ با اشاره‌ئی که پیش از این به تأویل «رشتهٔ چرمباف» و «صف غوغا» کردم، این‌جا می‌خواهم این را هم اضافه کنم که «گرهی بزرگ» که «ریسمان بی‌انتهای سرخ» از آن برگذشت می‌تواند همین «صف غوغای تماشائیان» باشد.

□

از صف غوغای تماشائیان

العاذر
گام‌زنان راه خود گرفت
دست‌ها
در پس پشت
به هم درافکنده،
و جانش را از آزار دینی گزنده
آزاد یافت:

«ــ مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»

ــ مسیر شعر تاکنون چنین بوده است: نخست آوازی است که پیش از او بوده است، سپس اوست که «ریسمان بی‌انتهای سرخ» می‌شود. شعر از یک نظر در این بخش به پایان می‌رسد. بخش دوم به نظر می‌رسد که به ضرورت ساختاری نوشته شده است. جهان بیرون از او که به شکل چند برگردان تجسم می‌یابد نقشی در بخش اول شعر ندارد، حتا از آن برگردانی که وارد جریان اصلی شعر شده چنان سخن می‌رود که گوئی وارد جهان دیگر شده‌است.

در بخش دوم، شعر در بیرون از او و کاملاً جدا و دور از او می‌گذرد. در واقع، شعر این‌جا به جهان بیرون از او می‌پردازد. غوغا و جنجال و هیاهوئی به گوش می‌رسد که «تماشائیان» به راه انداخته‌اند. از این رو آنان به «صف غوغا» وصف شده‌اند، که چیزی جز همان غوغا و جز دهن‌های گشاده نیستند.

ــ چه دورند از آن «آواز»! قوی زلال را از این خاک و از این خاکدان غوغائی مبهم به گوش می‌آید.

ــ از این «صف غوغا» یکی، که همان العاذر باشد ــ که بنا بر *انجیل* مرده‌ئی بود که از دم عیسی به زندگی بازگشت ــ جدا می‌شود، نه آن که به سوی او بیاید، بل‌که به او پشت می‌کند و می‌رود: بی‌خیال و فارغ، نفسی به راحتی کشیده، بی‌اعتنا،

شانه‌ئی بالا انداخته، می‌گوید: «ــ مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!» یعنی خود کرده را تدبیر نیست؟

ــ چرا «مگر»؟

ــ این «مگر» هم «شاید» است و هم «آیا»، آن «ورنه» هم شرط است.

ــ گوئی خود العاذر هم به آنچه می‌گوید یقین ندارد.

ــ با این‌همه پیش خود او را رها می‌کند، گویا دیگر خیالش راحت شده‌است. نمی‌گوید شاید نمی‌تواند، بل‌که می‌گوید نمی‌خواهد. در واقع این سخن العاذر وصف خود او است و دربارهٔ خود او صادق است تا دربارهٔ آن «او». او می‌پندارد که با این سخن جانش را از آزار دینی گزنده آزاد می‌کند، اما با آن حرف نیشتر به جان پست خویش زده، و دینش را به گرانی تمام زمان‌ها بدل کرده‌است.

ــ العاذر، مردهٔ همیشه است! او بی‌درد و بی‌خیال است. و این بیدردی در توالی بلند کلمات این قسمت به بهترین صورت ممکن بیان شده است، و اگر آن را به شکل زیر بنویسم این توالی تجسم‌پذیرتر می‌شود:

دست‌ها
در پس پشت
به هم در افکنده،
و جانش رااز آزار گران دینی گزنده
آزاد یافت:

« ــ مگر خود نمی‌خواست،
ورنه می‌توانست!»

تمام این قسمت در یک بند و در واقع با یک جملهٔ بلند بیان شده.

ــ من فکر می‌کنم العاذر خلاصی خود را، که به یاوه آزادی می‌پندارد، در

فریفتن خود می‌جوید و رهائی خود را در دور شدن از او می‌بیند. العاذر با این «ریسمان بی‌انتهای سرخ» چه تقابل شدیدی دارد: «او» «از رحمی که در جان خویش یافت/سبک شد...» و در العاذر گونه‌ئی سنگدلی و خودخواهی ــ که گذاشتن و رفتن، توانستن و نخواستن و نکردن، و همه در معانی منفی ــ پیدا شد. او به زلالی رسید و العاذر به سیاهدلی و سیه‌روئی. او قوئی سبکبال است و العاذر هم‌چنان زیر بار دینی گران مانده. او آواز بشارت بود و العاذر یاوه گوئی از صف غوغائیان. العاذر جارچی زبونی و نامردمی بود و....

□

آسمان کوتاه
به سنگینی
بر آواز روی در خاموشی رحم
فرو افتاد.

ــ جهان درونی «او» ــ که «آواز رحم» اشاره به آن است ــ و جهان بیرون از او به گونه‌ئی بسیار هنرمندانه این‌جا در کنار همند بی آن که یگانه یا از یک ذات باشند. گوئی بی‌درنگ به دنبال حرف العاذر است که «آسمان کوتاه» فرومی‌افتد. آیا به راستی آن «آواز رحم» روی در خاموشی دارد؟ آیا روی در خاموشی داشتن به معنای از بین رفتن است یا دور و دورتر شدن؟ آسمانی که به سنگینی فرومی‌افتد بی‌شک صدائی دارد، آواری است که بر آوازی فرو می‌افتد، اما این صدا چرا در شعر به گوش نمی‌رسد؟ گوئی آسمان در خلاءفرومی‌افتد. در این بخش از شعر «آواز روی در خاموشی رحم» به گوش می‌رسد که دور می‌شود. گوئی کسی که به آن «آواز» گوش فرا می‌داده دیگر هیچ صدائی نمی‌شنود، با آن «آواز» رفته است زیرا که دیگر هیچ سخنی از او نیست. در این بند با استادی تمام مرگ

آواز وصف شده‌است نه مرگ کسی. خاکپشته‌ئی مانده با سوگوارانی چند، و ماه و خورشیدی درهم شده:

سوگواران
به خاکپشته برشدند
و خورشید و ماه
به هم
برآمد.

چرا می‌گوید «سوگواران»؟ و چرا «خاکپشته»؟ اینان بر چه سوگواری می‌کنند؟ نمی‌دانم. شاید از این سوگوارند که او

از رحمی که در جان خویش یافت
سبک شد
و چونان قوئی
مغرور
در زلالی خویشتن نگریست.

و یا شاید سوگوارند که این ریسمان به بی‌انتهائی و به جاودانگی جان خویش رسیده است، و الا چه جای سوگواری و مویه است؟ آنان بر فرودآمدن آن «رشتهٔ چرمباف» می‌گریند و دیگران نیز بر فرودآمدن همان رشته شادی می‌کنند.

ـ «به هم برآمد» را«تنگدل شدن، اندوهگین گشتن، غضبناک شدن» معنی کرده‌اند (فرهنگ معین) یا «پیوستن دو چیز، سر به هم آوردن» (فرهنگ معین).

ـ آیا به معنی با هم برآمدن، یعنی طلوع کردن است؟ من فکر می‌کن«درهم شدن» و منقلب شدن است. این دو سر به هم می‌آورند، در هم می‌شوند، و فرو می‌پاشند، و هر گونه نوری‌از جهان رخت می‌بندد، سیاهی و ظلمت بر همه‌جا

گسترده می‌شود.

ـ نکتهٔ ظریف آن است که پس از فرود آمدن سنگینِ آسمان کوتاه بر آواز روی در خاموشی رحم، خورشید و ماه به هم برنیامده‌اند بل‌که گوئی چون سوگواران به خاکپشته برشدند چنین شده‌است. گوئی سیاهی سوگواران و غمناله و مویهٔ آنان است که خورشید و ماه را درهم و تیره و آشفته کرده‌است. آسمان کوتاه، که دلگیر و ابرناک و تیره است و ماه و خورشیدی ندارد با سیاهی سوگواران و اندوهناکی غمنالهٔ آنان همساز است. چه جهان تیره وسنگین و دلگیر و نفس‌گیر و پرمویه‌ئی!

ـ چه خاکپشتهٔ پلشتی است جهان این سوگواران: بی‌نور، بی هوا، بی‌شادی و بلندی!

ـ و این جهان «تماشائیان» و«سوگواران» است، نه جهانی که «ریسمان بی انتهای سرخ» در آن می‌گذرد.

انجامهٔ *مرگ ناصری* را مقایسه کنید با انجامهٔ شعر *مرد مصلوب* (که در ۶۵/۶/۳۱ سروده شده، از مجموعهٔ *مدایح بی‌صله*، چاپ آرش سوئد، ص ۱۱۸):

زمین بر خود بلرزید
توفان
به عصیان
زنجیر برگسیخت و
خورشید
از غایت شرمساری
سر در دامن سیاه کسوف
نهان کرد.

زیر خاکپشتهٔ خاموش

سوگواران به زانو درآمدند
و جاودانگی
سربند سیاهش را بر ایشان گسترد.

شعر، اما آوازی است از زلالی جان انسان ــ انسانی که «قنوسی در باران» است - و خاموشی آن آواز. آواز بی‌انتهای سرخ انسانی که در جانش عطوفت می‌ورزد.

مرگ ناصری، شعری فرارونده است، به ورای «مفاهیم» می‌رود، مفاهیمی که در «بیرون» شعر می‌پلکند: عربده کشان و العاذران و سوگواران و خاکپشته‌ئی که کعبه و کمال ایشان است.

۲. باآوازی یکدست

ــ حوصله‌اش را دارید که شعر را از نو و با نگاهی دیگر بخوانیم؟
ــ چه چیزی هست که نگفته مانده؟
ــ مسأله این نیست که چیزی نگفته مانده. به تجربه روشن شده که ما با هر بار خواندن شعری که پیش رو داریم در آن به «کشف» روابط پنهان-آشکاری دست می‌یابیم. این نکته‌ئی که گفتم نیاز به بحث و بررسی دارد. اگر موافق باشید می‌گذاریم برای قسمت دیگر گفت و گوی کشف که اگر به درازا کشید دست و پاگیر نباشد.

شعر را در قسمت «آواز و غوغا» خواندیم. این‌جا می‌خواهیم به شعر، که آوازی یکدست است، گوش دهیم و زلال آن را در رگ جان جاری کنیم.
ببینید، این شعر با خود چیزهائی دارد که آن را از شکل شعر، به معنائی که غالباً

در میان ما رایج است، بیرون می‌برد، صورت تازه‌ئی از شعر پدید می‌آورد. به نظر می‌رسد که فرمی از موسیقی است که به جای نت، کلمات را به کار می‌گیرد.

ــ می‌خواهی از موسیقی این شعر حرف بزنی؟ مثلاً از آهنگ و تأثیر آواها و به کارگیری آواهای حروف یا «مخارج حروف» و ساختمان کلمات و سیستم واکه‌ها و همخوان‌ها ــ همان مصوت‌ها و صامت‌های قدیمی‌تر ــ و یا وزن‌های عبوری و قافیه‌های پراکندهٔ احتمالی، و ایقاعات شعری، و خلاصه از مبانی موسیقائی یا از «جانب موسیقائی» بگوئی که این سال‌ها در این زمینه‌ها مرسوم شده؟

ــ ابداً. نمی‌خواهم از موسیقی شعر یا این شعر حرفی بزنم. خیلی ساده است: می‌خواهیم این شعر را بشنویم همان طور که اثری از موسیقی معروف به کلاسیک را می‌شنویم. فرض کن داری به یک قطعه موسیقی گوش می‌کنی. این بار که شعر را بخوانیم به چیزهائی توجه می‌کنیم که آن بار نکرده بودیم، و اگر آن نکات را با گوش جان بشنویم، آن را شنیده‌ایم. با گوش فرا دادن به این آواز، به نکتهٔ دیگری در این شعر دست می‌یابیم که شاید بار اولی باشد که آن را به این صورت در زبان فارسی تجربه می‌کنیم. درمی‌یابیم که زبان شعر و زبان موسیقی یکی است، یا بگو از یک نهاد است. و این کشفی است در این شعر. و این بار دیگر نشان می‌دهد که «ریشه‌های آسمان و زمین یکی است.»

پیش از شروع گوش فرادادن به این «آواز زلالی» ضروری است که به طرح استحالهٔ «او»ی شعر دقیق‌تر نگاه کنیم. گفتیم «او» ی بند اول در ضمیر **ش** «در قفایش...» مختصر نشانی دارد که فقط ناظر به جسمیت او است. او حامل «بار» است و وجود او بسته به آن بار. نقش اصلی را بار و دنبالهٔ چوبینش بر عهده دارد نه او.

در بند دوم، «هذیان دردش» مطرح است. او این‌جا باری بر خویش است. آرام آرام استحالهٔ او شروع می‌شود. از دردمندی تا به زلالی. او در این مقام جانی دردمند و دستخوش هذیان است، حتا اگر این درد، درد تن باشد بازتابش در جان او

است. عامل استحاله دهنده آوازی است که از بند اول آغاز شده و خطی سنگین و مرتعش بر خاک کشیده است. گوئی در بند اول «آواز» در ورای او بوده است اما در بند دوم در جان او است، که بندی درد است و رشتن را آغاز می‌کند. جان او می‌شود آماج آواز و پایگاه و آغازگاه رشتنی که در بند چهارم به بی‌نهایت می‌رسد.

در بند سوم نشانی از ظاهر آواز نیست. تمامی سخن از آواز زلال جان او است. گوئی دیگر نشانی از جسمیت پیدا نیست. این‌جا استحالهٔ او آرامش و پروازی شگفت‌انگیز می‌گیرد.

بند چهارم اوج بلندی جان او است، مقام «شدن» است، که اوئی و قوئی او نیز در «ریسمان بی‌انتهای سرخ» به اوج رسیده و محو شده است. از نظر تصویری هم این بند زیبائی و شکوه خاصی دارد: رشته‌ئی به رنگ سرخ آتشین که تا بی‌نهایت امتداد یافته است! او در سه گام دردمندی و زلالی و ریسمان بی‌انتهای سرخ شدن، با سه حرکت به مقصد رسیده است. این استحالهٔ اوست. اما رهاشدن از تن به آن معنا نیست که «ناصری» هم، با تن خویش، با «او» به «ریسمان بی‌انتهای سرخ» پیوسته است، یا فی‌المثل از قالب تن جداشده و به آسمان رفته است. نه! ناصری از مردم ناصریه است که گوشت و پوستی و مرگی به دنبال دارد، که از عنوان شعر چنین برمی‌آید، هر چند در متن شعر اشارهٔ روشنی به مرگ او نشده است. جان او در بخش اول شعر به جاودانگی می‌رسد، اما کلبدش، و کمابیش جهان بیرونش، دستمایهٔ دو بخش دیگر شعر است. شعر در بخش‌های دوم و سوم از لامکانی و بیزمانی، که همان زلالی جان اوست، به زمان و مکان، یعنی به جهان بیرون، بازمی‌گردد. نباید چنین پنداشت که این تعالی در خیال او صورت بسته است. نه! این‌همه پرواز جان او است؛ از دست دادن هستی مادی و رهاشدن از جسمیت است، و پیوستن به زلالی و بی‌انتهائی و نیستی، در این معنا. اما او تنی دارد وگوشت و خونی. موجودی خیالی یا ملکوتی یا روح محض و مانند این‌ها نیست. انسانی است حامل باری گران، و در میان مردمی می‌رود که به «صف غوغا» و «تماشائیان» وصف شده‌اند. بیرون از جان او جهانی هست، که آسمانی دارد و زمینی و تماشائیانی، و

خاکپشته‌ئی با سوگوارانش که گواه مرگ ناصری اند (و گواه مرگ او نیز هم؟). در بخش‌های دوم و سوم به این ناصری پرداخته می‌شود. این تمایز میان «او» و «ناصری» پذیرفتن «دوئی»نیست.

اکنون با نگاهی دیگر به شعر روآوریم.

«باآوازی یکدست» آغاز می‌شود، آوازی که در نظر اول خرت خرتش پنداشته‌ایم، که از کشیده شدن دنبالهٔ چوبین بار بر خاک ایجاد می‌شود. آیا این خرت خرت یکنواخت در جان او «آواز یکدست» است؟ از خود می‌پرسم چه طور ممکن است آغاز شعری چنین با چنان خرت خرت بدآهنگی آغاز شود؟ خرت خرت چه گونه می‌تواند آوازی باشد که به چنان اوج و تعالی دست یابد؟ می‌شود شعری با یک چنین تراش الماسگون با خرت خرتی یکنواخت (و کسالت آور و عصب‌خراش) آغاز شود؟ این که موسیقی‌ئی جانگزا است! شعر با ما از «آوازی یکدست» سخن می‌گوید و ما را به شنیدن این آواز فرامی‌خواند. از این‌جاست که پیشنهاد می‌کنم تصور خرت خرت 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 تقطیعی مؤکد بیاید، و بلافاصله هم تکرار شود؟ «یکدست» را آهنگین، ناب، ناگسسته، نوازشگونه و زلال بدانیم؛ به زلالی و یکدستی آبگینه‌ئی ارغوانی می‌ماند که در مهتاب بدان بنگرند.

می‌خواهم بگویم این آواز، موسیقی نابی است که «بر خاک» طنین افکنده است. «بر خاک» در معنائی گسترده‌تر: یعنی در جهان و در تمامی هستی.

ـ پس از دو مفهوم «آواز» و «بر خاک»، آیا می‌توان پرسید: «بار» کدام است و «دنبالهٔ چوبین» آن چیست؟

ـ بار درد و تنهائی...نیست؟ واقعی‌ترین و ملموس‌ترین شکل بیان درد و رنج

و تنهائی که او می‌کشد جز «بار» چه می‌تواند بود؟

ـ و بر این پایه، ملموس‌ترین و عینی‌ترین شکل بیان جهان، همان خاک، و زمان نیز امتداد همان خط سنگین و مرتعش است.

ـ عبارت «در قفایش» هم در این راستا معنائی دیگرگونه خواهد داشت؟

ـ تمام این بخش از مفهوم مادیش عاری می‌شود و بنا بر این، «پس از او»، یعنی از او به این سو. آیا آن آواز، طنین آواز آن بار پس از او در جهان نیست؟ این‌جاست که می‌توان گفت که این شعر در بارهٔ او نیست، خواه او ناصری باشد و خواه کسی دیگر. آواز دردآلودی است که در هذیان دردی در جانش سرشته می‌شود. خوب است تکرار نکنم که پیش از این به چنین نتیجه‌ئی رسیده‌بودیم. از این گذشته، می‌خواهیم آن «آواز دراز دنبالهٔ بار» را بشنویم. این‌جا به جای کلمات ما با نت‌ها سروکار داریم.

ـ به دور از بحث کلی ما، اطلاعات دیگری هم هست که دلالت به چنین نتیجه گیری‌هائی کند؟

ـ مفهوم « آواز» را کنار می‌گذاریم. از یک سو، شکل یا طرح یا بافت سه بخشی شعر با مختصات آن، و از سوی دیگر آگاهی از نزدیک به احوال شاعر و عشق عمیق او به موسیقی ـ مقصودم موسیقی علمی کلاسیک یا موسیقی جهانی است در مفهوم اروپائی آن ـ این باور مرا تأیید می‌کند.

ـ این نوعی پیش‌داوری است.

ـ خب. پس بهتر است به خود شعر بپردازیم.

ـ آواز یکدست، آواز ناب و همساز(همسرایانی؟)است در گذر، که چون اندکی از آن بگذرد همچون خطی سنگین و مرتعش در آفاق عالم طنین می‌افکند. آوازی که در آغاز از درد سنگین و از هذیان آتشین درد مرتعش است. و سپس در بندهای بعدی حال و هوائی عمیق‌تر خواهد یافت.

ـ چرا می‌گوئی «که چون اندکی از آن بگذرد»؟

ـ برای این که این استمرار آواز در همان چند سطر آغازین آشکاراست. به کلمات خط و کشیدن، و آواز دراز، و مفهوم رشته و رشتن توجه کنید. این استمرار را نه فقط در بند اول که دربند دوم و سوم هم آشکارا می‌توان دید.

ـ پذیرفتنی است.

ـ آواز در بند دوم با درد می‌آمیزد و در بند سوم با رحم و سبکبالی و غرور ـ که این‌جا بلندی جان است ـ وسپس با زلالی، و در بند چهارم چنان طولی می‌یابد که به «ریسمان بی‌انتهای سرخ» وصف می‌شود ـ

ـ آیا صفت «یکدست» در طول این استمرار حفظ می‌شود؟

ـ یقیناً! در سه بند بخش اول موسیقی تماماً آوازی یکدست است. در بند چهارم ضربهٔ سنگینی بر این آواز وارد می‌شود که به یکدستی آن آسیبی نمی‌رساند ـ

ـ از کجا معلوم می‌شود که به این یکدستی آسیبی نرسیده؟

ـ می‌گوید «در طول خویش /از گرهی بزرگ /برگذشت». با آن که گرهی بزرگ در این رشته ایجاد شده اما این رشته هم‌چنان می‌گذرد.

ـ آن ضربهٔ سنگین همین «گرهٔ بزرگ» است؟

ـ فرود آمدن رشتهٔ چرمباف از بیرون چنین ضربه‌ئی ایجاد می‌کند و از درون در همان زمان گرهٔ بزرگ را پدید می‌آورد.

ـ چنین ضربه‌ئی را باز درجای دیگر این موسیقی می‌شنویم؟

ـ بله. در بخش سوم، یا دقیق‌تر بگوئیم، در موومان سوم، آن‌جا که می‌گوید «آسمان کوتاه /به سنگینی /بر آواز رو در خاموشی رحم /فروافتاد.» آسمان به شکل یک ضربهٔ سنگین «برآواز رو در خاموشی رحم» وارد می‌شود ـــ

ـ می‌شود برای این شعر ـ موسیقی فرمی انتخاب کرد؟

ـ حتماً. به شرط آن که زیاده از حد در این نامگذاری بر اصرار یا انکار نباشیم. شعر سه بخش دارد که به سه موومان از یک اثر موسیقی کلاسیک ـ مثلا فرض کنید یک پوئم سمفنیک ـ شبیه است.

ـ پوئم سمفنیک فقط یک موومان دارد.

ـ گفتم «فرض کنید». می‌توانی بگوئی شعر یک موومان دارد با چند بخش کوچک‌تر. اصرار و انکاری در میان نیست. هر نامی که رویش بگذاریم اصل مسأله این است که موضوع بیرونی این اثر«مرگ ناصری» نام دارد و درونمایهٔ آن زلالی جان انسان است.

ـ می‌شود این‌جا پرانتز کوچکی باز کنیم؟

ـ به شرط آن‌که خیلی از بحث دورمان نکند.

ـ به صورت غیرفنی بگو«موومان» و«پوئم سمفنیک» یعنی چه.

ـ موومان در لغت به معنی «حرکت» است و در اصطلاح به آن قسمت از یک اثر موسیقائی گفته می‌شود که دارای حرکت و سرعت خاصی است. به نظر تو این توضیح کافی است؟

ـ خیلی کلی از آب در آمد.

ـ اگر از این حد جلوتر برویم آن وقت تعریف ما صورت فنی به خودش می‌گیرد. امتحانش ضرری ندارد. در *فرهنگ موسیقی هاروارد* آمده موومان یعنی تمپو(tempo). و در معنی این هم آمده: موومان، حرکت، ضرب. و جای دیگری نوشته‌اند: تمپو یعنی میزان سرعت یک کمپوزیسیون یا یک بخش ـــ

ـ مثل این که داریم دور خودمان می‌چرخیم.

ـ چاره نیست. خواننده اگر با این مفاهیم از قبل آشنا نباشد احتمالاً چندان چیزی از این حرف‌ها عایدش نخواهد شد.

ـ تعریف پوئم سمفنیک هم از همین قماش است؟

ـ ببینید، پوئم سمفونیک نوعی موسیقی است که بیان‌کنندهٔ فکری ادبی یا توصیفی...است و به طور کلی در مقولهٔ موسیقی داستانمایه‌ئی یا پروگرامی جا می‌گیرد، و یک موومان دارد ـــ

ـ می‌شود برای هر موومانی بخش‌بندی‌های کوچک‌تری هم انتخاب کرد؟

ـ بستگی دارد به حدود توانائی تخیل شما ومیزان آگاهی‌تان از این نوع موسیقی، البته در حد شنوندهٔ خوب. مثلاً موومان اول به چهار بخش تقسیم

می‌شود. یا یک موومان است در سه بخش. منتها بخش‌بندی شعر به آن شکلی که شاعر آورده از نظر فرم به مفهوم سه موومان نزدیک‌تر است و از نظر موضوع به پوئم سمفنیک.

ـ بهتر نیست آن را بشنویم؟ شاید با ادامهٔ این بحث از اصل مطلب باز بمانیم.

ـ گفتیم موسیقی با «آوازی یکدست / یکدست» آغاز می‌شود (مثلاً شروع میسا سولمنیس بتهوون را مجسم کنید).ادامه می‌یابد، و با صفت «یکدست» دومی تأکید می‌شود. سپس نوع آواز یا نوع موسیقی در دنبالهٔ همین آواز آغازین با عبارت «دنبالهٔ چوبین بار...» روشن می‌شود: از همان آغاز سنگین و مرتعش است ....او نخستین شنوندهٔ آن آواز است. آغاز غمگنانه‌ئی است. این‌جا ضربهٔ سنگین و ناگهانی که با سرشت آن آواز ناهمخوان است، به گونه‌ئی ریشخندآمیز و بیرون از حال و هوا و یکدستی آواز به گوش می‌رسد (برگردان اول).

ـ آیا این موسیقی رامی‌توان موسیقی آوازی دانست ؟

ـ می‌توانید «آواز» را آواز همسرایان بدانید که اوج می‌گیرد و ناگهان یکدستی آن با صدای «تنور»(tenor)ی که همسرشت آن آواز نیست، اما از نظر هنری با آن سازگار است، زیر فشار قرار می‌گیرد.

ـ«از نظر هنری با آن سازگار است» یعنی چه ؟

ـ مثلاً با آن «کنتراست» شدیدی دارد بی آن که یکپارچگی آن را به هم بریزد: یک‌جا ریشخندآمیز است، در آخر بنداول، که در متن آن «آواز یکدست» سنگین و پروقار، و لرزان از تقدس موسیقائی، یاوگی گوینده را ـ که می‌تواند گویندگان هم باشند ـ می‌رساند هرگاه که از بیرون به آن گوش کنی، و مبین هراس است آن گاه که از درون شعر به آن بنگری.

ـ آیا سه ضربهٔ دیگر، که دوتای آن به یک صورت است، همان اثر را در این آواز دارد؟

ـ بی‌گمان، نه! باید با توجه به بند بالای آن به آن نگاه کرد. به طور کلی، این صدا با حالات متغیر اما در همان فضای وهن و ریشخند و هراس ـ مثلاً در پایان بند

سوم ــ سه بار دیگر در بخش اول، یا موومان اول، در میان «کُر» تکرار می‌شود. تلفیق این برگردان‌ها با هر بند، با آن مشخصاتی که گفتم، هنر می‌خواهد، چه از نظر موسیقائی و چه از نظر شعری.

ــ کشاکشی را که در آثار کلاسیک هست این‌جا هم حس می‌کنیم. مقصودم کشاکش دو نیروی خیر و شر، یا دو نیروی مخالف است: کشاکش میان آواز یکدست و ضربه‌های برگردان‌ها. کشاکش آواز و غوغا. نوعی دیالوگ موسیقائی.

ــ و کشاکش میان دو نیروی درونی ــ میان آواز و هذیان درد ــ که درآغاز بند دوم حس می‌شود اما درپایان همان بند و در سراسر بند سوم چنان به هم می‌آمیزند که به صورت یک آواز زلال به گوش می‌رسد.

ــ و در متن این آواز زلال است که آن نیروی دوم، که نیروی شرّ است، وارد می‌شود.

ــ چه غم‌انگیز و چه هراس‌انگیز است ورود این نیروی شر، و این ضربهٔ هول‌انگیز به آن زلال شفقت انسانی ــــ

ــ چرا تأکید صفت «انسانی»؟

ــ نمی‌خواهم بگویم «ملکوتی» یا چیزهائی از این دست ــــ

ــ چرا؟

ــ برای این که موسیقی کاری انسانی است، و همین طور هم شعر.

ــ باری. در بند دوم، پس از ضربهٔ برگردان، تم اول بسط می‌یابد و همان طور که شما اشاره کردید کشاکشی آغاز می‌شود که نوعی دیالوگ موسیقائی است میان دو تم یا دو مایه و نیز میان دو نیرو، که هم از بیرون حس می‌شود و هم از درون. باز هم شما یادآوری کردید که این دو تم با هم یگانه می‌شوند اما هویت‌شان را از دست نمی‌دهند، و در شعر هم «رشته‌ئی آتشین» دلالت بر آن دارد ــــ

ــ و اوج آن هم «ریسمان بی‌انتهای سرخ» است ــــ

ــ و این میان دو تم از یک نوع رخ می‌دهد. میان دو نیرو چه طور؟

ــ قبلاً هم گویا اشاره کرده‌ایم: برگردان «تازیانه‌اش بزنید!» به شکل یک

ضربهٔ سنگین وارد تم اصلی شده به شکل «گرهی بزرگ» باآن عجین می‌شود، و خشونت خود را در آن از دست می‌دهد ـــ

ـ و برگردان آخری گویا دیگر رمقی ندارد و به شکل ضربهٔ ضعیفی به گوش می‌رسد، به خلاف ضربه‌های ریشخندآمیز و خشم‌آلود پیشین، و در خاموشی میان دو بخش یا دو موومان محو می‌شود ـــ

ـ یا در میان «غوغای تماشائیان».

بند سوم از موومان اول لطیف‌ترین، درون‌نگرانه‌ترین وآرام‌ترین بند این موسیقی است ویکدستی دو بند اول و دوم هم درآن به کمال چشمگیری رسیده ـــ

ـ و زمینه را هم برای تقابلی شدید آماده می‌کند که میان این بند و برگردان پایان این بند شکل می‌گیرد.

ـ موسیقی این‌جا رحم و سبکبالی و بلندی جان انسانی را که در این قسمت به صورت «قوئی مغرور» نشان داده شده، در یک زلالی موسیقائی وصف می‌کند. آن آواز از این سبکی اوجی دیگرگونه می‌گیرد ـــ

ـ «مرگ قو»ی سن‌سانس را به یاد نمی‌آورد؟ ـــ

ـ یا لطافت «قوی توئونلا»ی (Tuonela) سیبلیوس را؟

ـ یا قسمت‌هائی از «دریاچهٔ قو» ی چایکوفسکی را؟

ـ یا «آوازهای قو» ی (Schwanengesang) شوبرت را ـ

ـ نکتهٔ جالبی برایت بگویم. این اسم را ناشر آلمانی این اثر با توجه به مرگ شوبرت روی یک مجموعهٔ آوازی که او روی چهارده شعر از رِلشتاب و هاینه و زایدل ساخته بود گذاشته.

ـ آیا فکر می‌کنی شاعر ما با این آثار آشنائی دارد یا تو شباهتی بین این آثار و این شعر می‌بینی؟

ـ پاسخ هر دو سوآلت مثبت است.

ـ آیا می‌شود گفت که در وقت نوشتن این شعر زیر نفوذ این آثار بوده؟

ـ آگاهانه، ابداً! اصلاً این شعر آگاهانه نوشته نشده. به اصطلاح، ساخت و سازی نیست. باری، او در خویش فرو می‌رود، در جان خود کشفی شگفت می‌کند، چیزی می‌یابد که او را از همه چیز می‌رهاند و آزاد می‌کند، سبک می‌شود.«هذیان دردش» این‌جا پایان می‌یابد و آن رشتهٔ آتشین دیگر در زلالی او محو می‌شود.

ـ شروع بند اول به یک لنتو (lento) می‌ماند که حرکتی خیلی آرام و ملایم دارد، و بند دوم به یک آداجو(adagio) نزدیک است که اندکی تندتر از لنتو است. رحمی که در حقیقت همان عطوفت است در جانش پیدا می‌شود، و چنان که تو گفتی، رهائی و آزادی در خویش می‌یابد که اوجش همان «سبکی» است وموسیقی این‌جا از تعالی خاصی برخوردار می‌شود و اندکی به سرعتش افزوده می‌شود (به دلیل حرکت رو به بالای آن) و چون با غرور زلالی او درآمیزد به مرزی می‌رسد که شاید بتوان آن را آندانته (andante) نامید که یک پله بالاتر از آداجو است.

ـ یقیناً این‌ها منوط به تخیل خواننده است.

ـ و اندک آگاهی او به معانی این اصطلاحات.

ـ او سخت در خود و در زلالی خود فرو رفته است، هیچ به خود نیست، آرام و بیخبرانه در خود و در زلالی و سبکی خود سیر می‌کند که ناگاه فریادی سهمناک شکافی عمیق در آن آرامش زلال ایجاد می‌کند: «ـ تازیانه‌اش بزنید!» ـ موسیقی آرامِ رو در اوج با یک ضربهٔ محکم (در تقابلی شدید)تحت الشعاع قرار می‌گیرد. این‌جا است که این ضربه یا این برگردان، ـ شاید بشود گفت به صورت سه ضربه ـ به متن موسیقی یا شعر راه می‌یابد، اما بیگانگی آن هم‌چنان حس می‌شود ـــ

ـ از نظر تضادی که با آندانتهٔ بند سوم دارد؟

ـ نه. این‌جا توجه شما را به یک نکته جلب می‌کنم: پس از جملهٔ «در زلالی خویشتن نگریست،» یک ویرگول آمده و پس از «فرود آمد،» هم یک ویرگول نشسته و جملهٔبعدی با یک واو عطف شروع می‌شود: «و ریسمان ...» ـــ

ـ یعنی این جمله در واقع دنبالهٔ جملهٔ «در زلالی خویشتن نگریست،» است؟

ـ بی‌شک، همین طوراست.

ـ به نظر من عبارت «و ریسمان بی‌انتهای سرخ» دنبالهٔ بند دوم است نه سوم، و این واو عطف به بند دوم عطف می‌شود.

ـ تناقضی میان حرف تو و من نیست. درست‌تر این است که بگوئیم این ریسمان همان رشتهٔ آتشین بند دوم است که در بند سوم، با اوج خاصی، که پیش از این از آن حرف زدیم، به بی‌انتهائی می‌پیوندد. بند سوم ادامهٔ منطقی بند دوم است. به این دلیل ـــ

ـ بی‌انتهائی از کجا آمده؟

ـ موسیقی هم‌چنان ادامه دارد. و برگردان‌ها، خاصه برگردان سوم، جزئی از کل اثر است. از این رو آن رشتهٔ آتشین هم‌چنان بافته می‌شود و در فضای خاص بند سوم به بی‌انتهائی می‌رسد.

ـ این بی‌انتهائی آیا رها شدن او از «خاک» نیست؟

ـ یا رهاشدنش از تفتگی آن آتش در خنکای زلال جانش؟ هر چند آن ریسمان هنوز، و برای همیشه، «سرخ» است.

ـ یا بی‌کالبد و مجرد و ناب و زلالی مطلق است.

ـ و یا رها شدن از زمان و مکان. توجه کنید که این بند زمان و مکانی ندارد. فعل ماضی آن هم دلالت بر این دارد که او در خود می‌نگرد و به کشفی می‌رسد که قبلاً از آن حرف زدیم.

ـ صفت «سرخ» بی‌گمان ارزش تصویری والائی دارد. ریسمان سرخی را مجسم کنید که تا بی‌نهایت ادامه داشته باشد.... آیا ارزش موسیقائی هم دارد؟

ـ به تنهائی ؟گمان نکنم. می‌تواند دلالت بر شوری باشد که بر این ریسمانِ به اوج رسیده غالب می‌آید، یا شور غرور این قو باشد.

ـ یا آتشی است که از فرود آمدن آن رشتهٔ‌چرمباف در جان زلال این قو پدید آمده.

ـ بهتر است که «ریسمان بی‌انتهای سرخ» را در متن موسیقی نگاه کنیم: آن

آواز، که آوازی تنها نیست، رشته و ریسمان بی‌انتهائی می‌شود ازآوازهای جان انسان، از آوازهائی که پایان نمی‌پذیرد، از آوازهای انسانی که با تجربه‌های درد، و با عطوفت و سبکبالی جان و شور غرور انسان بودنش، با زلالی و نیالودگیش عجین است. او سراسر پاکی است و گردن افراختگی، آبگینگی و زلالی، و به همهٔ این‌ها می‌توانی دو صفت بی‌انتها و سرخ را هم بیفزائی. این انسان زلال بی‌کران می‌تواند او باشد، یا تو باشی.

ـ بخش اول شعر یا موومان اول این‌جا پایان می‌گیرد.

ـ آیا میان بندهای آرام و سنگین موومان اول و این قسمت رابطه‌ئی هست؟

ـ دقیقاً! این قسمت بسط همان چهار ضربهٔ هول‌انگیزی است که به شکل چهار برگردان در قسمت اول شنیده‌ایم. آن برگردان‌ها این‌جا مجال ظهور می‌یابد. آن ریشخند و خشم و خشونت اکنون در «صف غوغای تماشائیان» به اوج می‌رسد.

ـ آیا موومان دوم نوعی دانس ماکابر یا رقص مردگان نیست؟

ـ مقصودت از دانس ماکابر (danse macabre)، پوئم سمفنیک اثر سن‌سانس است؟

ـ نه! گفتم نوعی دانس ماکابر. بهتر است بگوئیم نوعی ماکابر ـ البته اگر بشود چنین اصطلاحی را به کار برد ـ تا فضای حضور مردگی یا مردگانی را رسانده باشیم.

ـ مردگانی؟ منظور حضور مردگان است؟

ـ «مردگانی»، مثل کلمهٔ «خسروانی»، منسوب به مردگان است. غرضم این است که العاذر و دیگران، که شعر از آنان به « صف غوغا» یاد می‌کند، مردگانند.

ـ با این اصطلاح می‌خواهید رقص‌مرده‌ئی مثل العاذر را در آن فضای «صف غوغا»ئی مردگان القا کنید؟

ـ لزوما رقص چنین موجودی مطرح نیست، فقط آن فضا منظور من است. در مقابل آن بندهای چهارگانهٔ بخش اول که سرشار از زندگی و لطافت و تعالی بود این

بند را داریم که پستی و ناخوش‌آوازی از آن می‌بارد.

ـ اما از نظر موسیقائی این موومان، در نهایت ظرافت و قدرت، جوهر هر چه العاذر است را در تقابل با آن انسانی که دیدیم و شنیدیم بیان می‌کند.

ـ بی‌شک همین است.

ـ حس می‌کنم اصرار داری در مقابل این العاذر حرفی از مسیح به میان نیاوری.

ـ بپردازیم به موسیقی ناب. این «صف غوغا» به هیاهوی اسکلت‌ها، و شاید هم رقص مردگان در گورستان می‌ماند که در چنین آثاری به گوش می‌رسد. تماشائیان دیده نمی‌شوند فقط شنیده می‌شوند. آن‌ها هستی ندارند بل‌که «صف غوغا» هستند. او می‌گذرد و غوغای این دهن‌های گشاده را می‌شنود.

ـ این «صف غوغا» چه تقابل شدیدی با آن «آواز یکدست» دارد.

ـ و این «تماشائیان» هم در تقابل با«او» قرار می‌گیرند.

ـ از میان صف غوغا یکی برجستگی می‌یابد و کم کم محو می‌شود.

ـ در متن شعر هم دلالتی بر این نکته هست؟

ـ بله. به این بخش از شعر توجه کنید: «گام‌زنان راه خود گرفت /دست‌ها /در پس پشت /به هم درافکنده،...» موسیقی در این قسمت، چنان که گفتم، با غوغا آغاز می‌شود و در این میان لحنی دیگرگونه به خود می‌گیرد که گویای حضور دردناک العاذر است.

ـ چرا دردناک؟

ـ قبلاً ضربه‌های برگردان‌ها را شنیده‌ایم. چه دردناک بود، هم در تن و هم در جانش. این‌جا آن عربده‌ها در وجود یکی تجلی یافته.

ـ از نظر موسیقائی می‌توانیم بگوئیم آن تم حاشیه‌ئی در این قسمت با شدت و وضوح بیش‌تری بسط پیدامی‌کند، با دردی جانگزاتر و زخمی کاری‌تر و خونبارتر.

ـ به گمان من، موسیقی این‌جا لحنی مرثیه‌وار دارد ـــ

ـ مرثیه؟ برای چه کسی؟ برای العاذر؟

ـ نه! برای انسان، برای انسانی که این‌جا حضور ندارد. یا برای آوازی که او می‌توانست باشد، و اکنون روی در خاموشی دارد.

ـ بگو برای آوازی که نیست و برای غوغائی که هست....

ـ مرثیه‌ئی برای غیاب و خاموشی آواز زلال عطوفت، و مرثیه‌ئی برای تمام آن‌چه در موومان اول شنیده‌ایم. موسیقی در این قسمت گویای بیدردی و دور شدن از لنگرگاه انسانی‌است، و نیز پشت کردن به هرچه انسانی است. و این دغدغهٔ دائمی شاعر است.

ـ نکتهٔ دیگر: موسیقی این جا لحنی بلند دارد و با عباراتی کشیده این بیدردی را بیان می‌کند. (توالی کلمات این قسمت را که پیش از این در بخش قبلی ازآن حرف زده‌ایم در نظر داشته باشید.)

ـ در قسمت «آواز و غوغا»ی این بحث، میان او و العاذر تقابل شدیدی دیدیم. آیا آن تقابل این‌جا هم از نظر موسیقائی حس می‌شود؟

ـ آن لطافت «آواز یکدست» از یک‌سو و این موسیقی ما کابر از سوی دیگر. نکتهٔ دیگر: این جا هم یک ضربهٔ وحشتناک هست که ادامهٔ همان ضربه‌های برگردان‌ها است. منتها خیلی وحشتناک‌تر. و آن حرف العاذر است که گفت: «ـ مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»

ـ این حضور مرگ است، حضور آواری است که بر آن آواز حیات فرود می‌آید.

ـ یک صدای باس می‌تواند این سخن العاذر را بیدردانه بازگو کند.

در بخش سوم یا موومان سوم نخست موسیقی ملایمی به گوش می‌رسد که سرشار از عطوفت است. این نواکه آمیزه‌ئی از «آواز یکدست» بند اول از بخش اول و استمرار و سرشته شدنش با درد در بند دوم، و با «رحم» در بند سوم است در این بخش از شعر نام غم‌انگیز «آواز رو در خاموشی رحم» گرفته است و این گویای این نکته است که آن آواز آغازین در سراسر این اثر به گوش می‌رسد. هم‌چنان که آن

آواز زلال رحم آرام آرام خاموش می‌شود ناگهان ضربهٔ کوتاه و سنگینی تمام آن آواز را در خود می‌گیرد و محو می‌کند. آن‌گاه غمناله‌ئی به گونهٔ موسیقی آوازی به گوش می رسد که با رنگ سیاه سوگواران و پستی خاکپشته همنوائی دارد. آهنگی که هیچ نشانی از نور و شادی و بلندی و شادمانگی آسمان را در آن نمی‌بینی. نه آسمانی در آن است و نه خورشید و ماهی. سه ضربهٔ آخر که در شعر به صورت «و خورشید و ماه/به هم/ بر آمد.» در واقع «کودا»ی (coda)این اثر است. پس از آن تاریکی است و سیاهی.

ـ آوازی که در چهار بند موومان اول به اوج رسیده و به بی‌انتهائی پیوسته بود و در موومان دوم تماماً به ضربه‌های برگردان راه داده بود در موومان آخری بسیار دور و در جهانی دیگر به گوش می‌رسد.

ـ آیا طول شعر با طول موسیقی آن برابر است؟

ـ لطفاً روشن‌تر بگو.

ـ ببین شعر را که بخوانیم چه قدر طول می‌کشد؟

ـ یکی دو دقیقه.

ـ خوب. آیا موسیقی آن هم یکی دو دقیقه است؟

ـ طبعاً نه! مگر «سرود شادی» شیلر که بتهوون آن را در کُر سمفونی نهم به کار برده چه قدر است؟ اگر به مصطلحات شعری خودمان بگوئیم « سرود شادی» سی و شش مصرع یا هیجده بیت است. و شکل موسیقائی آن مثلاً در یک اجرا از لحظهٔ شروع شعر تا پایان آن هیجده دقیقه است. مثال دیگر: مالر روی شش غزل از چهار شاعر چینی آهنگ‌هائی دارد که به DAS LIED VON DER ERDE: *آواز خاک* یا *ترانهٔ زمین* معروف است و دو روی یک صفحهٔ سی و سه دور را پر می‌کند که معمولاً در حدود شصت دقیقه می‌شود. نمونه‌ها در این زمینه فراوان است.

ـ پس چشم به راه شوبرتی باشیم یا مالری!

۳. گفت و گوی کشف

ـ هر چند تو سعی کرده‌ای نشان دهی که این «کشف» یا نظرت که «مرگ ناصری، موسیقی است» بر پایهٔ دلالت‌های کلامی و معنائی خود شعر نهاده شده، اما مشکل می‌بینم که خواننده از راه «استدلال» تو به چنین مقصد و مقصودی راه ببرد.

ـ حق با تو است. چیزی بگویم که شاید برایت تازگی داشته باشد. یادم هست چند سال پیش که اولین بار «کشف» ساختار موسیقائی *مرگ ناصری* را با شاعر در میان گذاشتم در پاسخم گفتند، «این برداشت توست». آن روزها خیلی‌ها حتا سخت با این پیشنهاد مخالفت می‌کردند. اما کم کم دیدم شاعر و خیلی از همان خیلی‌ها با من همنظر شدند که این شعر را می‌توان، و شاید هم باید، شنید. بی‌شک این نکته بر آن‌ها هم از بارها خواندن این شعر کشف شده نه از قبول نظر من ، یا به قول تو «استدلال» من. دوستی چه خوب گفت که خواندن شعر سفری است در عوالم شعر.

ـ بار اولی که این شعر را خواندی به این نتیجه رسیدی؟

ـ نه. روزی که به کشف این نکته رسیدم سال‌ها بود که این شعر را بارها و بارها خوانده بودم.

ـ چرا پیش از تو کسی به این نکته نرسیده بود، یا تو پیش‌تر به این نکته نرسیده بودی؟

ـ اگر کسی در این زمینه چیزی ننوشته معنی‌اش این نیست که پیش از من کسی به این نکته یا مشابهٔ آن نرسیده. شاید ما چیزی از او نمی‌دانیم. و اما من چه گونه به آن رسیدم. خلاصه‌اش این است.

از شاملو خوانده و شنیده بودم که «بی‌گمان امروز هم، در من، شعر عقدهٔ سرکوفتهٔ موسیقی است.» سال‌ها دیده‌ام هر گاه که به موسیقی می‌رسد گوئی در

بیابانی تفته یکی به واحه‌ئی رسیده که خنکای آب و سایه‌گاه درختان و خاموشی پرغوغای آن خوابگونه و حیرت‌انگیز و رؤیائی است. این را همیشه در او می‌دیدم، و هنوز هم می‌بینم. همیشه از خود می‌پرسیدم: این شعرها، که «واحه»های جان احمد شاملو است، و تو از تفتستانی که در آنی به آن‌ها می‌رسی، چه گونه پدید آمده؟ آغازگاه این «زلال‌ها» کجاست؟ همواره از خود پرسیده‌ام آنهمه «ریزش رگباری موسیقی» که دیری، بیش از نیم قرن، بر تفتستان جان شاعر می‌بارد کجا رفته؟ چه شده؟ اکنون به کجا می‌رود؟ دیری از خود می‌پرسیده‌ام جوشش این شیدائی پنهان - آشکار او را کجا می‌توان دید؟ شعر، چنان که خود او گفته، تجلی موسیقی است در او. اما من چرا آن را نمی‌بینم؟ آیا نقش موسیقی را در شعر او می‌توان دید و نشان داد؟ چه گونه بدانیم که از آن تندبار این زلالی‌های واحه‌ها برآمده؟ از کودکی تا امروز تمام وجودش هم‌چنان مسخّر موسیقی است. از گذشتهٔ دور تا کنون چارحدش هم‌چنان «ساعت‌ها و ساعت‌ها به ریزش رگباری این موسیقی» دل می‌سپارد. نشان دیدنی این راز پنهان - آشکاری که نامش موسیقی است در شعر او کدام است؟ آیا این واحه‌ها هم‌چنان پرده‌پوش آن «ریزش رگباری» نیست؟ چه گونه می‌توان آن ریزش رگباری را تا این واحه دنبال کرد؟ به بیان دیگر، شعر او که زلال واحه‌های این شیدائی است چه نشانه‌های بیرونی و درونی (مثلاً در تقطیع و آهنگین بودنش) از آن ریزش را با خود دارد؟

شعر، به راستی، به هزار زبان با تو سخن می‌گوید و تو درنمی‌یابی. اول تو خاموشی و او می‌گوید. حرفش که تمام شد صبورانه چشم به راه تو می‌ماند که از او بپرسی. من به تجربه دریافته‌ام که شعر در پرسش‌هائی که تو از او می‌کنی خود را بر تو نمودار می‌کند. یکی از پرسش‌های من نیز همیشه از زلالی‌های شاملو همین بوده است که برایت گفتم.

ـ می‌خواهی بگوئی در نحوهٔ خواندن شعر است که ما به معنای آن پی می‌بریم؟

ـ درست است. اما با یادآوری این نکته که ما در پی یافتن «معنا»ی شعر

نیستیم. «موسیقی» شمردن مرگ *ناصری* پی بردن به «معنا»ی شعر نیست. شعر، کشف است و خواندن شعر هم مکاشفه است. مکاشفه‌ئی است در او و در خودمان. شعر که می‌خوانی تو و او با یکدیگر و در یکدیگر می‌تنید: تار و پودتان به هم بافته می‌شود و چنان می‌آمیزید که خود را از یکدیگر بازنمی‌شناسید.

باری. از اصل مطلب دور افتادیم. روزی شعر به این پرسش من پاسخ داد. در یک لحظه به چیزی رسیدم که نامش را «آواز زلالی» نهاده‌ام که خوانده‌ای.

ـ از این حرفت که گفتی شاعر در بارهٔ نظرت گفته «این برداشت توست» این طور استنباط می‌شود که شاعر به نکته‌ئی که تو بار اول در این باره برایش مطرح کردی آگاهی نداشته. مگر شاعر خالق این شعر نیست؟ چرا خودش نمی‌داند در این شعر چه هست و چه نیست تا توئی یا منی پیداش شود و در آن کشف و مکاشفه کند؟

ـ پاسخ به این پرسش از یک سو ضروری است و از سوی دیگر شاید سخن به درازا بکشد و خارج از حوصلهٔ شما و این کتاب باشد.

ـ شاید. اما ورود به این بحث می‌تواند در هر چه روشن‌ترکردن اصل مسأله کارساز باشد.

ـ باشد. شاعر، خالق شعر نیست، یا لااقل در وقت تجلی شعر، او آگاهانه سازنده و آفرینندهٔآن نیست. البته نه هر شاعری چنین است و نه هر شعری، چنین. دقیق‌تر بگویم، او کاشف شعر است آن هم نه آگاهانه، بل‌که در بیخبری، یا در ندانستگی. حتماً می‌خواهید بدانید منظور من از مفاهیم کشف و خلق و بیخبری یا «ندانستگی» چیست. اگر بخواهیم برای این حرف دلیل بیاوریم، به قول معروف، مثنوی هفتاد من کاغذ شود. نخست به یک شعر کوتاه از یان اسکاسل (Jan Skacel) و سپس به بریده‌ئی از گفت وگوی با شاعر (شاملو) در این زمینه گوش کنید.

شعر را شاعران نمی‌آفرینند

در آن فراسوهاست
از دیرباز آن‌جاست.
شاعر تنها آن را کشف می‌کند.

(با کمی دستکاری، آورده شده از هنر رمان میلان کوندرا، پرویز همایون‌پور، نشر گفتار، ص ۱۴۹)

پرسنده : با توجه به تجربیات شخصی سال‌های دراز خودتان فکر می‌کنید در شعر چه‌گونه ذهنیت به تجربه تبدیل می‌شود؟

شاملو : سوآل برایم نامفهوم است. گمان می‌کنم عملی که انجام می‌شود تا شعری خود به خود (یعنی بدون حضور ذهن و به دور از اراده و اختیار و دخالت آگاهانهٔ شاعر) شکل بگیرد تا بعد شاعر را واسطهٔ نوشتن خود کند این است که نخست تجربهٔ دنیای بیرون یا پیرامون شاعر ذهن او را با خود درگیر کند تا به صورت ذهنیت شاعرانهٔ او درآید، و سرانجام فرایند نهائی آن به هیأت شعری ظاهر شود.

پرسنده : این که گفتید «شعر، شاعر را واسطهٔ‌نوشتن خود می‌کند» مطلبی است که جاهای دیگر هم از زبان‌تان شنیده‌ایم ولی قبول و نتیجتاً درکش برای کسانی مشکل‌است...

شاملو : خب، طبیعی است. چون حقیقتش را بخواهید فهم این مسأله برای خود من هم مشکل است. و چون نتوانسته‌ام بفهمم این عمل چه طور انجام می‌گیرد طبعاً فهماندنش به کلی محال می‌شود.

صورت ظاهر قضیه شبیه آبستنی و زایمان زنی است که نمی‌داند چه

گونه نطفه در رحمش به کودکی که خواهد زائید تبدیل می‌شود. در او ناآگاهی از چگونگی بار برداشتن از مردی و آنگاه زادن فرزندی به دور از ارادهٔ خود وی، و در من، بار برداشتن ذهن و نوشتن شعری بدون دخالت ارادی خود من. اما باطن این دو ظاهر کاملاً متشابه به کلی متفاوت است: او کم و بیش یک ماه بعد می‌فهمد که بار برداشته و دقیقاً از که و از کی، و به تجربهٔ خود یا دیگران حساب نگه می‌دارد که اگر به دلیلی سقطش نکند به طور قطع در فلان تاریخ صاحب نوزادی خواهد شد. اما من به خلاف او نمی‌توانم بدانم ذهنم چه هنگام و از چه چیز تلنگر خورده و مطلقاً خبرم نیست چه موقعی چه چیزی به بار خواهد آورد. این آبستنی حاصل نوعی نطفه‌پذیری در حالت بیهوشی است. نه تغییرات کیفی خبری از آن نشان می‌دهد نه تغییرات کمی. فقط ناگهان کودکی به دنیا می‌آید که منتظرش نبوده‌اید. خبر نکرده وارد می‌شود و غالباً سخت بی‌هنگام. مهمان ناخوانده‌ئی که هنگام ورود هم به کلی ناشناس است و سرنخی هم به دست نمی‌دهد که بدانید کیست یا پیغامی که دارد چیست. ولی اولویت و همهٔ حقوق حق تقدم همیشه با او است. یعنی ناچارید بی‌درنگ کارتان را زمین بگذارید و به او بپردازید وگرنه بی‌رحمانه به قهر می‌رود و شما را گرفتار رنج روانی عمیقی می‌کند که به راستی توصیف‌ناپذیر است.

پرسنده : منظورتان از «بی‌هنگام آمدن» و «ناشناس آمدن» چیست؟

شاملو : با جمعی از دوستان نشسته‌اید و سخت درگیر بحثی فلسفی یا اجتماعی هستیدکه ناگهان شعر در را می‌کوبد. می‌دانید شعر است. اما چه گونه شعری؟ باید بروید آن پشت‌ها و بنویسیدش تا بدانید موضوع حضورش چیست. آیا انگیزهٔ آمدنش همین بحثی است که با

دوستان‌تان داشتید؟ ــ نه. برای‌تان طرحی نقاشی‌گونه از پائیز آورده است یا احساسی عاشقانه که هیچ کدام به بحثی که هنگام ورود او داشته‌اید ربطی ندارد. به طور مثال فاصلهٔ زمانی نوشتن دو شعر در این *بن بست* و *عاشقانه* (از *ترانه‌های کوچک غربت*) نمونه‌های گویائی است: اولی شعری است اجتماعی و دومی شعری که مضمونش از نامش پیدا است. ــ خب. تاریخ تولد هر دو شعر یکی است: ۳۱ تیرماه ۵۸.

در خانهٔ دوستی به صحبت‌های گوناگون نشسته بودیم که اولی آمد. رفتم‌به اتاق مجاور و آن را نوشتم. شعری اجتماعی و کاملاً بیگانه با لطیفه‌های گوناگون و قاه‌قاه خنده‌هائی که از اتاق دیگر می‌آمد. با آن به تالار منزل برگشتم. جماعت شعر را خواندند و بحث اجتماعی شدیدی درگرفت و درست درکشاکش آن بحث‌ها بودیم که شعر بعدی در زد... آن را هم نوشتم. این یکی شعری عاشقانه بود! اولی شعری اجتماعی بود که در میان لطیفه‌ها و بی‌عاری‌ها آمد و دومی به کلی بیگانه با بحث‌های موافق و مخالفی که شعر قبلی برانگیخته بود. وقتی انسان با عده‌ئی مخالف درگیر است تا با منطق و برهان مجاب‌شان کند قاعدتاً فکر و ذهنش به طور کامل بر موضوع مورد بحث متمرکز است و به هیچ وجه به افکار دیگران اجازه نمی‌دهد در این تمرکز اخلال کنند. اما چنین که می‌بینید شعر فارغ از این قاعده عمل می‌کند، یعنی حتا به تمرکز ذهنی هم حرمت نمی‌گذارد. یعنی نه فقط خودسرانه سد بستهٔ ذهن متمرکز را می‌شکافد و وارد می‌شود بل‌که وادارتان می‌کند ابتدا به امر او که غالباً هم یکسره از موضوع خارج است توجه کنید. از قبیل نداشتن پول برای پرداخت دوازده هزار تومان صورت‌حسابی که ادارهٔ برق منطقه برای‌تان فرستاده در حالی که شما

از شش ماه پیش در سفر بوده‌اید! ــ یک خروس بی‌محل یا خرمگس معرکهٔ تام و تمام!

پرسنده : خب مگر طبیعی نیست که یک جرقهٔ شاعرانه، یعنی همان که پیشینیان به الهام تعبیرش می‌کردند شاعر را برانگیزد تا آن را به یاری فوت و فن‌هائی که قبلاً آموخته یا ضمن نوشتن ابداع می‌کند بنویسد؟

شاملو : خیر. در این مورد خاص نه آن الهام کذائی در کار است نه موضوع یا به قول شما جرقه‌ئی که در ذهن می‌تابد. فوت و فن هم پرورندهٔ آن نیست. چنان که گفتم، وقتی آن فرمان «مرابنویس» صادر می‌شود، نه هنوز می‌دانید که چه خواهید نوشت نه نیازی به استفاده از فوت و فن‌ها پیش می‌آید. فقط کافی است قلم و کاغذی بردارید و بنویسید. به همین سادگی. تنها پس از نوشتن و خواندن آن‌چه نوشته‌اید معلوم خواهد شد موضوع چیست. خود شعر همه چیز را با خودش می‌آورد. کلمه‌های مورد نیاز و تصویرها و شگردهای کلامی را. تا جائی که گاه حتا نیازی به اصلاح عبارت و تغییر و تبدیل کلمات هم پیش نمی‌آید. تا جائی که تا گاه با شگفتی متوجه می‌شوید که در شعرتان مصداق پیچیده‌ئی به یاری کلمه‌ئی که ذهن در آن حالت ناخودآگاه ساخته در کمال قوت بیان شده است. فکر می‌کنم بهتر است از این موضوع بگذریم. «شعری نوشته شده‌است» همین و بس! برای من گاهی حتا تصور این که فلان شعر را چه طور نوشته‌ام هم چیزی است در ادامهٔ همان حالت مهاجمهٔ شعر و شکل بستنش....

کمی طولانی بود اما شاید آن را تا کنون از زبان خود شاعر در جائی نخوانده بودید. گفت و گوئی است روشنگر نکات فراوان . به گمانم همین یک نمونه کافی

جهان، که این هر دو در زبان روی می‌دهد. می‌دانید که کشف در لغت به معنی «پیدائی، برداشتگی پرده از روی چیزی» است. در واقع ، کشف دیدن چیزی است که «ناپنهان» است. دیدن آنی است که «به تجلی است از در و دیوار». پیدا کردن جزیره‌ئی یا دریاچه‌ئی در آن سوی کوه و دریاها نیست، هرچند که از آن دور نیست. شعر ـ بگذریم از شاعر ـ کاشف رشته‌های پنهان ـ آشکاری است که هستی تنیده و بافته از آن‌ها است. کشف، به بیان دیگر، دیدن و دریافتن نسبت‌ها و روابط مفردات، تقابل‌های گوناگون خالی و پر این مفردات، هارمونی و ترکیب بندی آن‌ها...است. کشف تمام رابطه‌هائی است که مثلاً در هشت شعر این کتاب خوانده‌ایم. شاعر این‌ها را در بیخبری جانش می‌یابد و کشف می‌کند. این بیهوشی و بیخبری همان است که من آن را «ندانستگی» خوانده‌ام. مثلاً در *مرگ ناصری*، تار و پود جهان، نخ به نخ و تار به تار، در «آوازی یکدست» کشف می‌شود: آن‌ها را می‌بینید و می‌شنوید و تماشا می‌کنید. او این‌جا کاشف جهانی است که از آوازی زلال آفریده‌اند، هر چند به خار و خاشاک غوغا و مویه نیز آلوده است. او چیزی یافته که خود از آغاز پنهان نبوده است و این «ناپنهان»، حقیقتی است که این‌جا آوازی یکدست خوانده شده است. پیش از این نیز در پیش چشمان ما بود و ما نمی‌دیدیم، همیشه «ناپنهان» بود، و این شعر بود که شاعر در ندانستگی به کشف آن رسید. شاعر به جز کشف این آواز زلال دیگر چه کرده است؟ نه «او» و نه دردش و نه آن «صف غوغا» ساخته و پرداخته یا آفریدهٔ شاعر نیست، که حکایت بر دارکردن مسیح چیزی تازه نیست. اینان بودند و خواهند بود. این گونه کشف را مولوی «زادن» خوانده است:

«تا مریم را درد زه پیدا نشد قصد آن درخت نکرد.

او را آن درد به درخت آورد، و درخت خشک میوه‌دار شد.»

(*گزیدهٔ فیه ومافیه*، ص ۱۴)

ما را نیز اگر چنین جانی و گوش دلی می‌بود آن را می‌یافتیم. از این‌جاست که آن را پنهان ـ آشکار نامیده‌ام.

ـ آیا همیشه تمام یک شعر را می‌توان از مقولهٔ کشف دانست؟

ـ گمان نکنم. مثلاً در بخش دوم *مرگ ناصری*، وجود العاذر کشفی به شمار نمی‌آید، از آن رو که کشف تازه‌ئی نیست. اما او در این شعر در تقابل با آن آواز هستی می‌یابد، و دریافتن آن «صف غوغا» در برابر آن «آواز یکدست» کشفی است که در ساختار شعر متجلی می‌شود، مقصودم همان تقابلی است که پیش‌تر از آن سخن گفتیم. نکتهٔ‌دیگری در مسألهٔ تقابل این بخش‌از شعر هست که نگفته مانده. العاذر با آن حرفش ما را از «زبان» جهان آواز یکدست به زبان جهان روزمره، یا جهان زبان روزمره که زبان قراردادی مفاهیم کلیشه‌ئی است باز می‌گرداند، و این تقابل دو زبان در ساختار این شعر بعد تازه‌ئی به *مرگ ناصری* می‌دهد. از جهان ناپنهان آواز یکدست به جهان «صف غوغای تماشائیان» پرت می‌شویم.«او» باکشفی که در خود می‌کند (از رحمی که در جان خویش یافت ...) آواز رحم و نگرندهٔ زلالی خویشتن (... و چونان قوئی مغرور/ در زلالی خویشتن نگریست.) می‌شود و آنان تماشائیان غوغا. نیازی به توضیح تفاوت میان این دو نیست.

ـ این قسمت از شعر واقعیت روزمرهٔ زندگی را در جامعهٔ رفتارهای بدون شعر نشان نمی‌دهد؟ جامعه‌ئی که صف غوغا می‌خواهد آواری بر آواز رحم باشد؟

ـ نمی‌دانم. این را می‌دانم که تا *مرگ ناصری* کشف نشده بود جهان «آوازی یکدست» و زلالی و ریسمان بی‌انتهای سرخ... نبود. در ریگزار جهان العاذری و تماشائیان، ناگهان واحهٔ آواز زلال راکشف می‌کنیم. یکی «با آوازی یکدست» درد می‌کشد و در آتش دردش تفته می‌شود، و در آن آواز به خنکای زلالی می‌رسد، و به قوئی مغرور بدل می‌شود.

ـ این کشف شاعر آیا نفی فرایند دور و دراز خواندن و آموختن وتجربه کردن و دستیابی به ابزارها نیست؟

ـ این‌ها و خیلی چیزهای دیگر فقط به کار آن می‌آید که شاعر «کسب بصر» کند، جانی نظاره گر و گوشی آوازیاب بیابد. زبان، مهم‌ترین این یافته‌ها است. زیرا

که شعر یا کشف و شهود شاعر در زبان تجلی می‌یابد. ناگفته پیدا است که بی‌زبان شعری در کار نخواهد بود. نقاشی و موسیقی هم نخواهد بود. نکتهٔ دیگری که نیاز به توضیحی کوتاه دارد، مفهوم خلق و آفرینش است که از مفهوم «کشف» متمایز شود.

به نظرم آوردن نمونه‌ئی ضروری است. می‌گوئیم خداآدم راآفرید. چه گونه؟

آدم نبود. مشتی خاک «بود». خواست او را بیافریند. چه گونه؟ بر صورت خویش؟ و آن را با طرحی که همان صورت خویش بود بساخت. بی‌جان بود. پس، از جان خویش در او دمید. زندگی یافت، و شد. و آدمی آفریده شد.

آفرینش را از پیش به طرح و قصدی نیاز است. به سوی هدفی می‌رود. یا به بیان دیگر، طرحی ازپیش‌حساب‌شده دارد.

گفتیم شعرکشف است، وگمان نکنم کسی قصدکند چیزی راکه هیچ نمی‌داند چیست کشف کند. اما جدال لفظی در میان نیست، می‌خواهی شعر را خلق یا آفرینش بدانی؟ باشد، اما آفرینشی بی‌قصد و بی نیت است. اصل شعر یا اصل هنرهائی مثل نقاشی و موسیقی، بی‌قصدی است. بگذریم.

می‌دانیم که *مرگ ناصری* با«آواز» آغاز می‌شود و سرشار از آواز است. دردآوازی است که در جانش به آواز زلال می‌انجامد و زلالی، روح موسیقی است. پیش از ما شاعری به بیخبری به آن «گوش فراداده است». و این گوش فرادادن مرا به یاد سه پرده از سه صورتگر چینی انداخته است.

پردهٔ اول از ما لین است به نام «گوش فرادادن به باد در میان کاج‌ها»: در متن پرده مردی روی تنهٔ کاج کهنسالی نشسته به «آواز» باد گوش فرامی‌دهد.

پردهٔ دوم از جائو مِنگ-فو است به نام «دائو یوان منگِ شاعر در کوهستان»:

شاعر آن طوری که در کنار تنهٔ کاج کهنسالی ایستاده پیدا است که دارد به چیزی نگاه می‌کند یا گوش می‌دهد. در پیشزمینهٔ پرده مردی هست که سرش به کار خودش گرم است و توجهی به شاعر یا به موضوع توجهش ندارد.

سومین پرده از صورتگری است به نام کیانگ کای. نام پرده «لی تای بوِ شاعر» است: تصویر ایستادهٔ لی بو، شاعر معروف چین، است که به فضائی می‌نگرد که «هیچ چیز» در آن نیست، و به چیزی گوش فرامی‌دهد که چیزی نیست. در این پرده جز شاعر چیزی نمی بینیم. تمامی عالم است و شاعری که می‌نگرد و گوش می‌دهد. و این از صورتگر فرزانهٔ چین نکتهٔغریبی نیست. نکتهٔ دیگر: هر دو شاعر این پرده‌ها می‌نگرند، گوش فرامی‌دهند، و می‌شنوند. آیا نگریستن و گوش سپردن، یک چیز نیست؟

ـ این‌هائی که تو گفتی، آیا در شعر هم هست؟

ـ این‌ها شرط خواندن است. باید ببینی با چه چشم و گوشی به «کشف» شعر برمی‌خیزی. آیا ندیده‌ای که یک شعر یا یک پردهٔ معین را چند تن، خواه آگاه باشند و خواه نباشند، نه به یک صورت که به چند شکل می‌بینند و می‌گیرند؟ تفاوت‌شان در چیست؟ آن شعر و آن پرده که یک چیز است؟ آیا تو میان شاعری که به «آوازی یکدست» گوش فرامی‌دهد و آن شاعران و صورتگران چینی، که گفتیم، پیوندی نمی‌بینی؟

ـ گفتی که کشف شاعر در بیخبری دست می‌دهد، اما آیا این پرده‌ها هم در بیخبری ساخته می‌شود؟ گمان نکنم.

ـ چرا نمی‌شود؟ شاید من و تو از «بیخبری» یک چیز نمی‌فهمیم. در همین بحث نمونه‌ئی از بیخبری شاعر همین شعر را برایت نقل کردم. شاعر و نقاش هر دو از یک چشمه می‌نوشند: نقاش می‌کشد و شاعر می‌نویسد. زبان‌شان هم یکی است اگر همدل و همزبان باشند و از یک کشف سخن بگویند، آن‌چه شاعری را شاعر می‌کند، نقاش را هم نقاش می‌کند. در زمینهٔ این همدلی گزارش‌های بسیاری از نقاشان و شاعران سراسر جهان هست که این نظر را تأیید می‌کند. وانگهی، ما

این‌جا با شعر سر و کار داریم و با خودمان که خواننده‌ایم و نظاره گریم، نه با شاعر و نقاش که این بحث و مقولهٔ دیگری است. باز گردیم به شعر.

در این شعر با دو عتیقه سروکار نداریم، یا با دو مفهوم انقلابی و ضدانقلاب، یا ظالم و مظلوم، که این هیچ کشفی نیست. بل‌که با دو «موقعیت»، یا انسان‌هائی در دو موقعیت متضاد رو به روئیم. از این رو، *مرگ ناصری* شعر تقابل‌هاست، که پیش از این در بحث از تقابل او و العاذر در این باره گفتیم. اما او در این شعر با همه در تقابل است: «او» انسانی است از «صف غوغا» بریده و مدام زلال‌تر می‌شود و غوغائیان هر لحظه آلوده‌تر. او زلالی رحم است و آنان تازیانه و غوغا. و نیز پیش از این گفتیم که تقابل او و آنان تقابل دو جهان مختلف است که در یک همنوائی موسیقائی در کنار یکدیگر می‌مانند اما به هم نمی‌آمیزند و یگانه نمی‌شوند. هستی اینان در تقابل با او شکل می‌گیرد، و این تقابلی است که ساختار شعر به دست می‌دهد. شعر، این دو ضد را در قاب یک پنجره در کنار هم می‌نشاند و الا عوالم او و العاذر و سوگواران از هم جدا است. این «او» اگر، چنان که برخی پنداشته‌اند، «عیسا مسیح» می‌بود می‌بایست در وجود العاذرها و سوگواران و جلجتا و شفقت به «صف غوغا» تحقق یابد و معنی بگیرد نه در تقابل با آن‌ها. اما«او» در *مرگ ناصری* انسانی پای در خاک است که با درد خود عجین می‌شود و در هذیان دردش ساخته و «تافته» می‌شود و خود را در سبکای زلالی خویش می‌یابد نه بر آن خاکپشته و یا در مویهٔ سوگواران. به شعر دقت کنیم: او به خاکپشته نمی‌رود بل‌که «سوگواران / به خاکپشته برشدند.» «او» را می‌بینیم که هم از آغاز، همراه و در حضور «آوازی یکدست» و «با آوازی یکدست» (بی‌حضور همه: «صف غوغای تماشائیان» و العاذر و خاکپشته و مویهٔ سوگواران) لحظه به لحظه از آنان دور می‌شود. چون نیک بنگری، آنان خود از آغاز با او نبوده‌اند. او خود را می‌یابد و آنان خود را از دست می‌دهند. او را با آنان کاری نیست: او «آوازی یکدست» است و آنان «صف غوغا».

هنوز در فکر آن کلاغم...

برای اسماعیل خوئی

هنوز
درِ فکر آن کلاغم در درّه‌های یوش:

با قیچی سیاهش
بر زردی برشتهٔ گندمزار
با خش خشی مضاعف
از آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج،
و رو به کوه نزدیک
با غار غار خشک گلویش
چیزی گفت
که کوه‌ها
بی‌حوصله
در زِلِّ آفتاب
تا دیرگاهی آن را
با حیرت

در کله‌های سنگی‌شان
تکرار می‌کردند.

□

گاهی سوآل می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور قاطع بی تخفیف
وقتی
صلوة ظهر
با رنگ سوگوار مصرش
بر زردی برشتهٔ گندمزاری بال می‌کشد
تا از فراز چند سپیدار بگذرد،
با آن خروش و خشم
چه دارد بگوید
با کوه‌های پیر
کاین عابدان خستهٔ خوابالود
در نیمروز تابستانی
تا دیرگاهی آن را با هم
تکرار کنند؟

شهریور ۵۴

با قیچی سیاه...

دوردست‌ها

روز بود. دو تن بودند، کنار شاعر نشسته. یکی می‌گفت، یکی خاموش بود، سه تن می‌شنیدیم.

یکی می‌گفت:

«کلاغ این شعر خود نیما است. برای این که او با «حضور قاطع بی‌تخفیف»اش در «دره‌های یوش» «چیزی گفت». آیا این قاطعیت حضور نیما را نمی‌رساند؟»

او چیزها گفت.

شب بود. سه تن بودیم، درکنار هم نشسته. من می‌گفتم. او هم می‌گفت. یکی خاموش بود، مثل ماهی.

گفتم: راستی، چرا عبارت «حضور قاطع بی‌تخفیف» برایش مفهوم مثبتی داشت؟ گیرم حرفش درست باشد، چرا این کلاغ باید نیما باشد؟

گفت: نمی‌دانم. شاید برای این که یک «یوش» تو شعر بود. یوش، نیما را تداعی کرد و حریف به بیراهه افتاد. همین.

آن که خاموش بود، رفت. بازآمد. تلخی به مهر برد از دل. تلخی نشاند درکام.

آن که خاموش بود، گفت:

ـ تکلیف «با غارغار خشک گلویش /چیزی گفت» چه می‌شود؟ «غارغار خشک گلویش» را لابد باید شعر نیما دانست.

چند سالی گذشت.

شاعری در «۱۸۸۸» گفت:

پو...؟! شاملو...؟! تو...؟!
ـ زاغ...؟!
ـ کافکا و کلافگی...؟:
«گاهی سئوال می‌کنم از خود که یک کلاغ
تا از فرازچند سپیدار بگذرد،
با آن خروش و خشم، چه دارد بگوید» ـ
آه...نگر...!
باز آن کلاغ،
«با قیچی سیاهش
در آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج» ـ
چون من که می‌برم
شب پنجاهسالگی
قوسی کج،
از کنارهٔ شعری که زندگی ست.[۱]
...

سه تن بودیم، در کنارهم. گفتیم: عجب! این شاعر چرا خود را کلاغ این شعر

پنداشته؟

پنج ماهی گذشت. یکی در بارهٔ شعر «۱۸۸۸» نوشت:

«مایه گذاشتن از سخن دیگران ، آنهم رندانه ــ از شعری که شاملو سال‌ها پیش ازاین به مناسبتی [؟] در رثای «نیما» به شاعر بزرگوار اسماعیل خوئی تقدیم کرده است، به سود خویش «مصادره به مطلوب» کردن یقیناً، کار دلچسبی به حساب نمی‌آید» [۲]

گفتیم: عجب! رثای نیما؟ به چه مناسبتی؟

آخر شاعر به ستوه آمد، شاید، که نوشت:

«این شعر تنها به سبب اضافهٔ «دره‌های یوش » در ذهن پاره‌ئی منتقدان این توهم ساده‌انگارانه را ایجاد کرد که سرودی است در ستایش نیما! - یادداشت را برای زدودن این برداشت نادرست می‌نویسم. شعر...از این اشتغال ذهنی قدیمی و دغدغهٔ همیشگی آب خورده است که «بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهدبود». خطر درآن است که غارغار خشک و بی‌معنی کلاغان تنهادر «کله‌های سنگی» تکرار می‌شود! - متأسفانه شارحان به عناصر کاملا" همگون این شعر توجهی نکردند. عناصر مشخصی چون «صلوة ظهر» و «رنگ سوگوار مصر» که از صفات کلاغ است، و مخاطبانی که «کوه‌های پیر» و «عابدان خستهٔ خوابالود» هستند و «کله‌های سنگی» دارند چه گونه می‌تواند حضور مثبت نیما را تداعی کند؟» [۳]

دوست جوانی بعدها گفت:

«پرواز کلاغی دیده می‌شود، اما نه از زاویه‌ئی مشخص مثلاً از بالا یا از

پائین، چرا که کلاغ هم بر زردی برشتهٔ گندمزار دیده می‌شود هم در آسمان کاغذی مات که مات بودن آن شاید دید غمگنانهٔ شاعر است به آسمان. خش‌خش را از دو جهت می‌توان مضاعف دید. اول آن که برش هم به گندمزار می‌خورد و هم به آسمان. دوم آن که تکرار خود صدای برش باشد، یعنی غارغار و خش خش....
در قسمت دوم، قسمت اول تکرار می‌شود به اضافهٔ یک سوآل و یک واریاسیون روی تم اول شعر. تم اول با «هنوز در فکر...» آغاز می‌شود و تم دوم با «گاهی سوآل می کنم از خود...»، یعنی تم اول با طول زمان و تم دوم با تک‌لحظه‌ها آغاز می‌شود.»

چندی پس از این از گوهرجوی فرزانه‌ئی خواندیم:
«اینجا... کوه‌ها نیز زنده‌اند و شنوا و پیام کلاغ را دریافت می‌کنند و کلاغ نیز چیزی می‌گوید، یعنی زباندار است....در چنین فضائی انسان و جهان باهم در گفت و گو هستند...» [۴]

ـ همه‌اش درست، تا می‌رسیم به«انسان و جهان ...» آیا تکرار غار غار خشک گلوی چنین کلاغی را در آن کله‌های سنگی می‌توان «گفت وگو»ی «انسان و جهان» خواند؟ آیا چنین برداشتی با شعر هم مطابقت دارد؟ آیا با توجه به دو واژهٔ«بی‌حوصله» و «با حیرت» که در همین بخش شعر آمده چگونگی این «گفت وگو» را (که شعر به وضوح آن را «تکرار» می‌خواند) نشان نمی‌دهد؟

مرد فرزانه جای دیگر می‌گوید: «... کلاغی که تا دمی پیش بر «زردی برشتهٔ گندمزار» می‌پرید و با «غار-غار خشک گلویش» بر خشکی آن فضای تفته می‌افزود، پیامی دارد و خبری خوش.» [۵]
ـ از خود می‌پرسم: خبر خوش؟ کدام خبر خوش؟ پیام این کلاغ«خبری

خوش» است آن‌هم با آن **قیچی سیاهش**؟ «با آن خروش و خشم»اش؟ شعر نمی‌گوید: «بر زردی برشتهٔ گندمزار می‌پرید»، که اگر چنین می‌بود آن‌گاه تصویری معصومانه می‌بود از پرنده‌ئی که به بی‌خیالی بر زردی برشتهٔ گندمزاری پرواز می‌کند. اما این کلاغ «با «قیچی سیاهش...»» مرد فرزانه در بارهٔ «قیچی سیاه» فقط می‌گوید: «تشبیه بال های کلاغ به قیچی سیاه...» همین! چرا قیچی سیاه ونه چیزی دیگر؟ در این تحلیل چه آسان از «قیچی» و «سیاه» گذشتند.

□

روزی دوستی از شاعر پرسید:

ـ این کلاغ و آن گندمزار یکی از تابلوهای وان گوگ را تداعی نمی‌کند؟

شاعر گفت: روزی، در گذشتهٔ دور پای پیاده می‌رفتم یوش. کلاغی را بر آن چشم‌انداز به شکلی که تصویری از آن در شعر آمده دیدم، واز قضا عکسی هم از آن گرفتم، که یکی گرفت و پس‌نداد.

ـ در این صورت، آیا «دره‌های یوش» نیما را تداعی نمی‌کند؟

ـ یقیناً می‌کند. بین یوش و نیما از آن رو رابطه هست که یوش زادگاه نیما است، اما برای من، در این شعر، این از حد یک تداعی فراترنمی‌رود.

ـ بین کلاغ دره‌های یوش و نیما چه رابطه‌ئی هست؟

ـ هیچ رابطه‌ئی. این صحنه می‌توانست هر جا اتفاق افتاده باشد. مگر در شعر دلالتی هست که نشان دهد میان این کلاغ و نیما رابطه‌ئی هست؟ اگر هست باید نشانش داد. وانگهی، میان آن کلاغ و کلاغ این شعر چه رابطه‌ئی هست؟

از خود می‌پرسم: راستی، اگر «دره‌های یوش» زادگاه نیما است، زادگاه گندمزارها و سپیدارهای این شعر نیز هست. چرا تداعی یوش-نیما تداعی یوش-گندمزار- سپیدار نباشد؟ آن‌ها که دوست دارند از هر چیزی تعبیری به دست دهند

این‌جا چرا (جوهر حرکت) نیما را به صورت گندمزار و سپیدار تداعی نمی‌کنند؟ آن کلاغ آیا نیما را در دره‌های یوش تهدید نمی‌کند؟

باری. توصیه نمی‌کنم که خواننده این گونه تداعی‌ها را دنبال کند. خواندن هر شعری بر داده‌های آن استوار است نه بر داده‌های خیال‌پردازی‌های ما.

□

شعر را بی هیچ پیشداوری بخوانیم. ببینیم شعر، به دور از بیراهٔ تداعی‌های یوش- نیما، یا «پیام انسانی و خبر خوش» چه می‌گوید.

نخست شعر را به مفردات آن تجزیه می‌کنیم تا چیزی را از قلم نینداخته باشیم.

۱. پرسوناژها: یک کلاغ و کوه‌ها.

۲. صفات کلاغ (به همان شکل که در شعر آمده):

«با قیچی سیاهش»
«با غارغارخشک گلویش»
«با آن حضور قاطع بی‌تخفیف»
«با رنگ سوگوار مصرش»
«با آن خروش و خشم»

۳. صفات کوه‌ها:

پیر
بی‌حوصله
عابدانی با کله‌های سنگی
خسته

خوابالوده

٤. کلاغ چه می‌کند؟ «با غار غار خشک گلویش / چیزی گفت».
٥. کوه‌ها چه می‌کنند؟ بی‌حوصله و در حالت چرت زدن «تا دیرگاهی آن [غارغار خشک گلویش] را تکرار می‌کردند».

٦. مکان واقعه: جائی به نام «دره‌های یوش»، و یا صورت محدودترش: آسمان کاغذی مات، و بر فراز زردی برشتهٔ گندمزاری که در کنارش چند سپیدار هست و چند کوه.

۷. زمان واقعه: زل آفتاب نیمروز تابستانی.

فکر می‌کنید چیزی را از قلم انداخته‌ایم؟ پس بپردازیم به کل شعر.

□

هنوز
در فکرآن کلاغم در دره‌های یوش:

از خود می‌پرسم: چرا با این معماری، یعنی با این تقطیع؟ اگر می‌نوشت:

هنوز در فکر آن کلاغم
در دره‌های یوش

فرقی می‌کرد؟
خوب که در آن باریک شوی، می‌بینی یک دنیا تفاوت هست. شاید بار اولی که این شعر را می‌خوانیم این نکته‌ها از چشم ما پنهان مانده‌باشد.

اگر شعر برای‌تان شکل مبهمی به خود نگیرد پیشنهاد می‌کنم «در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:» را در وقت خواندن موقتاً حذف کنید. به این شکل:

هنوز
...
با قیچی سیاهش

آن فضای اضطراب‌آلود که با «هنوز...» در دل ما ایجاد شده بود در «با قیچی سیاهش...» تشدید می‌شود. حال اگر در تقطیع پیشنهادی

«هنوز در فکر آن کلاغم
در دره‌های یوش:»

یا به صورت بی تقطیع آن: «هنوز در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:» دقیق شویم می‌بینیم که در شکل اول فقط «دره‌های یوش» برجستگی می‌یابد و معنای خاصی می‌یابد، و در شکل دوم با یک جملهٔ روزمره سرو کارداریم که کاملاً از بافت یکپارچهٔ شعر جدا است و شاید هیچ بار معنائی خاصی نداشته باشد. در این صورت جمله‌ئی است معمولی و شاید نالازم.

به آغاز بخش دوم شعر توجه کنید:

گاهی سوآل می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور قاطع بی تخفیف...

این‌جا هم تقطیع نقش حساسی دارد: در پلهٔ دوم که آمده: یک کلاغ، حضور کلاغ

بخش اول عمق دیگری می‌یابد ـ خاصه اگر به پیشنهاد موقت حذف جملهٔ «در فکر آن کلاغم...» عمل کرده باشید. به عبارت بعدی «با آن حضور قاطع بی‌تخفیف» توجه کنید و آن را مقایسه کنید با عبارت «با قیچی سیاهش». از دو نظر می‌توان این‌جا دقیق شد. یکی جائی است که این دو عبارت در آن آمده: هر دو در پلهٔ‌سوم و در شروع هر دو «با» به چشم می‌خورد. این می‌رساند که گوئی شاعر دوباره به کلاغ نگاه می‌کند و صفاتی از کلاغ را که در بخش اول نیامده بود این‌جا می‌آورد. به توصیف‌های بعدی نگاه کنیم:

با آن حضور قاطع بی‌تخفیف
با رنگ سوگوار مصرش
با آن خروش و خشم

در اول هر سه عبارت. و نیز در «با قیچی سیاهش». صوت «با» هست. این‌جا فقط به ارزش صوتی «با» نظر داریم. که بر آن دلهره و اضطرابی که با «هنوز» به جان‌مان افتاده بود تشدید می‌کند. این‌جا تقطیع است که ارزش حضور واژگان را تعیین می‌کند، و به بار معنائی آن‌ها می‌افزاید. می‌شود گفت هر تقطیعی با تأکیدها و تکیه‌های خاصش گویای شکلی از گفت و گوی شعر با خواننده است، و در هر تقطیعی صورت خاموش و عمق گفت و گوی شعر با ما، که در بارها خواندن‌مان نباید نادیده از کنارش بگذریم، بر ما آشکار می‌شود.

این‌جا «هنوز» به ضربه‌ئی با انتهائی کشیده در یک قطعهٔ موسیقی می‌ماند (که گوئی دیگر همیشه ادامه دارد). «هنوز» در آغاز هیچ باری ندارد، جز این که یک سطر، یعنی اولین پلهٔ شعر را به خود اختصاص داده. اما هر چه پیش‌تر می‌روی طنین «هنوز» بیش از پیش در آفاق شعر عمق می‌یابد. وقتی می‌رسی به «با قیچی سیاهش» حس می‌کنی ضربهٔ «هنوز» از دلهره‌ئی می‌گوید که پیرامون ما را می‌آکند و مسموم می‌کند، و ما را در موقعیتی از اضطراب سیال قرار می‌دهد که راه گریز از

آن را نمی‌دانی.

چنان که گفتم، اگر از دغدغهٔ شاعر که می‌گوید: «هنوز/ در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» بگذریم، شعر در واقع «با قیچی سیاهش/ بر زردی برشتهٔ گندمزار» آغاز می‌شود، که آغازی پرهراس است. دلهره‌آور است. تقابلی است میان سیاهی و زردی برشته، سیاهی‌ئی که با خود چیزهای دیگری را نیز به همراه دارد، که خواهیم دید. این تقابل دل را به تپیدن شتاب می‌دهد: با آن «قیچی سیاهش» در متن برشتهٔ گندمزار چه می‌کند؟ مکانیسم برّندهٔ «قیچی سیاه»، با دو تیغهٔ بی‌توقفش، با خش‌خش مضاعفش، تقابل جانکاهی دارد با سکوت بیمزدهٔ دانه‌های لرزان در متن زردی برشتهٔ گندمزار. خش خشی را که هم از قیچی سیاه و هم از آسمان کاغذی مات (به سیاه در زمینهٔ کاغذی مات هم توجه کنید) برمی‌خیزد و یکدیگر را منعکس می‌کنند، می‌شنوید؟ «قوسی برید کج»، که می‌توانست حرکت سادهٔ یک پرنده باشد، در متن شعر به حرکتی دلهره‌آور (برای گندمزار، و در بخش دوم شعر برای سپیدارها) بدل می‌شود.

حضور هراس‌انگیز کلاغ («با قیچی سیاهش») در «با غارغار خشک گلویش» گسترده‌تر می‌شود. او پیش از این هراس سیال هیاهوئی را که ویرانگر آرامش و سکوت است آغاز کرده بود و اکنون به آن بعد دیگری می‌دهد. آیا غارغاری که صفت «خشک» با خود دارد، به تک‌سرفه‌های مضاعف مسلولیان، و به صوتی عصب‌خراش نمی‌ماند که اشمئزاز و بیزاری‌ئی در جانت پدید می‌آورد؟ («خندهٔ خشک» پیرمرد خنزرپنزری بوف کور را به یاد نمی‌آورد؟) «پیام» چنین کلاغی چیست؟ این «خشک» در آن هوای خشک تشدید می‌شود.

فضای کافکائی (یا «پو»ئی) خاصی بر این شعر گسترده است: دره‌های غریبی است که در سراسر آن نه انسانی، یا حتا نه موجود زنده‌ئی، حضور ندارد. چنین کلاغی، با صفاتی که درشعر دارد، آیا می‌تواند «پرنده» باشد؟ آیا آن عابدان خستهٔ خوابالود بند دوم را، که همان کوه های پیر بی‌حوصله‌اند با کله‌های سنگی‌شان، می‌توان زندگان این شعر به شمار آورد؟

ـ مگر این گندمزار تفته با زردی برشته‌اش و آن سپیدارهای تفته از زندگی نمی‌گویند؟

ـ این زندگی در اضطرابی می‌گذرد که فقط نامی از زندگی بر آن است. حالا می‌فهمم چرا گندمزاری که آفتاب می‌نوشد و آن سپیدارها طراوتی به شعر نمی‌دهند. آن قیچی سیاه وخش‌خش‌ها و غارغارهای بی‌شمار و ... عرق سردی بر تیرهٔ پشتت می‌نشیند و با خود می‌گوئی: فراموشش کن.

تصویر این کلاغ در همین چرخ زدنش بر فراز زردی برشتهٔ گندمزار در بخش دوم شعر وضوح کامل‌تری می‌یابد: با حضور قاطع بی‌تخفیف، با رنگ سوگوار مصرش، با خروش و خشمش...و بال‌های تهدیدی که روی سپیدارها هم می‌گسترد... سیاهی قیچیش در تمامی وجودش جاری است و می‌شود «رنگ سوگوار مصرش». این غارغار خشک گلویش (در بخش دوم) «با خروش و خشم» همراه است. چه صدای عصب‌خراشی دارد: خش خش، غارغار خشک ، خشم و خروش (به توالی صداهای خا و شین، خا و غین، خا و راءتوجه کنید، و نکته‌ئی را هم که در بارهٔ «با» گفتیم از یاد نبریم).

آمیزهٔ وحشت‌انگیز غارغار و غارغار در آن فضای کابوسی. دلت می‌خواهد سرب مذاب در گوش‌هایت کنی که این غوغای هراس‌انگیز را نشنوی. دریغا سپیدارهای سربلند، و دریغا دانه‌های زرد برشته که در آن غارغار غارغار ...غارغار ... سرانجام سبزی و دانگی‌شان به سترونی، و به پوکی می‌انجامد. افسوس!

آن فضای وهم‌آلود را آسمانی پوشانده که به سقفی چرک و پلشت می‌ماند. آسمانی ناواقعی، کاغذی، با رنگ دلمردگی مات. بی نور و پرهراس، که در آن کلاغی بال می‌کشد، و بر زمینش بال می‌گسترد. و زمین؟ سایه گاه رنگ سوگوار اوست. کلاغ دیده‌ای که در آسمان آبی پرواز می‌کند، آیا این آن کلاغ است؟ دریغا

آن پرنده که این‌جا نیست: کلاغ آسمان کاغذی مات بیش‌تر کرکس است تا کلاغ. او شوم است یا نماد شومی است. چه قدر به «غُراب‌البین» می‌ماند که میان دل‌ها و جان‌های انسان ها جدائی می‌افکند. به «غراب» سعدی می‌ماند:

«خطیبی کریه‌الصوت خود را خوش‌آواز پنداشتی و فریاد بیهده برداشتی، - (با غار غار خشک گلویش؟) گفتی نَعیب غراب‌البین در پردهٔ الحان اوست.»

آیا «کلاغ» به این غراب البین نمی‌ماند؟

این کوه‌های پیر، با آن کله‌های سنگی، پرستندگان خسته و بی‌حوصله و خوابالودهٔ یک غارغار خشکند که «هنوز» انعکاس دارد؟

و آن یکان
درکاری بی‌اراده
به زمزمه‌ئی خواب‌آلوده
خدای را
تسبیح می‌گویند.

(*آیدا درآینه*، *مجموعهٔ اشعار*، ج ۲ ص ٦٦٥)

غار غار خشک و پرخروش و خشم را در متن قوس کج و خش‌خش مضاعف قیچی سیاه، رو به خود، می‌شنوند و آن را «بی‌حوصله» و «باحیرت»، عابدانه و برده‌وار با هم تکرار می‌کنند؟

آن تکرار چه پژواک هراس‌انگیز و جنون‌آمیزی دارد که «هنوز» در تمام فضای غریب این دره‌ها طنین می‌افکند:

غارغار... غارغار... غارغار ...

هنوز آن کلاغ و هنوز همان غارغار، غارغار...
تکرار پژواک، و تکرار و پژواک...
گوئی پایانی ندارد! یک کلاغ و دره‌های پُراپُر از غارغارها و خش‌خش‌ها....

این کوه‌ها پیرینگی‌شان از چه هنگام است؟ از «هنوز» بی‌آغاز و بی‌انجام تکرار بی‌تعمق یک غارغار خشک؟ بی‌حوصله از چیستند؟ حیرت‌شان از چیست؟

فضای کافکائی پرهراس نه این است؟ درونمایهٔ این شعرچیست؟ دغدغه‌ئی نومیدانه؟

چه طُرفه حکایتی دارد آفتاب: دانه‌ها را در خوشه‌های گندمزاران زندگی می‌بخشد. اما آفتاب در این شعر چه می‌کند؟ این‌جا چه بیهوده می‌تابد آفتاب، و چه بی‌حاصل است: به کله‌های سنگی می‌تابد، خوابالودگی می‌آورد و خستگی و بی‌حوصلگی، و از حیات آفتاب نشانی نیست.

حس نمی‌کنی که میان دو بخش شعر تعادل یا توازنی نیست؟ آیا بخش دوم گونهٔ این‌جائی و اکنونی بخش اول، یا به برداشتی از بخش اول نمی‌ماند؟ آیا برای همین است که آن هنوز سنگین آغاز بخش اول به *گاهی* آغاز بند دوم بدل شده؟ گوئی «آن کلاغ» بخش اول حضوری متفاوت از این «یک کلاغ» بخش دوم دارد. آیا این یک کلاغ سایه‌ئی یا نمادی از *آن* کلاغ نیست؟

نه! در متن آن «هنوزِ» همیشه و این «گاهیِ» اکنونی، شاید لحظه‌ئی حق داشته باشی به چنین برداشتی برسی، که کلاغِ گاهی سایهٔ سیاهی از آن کلاغِ هنوز و همیشه است. در بخش دوم است که کلاغ صفات «با آن حضور قاطع بی تخفیف» و «با رنگ سوگوار مصرش» را می‌گیرد، یعنی هویت انسانی پیدا می‌کند ــ یابگو «ضد انسانی». و این ، چنان که پیش از این گفتم، کامل شدن تصویر همان یک

کلاغ است با وضوح بیش‌تر، گوئی تصویری کمابیش محو وضوح کاملی پیدامی‌کند. و همین گونه است بخش‌های دیگر این چشم انداز هول‌انگیز: کوه‌های بخش اول هم در بخش دوم می‌شوند کوه‌های پیر که صفت پیر همراه با عبارت به اصطلاح بدل «عابدان خستهٔ خوابالود» نوعی هویت شاید انسانی ــ و شاید هم ضد انسانی ــ به آن‌ها می‌بخشد. نکتهٔ جالب این است که در بند اول آن کوه‌ها کله‌های سنگی دارند اما این‌جا دیگر نیازی به آن صفت نیست. در بند اول روی هیچ زمانی تأکید نمی‌شود، اما در بخش دوم می‌خوانیم «وقتی / صلوة ظهر» و «در نیمروز تابستانی».

ــ راستی چرا این کوه‌های پیر نماد ایستادگی و مقاومت نباشند؟

ــ با آن کله‌های سنگی و پیری و بیحوصلگی و خستگی و خوابالودگی و تکرار عبث و بی‌فرجام‌شان؟ چرا نماد تحجر و نفی تفکر و نفی تعقل نباشند؟ کلمات را در شعر نباید با کلیشه‌ها فهمید. در متن گفت و گوی شما و شعر ــ مقصودم خواندن شعر است ــ که واژه‌ها هویت می‌یابند. از این نظر در سه واژهٔ «سوگوار» و «مصر» و «بی‌تخفیف» این شعر دقیق شویم.

سوگوار از دو جزء «سوگ» یا «سوک» و «-وار» ساخته شده است. سوگ درلغت به معنای اندوه است، و پساوند «-وار» را نیز این‌جا به معنی «دارنده» و «برنده» دانسته‌اند. امروزه سوگوار به معنای «سوگدار» است، یعنی کسی که مصیبت و ماتمی بر او رسیده و اندوهگین است. و معمولاً در بارهٔ کسی به کار برده می‌شود که عزیزی را از دست داده است. آیا این «کلاغ» اندوهگین یا مصیبت‌زده است؟ در غم و ماتم عزیزی نشسته؟ نه! او ــ در آن قیچی سیاهش ــ عزا و اندوه می‌برد، گسترندهٔ مصیبت و ماتم است. حضور او تهدید و بلائی است برای حیات گندمزارها و سپیدارها.... حالا این را همراه کنید با «مصرّ».

«مصر» در لغت به معنی کسی یا چیزی است که در انجام دادن کاری پافشاری می‌کند، دست بردار نیست. «مصر» وقتی کاربردی منفی داشته باشد، مثلاً به کاری

ناشایست اصرار ورزد و در آن ایستادگی کند (مثل کاری که از این کلاغ در واژهٔ «سوگوار» دیدیم) سمج و پررو و وقیح است. اما در معنای عمیق‌تر، او در گوهر و سرشتش، برنده و دارندهٔ آن سوگ و ماتم است، جز این نیست، و جز این نمی‌شناسد و نمی‌داند.

صفت دیگر این کلاغ «بی‌تخفیف» است. «تخفیف» درلغت به معنی سبک کردن است (کنایهٔ «خفت» را هم در خود دارد). اما این واژه یک کاربرد «کتاب‌کوچه»ئی هم دارد که به صورت مصدری «تخفیف دادن»، و نیز «باتخفیف» و «بی‌تخفیف» به کار می‌رود. مثلاً کسی کالائی را می‌فروشد و بهائی پیشنهاد می‌کند که از نظر طالب آن کالا سنگین یا به اصطلاح گران است، خریدار می‌گوید «بی‌تخفیف؟» و فروشنده می‌گوید «بی‌تخفیف!» یکی دارد چاخان می‌کند و شنوندهٔ عاقل خام نمی‌شود و به او یا پیش خود می‌گوید: «تخفیف دارد»، یا «بی‌تخفیف؟» و در این البته ریشخندی و تحقیری پنهان یا آشکار هست. گوئی او فروشندهٔ کالائی است که شنونده خریدارش نیست و به کنایه از او می‌خواهد که تخفیف بدهد، و از مقدار چاخانش بکاهد.

«بی‌تخفیف» در عبارت «حضور قاطع بی‌تخفیف» از این کاربردهای روزمره آغاز می‌کند، ولی در همین جا متوقف نمی‌ماند. حضور بی‌تخفیف (موقتاً صفت «قاطع» را کنار می‌گذاریم) چه گونه حضوری است؟ حضوری مثبت است؟ «بی‌تخفیف» شکل دیگری از همان «مصر» است، و این «قاطع» را هم باید به همین معنای بی‌تخفیف و مصر گرفت، و این سه واژه به یک کنش معین این کلاغ بسط و عمق می‌بخشد. «حضور قاطع بی‌تخفیف» او را باید در «رنگ سوگوار مصر»ش دید: او بالای زردی برشتهٔ گندمزار و بر فراز سپیدارها (با آن سه صفت) سوگ می‌آورد و می‌گسترد، و آنان را گوئی هرگز از او گریزی نیست. «قاطع و بی‌تخفیف و مصر» در فضای معنائی جدیدی که «سوگوار» به شعر می‌دهد راه به «ناگزیری» می‌برد. این قاطعیت درِ اختیار بر تو می‌بندد. آیا به حضور بی‌چون وچرای ابلیسی مرگ نمی‌ماند؟

می‌پرسیم ضرورت این واژگان کوچه‌ئی در این شعر چیست؟ شعر به قدرت القائی این واژه‌ها در کاربردهای روزمره‌شان نیاز دارد (واژه‌های دیگری هم از این دست در شعر هست).

شعر اما پیشاپیش واژه‌ها و اندیشه‌ها حرکت می‌کند: نخست حضور کلاغ حس می‌شود، یعنی در منظر ما دیده می‌شود، واین شعر است. سپس واژه‌ها و اندیشه‌های درون هر واژه در آن شعر شکل خاص خود را می‌گیرد، یا بهتر است بگوئیم، به صورت خاص خود نمودار می‌شود. واژه‌ها به طور ندانسته و خود به خود می‌آیند و معمولاً هم از معنای روزمره‌شان فراترمی‌روند. و بی‌شک در این موقعیت سرشت این «کلاغ»، در یک لایه، یا در یک لایهٔ خواندن، با این صفات «بازاری» همخوانی دارد. می‌خواهد شما حضور سمج او را ــ نه حضور مفهومیش را ــ در کنارتان حس کنید. کلاغی بالای گندمزارتان سایه‌ئی سیاه انداخته و زردی برشتهٔآن را به سیاهی ــ که هم در «رنگ سوگوارش» و هم در «قیچی سیاهش» حس می‌کنی ــ تهدید می‌کند....

ــ آیا در این شعر واژه‌ئی هست که به اصطلاح بار مثبتی داشته باشد؟

ــ به طور بالقوه، گندمزار با زردی برشته‌اش، و آن سپیدارها. البته با توجه به آنچه پیش از این در بارهٔ گندمزار و سپیدارها گفتم، و در چنان فضای سهمگینی!

ــ در آخر بخش اول آمده «تکرار می‌کردند» و در آخر بخش دوم هم «تکرار کنند». مثل این که از این دور تکرار بی‌فرجام امید خلاصی نمی‌رود!

ببینیم گوهر جوی دانا در بارهٔاین پرسش که شاعر در آن گاهی از خود می‌پرسد ...چه می‌گویند. می‌نویسند:

«اما تمامی جان شعر و معنای غائی آن در همین پرسش است، پرسشی که پاسخی به دنبال ندارد و شاعر همچنان و برای همیشه پرسان در برابر پرسش خویش می‌ایستد.» [۹]

«هم‌چنان و برای همیشه»؟ مرد فرزانه چه سرنوشت محتوم و چه لزوم غم‌انگیزی برای شاعر رقم زده‌است! آیا آن «قیچی سیاه» هول‌انگیز با آن خش‌خش مضاعفی که گوئی حیات گندمزار را به نیستی تهدید می‌کند، و غارغار خشک گلوئی که چشم‌به‌راهیِ زردی برشتهٔ گندمزار رابه نومیدی می‌برد، پرسشی است که شاعر را از آن رهائی نیست؟ آیا این آن «پرسشی» است «که پاسخی به دنبال ندارد...»؟

ـ اگر چنین می‌بود، این نومیدانه‌ترین پرسش بود و نفی هستی آدمی!

ـ اگر چنین باشد، چه سرنوشت غم‌انگیز و لزوم بی‌گریز هولناکی برای انسان آزاده رقم زده‌ایم! چنین مبادا!

□

راستی، داشت یادم می‌رفت. گفته بودم «اگر از دغدغهٔ شاعر...بگذریم،» اما دیگر نه. کیست او که هنوز در فکر آن کلاغ است؟ کیست او که هراسان هراس عصب‌سوز آن قیچی سیاه است؟ این «من» کیست؟

او راکه از یاد نبرده‌اید؟

پانویس‌ها

۱. محمد حقوقی، شعر ۱۸۸۸، *دنیای سخن* ۲۴ بهمن ۱۳۶۷.

۲. در حاشیهٔ شعر «۱۸۸۸»، *دنیای سخن* ۲۷ خرداد ـ تیر ۱۳۶۸، ص ۱۱.

۳. احمد شاملو، *مجموعهٔ اشعار*، کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، آلمان ۱۹۸۹، ج ۲ ص ۱۱۵۶.

۴. داریوش آشوری، در پی گوهر شعر، *کتابنمای ایران*، ۱۳۶۶، ص ۱۷۱.

۵. همان، ص ۱۷۱ـ۱۷۲.

۶. همان، ص ۱۷۲.

ترانهٔ آبی

برای ع. پاشائی

قیلولهٔ ناگزیر
در طاق طاقی حوضخانه،
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی از وطن دهد.

امیرزاده‌ئی تنها
با تکرار چشم‌های بادام تلخش
در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی.

لالای نجواوار فواره‌ئی خُرد
که بر وقفهٔ خوابالودهٔ اطلسی‌ها
می‌گذشت
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی
ناگاه
از وطن دهد.

امیرزاده‌ئی تنها
با تکرار چشم‌های بادام تلخش
در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی.

روز
بر نوک پنجه می‌گذشت
از نیزه‌های سوزان نقره
به کج ترین سایه،
تا سال‌ها بعد
تکرر آبی را
عاشقانه
مفهومی از وطن دهد
طاق طاقی‌های قیلوله
و نجوای خوابالودهٔ فواره‌ئی مردد
بر سکوت اطلسی‌های تشنه،
و تکرار ناباور هزاران بادام تلخ
در هزار آینهٔ شش گوش کاشی
سال‌ها بعد
سال‌ها بعد
به نیمروزی گرم
ناگاه
خاطرهٔ دوردست حوضخانه.

آه امیرزادهٔ کاشی
با اشک‌های آبیت!

امیرزادهٔ کاشی‌ها

ترانهٔ آبی از مجموعهٔ دشنه در دیس، کبودینهٔ درد و اندوه جان شاعر است. پرده‌ئی است مصور که سه مجلس را تصویر می‌کند. حوضخانه‌ئی آینه کاری است سرشار از آبی مواج درد و اندوه و عشق.

طومار ترانهٔ آبی را مجلس به مجلس تماشا می‌کنیم.

مجلس اول.

قیلولهٔ ناگزیر
در طاق طاقی حوضخانه،
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی از وطن دهد.

ـ پیش از شروع گفت و گو خوب است از زبان شاعر در بارهٔ قیلوله و حوضخانه بشنویم:

«هشت سالم بود، تابستان مادرم ما را برداشت برد نیشابور، دیدن خاله‌ام. حیاط بزرگی داشتند با باغچه‌هائی به شکل تپه که بر آن‌ها اطلسی کاشته بودند. نخستین تجربهٔ من از گل. اطلسی‌ها در تمام طول روز به خواب

می‌رفتند، پژمرده‌وار، شل و ول و آویزان. عطری نداشتند و از تماشای آن‌ها در آن وضع دل آدم می‌گرفت. غروب که سایهٔ دیوار تمام سطح حیاط را می‌پوشاند سربازی که گماشتهٔ شوهرخاله‌ام بود با پای برهنه و پاچه‌های شلوار بالازده آبپاش به دست میان حوض و باغچه‌ها می‌رفت و می‌آمد و تپه‌های کوچک رنگارنگ را به تفصیل تمام آب می‌داد. گرمای کویری که از حیاط می‌پرید، کنار باغچه فرش می‌انداختند. شام را آن‌جا می‌خوردیم و شب را آن جا می‌خوابیدیم. آن وقت آسمان پرستارهٔ کویری بود و عطر مستی‌بخش اطلسی‌ها که تمام شب، رشته رشته، می‌آمد. تار به تار و نخ به نخ.

وسط‌های روز، هنگامی که آفتاب عمودتاب سایه‌ئی در حیاط باقی نمی‌گذاشت سر و کلهٔ شوهر خاله پیدا می‌شد. عبوس و گوشت‌تلخ. و ناهار را که می‌خوردیم ما را با خودش می‌برد به حوضانه که وادار به خوابیدن‌مان کند و خودش بنشیند به دود کردن تریاک.

این حوضخانه به راستی تماشائی بود. آن ضلعش که به حیاط نگاه می‌کرد به جای پنجره طاقنماهائی داشت که با کاشی شطرنجی بالا آورده بودند. جلو آفتاب را می‌گرفت و حوضخانه را به نور مهتابی روشن می‌کرد. حوض دراز وسط هم که به عرض یک متر و عمق یک وجب در طول زیر زمین قرار گرفته بود آستری از کاشی آبی داشت و فوارهٔ کوچکی در میان آن بود که دو باریکهٔ آب از آن بیرون می‌جهید، گاهی خاموش و گاهی با صدای مردد.

طرف مقابل نورگیرهای مشبک، سرتاسر، از سکوئی تشکیل می‌شد که بر آن، چهار حجرهٔ کوچک بود، طاق طاقی، با عمق حدود یک متر، و در میان آن‌ها حجره‌ئی بزرگ به عنوان شاهنشین، که شوهرخاله در آن به کار خود مشغول می‌شد و هر یک از ما و کودکان خود را برای خواب به یکی از آن حجره‌ها می‌فرستاد.

نوارهای متشکل از سه ردیف کاشی شش‌گوشه سراسر دیوارهای پرخم و پیچ فراز سکو رادر داخل و خارج این حجره‌های کم‌عمق می‌پیمود. از

این سو به آن سو. نمی‌دانم کاشی سفید بود با نقش آبی، یا آبی بود با نقش سفید. اما نقش واحدی که در تمام این کاشی‌ها مکرر شده‌بود تصویر مردی بود که من آن را«امیرارسلان» می‌پنداشتم، شاهزاده‌ئی با خود و زره و زانوبند و کمان و کمر، که زانو بر زمین زده بود و با چشم‌های غمزده‌اش می‌خواست چیزی بگوید. من در بحر او می‌رفتم و چندان در او تجسس می‌کردم که خوابم می‌برد....
خاطرهٔ آن حوضخانه را یکسره از یاد برده‌بودم تا سال ۵۵ که در اوج اختناق تصمیم به جلای وطن گرفتم. امیدی به بازگشت نداشتم و از همان لحظهٔ تصمیم، همهٔ فشار غربت بر شانه‌هایم افتاد...چند شب پیش از حرکت، ناگهان خاطرهٔآن حوضخانه پس از چهل و چهار سال در ذهنم نقش بست. فضای فیروزه‌ئی آن بر سراسر زمان و مکان گسترش یافت و یک لحظه چنین به نظرم آمد که آنچه به دنبال خود باقی می‌گذارم، آبی است. وطنی که ترک می‌گویم «آبی» است. و ترانهٔ آبی از این تصور زاده شد.»

ناگزیر

ــ قیلوله «خواب نیمروزان» است خواه پیش از ناهار و خواه پس از آن. اما امروزه ما آن را به خواب بعد از ناهار اطلاق می‌کنیم. معمولاً در تابستان‌ها پدرمادرها بچه‌ها را «مجبور» می‌کردند که بعد از ظهرها چرتی بزنند، وگاهی هم تا طرف‌های عصر بخوابند. بچه‌ها این خواب ناخواستهٔ زورکی رادوست نداشتند، از این‌جاست صفت «ناگزیر» برای قیلوله.

ــ «قیلولهٔ ناگزیز» و طاق طاقی حوضخانه چه‌گونه می‌تواند به آبی مفهومی از وطن دهد؟

ــ هنوز چیزی نمی‌دانیم، و این را هم نمی‌دانیم که در جان شاعر چه گذشته. در یادداشت شاعر فقط‌آمده «فضای فیروزه‌ئی آن [حوضخانه] بر سراسر زمان و

مکان گسترش یافت...»

ـ حس می‌شود که بار گران بند اول شعر بر دوش **ناگزیر** و **قیلولهٔ ناگزیر** فشار می‌آورد. در نظر اول چنین است که «ناگزیری» صفت قیلوله است، اما با کمی دقت می‌بینیم که «ناگزیر» مشترک است میان قیلوله و طاق طاقی حوضخانه وهمین طور هم تا سال‌ها بعد ـــ

ـ یعنی به شکل قیلولهٔ ناگزیر و طاق طاقی ناگزیر و حوضخانهٔ ناگزیر و تا سال‌های بعد ناگزیر...؟

ـ بله. این ناگزیری درهمان بند اول متوقف نمی‌شود و در سراسر شعر جاری می‌شود.

ـ در این **ناگزیر** که با قید **ناگاه** در بند دوم شدت پیدا می‌کند آیا هراس و اضطراب سیالی احساس نمی‌کنی.

ـ موافقید که به «ناگزیر» بپردازیم؟ سوآل من این است: چرا او نمی‌خواهد بخوابد؟

ـ او **باید** بخوابد، اما **نمی‌خواهد** بخوابد. ناگزیر است بخوابد.

ـ شاید دوست دارد در آن طاق طاقی بیدارباشد و به آن امیرزادهٔ نقش کاشی‌ها نگاه کند، یا چنان که شاعر می‌گوید: در بحر او می‌رود و چندان در او تجسس می‌کند که خوابش ببرد.

ـ آیا نگران است که اگر بخوابد شاید امیرزادهٔ از آن‌جا برود و او را تنها بگذارد؟

ـ شاید می‌ترسد بخوابد. از خوابیدن در آن طاق طاقی‌ها می‌ترسد. یادمان نرود که شاعر باآن محیط کویری بیگانه است ـ آن‌جا مهمان است ـ و مردی عبوس او را به خوابیدن در آن‌جا واداشته است. و او بین خواب و بیداری و هراس و صدای فواره‌ئی کوچک... چشم به آن امیرزاده دوخته است.

ـ شاید به دلیل دیگری خوابیدن را دوست ندارد. خوب که نگاه کنید خواب از خود بیرون رفتن است، باخود و در اختیار خود نبودن است. بریدن از واقعیت است. رها شدن در زمان و کنده شدن از مکان است. سپس رها شدن در بیزمانی است. خواب گونه‌ئی نبودن و مردن است، خاصه که ناگزیری هم در آن باشد.

ـ با خواندن همین بند و برگردان اول، حس می‌کنم که شعر دو بخش دارد: یکی ماجرائی که در کودکی شاعر گذشته که مشروحش را از زبان شاعرشنیدیم و طرحش در همان دو بند اول شعر آمده: «قیلولهٔ ناگزیر/در طاق طاقی حوضخانه،» که یک بخش از این حوضخانه در برگردان انعکاس پیدامی‌کند، یعنی «*امیرزاده‌ئی تنها/ با تکرار چشم‌های بادام تلخش...*» البته این «خاطرهٔ دوردست حوضخانه» در سراسر شعر بسط پیدامی‌کند، و آن برگردان یک بار به همان شکل و یک بار دیگر به شکلی کوتاه‌تر در آخر شعر می‌آید. آن بخشی از حوضخانه(امیرزاده‌و کاشی‌ها) که در بند دوم از اصل ماجرا جدا شده بود در بخش‌های دیگر به متن شعر راه می‌یابد.

ـ این کنار نشستن بخشی از ماجرا و راه یافتن مجدد آن به درون شعر با آن حرفت که گفتی حس می‌کنی این شعر دو بخش دارد جور نیست.

ـ نخواستم بگویم که دو بخش شعر کاملاً از هم جدا است.

ـ اصلاً چه طور شد که وسط بحث «ناگزیری» این مسأله را پیش کشیدی؟

ـ بله. به این دلیل که همین «ناگزیری» به خوابیدن است که به آن امیرزادهٔ کاشی‌ها هویتی می‌بخشد کاملاً متمایز از صورت بیرونی آن حکایت.

ـ حرفت یادت نرود. اما من که چنین چیزی نمی‌بینم، یا در نظر اول چیزی معلوم نیست.

ـ در طی بحث روشن می‌شود. ببین او نمی‌خواهد بخوابد اما باید بخوابد. نمی‌خواهد طاق طاقی‌ها را رها کند اما باید رها کند. نمی‌خواهد چشم از امیرزادهٔ کاشی‌ها بردارد اما باید بردارد. کم کم این ناگزیری عمق پیدامی‌کند و با هر کلمه و طیف هر کلمه در سراسر شعر گسترش می‌یابد، و این نکته‌ئی است که پیش از این در گفت و گوی از«ناگزیری» به آن اشاره کردیم. به هر چه در شعر هست که نگاه کنیم انعکاسی از ناگزیری را در آن می‌بینیم: در قیلوله، در امیرزاده، درچشم‌های بادام تلخش و در هزار آینهٔ شش گوش کاشی‌ها.

ـ آیا همین ناگزیری نیست که بر سرنوشت امیرزاده مهر محکوم و محتوم بودن می‌زند؟ سرنوشتی که سرانجام امیرزاده به آن تن می‌دهد و در نگاه ناباور او

بازتاب می‌یابد.

ـ بعد فلسفی شعر با این «ناگزیری» مطرح می‌شود و این ناگزیری آهسته آهسته در کل هستی تنیده می‌شود، و آن محتوم بودن در تمام پدیده‌های منعکس می‌گردد.

ـ خوب است به مفردات شعر هم در این زمینه اشاره کنی.

ـ مثلاً ناگزیری به شکل «نگاه ناباور» در «هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی‌ها» تکرار می‌شود. هزار آینهٔ شش‌گوش آبی را مجسم کنید که در یک‌دیگر منعکس می‌شوند و بی‌نهایتِ آبی را تکرار می‌کنند، و در «آبی» هم، آب را از یاد نبرید که بی‌نهایت جاری است که در تمام پدیده‌های عالم جریان دارد ـــ

ـ البته به قدرت تخیل خواننده هم بستگی دارد و الا شاید نشانه‌ئی دال بر وجود عالم در این شعر نیست ـــ

ـ فکر نمی‌کنید «شش‌گوش» گویای شش گوشه یا شش جهت عالم باشد؟

ـ در ادبیات ما سابقه هم دارد.

ـ این بازتاب چشم‌ها در هزار آینهٔ شش‌گوش آیا گویای اندیشهٔ وحدت در کثرت نیست؟

ـ البته وحدتی تلخ در کثرتی آبی. در این بی‌نهایت هستی، تنهائی و تلخکامی و هراس تکرّر می‌یابد،... پس از این خواهیم دید. بپردازیم به مسائل دیگر که می‌ترسم از این قسمت خسته شده‌باشید.

آبی

ـ «آبی» مفهوم دیگری است که در بند اول مطرح شده است. چرا به این رنگ می‌گوئیم «آبی»؟ به نظر من پیش از ورود به این بحث لازم است که از نظر لغوی و دستوری کمی در بارهٔ این واژه گفت و گوئی بکنیم.

آبی منسوب به آب است، یعنی آب+ی. می‌دانیم که فلات ایران خشک و بی‌آب است، از این رو آب در زندگانی مردم ما سخت باارزش است. انعکاس آسمان در آب، آن را آبی می‌کند. از این‌جاست که در ادبیات ما به آسمان می‌گویند آب گردنده یا «آبگون»، مثلاً آبگون صحرا، آبگون صدف یا آبگون قفس و مانند

این‌ها. من در تداول مازندرانی‌ها، آبی، به معنای رنگ آبی نشنیده‌ام، البته به جز در میان شهرنشینان و درس‌خوانده‌ها، که این از تأثیرات جدید است. به آبی می‌گویند کئو (kau) یعنی کبود. آب برای مازندرانی، از نظر نسبت این رنگ به آن، همان اثری را ندارد که برای کاشی یا اصفهانی دارد. در مازندران و نیز گیلان میان آب و آسمان چنین نسبتی نیست. این‌جا آب و باران است و آن‌جا آب و خشکی، این‌جا در آب غرقه می‌شوند و آن‌جا در عطش می‌سوزند...

ـ آبی تاریخی هم دارد: آبی نیشابور و آبی مینا و آبی ایرانی. و آبی کاشی‌ها.

ـ از نظر دستور زبان، آبی هم صفت است و هم اسم، و این‌جا اسم است نه صفت، و به اصطلاح صفت چیزی نیست و خود مستقلاً وجود دارد، و به زبان اهل دستور به آن اسم معنا می‌گویند.

ـ پس وجود عینی ندارد، ذهنی است. ذات به شمار نمی‌آید.

ـ در نظر اول و از نظر دستوری حق با توست. اما آبی در این شعر یک واقعیت ملموس است، یا دقیق‌تر بگوئیم به شکل یک واقعیت حسی می‌شود، حضور عینی یا حتا مادی پیدامی‌کند. به این ترتیب ذات است، مثل حوضخانه، اطلسی، امیرزاده و آن کاشی‌ها. در فضای عجیب این شعر است که آبی چنین معنائی پیدا می‌کند.

آبی، آب است که آسمان را در خود دارد، آب و آسمان است، آب و آفتاب است، آب و روشنی است. از این رو آرامش را در خود دارد، رنگ خاموشی و عطوفت است، فیروزه است، لاجورد است. و اینهمه در آب است. اکنون میان این آب و آبی کاشی‌ها و آن فوارهٔ آبی و آبنمای آبی (که غالباً آن را با کاشی آبی فرش می‌کنند) و اطلسی‌های آبی و تشنه گفت و گوئی هست که باید به آن گوش کنی. و اینهمه در یک هستی آبی می‌گذرد.

ـ در شعر سه بار آمده که «آبی» مفهومی از وطن دهد. آیا این «مفهومی از وطن» نمی‌رساند که آبی نشانه یا نمادی از وطن است، و بنا بر این واقعیت مادی ندارد؟ به خلاف آنچه تو گفتی، ذات نیست مثل حوضخانه و اطلسی و مانند این‌ها؟

ـ اول بگویم که شعر را دقیق نمی‌خوانی. شعر می‌گوید «آبی را/مفهومی از وطن دهد» نه آن‌که «آبی مفهومی از وطن دهد» و دو بار دیگری که تکرار می‌شود همراه است با یک «ناگاه» و یک «عاشقانه» که حضور دیگری به آبی می‌بخشد. حتماً در خلال بحث در این باره گفت وگو خواهیم کرد.

ـ از این گذشته، خود شعر می‌گوید «مفهوم»،که روشن است امری ذهنی است.

ـ «...آبی را/ مفهومی از وطن دهد» نه به این معناست که آبی القاکنندهٔ مفهوم وطن است، که در آن صورت آبی می‌شد نماد یا نشانهٔ وطن. «آبی» یا «مفهومی از وطن»، کدام‌یک بر دیگری تقدم دارد؟

ـ آبی بر «مفهومی از وطن».

ـ و از این دو کدام‌یک وطن شاعر می‌شود؟

ـ آبی. در واقع «مفهومی از وطن» است که در آبی متجلی می‌شود.

ـ دقیق‌تر نگاه کنیم: «مفهومی از وطن» دراستحاله‌ئی که هر بار پیش از برگردان‌گونهٔ درونی شعر صورت می‌گیرد به «آبی» افزوده می‌شود. از این رو به جای «سه بار تکرار می‌شود» ی که توگفتی باید بگوئیم سه بار استحاله می‌یابد و تأکید می‌شود، یاهنوز دقیق‌تر،استحاله‌ئی که سه بار تجلی می‌کند.

ـ مقصودت از «برگردان گونهٔ درونی» چیست؟

ـ مقصودم این جمله‌هاست: «امیرزاده‌ئی تنها/...» که یک بار دیگر به همین شکل تکرار می‌شود، و نیز برگردان آخری «آه امیرزادهٔ کاشی‌ها/ با اشک‌های آبیت!». این برگردان‌ها از آن رو «درونی»است که در جان شاعر شکل‌گرفته و از بیرون راه به شعر نیافته، مثلاً به خلاف برگردان‌های «مرگ ناصری». برای ادامهٔ بحث لازم است یکی از شما در بارهٔ وطن توضیحی بدهد.

وطن

ـ این با من. هرکس از وطن مفهوم خاصی خود دارد. اما به طورکلی وطن یک مفهوم جغرافیائی است درکاربرد کلی آن. مثلاً وقتی ژاپنی می‌گوید «وطن» در درجهٔ اول یک محدودهٔ جغرافیائی با مشخصات اقلیمی و زبانی خاص‌برایش

مطرح است که او در آن به دنیا آمده. برای چینی و هندی هم همین جور است، هر کدام محدودهٔ خاصی را با مشخصات اقلیمی خاصی در نظر دارند. البته به قول اهل منطق می‌توانید «حد» و «فصل» این تعریف را مشخص کنید و به آن اضافه کنید با فلان نژاد و زبان و تاریخ و چنین و چنان دیرینگی و الگوهای فرهنگی، و خیلی چیزهای دیگر. این‌ها همه «مفهومی از وطن» است نه واقعیت ملموس و حسی آن.

ـ در شعر وطن را حس و لمس کنیم، یا در آن زندگی کنیم.

ـ پس، برای این منظور ضروری است که شکل واقعیت را به خود بگیرد. مفاهیم را که نمی‌شود دوست داشت، یا درآن‌ها زندگی کرد.

ـ می‌توان گفت که مفهوم من از «وطن» حضور «مردم» است، البته مردمی با صفاتی که پیش از این برای وطن شمردیم.

ـ درست است، و این یکی از مفاهیم وطن است، اما به کار شعر نمی‌آید. مگر آن که به شکلی در شعر، واقعیت حسی یا حضور حسی پیدا کند. مفهوم مردم آن قدر گل و گشاد است که خود نیاز به تعریف دارد، و باز در آخر کار شما وطن را حس نمی‌کنید فقط آن را می‌فهمید.

ـ به نظرم بحث دارد از محور خودش خارج می‌شود. از «آبی» دور افتادیم.

ـ در شعر، واژه‌ها صورت «شیء»ئی به خود می‌گیرند یا در واقع شیء می‌شوند، یا به شیء استحاله پیدا می‌کنند. می‌خواهیم در «آبی» این شعر زندگی کنیم نه در «مفهومی از وطن».

ـ پیش از این در بحث از «ناگزیری»، از محتوم بودن سرنوشت امیرزاده و تلخکامی او نکته‌ئی گفتی، می‌شود توضیح بیش‌تری بدهی؟

ـ لازم است که یک بار دیگر برگردان اول را بخوانیم:

امیرزاده‌ئی تنها
با تکرار چشم‌های بادام تلخش
در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی.

به واژه‌های **تنها، تلخ و هزار آینه** توجه کنید. این واژه‌ها امیرزاده را از نقش کاشی بودن صرف بیرون می‌برد، یا دقیق‌تر بگوئیم، او دیگر نقش کاشی نیست: امیرزاده‌ئی است تنها، نگاهش تلخ است و این‌همه در آینه‌ها تکرار می‌شود. آیا تکرار بی‌نهایت تنهائی و تلخی و سپس «**تکرار ناباور** هزاران بادام تلخ/در هزار آینه...» و اشک‌های آبیش محتوم و محکوم بودن و ناگزیری سرنوشت او رانمی‌رساند؟ او این را نمی‌پذیرد ــــ

ــ چرا؟

ــ از آن اشک‌های پرده‌در پیداست که این سرنوشت را نمی‌پذیرد.

ــ این‌جاست که می‌گویم او نمی‌خواهد بخوابد که مبادا از کاشی‌ها بیرون بماند، یا کاشی‌ها برود و او «تنها» بماند: نگران و تلخکام.

ــ یا بگو دیگر هیچ‌گاه آن آبی‌های بی‌نهایت جاری و «لالای نجواوار فواره‌ئی خرد» را نبیند و نشنود و آن «وقفهٔ خوابالودهٔ‌اطلسی‌ها» را در تمام جانش نبوید. . «امیرارسلان» کاشی‌ها می‌شود «امیرزادهٔ تنها» که مدام در هزار آینهٔ شش گوش موج می‌زند و این امیرزادهٔ کاشی‌ها دیگر همان امیرارسلانی نیست که در یادداشت شاعر آمده. مدام از کاشی‌ها بیرون می‌آید. از همان بند اول استحالهٔ او آغاز می‌شود: «چشم‌بادومی» می‌شود «چشم‌های بادام تلخ»، یعنی چشم‌هائی به شکل بادام ــ البته با یک دنیا تفاوت تأکید ــ و چون نگاهی تلخ دارد «بادام تلخ» است ــــ

ــ شاید چون نمی‌شد گفت «چشم بادامی تلخ» یا «چشم‌های تلخ بادامی» به این صورت گفته.

ــ از بیرون همین است که می‌گوئی. اما از درون که نگاه‌کنی او مردی است با غمی تلخ در نگاهش، که فکر می‌کنم از چرایش قبلاً حرف زده‌ایم. دردی به جانش زده و این در نگاهش پیداست. کامش تلخ است، و این را در «بادام تلخ» هم در کام‌مان داریم: تلخی زهرآلود و جانکاه(بادام تلخ سمی است). چه شرنگ‌ها که کام جان امیرزاده از آن تلخ است. همین چشم‌های بادام تلخ است که در پایان شعر اشک‌های آبی می‌ریزد.

ـ این نگاه‌های تلخ و آن اشک‌های آبی چشم‌های بادامی در آن طاق طاقی‌ها با آن کاشی‌هایش مرا به یاد برخی از مینیاتورهای مغولی می‌اندازد.

ـ و شاید هم از نظر فضا و تصویر، کمی بوف کوری است.

ـ و می‌شود گفت که در شمار معدود شعرهای شاملو است که رنگ و روی ایرانی دارد، مثل شعر *محاق*.

ـ بپردازیم به امیرزاده. در نظر اول او در برگردان اول و دوم ناظری خاموش است. اما در حقیقت آنچه در شعر می‌گذرد پژواک درد تلخ و بازتاب چشم‌های بادام تلخ او و انعکاس بی‌نهایت درد تنهائی اوست. از سوی دیگر، او عرصهٔ **تکرار** است: درد تنهائی و ناگزیری مدام در او تکرار می‌شود. هر چه آبی (دربند سوم) تکرر می‌یابد ناگزیری و تنهائی نیز تکررمی‌یابد و این در آن هزار آینهٔ شش‌گوش شکلی تصاعدی می‌گیرد.

مجلس دوم

لالای نجواوار فواره‌ئی خرد
که بر وقفهٔ خواب‌آلودهٔ اطلسی‌ها
می‌گذشت
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی
ناگاه
از وطن دهد.

ـ آن که ناگزیر از خوابیدن بود گوئی در دو سطر اول بند دوم دارد تسلیم می‌شود. بی‌گمان هم‌چنان چشم به آن امیرزاده دوخته و حیران کار اوست. او ناگزیر است در آن حوضخانه بماند، ساکت و خاموش. صدای جیرجیر وافور پیرمرد و رخوت دودآلود تریاک را نیز در آن فضای حوضخانه نباید ندیده گرفت.

در بند اول فقط طاق طاقی حوضخانه را داریم اما در بند دوم رخوت دود و خواب هم در تن او می‌نشیند. فوارهٔ کوچک حوضخانه لالائی رخوت آلود و نجواواری دارد.

ـ این‌جا استحالهٔ دیگری آغاز می‌شود: فواره گهگاه از فوران لالائی نجواوار و نشئه‌آلود کوچکش باز می‌ماند (به خردی آن که ناگزیر از خواب است و خردی فواره توجه کنید) و این وقفه مجالی است که امیرزادهٔ کاشی‌ها رخوت خواب‌آلودگیش را با خوابالودگی اطلسی‌های بیرون از حوضخانه در هم بتنند.

ـ یعنی او و فواره و اطلسی‌ها به هم آمیخته یکی می‌شوند؟

ـ نه. او و امیرزاده و لالای نجواوار فواره و اطلسی‌ها و دود و خواب و آب و آبی در هزارآینهٔ شش‌گوش درهم می‌تنند، بی‌وقفه به یکدیگر تبدیل می‌شوند و باز خود را می‌یابند و دیگرباره از دست می‌دهند. آب می‌شوند، دود می‌شوند و در بی‌نهایت آینه‌ها از یکدیگر می‌گذرند...

ـ و بااین‌همه، در این میان بی‌میان، تنهائی و تلخی نگاه امیرزاده را نیز در تن و جان‌شان این سو و آن‌سو می‌برند و تقسیم می‌کنند.

ـ فعل «می‌گذشت» بهترین شکل بیان حرکت این استحاله است.

ـ «می‌گذشت»، مثل دود، لالای نجواوار را از حوضخانه به بیرون می‌برد و از روی وقفهٔ خوابالودهٔ اطلسی‌ها می‌گذراند.

ـ و نیز مثل پلی، گذشته را به «تا سال‌ها بعد» می‌رساند، و استحالهٔ آن روز را به امروز می‌آورد.

ـ همراه با این «می‌گذشت»، خوابالودهٔ طاق طاقی هم در استحالهٔ فواره و اطلسی‌ها می‌گذشت. «لالای نجواوار» احساس او و خوابالودگی حالت اوست که از او به فواره و اطلسی‌ها منتقل می‌شود و او «وقفه» را که از فواره است با خود و خوابالودگیش بیرون می‌برد و به اطلسی‌ها می‌دهد. او به اطلسی‌ها استحاله پیدا می‌کند.

ـ این استحاله به دو شکل در این بند صورت می‌گیرد. یکی همان است که تازه حرفش را زدیم، یعنی جابجائی کلمات و عبور از «می‌گذشت». شکل دوم، گردش کلام است که لالای نجواوار رابه وطن می‌رساند. بیائید دستکاری کوچکی

در این بند بکنیم:

لالای نجواوار فواره‌ئی خرد
بر وقفهٔ خوابالودهٔ اطلسی‌ها
می‌گذشت
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی
ناگاه
از وطن دهد.

تنها کاری که کردیم یک «که» را از اول سطر دوم برداشتیم، همین. به نظر می‌رسد یک دستکاری دیگر هم باید بکنیم ، وآن تبدیل «تا»ی سطر چهارم است به «که»،

ـ یعنی به جای «تا سال‌ها بعد» بگوئیم «که سال‌ها بعد»؟ مقصود از این کار چیست؟

ـ جمله‌ئی خواهیم داشت خشک و حساب‌شده. با این که این دستکاری از نظر دستوری چندان مهم نبود اما آن فضای خاص استحاله، باگردش دودوارش، از این بند رفته. آن «تا» در «تاسال‌ها بعد» ـ که سه بار هم تکرار می‌شود ـ کشیدگی زمان را از طاق طاقی‌ها به امروز نشان می‌دهد که این کار از «که سال‌ها بعد» برنمی‌آید. از این گذشته، «کهٔ» اول است که لالائی نجواوار خرد را در گوش خوابالودهٔ اطلسی‌ها زمزمه می‌کند و با حذف آن عبور از نجوای فواره به اطلسی‌ها ناممکن می‌شود. این مقدمهٔ استحالهٔ بند سوم است. یک راه بیان این استحاله شیوهٔ تقطیع شعر است که این‌جا دیدیم.

ـ عبارت «تا سال‌هابعد» سه بار به همین شکل، در هر بندی یک بار، تکرار می‌شود و در اواخر بند بلند سوم دو بارهم به شکل «سال‌ها بعد/ سال‌ها بعد» تکرار می‌شود. به این ترتیب «خاطرهٔ دوردست حوضخانه» از گذشته تا این لحظه

استمرار می‌یابد ـــ

ـ حتا تا سال‌ها بعد، تا امروز که شانزده سال از سرودن این شعر گذشته و تا فردا که پس از ما حرفش را خواهند زد.

ـ حوضخانه همراه با **تا سال‌ها بعد** تمام این فاصلهٔ زمانی را پر می‌کند. یا تمامی **تا سال‌ها بعد** می‌شود ناگزیری و تنهائی و تلخی. به عبارت دیگر، زمان (تا سال‌ها بعد) از مکان (طاق طاقی آبی) پرمی‌شود. برگردیم به یادداشت شاعر: «فضای فیروزه‌ئی آن [حوضخانه] بر سراسر زمان و مکان گسترش یافت». جوهر این مکان خوابالودگی آبی سیال و مواجی است که در گسترهٔ بی‌نهایت سرشار از زمان جاری است و در میانش یکی نشسته با نگاهی تلخ.

ـ زمان این‌جا به طور مستقیم بیان نمی‌شود. از بیرون که نگاه کنیم از «قیلولهٔ ناگزیر» بند اول پیداست که «نیمروزی گرم» است. در بند دوم از «می‌گذشت» می‌گوید و در بند سوم «روز/بر نوک پنجه می‌گذشت/...» که غروبگاه است. و در بند چهارم باز می‌گردد به «نیمروزی گرم». در نهایت از ظهر تا غروب. از درون که نگاه کنی از «ناگزیر» است تا «سال‌ها بعد». آنچه سبب می‌شود چنین استحالهٔ زمانی رخ دهد «ناگاه» است که در یک حرکت پوستهٔ زمانی شعر را می‌درد.

ـ به رخوت خواب در بند دوم نگاه کنیم: شادابی اطلسی‌ها، بوی خوش آن‌ها، و جنبش‌شان در باد، همه به حالت وقفه در آمده. لالای نجواوار هم برای طاق طاقی‌ها خواب‌آور بوده و هم برای اطلسی‌ها. و در بستر چنین آرامش نیمروزی، در این حالت توقف زمان و وقفه وسکون و سکوت، **ناگاهِ** اضطراب‌آلود حضور ناگاهیش را اعلام می‌دارد: پرطبل و تپش‌آفرین. به تضاد شدید حضور **ناگاه** با آن وقفهٔ آرام اطلسی‌ها توجه کنید.

ـ این **ناگاه** پیک **آبی** است و حضور او را در آفاق عالم طنین می‌افکند. امیرزاده به هراس می‌افتد: در رگ و پی آن ناگزیری و تنهائی و تلخی جانش این **ناگاه** سهمگین آتش سیالی برمی‌انگیزد.

ـ انکار نمی‌کنم که واژهٔ «ناگاه» از چنین کیفیتی برخوردار است. اما چرا حضور «آبی» هراس‌انگیز باشد؟ به گمان من «ناگاه» این‌جا ناآگاهی و بیخبری و غافلگیرشدن را می‌رساند. البته به هر معنی که بگیریم در این شکی نیست که تپش

قلب را به دنبال دارد، و با عبارت «پرطبل و تپش آفرین» موافقم.

ـ ناگاه هر چند که پیک آبی است اما خودش ناگهانی می‌آید، بی‌هیچ پیک و خبری.

ـ آن وطنی که مفهومش را می‌جستیم دیگر در کار نیست. به «ناگاه» آبی با حضوری ناگاهیش شده وطن. دیگر عملاً با «مفهومی از وطن» کاری نداریم.

مجلس سوم

روز
بر نوک پنجه می‌گذشت
از نیزه‌های سوزان نقره
به کج‌ترین سایه،
تا سال‌ها بعد
تکرر آبی را
عاشقانه
مفهومی از وطن دهد...

ـ از لالای نجواوار... بند دوم پیداست که او را رخوتی می‌رباید و آنگاه که «روز/بر نوک پنجه می‌گذشت ...» بیدار می‌شود. روز از نیمروز کویری، که تابش خورشیدش از شدت درخشندگی به سفیدی می‌زد و «نقره» صفت این درخشندگی تند و سفید است، و سوزندگیش به نیزه‌های سوزان می‌مانست: تفته و خلنده، پاورچین پاورچین (برنوک پنجه) می‌گذشت. «به کج‌ترین سایه» رسیدن به غروب را می‌رساند ـــ

ـ به آنچه تو گفتی این نکته را هم من اضافه کنم که این‌جا نقرهٔ مذاب منظور است: در غایت تفتگی و التهاب.

ـ غروبی با آمیزه‌ئی از نقرهٔ تفته و خون پیش رو داریم: نوک پنجه‌های خونین و گُرگرفتهٔ روز که از روی این نیزه‌های سوزان می‌گذشت.

ـ نه آن خوابالودگی که گفتیم و نه توجه او به بیرون از حوضخانه که در آغاز بند دوم می‌بینیم او را از آن آبی و **تا سال‌ها بعد** باز نمی‌دارد. پیش از ادامهٔ بحث خوب است به یک نکتهٔ ساختاری توجه کنیم: در هر سه بند از یک ساختار پیروی شده. در شروع: طرحی به صورت وصفی از بیرون : در بند اول دو سطر، در بند دوم دو سطر و در بند سوم هم دو سطر، با کمی دستکاری من در شکل نوشتن، و به دنبال آن بلافاصله عبارت **تا سال‌ها بعد** و سپس **آبی را** می‌آید و به دنبال آن **مفهومی از وطن دهد.** بعد از بند اول و دوم آن برگردان بی هیچ تغییری تکرار می‌شود.

ـ درست است، اما این ساختار بسته نمی‌ماند: در بند دوم واژهٔ **ناگاه** و در بند سوم واژهٔ **عاشقانه** به آن راه می‌یابد که هر دو از کیفیت خاصی برخوردارند: «ناگاه»، بیخبرانگی است و «عاشقانه» لطیف است.

ـ از یاد نبریم که در همین قسمت از بند سوم، واژهٔ «تکرر» را داریم که عاشقانگی آبی بی‌شک به آن برمی‌گردد.

ـ در این قسمت لازم است که در بارهٔ خواندن این بند توضیحی بدهم. بعد از دو سطر اول می‌رسیم به «تا سال‌ها بعد» که از این‌جا تا آخر شعر را ، یعنی تا سر برگردان آخری را باید بدون قطع کردن بخوانید. آن کیفیت دودوار و گردشی که قبلاً حرفش را زده‌ایم این‌جا ملموس است. در سراسر این بند فقط یک نقطه هست و دو ویرگول. ویرگول اول بعد از «سایه» آمده و ویرگول دوم پس از «تشنه»، و نقطه هم در آخر بند و قبل از برگردان نشسته. آنچه: *تا سال‌هابعد/ تکررآبی را/ عاشقانه/ مفهومی از وطن دهد...همان طاق طاقی‌های قیلوله/ و نجوای خوابالودهٔ فواره‌ئی مردد/ برسکوت اطلسی‌های تشنه،/ و تکرار ناباور هزاران بادام تلخ/ در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی/...است که سال‌ها بعد/ سال‌ها بعد/به نیمروزی گرم/ ناگاه/ خاطرهٔ دوردست حوضخانه*...تمامی آن را در جان زنده می‌کند.

ـ درد پنهان از پرده بیرون می‌افتد و آن راز آشکاره می‌شود. بغض امیرزاده می‌ترکد. پردهٔ مصور آبی به اشک‌های آبی امیرزاده ترمی‌شود.

ـ چرا تا در این بند از سر تاسال‌هابعد، که بلافاصله تکرار می‌شود، حذف شده؟

ـ حذف تا در بخش دوم از بند سوم دلالت بر آن دارد که دیگر نیازی به حرکت پیشرونده، یا دقیق‌تر بگوئیم، حرکت گذرندهٔ زمان نیست.در این بند رسیده‌ایم به نیمروزی گرم، به زمانی که آن ناگزیری آغاز شده‌بود، و به امروز که خاطره‌اش به یاد آمده. امروز و آن روز در نیمروزی گرم به هم رسیده‌اند و این جاست که دیگر نیازی به تا در *تا سال‌ها* بعد نیست. عبارت *تا سال‌ها* بعد حرکت پیشرونده یا گذرنده دارد و ما را به عقب می‌آورد تا برسد به امروز، سپس همراه با عبارت مکرر *سال‌ها* بعد / *سال‌ها* بعد به حرکت بازگردنده تن می‌دهیم و با ناگاه به نیمروز گرم آن روز قیلولهٔ ناگزیر می‌رسیم. با تکرار سه‌بارهٔ عبارت *تا سال‌ها* بعد/ *تا سال‌ها* بعد / *تا سال‌ها* بعد طومار امیرزاده هم‌چنان بازمی‌شود، و با *سال‌ها* بعد / *سال‌ها* بعد آن طومار لوله و برچیده می‌شود و ناگاه امیرزاده می‌رسد به نیمروزی گرم، و اشک پرده‌در می‌گردد.

ـ آنچه نمی‌بایست می‌شد، شد. امیرزاده به ناگزیر با نگاه ناباورش به ترک آبی گردن می‌نهد. هراس از تنهائی به واقعیت می‌پیوندد، و او باورش نمی‌کند. استحالهٔ شعر این را به ما می‌گوید. همه چیز در هم می‌تند، رها کردن و رفتن و از دست دادن آبی، از دست دادن همه چیز است، هر چیزی در بستر آبی، از تکرر آبی بدل به چیز دیگر می‌شود.

ـ نگاهی به جزئیات این استحاله که مکرراً از آن حرف زدیم می‌تواند مفید باشد. طاق طاقی‌های حوضخانه با قیلوله در آمیخته و «طاق طاقی‌های قیلوله» شده، «لالای نجواوار فواره‌ئی خرد» با«وقفهٔ خوابالودهٔ اطلسی‌ها» به هم تنیده و «نجوای خوابالودهٔ فواره‌ئی مردد» شده(خوابالوده که صفت وقفه است این‌جا صفت نجوا شده). فوارهٔ خردِ لالای‌خوان گوئی به افسون لالای خود خواب به چشمش راه یافته و میان خواب و بیداری در نوسان است و صفت مردد لالای او از این‌جاست (در ظاهر به علت کم و زیاد شدن فشار آب) واین اطلسی‌ها را بی‌طاقت کرده‌است و وقفهٔ خوابالوده‌شان بدل به تشنگی و سکوت شده. «تکرار چشم‌های بادام تلخش» بدل شده به «تکرار ناباور هزاران بادام تلخ». این‌جا دیگر

آن ناگزیری و تنهائی و هراس به یقین پیوسته است که تکرار آن نگاه تلخ شده تکرار ناباور هزاران بادام تلخ. این‌جا دیگر از چشم‌های او فقط تکرار هزاران نگاه تلخ به جا مانده.

ـ استحالهٔ شگفتی است. متن و حاشیه، درون وبیرون، واقعیت و خیال در آبی سیالی مستحیل شده.

ـ فکر کنم عشق به صورت واژهٔ «عاشقانه» این‌جا نقشی استحاله‌گر دارد و موجب استحالهٔ این بند و شاید سراسر شعر شده‌است. به نظر می‌رسد از این «عاشقانه» غافل مانده‌ایم.

ـ «عاشقانه» صفت عشق است (البته نه از نظر لفظ) اما در نظر اول قید «مفهومی از وطن دهد» تصور می‌شود، ولی با کمی دقت پی می‌بریم که عاشقانه وصف «تکرر آبی»، یا در واقع صفت تکرر است، منتها از چشم امیرزاده. مفهومی که او از وطن پیدا می‌کند به صورتی عاشقانه تکرر می‌یابد. راز آن استحاله این‌جا آشکار می‌شود: آبی با حضور ناگاهیش (در بند دوم) چیزی را می‌آفریند که (در بند سوم) تکرر می‌یابد، آن هم تکرری عاشقانه. آری عشق به آبی، یا عشق آبی، در تکرری بی‌پایان هرگونه استحاله‌ئی را در جان شاعر امکان‌پذیر می‌کند.

ـ تمام شعر، از یک نظر، نوعی شرح ماجرائی است که بر کودکی دلخور و خوابالود گذشته و نشانی از شاعر در آن نمی‌بینید ـــ

ـ خودِ چنان فضا و مکانی حتا، بدون چنین حال و هوائی، برای انسان توهم‌انگیز است، خاصه که اسباب توهم نیز مهیا باشد.

ـ در واقع نشانی از شاعر در آن نمی‌دیدید اگر سه واژهٔ *ناگاه* (در بند دوم) و *عاشقانه* و *آه* (دربند سوم) در آن نمی‌بود.

ـ پس آن استحاله هم به این سه واژه ربط پیدا می‌کند؟

ـ بله. بدون این سه واژه استحاله‌ئی تحقق‌پذیر نمی‌بود. هر سه واژه بازتاب جان تلخکام اوست، اوئی که در آن فضای لطیف پر و خالی طاق طاقی‌های دودوار آبی نشئه‌آلود با نجوای لالائی و تشنگی کویری و سکوت خوابالودهٔ اطلسی‌ها سرگردان است.

ـ و چشمان امیرزاده هم که به کودک نگاه می‌کند.

ـ ناگزیری، تنهائی، تلخنگاهی و این‌همه در بستر تکرار بی‌نهایت، جان شاعر را مالامال کرده است و سه چیز به این بستر بی‌پایان رنگ هراس می‌دهد: حضور ناگاهی آبی و تکرر عاشقانهٔ او و آه و افسوس امیرزادهٔ کاشی‌ها بر بیرون شدن از آبی.

ـ آیا امیرزاده ساخته و پرداختهٔ ذهن آن کودک ناگزیر نیست؟

ـ امیرزاده هم از آغاز نیز نقش دیوار و کاشی نبود. تمام سنگینی، تمام درد و تنهائی و تلخکامی در اوست و این در یک واژهٔ آه! از پرده بیرون می‌افتد: *آه ای امیرزادهٔ کاشی‌ها/ با اشک‌های آبیت!* او همان کودک وهمان شاعر است با قلبی دردآلود و مالامال از اندوهش، با نگاه تلخ و جان دردآمیزش که سرانجام در این استحالهٔ عافیت‌سوز بی‌هیچ آواز و سخنی، با هزار زبان خاموش، با یک آه! دریغ ترک کاشی‌ها را و اندوه رها کردن و رفتن را فقط در یک آه! فاش می‌کند. پرخون‌ترین و خونابه‌ریزترین واژهٔ این شعر همین آه!است، آهی نیلی که بر سراسر شعر آمیزه‌ئی از آبی و سرخی می‌بخشد.

ـ چرا گفته «تکرر»، و چه فرقی با تکرار دارد؟

ـ در شعر سه بار «تکرار» به کار برده شده است: دو بار در برگردان‌های اول و دوم ـ که در واقع یک برگردان است ـ و یک بار در متن بند سوم که خود استحالهٔ همین برگردان است. این تکرار، «تکرار چشم‌های بادام تلخ» است، و «تکرار ناباور هزاران بادام تلخ». پشت این عبارت در هر سه مورد عبارت «در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی» آمده، و طبیعی است که تکرار نگاه او منظور نظر است. اما واژهٔ مورد نظر دیگر، یعنی «تکرر»، تکرار شدن آبی است که موج‌زنان تکرار می‌شود، موج پشت موج. می‌جوشد و می‌جوشد و تمامی هستی را سرشار می‌کند و کل عالم می‌شود آبی، یا به بیان دیگر، تمامی آبی می‌شود جهان، واین دو از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. کل آفاق این شعر، از کاشی‌های شش‌گوش گرفته تا اشک‌های امیرزادهٔ کاشی‌ها آبی است.

ـ دیگر روشن است که تماشای «تکرر» عاشقانهٔ این‌همه «آبی» را چشمانی باید که در هزار آینهٔ شش‌گوش کاشی به تلخی تکرار شود، بی‌نهایت گردد تا بتواند آبی نامتناهی را ببیند، نه یک‌بار که تا ابد.

ـ آن‌که با چنان چشمانی در چنین آبی نگاه کند تمام هستیش آبی خواهد بود. آهش آبی و اشکش آبی است. تکرر آبی به دوایرمتحدالمرکز بی‌پایانی می‌ماند که تا دورترین آفاق ممکن زمان و مکان، تا بی‌نهایت، استمرار می‌یابد.

ـ آبی آن حوضخانه عصارهٔ تمام آبی‌های این سرزمین است که نام وطن به خود گرفته. آبی، وطن شاعر است نه یک محدودهٔ جغرافیائی. اگر این وطن را تلطیف، یا در واقع «تقطیر» کنید از آن آبی می‌ماند و بس.

ـ می‌خواهی بگوئی تجرید شاعرانهٔ وطن، یا شاید هم جوهر آن، آبی است؟

ـ وطن انسانیت یافته و رنگ مهرآمیز آن، آبی است: دلنشین و چشم‌نواز، با جلوه‌ئی عاشقانه. از تصور ترک این تنفسگاه آبی است که احساس درد غربت می‌کند همان‌گونه که خود گفته‌است «همهٔ فشار غربت برشانه‌هایم افتاد». این آبی ریشه‌گاه اوست. عشق است با چهرهٔ آبیش.

ـ من این را تجربه کرده‌ام: اگر درد یا غم غربت را تحلیل کنیم نهایت آن درد و غم دورشدن یا کنده شدن از زمین یا از ریشه‌گاه و بالیدنگاه ما است: از طاق طاقی‌ها، ازهزاران آینهٔ شش‌گوش کاشی، از لالای نجواوار آبی و از اطلسی‌های آبی....

باران

تارهای بی‌کوک و
کمان باد ولنگار

باران را
گو بی‌آهنگ ببار!

غبارآلوده، از جهان
تصویری باژگونه در آبگینهٔ بی‌قرار

باران را
گو بی‌مقصود ببار!

لبخند بی‌صدای صدهزار حباب
در فرار

باران را
گو به‌ریشخند ببار!

□

چون تارها کشیده و کمانکش باد آزموده‌تر شود
و نجوای بی‌کوک به ملال انجامد،
باران را رها کن و
خاک را بگذار
تا با همه گلویش
سبز بخواند

باران را اکنون
گو بازیگوشانه ببار!

رم، ۲۶ دی ۵۵
(از دشنه در دیس)

غریو سبز

داده‌ها

در نخستین خواندن شعر این داده‌ها گرد می‌آید: شعر دو بخش دارد، بخش اول مرکب از سه بند، با سه برگردان، و بخش دوم یک بند با یک برگردان. روی‌هم رفته ۲۰ سطر: ۱۲ سطر متن و هشت سطر برگردان. در نظر اول، سه چهارم شعر گونه‌ئی وصف باران است و مابقی وصف خاک. شعری که «گونه‌ئی وصف» باشد، بی‌شک صفت نقش مهمی در آن دارد. صفات سه بند اول این‌ها است:

۱] بی‌کوک، ولنگار

۲] غبارآلوده، باژگونه، بی‌قرار

۳] بی‌صدا، درفرار

صفات بخش دوم یا بند چهارم:

٤] کشیده (در مقابل بی‌کوک بند اول)، آزموده‌تر (در مقابل ولنگار بند اول)، بی‌کوک، سبز (که از نظر دستوری، قید خوانده می‌شود).

بی‌کوک بند اول صفت تارها بود و این‌جا صفت نجوا است، که پیدا است جهت نگاه از تارها به آواز تارها تغییر کرده است.

چهار برگردان شعر مثل غالب این گونه شعرهای شاملو نقش طرف دیگر گفت وگو را به عهده دارد. این‌جا برگردان‌ها سخن انسان (شاعر) است در برابر طبیعت. سه‌چهارم برگردان‌ها شکل ثابتی دارد، به این صورت: باران را/ گو...بیار! و در سطر دوم یک قید هست که در هر برگردان تغییر می‌کند به این شکل:

۱] بی‌آهنگ
۲] بی‌مقصود
۳] به‌ریشخند
٤] بازیگوشانه

فقط در برگردان چهارم است که سطر اول هم یک قید دارد، به این صورت: باران را اکنون، و این *اکنون* تأکیدی است بر قطعیت چنین بازیگوشانه باریدنی. و تنها در این برگردان است که دو قید (اکنون، بازیگوشانه) به کار رفته‌است.

ـ آن‌چه از نظر آوائی در سراسر شعر به گوش می‌خورد فراوانی صوت «آ» و «آر» است که شاید دانستنش جالب باشد که در هر بند دو بار «آر» و در بند آخر سه بار، و در هر برگردان هم دو بار «آر» به گوش می‌رسد (روی‌هم رفته ۱۷ بار)، و ۲۳ بار هم «آ» (سوای «آ» در «آر»).

چهره‌های اصلی: باران (در هر چهار بند شعر) و خاک، در بند آخر.
چهره‌های ثانوی: باد، جهان، تصویر باژگونه، آبگینه، صدهزار حباب.
فعل‌ها: ببار، شود، انجامد، رها کن، بگذار، بخواند.
زمان: به صراحت مطرح نمی‌شود، اما پیدا است که فصل باران است و خیلی مانده تا بهار(۲٦ دی‌ماه)
مکان: آسمان (نامستقیم) و زمین در هیأت خاک. اما نه وصفی از آسمان می‌بینیم و نه از خاک. ولی «تارهای بی‌کوکِ» باران آسمان را به زمین متصل می‌کند.

اکنون ضروری است که پس از این بررسی کوتاه داده‌ها، شعر را بند به بند بخوانیم.

۱] تارهای بی‌کوک و کمان باد ولنگار

باران را
گو بی‌آهنگ ببار!

ـ پیش از ورود به خواندن دقیق‌تر شعر می‌خواهم یکی دو نکته برایم روشن شود: یکی مسألهٔ نحوهٔ نوشتاری همین دو سطر اول است. و دیگری بحث آواهای *آر* و *آ* است که در داده‌های شعر مطرح کرده‌ای.

ـ گمان کنم بحث ما در این زمینه کمی به درازا بکشد، از این رو سوآلت را یاد داشت می‌کنم تا اگر موافق باشی در پایان این گفتار به آن بپردازیم، و از طرف دیگر همین فرصتی می‌شود که خواننده در طول خواندن شعر به سوآلات تو فکر کند.

ـ از دو سطر اول پیدا است که شاعر زیر باران نیست، و شاید از پشت شیشهٔ پنجرهٔ بسته‌ئی باران را به شکل سیم‌های یک ساز، یا به شکل پرده‌ئی از تارها در برابرش می‌بیند. از همان آغاز شعر چیزی چشمگیر می‌شود و آن هماوائی‌های «آر» و «آ» است در تارها، ولنگار و باران و ببار، همراه با آوای بـ (که در این بند ۵ بار تکرار می‌شود). باری. شعر با بی‌حوصلگی باران و ولنگاری باد آغاز می‌شود. باران به سازی مثل کمانچه مانند شده، که سیم‌هایش کوک ندارد، شل و ول است، و باد به کمانچه کشی که ولنگارانه و بی هیچ قصد و اندیشه‌ئی بر آن کمان یا آرشه می‌کشد. (به طرز قرارگرفتن این ساز در وقت نواختن توجه کنید: تارهای باران را به سیم‌های آن، که عمودی است، می‌توان مانند کرد وباد را به کمانی که افقی بر آن کشیده می‌شود). باد می‌نوازد، اما حاصل کار «بی‌آهنگ» است. در معنی لغت آهنگ نوشته‌اند که هم نوا و لحن و صوت موزون و متناسب است و هم قصد و غرض و نیت. «بی‌آهنگ» به هردو دسته معنی آهنگ توجه دارد.

ـ می‌گوید کار باد و باران ناموزون و بی‌آهنگ است، و این با آن هماوائی‌ها ـ که تو به آن اشاره می‌کنی ـ که بی‌تردید موزون‌اند تناقض دارد.

ـ تناقض ندارد. بل‌که در نظر اول، یا در خواندن اول ربط این دو حس نمی‌شود. وانگهی بنا شد که این بحث را بگذاریم برای بعد. اگر آن‌جا قانع نشدی،

بپرس.

از همین آغاز شعر پیدا است که شاعر یا ناظر باران، باران را، بدین گونه که آن است، دوست ندارد. آیا به دلیل بی‌رغبتی شاعر است که برگردان‌ها حالت امری دارد.

ـ گمان نمی‌کنم فعل «گو» و «ببار!» این‌جا امر به گفتن و باریدن باشد. مثلاً وقتی می‌گوئیم «هر که خواهد گو بیا و هر که خواهد گو برو!» امر به آمدن یا رفتن نیست، یا در «گو مباش» امر به گفتن در میان نیست، بل‌که نوعی اختیار، و شاید اندکی جدی نبودن، با آمیزه‌ئی از بی‌اعتنائی و آسان‌گیری و شاید هم لاقیدی، و گاهی هم دریغ و افسوس را در خود دارد، یا القا می‌کند. البته ضروری نیست که این مفاهیم یکجا در این گونه فعل‌ها باشد.

ـ آیا این برگردان‌ها هم همین حالت‌ها را دارد؟

ـ تا حدی، بله. در درجهٔ اول نوعی پیام‌رسانی است، یعنی ابلاغ پیامی است همراه با چنین حالاتی که چند و چونش را قیدهائی که در سطر دوم می‌آید روشن می‌کند: یعنی بی‌آهنگ و بی‌مقصود و به‌ریشخند. حالت بی‌اعتنائی در برگردان سوم اندکی تغییر می‌کند، و در برگردان چهارم، به دلیل قید «اکنون» در سطر اول و «بازیگوشانه» در سطر دوم، لحن برگردان متناسب با سه سطر بالای آن دقیقاً وضع روحی گوینده را منعکس می‌کند: نخست حالتی بی‌غمانه دارد، سپس در جان ما حالتی از بی‌خیالی کودکانه و شادمانه را به خود می‌گیرد، و گوئی با کنار زدن سه قید قبلی پیام تازه‌ئی را به ما بشارت می‌دهد که این است: غریو سبز خاک را بشنو، و «اکنون» ما را برای چنین فضائی آماده می‌کند و «بازیگوشانه» ما را در متن چنین فضای عاطفی قرار می‌دهد.

۲] غبارآلوده، از جهان
تصویری باژگونه در آبگینهٔ بی‌قرار

باران را
گو بی‌مقصود ببار!

ـ چـرا مـی‌گوید "غبـارآلوده"؟ بـاران کـه غبـارشوی و غبـارزدای است؟ مقصودش این است که این باران مثلاً "گل‌آلوداست؟ یا باران اسیدی است؟

ـ «غبارآلوده» هم می‌تواند اشاره باشد به طرز تشکیل باران که پیرامون ذرات غبار شکل می‌گیرد، و هم نفی پاکی و "لطافت طبع" منسوب به باران باشد. در این بند ماهیت باران مطرح می‌شود. نخست پیدا است که زمین را آب باران گرفته و هر لحظه هم به شدت باران افزوده می‌شود. سپس "تصویری باژگونه" از جهـان بـه دست می‌دهد آن هم به صورت تصویری "در آبگینهٔ بی‌قرار". نخست آن که تصویر یا عکس است، مثل عکس چیزی که در آینه یا در آب می‌بینیم. دوم آن که وارونه است و با اصل آن، یعنی جهان، مطابقت ندارد، سوم آن که عکسی است در آینگی آب که به آبگینه وصف شده است: هم آینه است و هم آبگینگی و شیشگی دارد، مواج است با صفت بی‌قرار. و این آبگـینه سـطح آبـی است کـه از بـاران روی چاله‌های زمین باغچه‌ئی جمع شده یا شاید آب برکه‌ئی یا استخری است که باران بر آن می‌بارد و آن را به چین و شکن و موج زدن وا می‌دارد. جهان باران چه گونه جهانی است؟ چه قدر از واقعیت این جهان دور است: عکسی غبارآلود، وارونه و افتاده درآینه‌ئی که هیچ لحظه بر یک حال نمی‌ماند. چه گونه بارانی است که به باران نمی‌ماند.

ـ پیش از این گفتگو در وقت خواندن این شعربرایم این سوآل پیش آمده بود که چرا شاعر می‌گوید «باژگونه» و مثلاً نمی‌گوید واژگونه یا همان وارونه‌ئی که تو الان به کار بردی؟

ـ به چه نتیجه‌ئی رسیده‌ای؟

ـ به نظرم شاعر می‌خواهد نورم(norm) زبان را بشکند و از این نظر شکل کهنه و کمابیش مهجور این کلمه را به کار می‌برد، یا شاید از آن‌جا که این شعر وزنی ندارد که از نثر بازشناخته شود می‌خواهد با این شگرد زبان شعرش را از زبان نثر متمایز کند.

ـ تردیدی نیست که این واژه نخ‌نماتر از «واژگونهٔ» کهنه است. از سوی دیگر، حرفت را نفی نمی‌کنم و به عنوان یک حکم کلی آن را قابل قبول می‌دانم. اما این

حکم در ساختار این شعر چه کارائی و اثری دارد؟ چرا نگفته بازگونه یا باشگونه؟ این‌ها که شاید قدیمی‌تر هم باشد؟ سوآل من این است: چه نیازی او را به این کهنه‌نمائی برمی‌انگیزد؟ موضوع وزن و تمایز شعر از نثر را می‌گذاریم کنار. قطعاً منطقی در این کهنه‌نمائی هست.

ـ نظر خودت چیه؟

ـ حرفم را در حد یک پیشنهاد مطرح می‌کنم. از دو سو می‌شود به جست‌وجوی این منطق برخاست. یکی از نظر معنائی و دیگری آوائی. نخست با «تصویر باژگونه»، به دلیل کهنگی واژهٔ باژگونه، ناگزیر از درنگ و تأمل و پرسشیم. در درجهٔ اول، دیرینگی باران و کهنگی این تصویر را می‌رساند. می‌پرسیم: باران، چون عنصری از طبیعت، از چه هنگام می‌بارد؟ و از چه هنگام تصویری وارونه از جهان را در خود دارد؟ این باران پیش از آن که عکسش در «آبگینه» بیفتد خود «تصویر»ی آن‌هم وارونه از جهان است: کهنگی در کهنگی: تصویری وارونه از کهنه‌رباط عالم. قدمت و تقدم باران را بر خاک (که این یک در بند آخر جلوه می‌کند) هم داریم. در «باژگونهٔ» این شعر، تصویر کهنهٔ آسمان را هم به طور نامستقیم داریم. نکتهٔ دیگر. میان «آبگینه» و «باژگونه» دو نسبت هست. یکی آن که «آبگینه» خود واژه‌ئی کمابیش کهنه است، و از سوی دیگر، میان این دو نسبت‌های آوائی ظریفی هست: «با» در «باژگونه» با «آب» در آبگینه، و همین طور میان «-گونه» و «-گینه» که دو صورت از یک پساوند است. وهمین‌جا نکتهٔ اصلی را مطرح می‌کنم که همان ارزش آوائی «باژ» در باژگونه است (به دلیل وجود آوای بـ و آژ) که هماوائی پویائی با باران و باد و تار و غبار و...دارد. و ناگفته نگذارم رابطهٔ «با» در «باژگونه» را با «بی» در «بی‌قرار». بحث بیش‌ترش را در پایان گفتار دنبال می‌کنیم.

ـ عجیب است. می‌دانی، این بند به تصویری می‌ماند که اهل عرفان از جهان به دست می‌دهند. اینان جهان واقعی ما را ناواقعی و موهوم و برتنیدهٔ جان می‌دانند که غبار است، عکسی است واژگونه، افتاده در آبگینهٔ بی‌قرار. این جهان، نمودین است و این تصویر دقیقی است از نپایندگی این جهان، تصویری است از هیچ. اما نکته این‌جا است که باران چنین تصویری است نه جهان، که جهان اصل

است و این باران برتنیده و ساختهٔ جان، گوئی. این جهان باران است که بی‌مقصود است. فکر می‌کنید چنین جهانِ هیچ در هیچ می‌تواند رهسپار مقصودی باشد؟

۳] لبخند بی‌صدای صدهزار حباب
در فرار

باران را
گو به ریشخند ببار!

حالا دیگر زمین را حسابی آب گرفته که دانه‌های یکریز باران چون به آن می‌خورد "صدهزار حباب" ایجاد می‌کند: همه میان‌تهی. لبخند می‌زنند اما بی‌صدا، و بی‌درنگ از میان می‌روند یا فرار می‌کنند. و سپس صدهزار حباب دیگر با لبخندهای بی‌صدای دیگر، و این بارها و بارها تکرار می‌شود.

ـ من بر آنم که در این بند ادامهٔ همان تصویر صوفیانه را می‌بینیم. تمثیل "صدهزار حباب" و لبخند بی‌صدای آن‌ها را تأییدی بر این نظر می‌دانم. این‌ها را به مختصات قبلی جهان باران بیفزائید. گوئی هر لحظه تصویر نپایندگی جهان (باران) از وضوح بیش‌تری برخوردار می‌شود.

٤] چون تارها کشیده و کمانکش باد آزموده‌تر شود
و نجوای بی‌کوک به ملال انجامد،
باران را رها کن و
خاک را بگذار
تا با همه گلویش
سبز بخواند

باران را اکنون
گو بازیگوشانه ببار!

ـ در دو سطر اول این بخش، باران سه بند اول خلاصه می‌شود:

چون تارها کشیده و کمانکش باد آزموده‌تر شود
و نجوای بی‌کوک به ملال انجامد،

نرمه‌باران بند اول و تندبار بند سوم دیگر باید حسابی زمین و آسمان را برداشته باشد ـ به قول ما مازندرانی‌ها باران آن قدر شدید شده که «بگیر برو آسمان». (شامگاه ششم دی است. من دارم این نکته‌ها را می‌نویسم و باران بر بام خانه هیاهو می‌کند و باد هم در میان کاج‌ها و اکالیپتوس‌های باغ.) اما نمی‌دانم چرا بارانی که بر آبگینهٔ بی‌قرار می‌بارد و صدهزار حباب ایجاد می‌کند بی‌صدا است؟ و چرا این باران هنوز در بند چهارم نجوای بی‌کوک است؟ چرا خاموش است؟

ـ گفتیم که شاعر از پشت پنجره به چشم‌انداز باران نگاه می‌کند و احتمالاً باران را فقط می‌بیند و صدایش را نمی‌شنود. و از این‌جا است که چنین لبخندی را ریشخندآمیز می‌داند، یا می‌بیند. در واقع بازشدن لب‌های حباب‌های میان‌تهی به خنده ـ که تصویر باران است ـ ریشخندآمیز است.

ـ باران از همان آغاز شعر بارانگیش را از دست می‌دهد و انسان‌واره می‌شود، و این انسان‌وارگی در بند بند شعر، در صفات و حالاتی که گفتیم، تکمیل می‌شود.

ـ می‌توانیم این طوربگوئیم که باران به انسانی می‌ماند که انسان‌وارگیش را در هر بند از دست می‌دهد. مقصودم این است: انسانی که در این هنگامه بی‌صدا باشد هیچ است و هستیش بی‌هوده و ریشخندآمیز است. این بی‌صدائی فضیلتی نیست. سه بند اول شعر، بی‌صدا است. تصاویری است همراه با حرکتی خاموش که با حرکت باران همسازی دارد.

ـ من نمی‌دانم به این نکته توجه کرده‌اید یا نه. در هر سه بند، جمله‌ها تصویرهائی است فاقد فعل، بگذریم از فعل مشترک برگردان‌ها. گوئی در سرشت این باران فعلیتی نیست، موهوم است. این جمله‌ها چون فعل ندارد زمان هم ندارد. این‌ها را اضافه کنید به همان تصویر صوفیانه‌ئی که پیش از این گفتم.

ـ بپردازیسم به بند چهارم. این باران ملال‌آور می‌شود و شاعر از آن

رومی‌گرداند: *باران را رها کن و*...و بی‌درنگ به خاک، و به واقعیت خاک، به جهان واقعی رو می‌کند:

خاک را بگذار
تا با همه گلویش
سبز بخواند

ـ آن بی‌آوازی باران انگیزه‌ئی می‌شود در جان شاعر که این غریو سبز را بشارت دهد. این آواز سبز تنها حقیقت این شعر است بی آن که واقعیت آن باشد. واقعیت اکنونی و این‌جائی ندارد، آخر خیلی مانده تا بهار. آن باران واقعی، خیال جهان است و این خیال شاعر، حقیقت جهان.

ـ برگشتی به همان تصویر صوفیانه؟

ـ البته به آن تصویر باژگونه.

ـ تردیدی نیست که آواز سبز خاک، آواز پنهانآشکار جهان است، حقیقتی است که پس از این تجلی خواهد یافت. از شوق این آواز سبز است که این باران بی‌رنگ و روی که *غبارآلوده* و *بی‌آهنگ* و *بی‌مقصود* و ریشخندآمیز بود رنگ شادمانه به خود می‌گیرد و تحرکی شاد می‌یابد، شادی‌آفرین می‌شود و نشاط و بازیگوشی کودکان را تداعی می‌کند و بازیگوشانه می‌بارد. آن باران مرده، جانمایهٔ حیات می‌شود و در این مقام است که باران حقیقت خود را می‌یابد.

ـ اجازه بدهید به پنج قید چهار برگردان، از نظر تقابل طبیعت و انسان، نگاهی بکنیم. *بی‌آهنگ* و *بی‌مقصود* می‌رساند که هیچ گونه ادراک و آگاهی در باران نمی‌بینیم و این بی‌قصدی، قانون عناصر طبیعت است، خواه باران باشد و خواه باد و خاک خاموش. قید به‌ریشخند کاری آگاهانه و موقوف به آگاهی است، و این نمی‌تواند کنش طبیعت باشد. از این جای شعر انسان حضور می‌یابد. این پنج "قید" گویای نگاه و حضور شاعر است، شاعری که این گونه باران را ـــ

ـ و در واقع باران برای باران را ـــ

ـ دوست ندارد و آن را انکار می‌کند و موجودیتش را در صدهزار حباب و

لبخندهای بی‌صدای‌شان نفی می‌کند.

تا برگردان چهارم، شما با زمان روبه‌رو نبوده‌اید. پیش از این هم گفتیم که چون سه بند اول فعل ندارد زمان هم ندارد. از این نظر، بررسی فعل‌های این شعر ضروری است. در داده‌های شعر گفتیم که این فعل‌ها را داریم: ببار، شود، انجامد، رها کن، بگذار، بخواند. در برگردان‌ها یک فعل «ببار!» هست که شاعر می‌گوید، و به باران یا باد یا خاک برنمی‌گردد. پنج فعل دیگر همه در بند چهارم آمده است. «شود» در سطر اول، فعل ربطی است و حرکت باد و باران را نشان می‌دهد و دلالت به کنش این دو عنصر ندارد آن‌که می‌گوید «به ملال انجامد»، و«رها کن و» و «بگذار»، باران یا خاک نیست بل‌که انسان بینای باران است که چنین می‌خواهد، نه کنش باران. و حتا فعل «بخواند» نیز کاری است که باید خاک بکند و در واقع دلالت زمانی هم ندارد، و «می‌خواند» نیست. در همان نظر اول روشن می‌شود که این فعل‌ها فقط دلالت به حضور انسان در کنار باران و خاک دارد. باری. زمان واقعی در قید «اکنون» تجلی می‌یابد. اکنون، هنگام بازیگوشی و وقت سردادن آواز کودکانگی خاک را ندا می‌دهد. اکنون، با آهنگ ناگاهیش، ما را به فضای رؤیائی کودکی فرامی‌خواند، به فضائی که رهاشدن از بیرون و رهاشدن در درون است، رهائی و روگرداندن از نجوای ملال‌آور بیرون، به رهاشدن و روکردن در غریو سبز شادمانگی و بازیگوشی درون ما و درون خاک است، در این معنا است که «رها کن» و «بگذار» (باران را رها کن و/خاک را بگذار...). این دو فعل «...رها کن و...بگذار» از معنای سادهٔ زبان روزمره به معنای فرازبان شعر تحول می‌یابد.

ـ در قید «بازیگوشانه»، هم «بازی» را داریم و هم «گوش» را که القای شنیدن می‌کند و آواز سبز خاک را در جان ما پیوند می‌زند. کاری به این ندارم که بازیگوشانه از نظر لغوی ربطی به گوش و گوش‌کردن یا گوش نکردن دارد یا نه. می‌خواهم نکته‌ئی را دربارهٔ کودکانگی این بند تأکید کنم. بازیگوشانه اشاره به بازی و شیطنت کودکانه دارد، و بیش‌تر دلالت روحی است تا عملی. آیا به خلاقیت و بی‌قصدی کودک اشاره نمی‌کند؟ آیا سرمستی خاک را در حرکات و هیاهوی شادمانهٔ کودکان سبزه و جوانه بازنمی‌گوید؟ آیا این باران بازیگوش

همان باران نیست که شاعر سال‌ها پیش دریغ آن را خورده؟

دریغا باران
که به شیطنت گوئی
دره را
ریزو تند
در نظرگاه ما هاشور می‌زد.
(شبانه ۳، مجموعهٔ اشعار ج ۲ ص ۷۱۴)

به *شیطنت* آیا همین *بازیگوشانه* نیست؟ باران که در سراسر شعر ماهیت انسانی نداشت، و شاید به همین دلیل مورد بی‌اعتنائی بود، در آخرین فرصت شعر، در برگردان آخر (به یمن آوازخوانی خاک؟) هویت انسانی می‌یابد، آن هم در اعتلای انسان شادکودک.

ـ با این نگاه تازه به باران، ضروری شده است که باران شعر نگاهی دیگرگونه بیندازیم. در سه بند اول و آغاز بند چهارم بارش باران را از سر بی‌رغبتی دیدیم و اکنون می‌رسیم به بازیگوشی خاک، که در بارش بازیگوشانهٔ باران تجلی می‌یابد. خاک آواز سبزش را از باران می‌گیرد و باران در باروری خاک است که معنا پیدا می‌کند. دیگر میان باران و بارش سبز خاک، دوئی نیست. بارش بی‌آهنگ و بی‌مقصود و بی‌صدای باران این‌جا در برابر خاکساری خاک به ترنمی سبز و بازیگوشانه استحاله می‌یابد و خاک خاموش با همه گلویش به آواز برخاسته است. تمامی جهان، صدا است، صدای بازیگوشانهٔ باران و آواز سبز خاک. باران، خاموش و بی‌مقصود بود و خاک هم خاموش بود، انسان آمد و به آن‌ها صدا و آهنگ و معنا و مقصودی داد.

ـ با این که این‌همه از بی‌کنشی باران گفتیم آیا آواز سبز خاک، بدون این بی‌کنشی امکان‌پذیر بوده است؟ به بیان دیگر، باران با آن صفاتی که دیدیم چرا ناگهان در *اکنون* بی‌زمان آهنگ و مقصودی یافته و از آن ملال به بازیگوشی و

شیطنت پرداخته؟

ـ بستگی به این داشت که به کنش باران چه گونه نگاه کنیم: نگاهی ساده و بی‌اندیشه و مقصودی، یا نظاره‌ئی ژرف‌کاو و غایت‌نگر و فلسفی. باران بی‌مقصود و معنای چند لحظه پیش، که همچنان می‌بارد، در حضور انسان معنا می‌یابد. نظارهٔ دیگرگونهٔ جان تو به آن معنا می‌دهد و ملالش، در کشفی فلسفی، به تحرک بازیگوشانه تحول می‌یابد. بی‌شک، خاک بی این آب (باران) سترون و خشک خواهد ماند، و آب اگر دستمایهٔ باروری خاک نشود مانداب خواهد شد، و خاک اگر او را دستمایهٔ باروری خود نکند از او «باتلاقی خواهد شد». انسان نیاموخته معمولاً صدای باران را می‌شنود و چیزی از آواز سبز خاک نمی‌داند. انسان نظاره‌گر است که صدای باران را از گلوی خاک می‌شنود. توئی که به آب و خاک معنا می‌دهی. توئی که امکان حیات را تحقق و تجلی می‌بخشی. توئی که بندی خاکی و مادینگی خاک‌وار تو است که به نرینگی باران و آب معنا می‌بخشد.

ـ این باران هیچ شاعرانگی ندارد. به بیان دیگر، شاعر به باران "شاعرانه" نگاه نمی‌کند.

ـ مقصودت چیست؟

ـ با یک نمونه روشن‌تر می‌شود نشان داد. ببین، مثلاً تاگور در این شعر به باران از نظر علمی، اما شاعرانه نگاه می‌کند. آبی که چندی پیش از زمین تبخیر شده و به هوا رفته بود در هیأت باران به زمین بازمی‌گردد. اما چگونگی رابطهٔ میان این دو است که این دیدگاه را شاعرانه می‌کند. به شعر توجه کنید:

دانه‌های باران
بوسه بر خاک می‌زدند و
به نجوا
می‌گفتند:
«مادر!
ما کودکان غربت‌کشیدهٔ توایم
که از آسمان
به آغوش تو

بازآمده‌ایم.»

(مرغان آواره، شعر ۱۶۰)

اما شاعر ما غایت‌اندیش است و می‌پرسد مراد ما از باران چیست؟ «ناز انگشتای بارون» هنگامی است که از او باغ و بهار می‌سازد، ورنه چه حاصل از باران؟

ـ آیا به همین دلیل است که در این شعر با آن که باران هر لحظه تندتر می‌شود به سیلاب «درازآهنگ وپیچان و زمین‌کن» بدل نمی‌شود؟ گوئی شاعر اجازه نمی‌دهد که حرمت خاموش و فروتنی و بطن خاک دستخوش چنین تطاولی شود. خاک خفتهٔ زمستان باید از باران دی‌ماه بار بردارد. سترونی فضیلتی نیست، نه خاک را و نه ما را، در جان ما. باران می‌آید، می‌بارد و می‌گذرد یا بگو سنگینی خود را خالی می‌کند، تهی و تمام می‌شود. اما خاک می‌ماند و می‌پذیرد و باران را به تهیای منافذ تن و جانش می‌کشد و او را به تاریکای بطن خویش راه می‌دهد. این‌جا است که فروتنی خاموش خاک تسلیم آوازهای شاد و بازیگوشانهٔ باران می‌شود و او نیز آواز سبزش را می‌خواند.

ـ یعنی همان بیت مثنوی؟ که می‌گوید:

بی زمین کی گل بروید و ارغوان پس چه خیزد زآب وتاب آسمان؟

ـ یک شعر سهراب سپهری یادم آمد که فرصتی است برای مقایسهٔ آن با قسمت آخر بند آخر شعر شاملو. سپهری از یک اسب حرف می‌زند. می‌گوید:

سپید بود
و مثل واژهٔ پاکی، سکوت سبز چمن‌زار را می‌خورد.

تفاوت دو نگاه در این است که سپهری به تطاول «سکوت سبز چمن‌زار» می‌اندیشد و شاملو آواز و غریو سبز خاک را بشارت می‌دهد. دو عبارت و دو دنیای متفاوت، پدیدآمده از دو نگاه مختلف.

ـ بد نیست باران را با *تمثیل* (از *مرثیه‌های خاک*) مقایسه کنیم: *تمثیل* هم از باران و خاک می‌گوید، اما آن‌جا باران و خاک تمثیلی از تو است. تو باید آن باران

باشی که زمین را «باران برکت‌ها» است:

ورنه خاک
از تو
باتلاقی خواهد شد
چون به گونهٔ جوباران حقیر مرده باشی.

و تو باید خاکی باشی که خاموشی و فروتنی فروبگذاری و با همه گلویت و تمامت جانت فریادی سبز برکشی. پس:

فریادی شو تا باران
وگرنه
مرداران!

ـ محل سرودن شعر (شهر رم در ایتالیا) دلم را به این اندیشه می‌برد که ملال باران بی رنگ و روی زمستانی، بازتاب ملال سرد غربت است. این خاک خاموش و آن باران بی‌آهنگ و بی‌مقصود و بیهوده کدامین باران و خاک است؟ باران و خاک غربت ؟ باران و خاک ناآشنا و غریبه و نامونس؟ باران او باران بازیگوش و خاک او خاک سبزخوان است نه نمور سرد و طعم سربی در گلوی غربت.

□

ـ فکر کنم حالا فرصت آن را داریم که من پرسش‌هایم را مطرح کنم. پرسش اولم این است: در خواندن سطر اول. و در تمام سطرهای مشابه در شعرهای دیگر. «واو» را در ته سطر (مثلاً «تارهای بی‌کوک و») چه گونه باید خواند: وَ (va) یا ئو

(o)؟ ثانیاً علت وجودیش چیست؟ یعنی چه ربطی به سطر بعدی دارد؟ چرا این دو را در یک سطر به شکل *تارهای بی‌کوک و کمان باد ولنگار* نمی‌نویسیم؟

ـ «واو» را در آخر سطر قطعاً باید «ئو»خواند، و در آغاز سطر، وَ(va). هر چند باید نمونه‌هایش را دید و حکم کلی نمی‌شود کرد. در بند چهارم هم چنین واوی داریم: *باران را رها کن و*....اما علت وجودیش: در هر دو قسمت نقل شده، در سطر اول با یک عنصر (خواه تصویر و خواه حرکت) و در سطر دوم با عنصر یا تصویر دیگری روبه‌روئیم، هم عطف توجه است از عنصری به عنصر دیگر، و هم چشم‌به‌راهی برای عنصر ناشناختهٔ دیگری است در سطر دوم. در این نمونه‌ها، در بند اول دو عنصر باد و باران را داریم و در بند چهارم باران و خاک را. در هنگام خواندن، پس از ئو (و) در ته سطر چشم یک تهیا یا فضای خالی می‌بیند و دل مکث می‌کند و جان چشم به راه می‌ماند، همراه با حرکت یکی از دست‌های ما، که عادت شعرخواندن برخی از ما است، مثلاً من خودم این طورم. سپس با این چهار حرکت جسمی و روحی گردشی داریم از پیچ سطر اول به آغاز سطر دوم، که خود تصویر یا عنصر دیگری، و غالباً هم دیگرگونه، است و نامنتظر، و این همه را به دلیل این گونه تقطیع داریم.

ـ در مدت زمان این نگاه کردن به خالیای پشت ئو (و)، و تأمل دل و چشم‌به‌راهی جان است که شعر در جان ما حجم پیدا می‌کند، و شاید بشود گفت «وزن» می‌گیرد. این را برای کسانی گفتم که در شعرهای شاملو پی نوعی وزن می‌گردند. وقتی مثلاً دو سطر اول را به این صورت بنویسیم:

تارهای بی‌کوک و
کمان باد ولنگار

با استقلال هر سطر روبه روئیم، همان استقلالی که میان ساز و سازن هست، و از سوی دیگر دو واحد به هم تنیده داریم که اندک اندک در هم می‌بافند و می‌آمیزند و یگانه می‌شوند، مثل چنگ و چنگی، بی آن که هویت‌شان را از دست داده باشند. اما اگر این دو سطر را به این شکل بنویسیم: «تارهای بی‌کوک و کمان باد ولنگار» تمام نکاتی را که گفتم از دست می‌دهیم.

ـ آیا میان این دو نوع نوشتن یا دو گونه تقطیع تفاوت معنائی هم هست؟

ـ نه. اما تفاوت روحی و عاطفی عمیقی احساس می‌کنیم. این نکته را از یاد نبریم که چند و چون نوع تقطیع نوع خواندن ما را تعیین می‌کند، یا شاید پیش روی ما می‌گذارد. از سوی دیگر، صورت دو سطری ما را با تأثیر بصری خاصی که می‌شود آن را تفاوت در معماری نوشتاری شعر نامید روبه‌رو می‌کند.

ـ این را می‌شود قاعدهٔ خواندن دانست؟

ـ بگوئیم پیشنهاد، بهتر است. به نقطه‌گذاری شعر نگاهی بکنیم. در لحن خطابی و تأکیدی برگردان‌ها، پس از «بیار!» یک علامت خطاب و تأکید هست، که این یکی از دو علامتی است که در سراسر شعر به کار برده شده‌است، و در هر چهار برگردان به صورت ثابتی تکرار می‌شود. سوای این علامت، دو ویرگول هم داریم: یکی در بند دوم، پشت «غبارآلوده،» و دیگری در بند آخر: «و نجوای بی‌کوک به ملال انجامد،». دیگر در تمام شعر علامتی نیست.

ـ می‌خواهم بپرسم به جای

غبارآلوده، از جهان

تصویری باژگونه ...

می‌توانیم بنویسیم:

غبارآلوده

از جهان

تصویری باژگونه...

تا «غبارآلوده از جهان» نخوانیم؟ یا می‌توانیم بنویسیم:

غبارآلوده

تصویری باژگونه

از جهان...؟

ـ متوجهٔ چیزی شده‌ای؟ با هر بار دستکاری گاهی معنی، گاهی تأکید و گاهی نقش دستوری کلمات تغییر می‌کند. برای هر گونه تغییری باید منطقی داشت. این شیوهٔ نوشتاری، یا در واقع تقطیع خاص، در ذات آن شعر خاص اثر می‌گذارد.

ـ پرسش دومم دربارهٔ بحث آواها است. تو گفتی «از همان آغاز شعر چیزی

چشمگیر می‌شود و آن هماوائی‌های «آر» و «آ» است در تارها، ولنگار و باران و ببار، همراه با آوای بـ (که در این بند ۵ بار تکرار می‌شود).» چرا نمی‌گوئی «آر» در *ولنگار*، *بی‌قرار*، *درفرار* و *ببار* همقافیه‌اند و این شعر با قافیه‌های «آر» موزون و به نوعی منظوم شده؟ شاید می‌خواهی این را بگوئی که پیش از تو گفته‌اند: «...شاملو اگر از موسیقی بیرونی (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 درونی یک مصرع یا چند مصرع...) و موسیقی داخلی ((جناس‌ها و قافیه‌های میانی و همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها) دارد، همچنان که از موسیقی کناری نیز گاه گاه سود می‌جوید. این استفاده به حدی است که گاه خواننده فراموش می‌کند که این شعر موزون به وزن عروضی نیست» [۱] آن‌چه تو مطرح کرده‌ای همان «موسیقی داخلی» است.

ـ کارم را آسان کرده‌ای. حالا که پیش کشیدی از تو می‌پرسم این قافیه‌ها به چه دردی می‌خورد، یا بگو در خدمت چه چیزی است؟ شعر را موزون یا منظوم *نماید*؟ حس کنی که شعر وزن دارد؟ این شعر که از داشتن وزن روگردان است؟

ـ بگذار جوابت را از همان منبع قبلی بدهم: «هر عاملی که بتواند زنجیرهٔ زبان شعر گوینده را به لحاظ موسیقائی از زبان معمولی گفتار امتیاز بخشد، به عنوان عامل موسیقائی شعر مورد استفادهٔ شاعر قرار می‌گیرد.» [۲]. مقصودم از «هر عاملی ...» این‌جا همان «نوعی قافیه‌های میانین» و تا حدی «قافیه‌های کناری» است. پرسیدی «در خدمت چه چیزی است» در خدمت متمایز کردن زبان شعر از زبان معمولی. کافی بود؟

ـ خب. به روی چشمم. زیاد هم بود. جای انکار هم ندارد. اما ببین، ما داریم شعر می‌خوانیم و این‌جا بحث شعر یا بحث نکات هنری یا ادبی شعر مطرح نیست. وانگهی مسأله از حد قافیه‌بازی یا قافیه‌سازی درمی‌گذرد. شاعری که قافیه‌اندیش است کارش را دانسته و از روی آگاهی صورت می‌دهد. بپردازیم به همین شعر باران. گمان نمی‌کنم، یعنی یقین دارم، که شاعر دانسته به چیدن و ردیف کردن این آواها یا اصوات برنخاسته. این‌جا باران با این دو آوا ترسیم شنیداری می‌شود و

موجب می‌شود که تو باران را همچنان که می‌بینی بشنوی بی‌آن که به صدای بیرونی ریزش باران توجه کنی.

ـ روشن‌تر بگو.

ـ ببین، باران این شعر، چنان که دیدیم، صدائی ندارد و در نهایت شدت به «نجوائی بی‌کوک» وصف می‌شود، اما در ساختار شعر، در توالی آواهای «آ» و «با» و «آر» شما باران را به چشم و به گوش می‌بینید. بگذار این طور بگویم: به چشم می‌شنوید و به گوش می‌بینید. با هر آوای «آر» یک «تار» و در هماوائی آن‌ها تارهای باران را حس می‌کنید، خصوصاً کشیدگی و طول موسیقائی تارها را، تار به تار و نخ به نخ. *باران*، شعری است پر از آواهای تارهای باران. همان دلالت آوائی «تارها...» در آغاز شعر صورت دیداری «تارها» را ترسیم می‌کند.

ـ لطفاً بگو چه طوری.

ـ ببین، آوای «آ» در «تار» طول زمانی و کشیدگی باران را القا می‌کند و حرف صامت یا بی‌صدای «ر» که پشت «آ» می‌آید آن را قطع می‌کند. وهمین طور است در موارد دیگری که در این شعر داریم. هر صامتی که پشت مصوتی می‌آید آن را قطع می‌کند. با تکرار مصوت‌های «آ» و صامت‌های پشت آن‌ها یک تار باران ساخته می‌شود. باران این شعر، به دلیل آن که هم یکی از عناصر طبیعت است و هم نیست ـ که دیدیم ـ فقط تصویر «بی‌صدا»ی باران است، با مختصاتی که در سه بند اول دارد. اما باران که نمی‌تواند بی‌صدا باشد (و این در جان شاعر هست). پس صدایش در ساختار شعر انعکاس می‌یابد. شاعر که صدای باران را نمی‌شنود یا ناخواسته آن را در شعر کنار می‌گذارد، ندانسته آن را وارد شعر می‌کند. بگذارید به شکلی کمابیش تصویری، این آواها را برای‌تان بکشم.

بآ: با (تا با همه گلویش...)

بآر: باران، بیار(پنج بار تکرار "باران" و پنج بار تکرار "بیار")، غبار.

بآد: باد

بآز: بازیگوشانه

بآژ: باژگونه

بآب: حباب

آب: آبگینه

آر: تار، ولنگار، باران، ببار، غبار، قرار، هزار، فرار، بگذار. تارهای باران را، تا زمانی که هنوز به ملال نینجامیده، به شکل منظم‌تری هم می‌بینید:

ولنگار....ببار

بی‌قرار....ببار

درفرار....ببار

پیش کشیدن بحث قافیه در این گونه شعرها موردی ندارد چون این گونه آوایه‌ها برای آهنگین کردن شعر نیست، ــ

ــ ولی چنین کاری می‌کند.

ــ انکار نمی‌کنم. توالی هر گونه آواهای هماوا چنین کاری می‌کند. اما چه الزامی به چنین کاری هست؟ باران که شعر عروضی نیست. بگذارید به این صورت مطرح کنم: واقعیت این است که در کلام یا کلمات شعر شما تصویر بی‌صدای باران را می‌خوانید، آمیخته با اندکی بی‌رغبتی و بیحوصلگی ــ به دور از هستی و نقش باران و باد و خاکی که در آن آمده ــ یعنی فقط آن را می‌بینید. اما در نظارهٔ عمیق‌تر، تصویر دوگانهٔ دیداری و شنیداری باران و باد و چکیدن قطرات را ــ به کنار از وصف کلامی باران در شعر ــ در ساختار آوائی شعر به طور همزمان می‌بینید و گوش می‌کنید. آن‌جا که گفتم با چشم می‌شنوی و با گوش می‌بینی مقصودم همین نکته بود.

توالی آوای مکرر بـ (ب ب ب ب ب...) در «باران»، (به صورت مکرر) و در «ببار» (به صورت مکرر)، و باد، باژگونه، حباب، آبگینه، بی‌کوک، بی‌صدا، به، با، سبز، بخواند، بازیگوشانه،...آواز چکیدن قطره‌های باران را ــ که در بند سوم تندتند به سطح آب روی زمین می‌خورد و «صدهزارحباب» می‌سازد ــ انعکاس می‌دهد و به گوش می‌رساند، که پیدا است این‌جا هم شاعر دانه‌ها و فروچکیدن قطرات را می‌بیند اما صدائی نمی‌شنود، و یکنواختی بی‌آواز فروچکیدن یا برخورد همین قطره‌ها است که «نجوای بی‌کوک» ملال‌آور خوانده شده است. از سوی دیگر آیا امکان آن هست که شاعر بی آن که خود بداند، یعنی به آن که توجهی

داشته باشد، از جائی، مثلاً از آبچکان بام خانه یا بنائی که از آن به تماشای باران ایستاده صدای این قطره‌ها را بشنود و آن را «نجوای بی‌کوک» دانسته باشد؟

[۱] دکترمحمدرضا شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، تهران ، *انتشارات آگاه*، ۱۳۶۸، ص ۲۷۱.
[۲] *همان*،ص۲۴۵.

صبح

ولرم و
کاهلانه
آبدانه‌های چرکی باران تابستانی
بر برگ‌های بی‌عشوهٔ خطمی
به ساعت پنج صبح.

در مزار شهیدان
هنوز
خطیبان حرفه‌ئی در خوابند.
حفرهٔ معلق فریادها
در هوا
خالی است
و گلگون‌کفنان
به‌خستگی
در گور
گرده تعویض می‌کنند.

به تردید
آبله‌های باران
بر الواح سرسری،
به ساعت پنج صبح.

۵۸/۲/۲

عفونت کابوس

صبح بود. شاید حدود ساعت پنج. داشتم کارمی‌کردم. شاملو هم بود. خواب بود. پاشد نشست. رفتم ببینم چیزی می‌خواهد.

کاغذ و قلم خواست. چیزی نوشت و به من داد.

خوابید.

چند ساعت بعد بیدار شد.

پرسیدم: خوابی دیده بودید؟

گفت : نمی‌دونم. چطو مگه؟

گفتم: پاشدید این شعر را نوشتید و دادید به من. خوابیدید.

شعر را از من گرفت. نگاهی به آن انداخت.

گفت: چیزهائی یادم میاد. به نظرم از صدای بارون روی شیروونی بیدار شده بودم.

گفتم: من بیدار بودم اصلاً بارون نیومده. از این گذشته، ندیده‌ام دور و بر ما خونه‌ئی شیروونی داشته باشه.

ـ حتا چند قطره؟

ـ حتا چند قطره.

ـ اسمش چیه؟

ـ نمی‌دونم. خودت اسمی روش بنویس.(شعر را به طرفم گرفت.)

نپذیرفتم. دوباره نگاهی به آن انداخت. بالاش نوشت: صبح.

آن روز دوم اردیبهشت ۵۸ بود.
امروز که دارم این‌ها را می‌نویسم اواخر اردیبهشت ۷۱ است.

□

[امروز ۷ خرداد است. رفته بودیم دیدن شاملو. روی مصاحبه‌ئی کارمی‌کرد. در آن مصاحبه نکته‌ئی بود که می‌خواهم آن را برای‌تان از روی همان نوشته نقل کنم:]

«بگذار برای‌تان خاطره‌ئی نقل کنم: اواخر سال ۵۷ که من تنها به ایران برگشتم مدتی رادر خانهٔ او[پاشائی] ماندم. یک روز در اوائل اردیبهشت ۵۸، پیش از روشن شدن هوا چند لحظه‌ئی باران درشتی بارید که صدای برخورد قطره‌های پراکنده‌اش رو شیروانی خانهٔ مجاور مرا با شعری از خواب پراند. چراغ کنار تختخواب را روشن کردم و شعر را در یک لحظه نوشتم. پاشائی که در اتاق مجاور خوابیده بود با روشن شدن چراغ پاشد و به تصور این که شاید من احتیاج به چیزی داشته باشم خودش را رساند و درست لحظه‌ئی رسید که من تاریخ شعر را می‌نوشتم: ۲ اردیبهشت ۵۸» ــ ...»

□

ــ آن دستنوشتهٔ شاملو را داری؟
ــ سال‌ها پیش من بود. بعد دادمش به آیدا، که همیشه گنجور مهربان و دلسوز این شعرها بوده است.
ــ فکر نمی‌کنی شاعر خواب ترسناکی دیده بود؟
ــ چرا این را می‌پرسی؟
ــ چون این شعر حکایت از هول و هراسی دارد که گویا در زمانی متوقف و

مکانی منجمد اتفاق افتاده است. شعر، وحشت از «سنگ شدن» را که در خواب به انسان دست می‌دهد القامی‌کند. فضای هراس‌انگیز شعر...

ـ وقتی نشست شعر را بنویسد چه حالی داشت؟

ـ نمی‌دانم. فقط یادم هست که خوابالود بود. شاید هم بیدار نبود.

□

آن صبح وقتی شعر را به دستم داد کارم را گذاشتم پائین و شروع کردم به خواندن آن. جزء به جزء، با هراسی که از شعر در من نشت می‌کرد.

ـ می‌شود تجربه‌های آن روزت را در لابلای پرسش‌های ما دو نفر بازسازی کنی؟

ـ چرا نشود. به گمانم بهترین راه این است که جزءبه جزء یا پله به پله پیش برویم.

□

در پلهٔ اول شعر آمده: *ولرم*. در نگاه اول از این صفت چه احساسی داریم؟

ـ احساسی مطبوع و لذتبخش که رهاشدگی و لختی را نوید می‌دهد.

ـ در پلهٔ دوم، کاهلانه را داریم.

ـ که بی شتاب و بی دغدغه است، به بی‌خیالی.

ـ ببینید *کاهلانه* با یک واو عطف در کنار *ولرم* می‌نشیند. اگر این دو را در تخیل‌مان با هم ترکیب کنیم ـ

ـ در رختخوابی گرم و نرم، بی دغدغهٔ خاطر.

ـ در پلهٔ سوم: *آبدانه‌ها*. قطرات باران، شاید از باران صبحگاهی ـ

ـ روی گلبرگ‌ها چه زیبائی چشمگیری دارد.

ـ پس معلوم می‌شود دو صفت ولرم و کاهلانه مال آبدانه‌هائی است که نه سرد و نه گرم است و بی‌خیالانه روی برگ‌ها در نسیم تکان می‌خورد.
ـ پس با توجه به این سه کلمه، روز فرحبخشی در پیش خواهیم داشت. کیف می‌کنی که در رختخوابت از این دنده به آن دنده بغلتی، خمیازه بکشی، کش بیائی. نه؟ صبح بهاری هم که هست!
ـ در پلهٔ‌چهارم آمده: چرکی ـ
ـ یعنی چه؟
ـ یعنی همین!
ـ چه صفت صبح خراب‌کنی.
ـ بگو چه کلمهٔ کثیفی. چرا این‌جا نشسته؟
ـ *آبدانه‌های* چرکی...؟ حالم به‌هم‌می‌خورد. تمام آنچه تا این‌جا رشته بودم پنبه می‌شود. تمام ساخته‌های‌مان از درون و بیرون به هم ریخته.
ـ صبح بهار و این جور چیزها؟
ـ یقیناً این واژه‌ها معناهای دیگری دارد؟
ـ چه معنائی؟ چرکی که نیازی به معنی کردن ندارد.
ـ راستی هم. خیال‌مان را حتا آلوده و چرکین می‌کند. همیشه نشانهٔ تب و عفونت و بیماری و مرگ است. «آبدانه‌های چرکی» مگر چیزی از نوع جوش‌های طاعونی نیست؟

ـ به نظر تو شاعر کابوس طاعون دیده بود؟ انتظار همه چیزی را داشتی مگر طاعون را.
ـ آخر، روزهای اول اردیبهشت و آبدانه‌های چرکی باران تابستانی؟...
ـ *باران تابستانی* و *آبدانه‌های* چرکی...؟من که باورم نمی‌شود! چشم به راه بودم که لطافت و خنکای بهاری راحس کنم.
ـ زود قضاوت نکن. شاید به کلمات دیگر امیدی باشد. ببینید، پیداست که

صفت «تابستانی» به فصل اشاره‌ئی ندارد بل‌که ناظر به تب وتاب ناشی از آن چرکابه است ـ

ـ ابتدای عفونت نیست؟

ـ البته عفونت کابوسی که قبلاً فرض کردیم شاعر دچارش شده.

ـ ببینید، من مازندرانیم و خوب می‌دانم که با این *آبدانه‌های چرکی باران تابستانی* هوائی شرجی و دم‌کرده و لزج همراه است. با تنفس در چنین هوائی از خودت هم بیزار می‌شوی. من که دلم نمی‌خواهد این جور باشد.

ـ برگردیم شعررا ازسر بخوانیم.

ـ در این فضای ناخوشایند، «ولرم» نخستین احساس تست ازجهان پیرامونت و نخستین لطمهٔ سرخوردگی از فریب «باران»، یا چیزی مثل لیزی کرم‌خاکی که حالت را به هم می‌زند: ولرم و چندش‌آورست. در این حال، نفرتزده سر بالا می‌کنی تا به آسمان نگاه کنی. آسمانی به چشمت نمی‌آید. بالای سرت حفره‌ئی می‌بینی کدر وگرفته، بیمار و پلشت، بوینا ک از عفونت چرک ـــ

ـ یا شرجی چرکینی که راه نفس بر تو می‌بندد. به خودت می‌گوئی چه شده؟ درشعر دقیق می‌شوی. نمی‌بینی گفته شده باشد که «باران» می‌بارد یا حتا فرومی‌ریزد، یا فعل‌هائی از این دست.

ـ اگر این «آبدانه‌های باران تابستانی» از آسمان نمی‌بارد پس ازکجا آمده؟

ـ این‌ها تاول‌های آبله‌ئی است که از درون ریخته بیرون. این تاول‌ها که بر این «برگ‌های بی‌عشوه» نشسته و در نخستین نظر (از سر حسن نیتی شاید) قطرات باران را تداعی کرده بی‌گمان اگر به خاک و باغ شما ببارد آلوده‌اش می‌کند. شاعر یقیناً باران و باغ را در نظر داشته که هم از باران سخن گفته و هم از برگ‌های ختمی، منتها هر یک با صفاتی که فرصت خوشخیالی و خیالبافی «شیرین‌ترک» را به ما نمی‌دهد. هر چند با خود می‌گوئی ای کاش «دانه» در «آبدانه» زمین و رویش را نوید می‌داد. اما نه، مثل روز

روشن است که این دانه، دونه‌های جوش چرکی است. در میان این‌همه گیاه این تاول‌ها نخست از برگ‌های گیاه خطمی بیرون زده که این‌جا ارگانیسم خشن «بی‌عشوه»ئی را تداعی می‌کند. عقت می‌آید. چه هوای کثیفی !چه گل و گیاهی!

تا این‌جا هیچ واژه‌ئی ترا بر نمی‌انگیزد. از جادوی واژهٔ صبح هم که عنوان شعر است کاری ساخته نیست «جز این که با کنایه‌ئی تلخ سراسرقطعه را درخود می‌فشارد.»

ـ آیا این صبح وجود عینی یا کنائی دارد؟

ـ «صبح» مسخ شده‌ئی است. این صبح «نمی‌شود». دقیق‌تر که می‌شوی می‌بینی در شعر دو بار آمده «به ساعت پنج» . گوئی «صبح» در پیوستار زمان از حرکت باز مانده. این «ساعت پنج صبح» یا در زمان منجمد شده یا از زمان بیرون است

ـ خواب و کابوس نیز همین گونه است.

ـ آیا این عبارت یادآور «ساعت پنج عصر» گارسیا لورکا در «مرثیه» نیست؟

ـ آن‌جا «ساعت پنج عصر» زمان مرگ است و این جا «ساعت پنج صبح»، مرگ زمان و آغاز انجماد نومیدانهٔ‌حرکت. زمان مرگ و مردگی پس از شیوع طاعون؟

ـ سوای این عبارت آیا مفردات دیگری هم در شعرهست که توقف زمان رانشان دهد؟

ـ بله: «خطیبان حرفه‌ئی در خوابند/حفرهٔ معلق فریادها/درهوا/خالی است.» ونیز «الواح سرسری» در بند آخر،که گویای سکون است و بیحالی و بستر فاجعه ـــ

ـ و کابوس طاعون.

ـ این کابوسِ طاعون تو دارد طاعونِ کابوس می‌شود.

ـ شاید پافشاری او بی دلیل نباشد. تو واقعاً بوی مردگی را نمی‌شنوی ؟ بوی نا؟ بوی چرک، بوی هوای چرکین عفونت ؟ آیا برای تو یادآور «باغ عفونت» در شعر *ضیافت* در مجموعهٔ دشنه در دیس نیست؟

ـ حالا که به «تئوری طاعون» توجه کرده‌اید سوآلی دارم: این چه صبحی است در کدام سیارهٔ نامسکون؟ در خواب یا در مرگ؟ این «صبح» به نظر می‌رسد که از مجموعهٔ واژگانی که می‌شناسیم بیرون است.

ـ بیش‌تر واژگان این شعر می‌توانست سرشار از حرکت و حیات باشد: صبح، گل، باران تابستانی، مزار شهیدان، گلگون‌کفنان، فریادها...اما شعر گوئی در چنان فضائی می‌گذرد ـ که از هر گونه عنصر حیات عاری است.

در مغاک مردگان «خسته» می‌نگریم. خسته از چه چیزی؟ نمی‌دانیم. این خستگی مفهوم چندگانهٔ بیزاری و نومیدی را نیز یدک می‌کشد. گوئی اینان را به چیزی رغبت نیست. گرد انجماد و سکون بر همه جا پاشیده‌اند. از فریادهای زندگی تنها پوسته‌هائی به جا مانده که به گونهٔ حفره‌های خالی در هوا معلق است. گوئی فریادها ناگهان از فریادواری خود تهی شده‌اند. (ببینید چه گونه فریادهای زنده به فریادهای منجمد درحفره‌های خالی وصف شده، حفره‌هائی که یادآور جمجمه‌های مردگان هم می‌تواند باشد) گوئی هوا پر از جمجمه‌های معلق است ـ

ـ این دقیقاً تصویری کابوسی از آسمان است.

ـ در شعر هیچ حرکتی نیست. نه بادی می‌وزد، نه برگی می‌جنبد و نه‌آبی می‌گذرد. آمد و شدی نیست. سکون است و سکوت. این‌جا از قاطعیت مرگ نیز که همان نامش تیرهٔ پشت را می‌لرزاند خبری نیست ـــ

ـ امیدی هم در آن نیست.

ـ نه تنها امید که نومیدی نیز در آن نیست.

ـ چون قلمرو مردگان است؟

ـ اینان مردگان بی قلمروند.

ـ در قسمتی از شعر آمده:

هنوز
خطیبان حرفه‌ئی در خوابند.

اینان در چنین شرجی مسموم و بوینا کی چه گونه «کاهلانه»، در کنار مردگان، تن به خوابی بی‌دغدغه رها کرده‌اند؟ مرده‌اند؟

ـ یا بگو خود هنوز از خواب مردگی برنخاسته‌اند؟

ـ واژهٔ سنگین «هنوز» چون درکنار «ساعت پنج صبح» بنشیند انجماد مطلق و مرگ زمان و حیات را اعلام می‌دارد. با این «هنوز» خفتگان حرفه‌ئی به مردگان «همیشه» بدل می‌شوند. خواب شان را بیداری‌ئی در پی نیست. هنوز، و همیشه، در خوابند. زیر آسمانی خوابیده‌اند که حفره‌های وحشت است.

به تقطیع این قسمت‌از بند دوم دقت کنید:

...
حفرهٔ معلق فریادها
در هوا
خالی است
و گلگون‌کفنان
به‌خستگی
در گور
گرده تعویض می‌کنند.

تمام این یک جملهٔبلند مرکب (از دو جمله یا دو سطر) در هفت پله تقطیع شده، و در سطر دوم پنج بار صدای گ (در حرف «گاف») آمده. صدای «گریه» نمی‌شنوید؟ «حفرهٔ معلق فریادها» به بغض نمی‌ماند؟ گریه‌ئی هق هق آلود است. هر پله‌ئی به هق هقی نمی‌ماند؟ گوئی چشم اشک‌باری در یک نگاه به آسمان می‌نگرد و در نگاهی دیگر به خاک.

آسمان در این کابوس، حفره‌های تاریک و هراس انگیز است. اما زمین این شعر چه گونه است؟ هیچ به جز گورها و «الواح سرسری». زمینی نمی‌بینیم.

ـ گفتی همه جا را انجماد و توقف گرفته، قاعدتاً نباید فعلی هم باشد که دلالت بر حرکتی کند.

ـ در تمام شعر فقط سه فعل هست که هر سه هم در بند دوم آمده. بند اول و سوم فاقد فعل است. آن هم شاید به این دلیل که از خفتگانی مرده‌آسا و مردگانی خسته از زندگی، سخن می‌گوید.

ـ به نظر می‌رسد که بند سوم صورت دیگری از بند اول است؟

ـ دقیقاً. «کاهلانهٔ» بند اول در بند سوم شده «به‌تردید». آیا بیماری امکان بیمار را می‌سنجد و نمی‌خواهد بی‌گدار به آب بزند؟ در همین بند «آبدانه‌های چرکی باران تابستانی» به صورت «آبله‌های باران» درآمده و ارگانیسم خشنی که آن‌جا «برگ‌های بی‌عشوهٔ خطمی» خوانده شده این‌جا شده «الواح سرسری». در این بند فاجعه تثبیت شده و هر گونه حیاتی، که در دو بند پیش احتمالش می‌رفته در این بند یکسره نفی شده است. در پایان هر دو بند «به ساعت پنج صبح» تکرارمی‌شود.

ـ «الواح سرسری» چیست؟ آیا به گورها اشاره می‌کند؟ «سرسری» این بند «به خستگی» بند دوم را تأکید نمی‌کند؟ در این بند چه مانده؟

ـ فکر می‌کنم به قدر کافی از این شعر حرف زده‌ایم.

ـ «باران» این شعر چه گونه بارانی است؟ در هیچ‌یک از «بارانی»های شاملو

چنین بارانی را سراغ دارید؟

ـ نه! این باران نه باران مرغ *باران* است باانگشت بلورینش (در *هوای تازه*)، نه *بارون* است (در *هوای تازه*) و نه باران *من و تو*، درخت و *بارون* (در *آیدا* در *آینه*) که ناز انگشتانش درختی را به جنگلی یگانه مبدل می‌کند. نه باران *تمثیل* است (در *مرثیه‌های خاک*) که فریاد و برکت است. نه *باران*(دشنه در دیس) است که بازیگوشانه می‌بارد تا خاک با همه گلویش سبز بخواند. و نه این باران صبحگاهی به باران *شبانه* می‌ماند:

که به شیطنت گوئی
دره را
ریز و تند
در نظرگاه ما هاشور می‌زد.
(*آیدا*: درخت و خنجر و *خاطره*)

نه آن باران است که زلالی چشمه‌ساران از اوست (همان‌جا) و نه باران شعر مرثیه است (همان‌جا) که عطش زمین خاکستر را می‌نوشد و نه آن بانوی پرغرور است در آستانهٔ نیلوفرها (*باران* از *باغ آینه*) و نه باران میلاد است (در *لحظه‌ها* و *همیشه*) و نه آن باران است که شاعردر گذرگاه آن سرودی دیگرگونه آغازمی‌کند(شعر *من مرگ را*...در *لحظه‌ها* و همیشه). دریغا باران!

اما باران این شعر «آبله‌های باران» است. باران این فصل است. باران چرکابه و زهرابه است. گیاهی نمی‌رویاند و خاک از آن به آوازی سبز مترنم‌نمی‌شود. دریغا باران!

رستاخیز

من تمامی مردگان بودم:
مردهٔ پرندگانی که می‌خوانند
و خاموشند،
مردهٔ زیباترین جانوران
برخاک و در آب،
مردهٔ آدمیان
از بد و خوب.

من آنجا بودم
درگذشته
بی‌سرود.
نه تبسمی
نه حسرتی.

به مهر
مرا
بیگاه
در خواب دیدی
و با تو بیدارشدم.

۱۹ مرداد ۵۹

در لحظه

به تو دست می‌سایم و جهان را درمی‌یابم،
به تو می‌اندیشم
و زمان را لمس می‌کنم
معلق و بی‌انتها
عریان.

می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم.
آسمانم
ستارگان و زمین،
و گندم عطرآگینی که دانه می‌بندد
رقصان
در جان سبز خویش.

□

از تو عبور می‌کنم
چنان که تندری از شب.ـــ

می‌درخشم
و فرو می‌ریزم.

۱۹ مرداد ۵۹

در لحظهٔ رستاخیز: می‌درخشم و فرومی‌ریزم

این دو شعر هر دو در یک روز سروده شده و از نظر فضائی که در آن‌ها می‌گذرد ــ که امیدوارم در طی بحث روشن شود ــ آن‌ها را شعر یا دو شعر مکمل می‌دانم. از این‌جاست عنوان مقاله که ترکیبی است از نام این دو شعر.

رستاخیز

من تمامی مردگان بودم:
مردهٔ پرندگانی که می‌خوانند
و خاموشند،
مردهٔ زیباترین جانوران
برخاک و در آب،
مردهٔ آدمیان
از بد و خوب.

ــ در شروع کار خوب است که حالت ماضی شعر را به زمان حال تبدیل کنیم که خود را در زمان حال قرار داده‌باشیم. اکنون می‌توان پرسید: آیا منظر من گورستان است؟ گوئی در کابوسی به منظری نگاه می‌کنم که هر ذی‌حیاتی در آن مرده است و من نیز خود را تمامی آن مردگان می‌بینم،

یعنی مجموعهٔ مردگان دیگر. آیا به گورستان نگاه می‌کنم؟ آیا جملهٔ «زندگان مرده‌اند» یا «همه مرده‌ایم» می‌تواند بار «من تمامی مردگان بودم» را به دوش بکشد؟

ـ در نظر اول پیدا است آن که می‌گوید «من تمامی مردگان بودم» زنده است.

ـ دلالت لفظی هم دارد؟

ـ هم فعل ماضی بودم و هم این نکته که راوی نیز از مردگان است. «مردگان» معنای روشنی دارد که بی‌درنگ در سه طرح کوتاه حدود کاملاً مشخصی پیدا می‌کند. به‌ظاهر تمامی مردگان بودن می‌تواند ناقوس وحشت سیاهی را به صدا در آورد. اما این‌جا سخن از کابوس در میان نیست، گویا در نهایت آرامش جان می‌گویم «من تمامی مردگان بودم»، واین تصویر مقطعی از جهان است که ابعاد و آفاق گسترده‌تری دارد.

ـ به نظر می‌رسد که قید «تمامی» نیاز به روشنگری دارد.

ـ می‌توانیم بگوئیم «تمامی» ضربه‌ئی است ک در آغاز این سمفونی با سنگینی خاصش به گوش می‌رسد و انعکاسش در سراسر این بند بسط می‌یابد. اولین انعکاسش در«مردگان» تجلی می‌یابد، و در سه طرح کوتاه بسط می‌یابد: مردهٔ پرندگان و جانوران و آدمیان، و در واقع تمام شکل‌های حیات. از این پرندگان، بخشی آواز می‌خوانند و بخشی خاموشند، و این یعنی مطلق پرنده.

ـ بخش دیگر از این مردگان، زیباترین جانوران خاک و آب است، که بر این قیاس می‌توان آن را مطلق جانور زیبا دانست.

ـ قسمت سوم این تمامی مردگان مردهٔ آدمیان است، از بد و خوب. و این هم یعنی مطلق آدمیان.

ـ نه زمانی در این بند از شعر مطرح می‌شود و نه مکانی.

ـ آیا از فعل بودم و گورستانی که به آن اشاره شد نمی‌توان به زمان و مکان پی برد؟

ـ گورستان که از مفروضات ما بود. «بودم» هم فعل است و دلالت بر بودن من در گذشته دارد و نه دلالت بر بودن زمان.

ـ از این که شعر نمی‌گوید در چه زمانی یا مکانی آیا اشاره به مطلق زمان و مکان نیست؟ یعنی تمامی مردگان را از آغاز پدیدآمدن «مردن» تا من و تا ابدیت در برمی‌گیرد؟

ـ «تمامی مردگان» نوعی خاموشی بر این بند شعر می‌گسترد. هر چه هست تا این‌جا بوئی از حیات به مشام نمی‌رسد.

ـ دقیقاً! مرگ به طرزی رازگونه تمامی آنچه را که هستی زنده یا حیات می‌نامیم از پهنهٔ خاک روبیده است. کمابیش معنی «من تمامی مردگان بودم» روشن شده: از زمان بی‌زمانی همه مرده بوده‌اند.

ـ «ای بسا که تا لحظه‌ئی که من تمامی مردگانم هنوز حیات پدید نیامده: «من» بذر منجمد حیات نامکشوفم در جهانی که در غیاب من معنائی ندارد. جهان «من» هنوز جهان مردگی مطلق است. باید سلسلهٔ بی‌پایانی از حشرات و جانداران بیاید و بگذرد تا سرانجام، انسان بر تل آن اجساد چشم بگشاید و به گیتی بی‌هویت پیرامونش معنائی بدهد.»

ـ راستی چرا از آسمان و زمین و گیاه و سنگ سخنی در میان نیست؟ آیا از آن رو که ما در چارچوب کلام فقط صورت‌های سه گانهٔ پرنده و جانور و آدمیان را زنده می‌دانیم؟ یعنی حیاتی را که دستخوش مرگ است؟

ـ با توجه به مطلقیتی که تا این‌جا برای مرگ گفتیم، چرا از این بند شعر اندوهی یا هول و هراسی حس نمی‌شود، یا من حس نمی‌کنم؟

ـ من هم یک چنین احساسی دارم: سخن از مطلق مرگ و ظلمات در میان است اما هیچ ناشادی به من دست نمی‌دهد. پنهان نمی‌کنم که حتا پسمزه‌ئی از شادی هم در کام من باقی می‌گذارد.

ـ واژگان این بند (و تمام شعر) چنان به ظرافت در کنار هم نشسته که، چنان که تو هم اشاره کردی، نه تنها اندوهی در ما برنمی‌انگیزد بل‌که نخست گونه‌ئی بی‌اندوهی عمیقی را و سپس آرام آرام تا پایان شعر، در طرح‌ها و نقوش گوناگون واژگان و اصوات، بیکران بازیگوش و شادمانه‌ئی را در برابر چشمان ما می‌گسترد.

ـ چون اساس کار را در خواندن شعر بر منطقی بودن نهاده‌ایم لازم است برای

نکاتی که گفتی دلیل بیاوری.

ـ با بررسی سه طرحی که از مردگان این شعر در دست داریم آغاز می‌کنیم. اول: طرح پرندگان آوازخوان و پرندگان خاموشی که مرده اند ومن خود را مردهٔ آن‌ها می‌بینم. همان نام «پرنده» زیبائی و لطافت و ظرافت و آسمان و پرواز، آواز و خاموشی، گل و برگ و درخت و جنگل را در منظر جان می‌گشاید. پرندگان، ساده و زیبا و عمیق‌اند و مرگی ساده اما با شکوه دارند. اگر آوازخوان نباشند، مرگ‌شان معصومیت است و اگر باشند خاموشی گزیدن موسیقی است. از شما می‌پرسم آیا مردهٔ چنین پرندگانی بودن اندوهی در شما برمی‌انگیزد؟

ـ نه. برای من این زیباترین شکل مردن است: به معصومیت ابدی پیوستن یا به سکوت موسقی مبدل شدن است.

ـ اما پرندهٔ مرده دیگر پرواز و آسمان را تداعی نمی‌کند. از این‌جاست که آسمان در این شعر حضور ندارد و به چشم نمی‌آید.

ـ من ادامه می‌دهم. در طرح اول، پرندگان بی آسمان بی آواز و پرواز را داشتیم همراه با بی‌رنگی و سکوت. این‌جا طرح مردهٔ زیباترین جانوران را می‌بینیم بر خاک و درآب، همراه با سکون و مردگی.

ـ اما چرا «زیباترین جانوران»؟ چرا این صفت را برای پرندگان نیاورده، حال آن که به این‌ها برازنده‌تر است؟

ـ شاید از آن رو که پرندگان همیشه زیبایند. هیچ پرنده‌ئی زشت یا بد نیست، و تفاوت‌شان در این است که آواز می‌خوانند یا خاموشند.

ـ کم نیستند کسانی که این یا آن پرنده را زشت و شوم ...می‌دانند. حتا خیلی‌ها از بعضی پرنده‌ها نفرت دارند. جغد یکی از این پرنده‌ها است.

ـ این به فرهنگ آن‌ها برمی‌گردد. وانگهی ما از «من»ی که در این شعر آمده حرف می‌زنیم نه از هر کسی، داریم تخیل و تفکرات یک انسان را در فضای رستاخیز او نظاره می‌کنیم. داریم طرح استحالهٔ انسانی را از مرگ به رستاخیز، آن هم در این شعر معین دنبال می‌کنیم نه تعبیر و تفسیر باورهای این یا آن مردم را. از این گذشته، تو هم حرف مرا بی‌دلیل یک حکم کلی

به حساب آورده‌ای. حرف من فقط در بارهٔ این بند از شعر است.

- او نمی‌خواهد تو او را مردهٔ جانوران زشت ببینی. خاک و آب هم گرمی و نرمی و لطافت خاص خود را دارد، اما خاک و آب نیز در این‌جا مرده است، بی‌جنبش است زیرا زیباترین جانوران بر آن‌ها مرده‌اند.
- با این‌همه، این نکته که از هستی نشانی در آب و خاک نیست هیچ رقّتی در تو برنمی‌انگیزد. مفهوم ناخوش «مردار» ترا هیچ نمی‌آزارد: نه عفونتی تداعی می‌شود و نه منظری از تجزیه و پوسیدگی. نه خاکش پلشت است و نه آبش مرداب.
- طرح سوم به مردهٔ آدمیان می‌پردازد. آدمیانی با دو صفت بد و خوب، چون دو روی یک سکه. گوئی آدمیان نمی‌توانند بد یا خوب نباشند. خوب و بد می‌تواند اشاره‌ئی باشد به حیطهٔ پرکشاکش آدمیان که جلوه‌گاه اضداد است: اضدادی چون بیم و امید، شادی و اندوه، نرمی و تندی، مهر و کین، زیبائی و زشتی، روشنائی و تاریکی، نرینگی و مادینگی، پُرا و تهیا، و کلی‌تر از همه، هستی و نیستی یا داشتن و نداشتن. آدمیان ترکیبی از این اضدادند.
- طرح آدمیان در همان حال دو طرح پرنده و جانوران را نیز در خود دارد، با آواز و خاموشی و خاک و آب‌شان.
- در این سه طرح نه نشانی از شب و روز هست ونه هیچ نشانی دیگر از زمان. همه مردگی است و سکون و سنگینی. تمامی جهان شعر تا لحظهٔ بیداری و رستاخیز، جهانی است تن به مردگی سپرده. این را بیائید مقایسه کنیم با این بخش از شعر به تو می‌گویم در *هوای تازه*:

زیر آسمانی بی‌رنگ و بی‌جلا زندگی می‌کنی
بر زمین تو، باران، چهرهٔ عشق‌هایت را پرآبله می‌کند
پرندگانت همه مرده‌اند
در صحرائی بی‌سایه و بی‌پرنده زندگی می‌کنی
آن‌جا که هر گیاه در انتظار سرود مرغی خاکستر می‌شود.

از هر واژهٔ این شعر اندوه و تأسف می‌بارد، اما جهان مردگی رستاخیز چنین نیست.

ـ تا این‌جا گوئی شعر در خواب می‌گذرد و آرامش خواب بی‌دغدغه و مردن بی‌هراس را با خود دارد.

من آن‌جا بودم
در گذشته
بی‌سرود.
با من رازی نبود
نه تبسمی
نه حسرتی.

ـ سه طرح اول، «من تمامی مردگان بودم» در این‌جا بسط می‌یابد و روشن‌تر می‌شود. «در آن‌جا بودن» همان مردگی و مردهٔ تمامی مردگان بودن است. در جملهٔ «من آن‌جا بودم/ در گذشته»، گذشته و بودن من تأکید می‌شود و این در واقع بیان روشن‌تر همان «من تمامی مردگان بودم» است.

ـ بند دوم واریاسیون‌هائی روی سه طرح ابتدای شعر است. در این بند همهٔ مفردات بند اول را به شکلی روشن‌تر و ملموس‌تر و با تأکیدی بیش‌تر، با تصاویری کم‌تر و با عمقی بیش‌تر می‌بینیم.

ـ فعل «بودم» در هر دو بند آمده و فکر می‌کنم لازم است به آن بپردازیم. می‌خواهم از یک نکتهٔ دستوری شروع کنم. «بودم» این‌جا فعل ربطی است نه به معنی «هستی داشتم» یا وجود داشتم. «من آن‌جا بودم» یعنی بودم بی آن که هستی و آگاهی به خود داشته باشم، چرا که «من تمامی مردگان بودم».

ـ آن‌جابودن، چنان که برخی فیلسوفان می‌گویند، صورتی از بودن است، مثلاً

هستی سنگ از این شکل بودن است. و این به نظر من نفی حرف تو است.

- آن‌جا بودن، یعنی مرده بودن و این نفی هستی داشتن است. این‌جا هستی داشتن برخورداری از حیات است. بودن به معنای هستی داشتن در «داشتن» تجلی پیدامی‌کند و نبودن هم در نداشتن. توضیح این نکته بر اساس این بند از شعر ضروری است. بی سرود و بی راز و بی تبسم، و حتا بی حسرت بودن، نداشتن این‌هاست، به این معنا که این‌ها در من نیست. من که سرود و راز و تبسم و حسرتی در دل ندارم پس نیستم و مرده‌ام. و این همان «من تمامی مردگان بودم» است که در نداشتن بسط می‌یابد.
- آیا زندگی را در داشتن این چهار چیز خلاصه می‌کنید؟
- شعر، نداشتن این‌ها را مرده بودن می‌داند. وانگهی این‌جا زندگی نه به معنای زیست‌شناختی آن مطرح است نه به معنای اجتماعی آن. حیات روحی مطرح است. سرود و راز و تبسم و حسرت را کجا می‌توان یافت؟ در دلی که عاشق باشد. این‌ها از عوالم عشق و عاشقی است، تجلیات تَف جان است، یا گرما و شور زندگی است.

وقتی که دل‌مان مالامال و سرشار از گرما و شور عشق و زندگی باشد، سرودخوان عشقیم. سرود، تجلی این رنگ‌های درخشنده است. راز، این‌جا فرو پوشیدگی و ابهام است در احوال عشق، که در حرکات و نگاه عاشق از پرده بیرون می‌افتد. رازی با او نیست. راز مگوئی ندارد. تبسم، بروز و جلوهٔ یاد و دیدار عشق است در چهره. بگو در تمام تن.

حسرت، بی بهره ماندن از تمام آن چیزهائی است که گفتم. نداشتن این زندگی است.

آنچه از این «چار حدِّ هستی» و این تَف زندگی گفتم ــ که او از آن‌ها سرد و بی‌بهره است ــ کنایتی است و الا زیبائی و راز شعر در ابهام این چهار واژه است.

چون این‌ها راندارم مرده‌ام. یا دقیق‌تر بگویم، این‌ها را در خود نمی‌یابم، پس مرده‌ام و مردهٔ تمامی مردگان دیگر نیز هستم. بیرون از این چار حد هستی قلمرو نیستی است، قلمرو مردگان و وادی خاموشان است. هرکه

یکی از این چهار را از دست داده باشد مرده است و هرگاه هر چهار را از کف داده باشد مردهٔ تمامی مردگان است، «مردهٔ پرندگانی که می‌خوانند / و خاموشند، /مردهٔ زیباترین جانوران / بر خاک و در آب، / مردهٔ آدمیان /از بد و خوب.» و من «مردهٔ تمامی مردگان بودم».

- در واقع، مردگی «من» در بند دوم بسط و وضوحی ملموس یافته است.
- شما این‌جا اندوهی حس نمی‌کنید؟
- چرا. اما گزنده نیست، زیرا که همان نام سرود و راز و تبسم و حسرت کافی است از این گزندگی بکاهد هرچند که این‌ها با من نبود. اما این نبودن، مطلق نیست. از این رو امیدی در پس پشت آن پنهان است و این را بر اساس جملهٔ «من آن‌جا بودم /درگذشته» می‌گویم و این تأکید بر «گذشته» روزنی است گشوده بر امید.
- هر چند این امید صراحت آن پاره شعر دی‌ماه سال چهل را ندارد:

نه!
هرگز شب را باور نکردم
چرا که در فراسوهای دهلیزش
به امید دریچه‌ئی
دل بسته بودم.

[*وصل ۴،لحظه‌ها و همیشه*]

قبول دارم که این دو شعر از نظر موضوع ربطی به هم ندارند. اما این قدر هست که حتا اگر تا کنون رستاخیز را تا آخر نخوانده باشیم باز می‌توانیم امیدوار باشیم که پایان کار دیگرگونه خواهد بود.

- «من آن‌جا بودم»، گوئی در جهانی که شش جهتش بینوائی و پوکی و اندوه بود. جهانی با آفاق سوت و کور. «آن‌جا» را باید مردگی مطلق یا «تمامی مردگان» دانست و حضور بی‌خبر از خویش در مردگی: من خود تجسم مردگی بودم.

به مهر
مرا
بیگاه
در خواب دیدی
و با تو بیدار شدم.

- این بند آرام آغاز می‌شود و حالتی شاد دارد. آن روزنی که پیش از این گفتیم این‌جا به فراخی گشوده می‌شود.
- در بند دوم سرود و راز و تبسم و حسرت را می‌خواستم اما نداشتم. با من نبود. اکنون آن‌ها را دارم، زیرا مهر ترا را دارم:

گفتی دوستت می‌دارم
و قاعده
دیگر شد.

[*شبانه از ترانه‌های کوچک غربت*]

نکتهٔ جالب این است که این بخشی از شعری است که دو روز قبل از رستاخیز سروده شده.

- اجازه بدهید جملهٔ اول و آخر شعر را به هم وصل کنیم:

من تمامی مردگان بودم:
....
و با تو بیدار شدم.

تمام شعر همین است: «مرده بدم زنده شدم دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم»

ـ به نقطه گذاری شعر توجه کنید. پس از جملهٔ «من تمامی مردگان بودم» دو نقطه آمده که چگونگی این تمامی مردگان بودن را توضیح می‌دهد، تا می‌رسیم به جملهٔ آخر شعر: «و با تو بیدار شدم». از نقش حرف «و» در آغاز این جمله نباید غافل شد. این «و» با تو بیدار شدن را عطف می‌کند به جملهٔ اول شعر. این «و» گوئی ورود «تو» را اعلام می‌دارد. مرده بودن من و تمامی پرندگان و جانوران و آدمیان از بد و خوب پایان یافته. همه بیدارشده‌ایم. تمام شعر در یک کفه قرار می‌گیرد و «و با تو بیدارشدم» در کفهٔ دیگر. و «رستاخیز» من در «با تو بیدار شدم» تجلی می‌یابد و می‌شکفد واندکی بعد در فضای درلحظه اوج می‌گیرد.

ـ چرا حضور او این‌همه کیمیا کار است؟

ـ برای این که با خود مهر می‌آورد:

در نگاهت همه مهربانی‌هاست
قاصدی که زندگی را خبر می‌دهد.

[آیدا درآینه،
چهار سرود برای آیدا،
سرود برای سپاس وپرستش]

ـ ناگاه «تو» ظهور می‌کنی و به «مهر» در من خفتهٔ بیگاه و در این «تمامی مردگان»، نظر می‌کنی و من در حضور تو و در کنار تو از مردگی و مرگ بیدار می‌شوم. تو مرا برگزیدی و من هستی یافتم. این کیمیا کاری است. بی عشق، مرده‌ایم: مردهٔ تمامی موجوداتی که می توانند عشق بورزند. هر آنچه پیش از این نداشتم اکنون دارم. و در این داشتن است که هستی دارم. دارم، مهر می‌ورزم، زنده‌ام.

ـ به شیوهٔ دکارت: دارم، پس هستم.
ـ بگو: عشق می‌ورزم، پس هستم.

ـ چرا دور برویم: «گفتی دوستت می‌دارم
و قاعده
دیگر شد.»

ـ اکنون آن چار حد هستی را که از دست داده بودم بازیافته‌ام. نیستی به هستی، و مردگی به زندگی مبدل شد.
ـ از بند آخر پیدا است که شاعر گوئی در خواب بود که تو و آن مهر را از دست داده بود. تو خاستگاه حیات و سرچشمهٔ سرود و راز و تبسم تمامی زندگانی. با حضور ناگاهی توست که تمامی مردگان جهان مردهٔ بی‌جنبش، هستی می‌یابند و از خواب گران مردگی بیدارمی‌شوند. تصویری که در دو بند اول متوقف شده‌بود به حرکت درآمد: گوئی این اعجاز برای تحققش چشم به راه تو بوده. هستی به اشارتی جادوئی آغاز یافته و جهان در حلقهٔ معرفت (= من) آفریده شده، و خون وحیات در رگ‌های درک وشناخت به جریان افتاده است. شعری که با پایان یافتن حیات آغاز شده بود با آغاز شدن حیات و بیداری پایان می‌یابد. مردن و «آن‌جا بودن» به بیداری بدل شده است.

در لحظه

من که «با تو بیدار شدم»، اکنون در حضور توام. حضور تو را نظاره می‌کنم. در تو نظاره می‌کنم. گوئی هنوز منگ آن خوابم. به چشمان خود باور ندارم یا به اقبال خویش یا به رستاخیز از آن مردگی، نمی دانم. می‌خواهم به تو دست بسایم تا چشمان خود و جهان و هستی و بیداری خویش باورم شود. پس تجربه می‌کنم. اما

به تو دست می‌سایم و جهان را درمی‌یابم،
به تو می‌اندیشم

و زمان را لمس می‌کنم
معلق و بی‌انتها
عریان.

حواس من دیگرگونه شده یا تو خود واقعیتی دیگرگونه‌ای؟ من در ابعاد زمان و مکان نمی‌گنجم یا تو بیرون از زمان و مکانی؟ توئی معلق و بی‌انتها و عریانی یا من؟ ذات تو چنین است یا حال من دیگرشده؟ ــ:

به تو دست می‌سایم اما به جای لمس تو، جهان را درمی‌یابم.
به تو می‌اندیشم اما به جای دریافت، تو زمان را لمس می‌کنم.

استحالهٔ غریبی است! تو، توئی یا کل جهانی یا جوهر جانی؟ جهان کدام و زمان کدام است؟ توئی سیال یا منم سیال؟ من دستخوش این استحالهٔ اثیریم یا تو؟ به تو دست سودن همان و چون تو شدن همان: مادیت خود را از دست می‌دهم. در تو مستحیل شده‌ام و حضور تو مرا از من ربوده. برکنده شده‌ام: رها و عریان و دودوار. نه پا بر خاک دارم و نه حد و بُعدی و نه نهایتی.
استحالهٔ عریانیم را نگاه کنید: بی‌جامه، برهنه، عریان از تن، عریان از جان، عریان از خویش، بی‌خویش، مجرد، تهی، و باز از جادوی تو پر، هیچ و همه!
من، معلق و بی‌انتها، عریانم، یا این‌ها صفات سه‌گانهٔ زمان است؟ نه، این وصف زمان نیست، بیزمانی است. این‌ها صفت اندیشه است؟ نه، مگر اندیشه می‌تواند معلق و بی‌انتها و عریان باشد؟ گوئی بی‌اندیشگی است.
مرا نهایت و کرانه‌ئی نیست. بیرون از حد و نهایتم من. بیرون از تو و بیرون از خویش. رهای رها بودن ، همه و آن‌سوی همه بودن، «این» و فراسوی «این» بودن.
...

با خود می‌گویم: این همه تو هستی یا خود منم، یا نه توئی و نه منم؟ ذره‌ئی از «ذوق و گشایش» جان است که از مهر تو به من رسیده و مرا معلق و بی‌انتها و عریان کرده‌است. در این مقام:

گر بدو گویند «هستی یا نه‌ای؟
نیستی گوئی که هستی یا نه‌ای؟
در میانی یا برونی از میان؟
بر کناری یا نهانی یا عیان؟
فانئی یا باقئی یا هر دوای؟»

گوید: «اصلا می‌ندانم چیز من.
وان ندانم هم ندانم نیز من!»

[*منطق الطیر، عطار*]

- تو با ما نبودی. از شوق و شور در آمدی؟ حالا در این سه صفت «معلق و بی‌انتها/عریان» به چشم اندام‌های شعر نگاه کنیم و به تحلیل آن‌ها بپردازیم. «معلق» کسی را در نظر آورید. پایش در هوا است نه بر زمین. وارونه است. آیا می‌توان پرندهٔ در پرواز را معلق دانست؟ یا پری را که در رهگذار باد است؟ دود، معلق است؟ چه طور چیزی را که بی‌انتها است می‌شود معلق دانست؟
- معلق در معنای معمولیش به چیزهای جسمی و نسبی اطلاق می‌شود. معلق این شعر از این مقوله‌ها جدا است. از هر جهتی و نسبتی بیرون است، بی‌جهتی است. رنگی به خود ندارد. از جهت و نسبت و صورت، بیرون و برهنه است.
- مگر این‌ها از نظر دستوری صفت نیستند؟ چرا موصوفی ندارند؟
- شاید صفتند در مقام اسم.
- نه. در واقع به نوعی ضدصفت‌اند. یا بیرون از این چارچوبند. این‌جا بی‌مرزی و بی‌نشانی است. آن که به خود نیست، مست است، آن که چارحدش را گم کرده، اومعلق و بی‌انتها، عریان است.
- این حال صورتی از فقر جان و دل است در معنای عرفانی نابش.

بی‌جامگی است و پرده و حجابی نداشتن است. تن رها کردن، و صفتی با خود نداشتن است، عشق است:

برون کشندت از این تن چنان که پنبه ز پوست،
مثال شخص خیالیت بی‌جهات کنند!

ـ استحالهٔ او تنها به معلق و بی‌انتها، عریان، محدود نمی‌شود. با دست سودن به تو، من فردیت جسمانی انسانیم را از دست می‌دهم و از گونهٔ تو می‌شوم.

می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم.
آسمانم
ستارگان و زمین،
و گندم عطرآگینی که دانه می‌بندد
رقصان
در جان سبز خویش.

ـ این استحاله از فرد به تمامی طبیعت جاری می‌شود. آسمان و زمین را در خود یگانه می‌کند. تمامی طبیعت می‌شود. سراسر این بخش از شعر، حرکت است. حرکتی پرشور، و بی‌هیاهو اما نه خاموش. تمامی جنبه‌های طبیعت است: زاینده و بالنده، پذیرنده و کننده، گیرنده و دهنده: آسمان و زمین. می‌گوید «می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم»، که این‌ها سرشار از حیات و حرکت است. نمی‌گوید باد و باران و آفتابم، زیرا این سه فاقد حیات و حرکتی است که پیش از این گفتیم. اگر تو نَوَزی به «می‌وزم» می‌گوئی وزش. همچنین اگر نباری و نتابی به «می‌بارم، می‌تابم» می‌گوئی بارش و تابش.

ـ مگر فرقی دارد؟

ـ در می‌وزم حرکت هست و در وزش سکون. در می‌بارم من هستم و در

بارش هیچ چیز و کس. همین طور هم در می‌تابم. من گندم عطرآگینم که دانه می‌بندد معلق و بی‌انتها، عریان. رها و آزاد بودن، جاری بودن، بی‌انتها بودن گندم: عطر و رنگ و حرکت شاد بازی‌وار و بازیگوشانهٔ بی‌مقصد و مقصودی که خود مقصد و مقصود هستی است که دانه بستن است. در دو صفت عطرآگین و رقصان، سرخوشی و خلسهٔ رها شدن، پراکنده شدن، سبکبالی و رایحهٔ حیات را حس می‌کنیم. چه عشوئی دارد این گندم! در این شعر، گندم نمادی از حیات یا بی‌نهایت نیست. خود حیات است، بی‌نهایت و تمامت هستی است.

- به نظر می‌رسد که شعر از زمان بیرون است: می‌تواند شب باشد (اشاره به ستارگان و ذکر شب در بند دوم). «می تابم» می‌تواند اشاره به آفتاب یا مهتاب باشد. هم روز است و هم شب. برای گندم عطرآگینی که دانه می‌بندد رقصان در جان سبز خویش، زمان معنا ندارد. این‌جا مقام بی‌زمانی است، مقام معلق و بی‌انتها و عریان بودن است.
- این که می‌گوئی دانه بستن گندم زمان نمی‌خواهد به نظر نمی‌رسد چندان پایه و مایهٔ علمی داشته باشد. تا فصلش نباشد نمی‌توان دانه افشاند و گندم کاشت.
- آنچه باعث می‌شود که دانه سبز شود و بروید و ببالد، تَف زندگی است نه زمان. به زبان دیگر، گرمای لازم، و البته به‌موقع، عامل رویش است نه زمان. شاید آنچه سبب استحالهٔ «من» در بند اول شده همان گرمائی است که از تن او، یا از وجود او به دست‌های من می‌رسد و با من آن می‌کند که دیدیم.
- پس، تو در گرمای تو حس می‌شود. من آن گرما را، که تو تف می‌نامی، از راه دستم، یا درست‌تر بگویم، در دستم حس می‌کنم مثل آن گندم، و این تف با من آن می‌کند که با گندم؟
- راستی چرا تو کلمه «تَف» را به کار می‌بری حال آن که گرما و حرارت کلماتی آشناترند؟
- این سوآلت بحث ما را به حاشیه می‌کشد.

ـ چاره‌ئی نیست. مازندرانی‌ها مثلی دارند که می‌گوید: حرف، حرف می‌آورد و باد، برف می‌آورد.
ـ باشد. در لغت شاید چندان فرقی میان تف و گرما نباشد، اما در کاربرد و تاریخ تفکر بشری لغت و مفهوم تف جای خاصی دارد. نیم‌نگاهی به آن ضرری ندارد. در ریگ ودا، که از کتاب‌های دیرینه سال هندوان است، سرودی هست که به سرود آفرینش معروف شده(مندلهٔ دهم، سرود ۱۲۹). تا جائی که من می‌دانم، کهن‌ترین جائی که این لغت در آن به کار رفته همین سرود است. اگر حوصله‌اش را داشته باشید برای‌تان بخوانم.
ـ به گوشیم.

آن‌گاه
نبودن نبود و
بودن نبود
قلمرو هوا نبود و
آسمان فراسوی آن نبود.
در چه پوشیده بود و
کجا بود آن؟ نگهدارش چه بود؟
آیا آب، اعماق بی‌پایان آب، آن‌جا بود؟
آن‌گاه نه مرگ بود و
نه بیمرگی بود:
هیچ نشانی نبود آن‌جا
که روز را از شب جدا کند.
یک بود
و بی‌دم بود
به سرشت خویش دم زد.
او بود و
او بود.

سیاهی بود: آغاز آن ظلمت بود
هرچه بود یکی آشفتگی بود، ناشناخته.
آن‌گاه تهیا بود هرچه بود و
بی‌نشان بود:
یک
به نیروی تف
هستی یافت.
پس آن‌گاه کام پدید آمد:
نخستین بذر دل بود کام.
فرزانگان که با اندیشهٔ دل‌های‌شان می‌جستند
خویشی بودن را
با نبودن
یافتند.
....

گمان نکنم به تمام شعر نیازی باشد.

ـ لغاتی مثل **تف** و **کام** و **یک** را تو به کارمی‌بری یا در متن اصلی آمده؟
ـ در متن اصلی آمده: tapas, kama, eka. هر سه دقیقاً همان کلماتند بی‌هیچ اگر و مگری. از بحث لغوی بگذریم.
آنچه ما را به این شعر وصل می‌کند این نکته است که در آغاز تف بود واز آن یک هستی گرفت و آن‌گاه کام آمد. این سه حرکت را با ساختار دو بند اول و دوم در *لحظه* مقایسه کنید. از تف هستی تو من معنا پیدا می‌کنم و کام، که میل به شدن و آفرینش است، پدید می‌آید. این شعر اما به این‌جا ختم نمی‌شود. در بند سوم «من» از تو عبور می‌کند ـــ
ـ بهتر نیست برویم سر همان بند دوم؟
ـ کشف تو تمام شعر را از شادی سرشار می‌کند. آیا در «می‌وزم، می‌بارم،

ـ کشف تو تمام شعر را از شادی سرشار می‌کند. آیا در «می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم» پراکنده شدن عطر گندم و جاری سبز رستن و تابش جان رقصان او را نمی‌بینید؟ دست‌افشانی سبز «می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم» را تماشا کنید. آسمان و ستارگان و زمین را در این گندم عطرآگین نمی‌یابید؟ این جا همه چیز سبز است: سبزِ جان، سبزِ رقصان، سبزِ دانه، سبزِ عطر، سبز گندم، سبز زمین، سبز ستارگان، سبز آسمان، سبز معلق و بی‌انتها، عریان، سبزِ تو، سبزِ من، سبزی که تمامی هستی از آن لبریز است.

ـ چرا همه چیز تا این حد سبز است؟

ـ جانی که سبز است همه چیزش سبز است. این سبز، صفت نیست سبز یک تابلو نقاشی است که در تمام تابلو و بیرون از آن منعکس است خاصه در جان بیننده.

از تو عبور می‌کنم
چنان که تندری از شب.ـ

می‌درخشم
و فرو می‌ریزم.

نگاهی به سیر او در دو بند اول و دوم ضروری است. در بخش اول استحالهٔ او در خاموشی آرامش جان می‌گذرد. گوئی هیچ آوازی به گوش نمی‌رسد. هیچ یک از واژه‌ها دلالتی به‌جز این ندارد. در این استحاله نخست همواره «تو» حضور دارد و «من» به صورت ضمیر و پس از تو هستی می‌گیرد. در بند دوم، «من»، یا من به صورت مستحیلِ در می‌وزم و می‌بارم و می‌تابم، و منِ گندم عطرآگینی که دانه می‌بندد در جان سبز خویش، در تمام هستی جاری می‌گردد. یا هستی، حرکت و جاری شدن دست‌افشان سبز است، و عطر من و سبز من و رقص من است که جلوه گاه تو است.

خود نیز می‌گذرد. آن «می‌وزم می‌بارم می‌تابم» در سیر رقصان سبزش برق‌آسا به آذرخش و تندر مبدل می‌شود و بی‌درنگ این شکل از هویت خود را نیز از دست می‌دهد.

ـ چرا بند سوم این‌همه برق‌آسا می‌گذرد. می‌درخشد و فرو می‌ریزد و تمام می‌شود؟

ـ زیرا من از تو شدم. تو بودی، هستی من به تو بود. اکنون دیگر نه توئی در کار است و نه منی. تمام آفاق را در یک نفس درنوردیده. او به بودائی مانند است که از آن تابش در خنکای زلال نیروانه فرو شده. دیگر نشانی از او نمی‌توان یافت.

ـ خیال پشت خیال. از نیروانه گفتی. متن تصویری این بند مرا به نقاشی چینی و اندیشهٔ عرفانی زمینهٔ آن برد ـــ

ـ بگو، اما بی مقدمه نباشد، اگر چه کوتاه باشد.

مرکز توجه هنرمند چینی دریافتن دائو حیات و پیوستن به آن است. دائو یعنی راه، راه و نظم طبیعت، سرشت و طبیعت همه چیز. دائو به شکل بین و یانگ تجلی می‌کند. در هماهنگی آسمان و زمین است که هر چیز پدید می‌آید. بنا بر این، تو در بند اول دائو است و من، که در بند دوم آسمان و زمینم، تجلی دائوم و در سرشت همه چیز جاری می‌شوم. در نقاشی چینی، فضا مهم‌ترین عامل هماهنگی‌ساز تمام عناصر یک پرده است. فضا در بردارنده و فراپوش همه است، از این رو اصل یا جنبهٔ تُهیا و پذیرنده یا مادینهٔ دائو است، که بین است. فضا چون از چی یا از نیروی حیات هم سرشار است اصلِ کننده یا سرشاری یا نرینه نیز است که یانگ خوانده می‌شود. از این رو فضا صورت دیگری از دائو است. این دائو همان عشق است و آن در هم تنیدن بین و یانگ که گفتی همان وصل این دو است، که در بند دوم زمینه‌اش آماده شده و در بند سوم تحقق می‌یابد.

ـ بگذارید من هم بعد از آن عطاری که خواندم چند بیتی هم از مولوی بخوانم که همین حرف‌ها را به زبان ساده‌تری گفته:

که همین حرف‌ها را به زبان ساده‌تری گفته:

هست هر جفتی ز عالم جفتخواه
راست همچون کهربا و برگ کاه.
آسمان گوید زمین را مرحبا
با توام چون آهن و آهن‌ربا.
آسمان مرد و زمین زن، در خرد
هر چه آن انداخت این می‌پرورد.
چون نماند گرمیش، بفرستد او.
چون نماند تریش نم بدهد او.
وین زمین کدبانوئی‌ها می‌کند
بر ولادات و رضاعش می‌تند.
پس زمین و چرخ را دان هوشمند
چون که کار هوشمندان می‌کنند.
گرنه از هم این دو دلبر می‌مزند
پس چرا چون جفت در هم می‌خزند.
بی‌زمین کی گل بروید و ارغوان
پس چه خیزد زآب و تاب آسمان؟
.....

ـ شعر رفت رو پایهٔ تعبیر و تفسیر اِروتیک.
ـ وصف بند سوم می‌کردیم. مگر بند سوم جز این می‌گوید؟
ـ با اینهمه ربط این بحث به شعر چندان معلوم نیست.
ـ آنچه از ری و بلخ و چین و ماچین گفتیم و خواندیم و دیدیم، همه بیان شوری است که در بند دوم اوج می‌گیرد و در بند سوم، در درخششی و ریزشی در حیات، و در بیزمانی، محو می‌شود.
ـ بگذار کمی من از ربطش بگویم. به زبان نقاشی چینی: آن‌جا تندر است اما

صدائی به گوش نمی‌رسد. آذرخشی در کار نیست اما او می‌درخشد و فرومی‌ریزد و شب را نور باران می‌کند. شب را نظاره می‌کنیم که دیگر شب نیست، روشنی ناب است و مطلق نور. آن پردهٔ چینی که می‌گفتم این است: شب و تاریکی و ناشناختگی آن. فضای پرده به تمامی خالی است و مالامال از تهیا. ناگاه صاعقه‌ئی از آن می‌گذرد. خروش خاموش تندری و آذرخشی، که می‌درخشد و فرومی‌ریزد و آن تهیا را سرشار می‌کند و پرده «پر» می‌شود. این پُرا همان تُهیا است و تو این را در لحظهٔ شهود در می‌یابی. تندر این پرده خاموش است اما در سراسر آن رخنه می‌کند.

- آن سخن ذن را به یادمان می‌آورد که می‌گوید: *خروش تندر را بشنو.*
- پرده سراسر از درخششی جاری مالامال می‌شود و از یک نظر در لحظه پایان می‌گیرد و از نظر دیگر تا جاودان از بی‌نهایت آسمان تا زمین هم‌چنان فرو می‌ریزد و فرو می‌ریزد.
- لمسی و شدنی و سوختنی. همین. تمام شعر همین است، تمام هستی همین است، و این به راستی به بیش از همان در لحظه نیاز ندارد. لمس تو و دریافت جهان. لمس تو و لمس زمان. تو هم جهانی و هم زمانی، و من آسمانم و ستارگان و زمین و گندم . سیال می‌شوم و از تو می‌گذرم. نه تو می‌مانی و نه من. *رستاخیز*، بیداری است با تو، و در *لحظه* مرگ و بیمرگی است در تو. و من می‌درخشم و فرو می‌ریزم و این عریانی مرا و تهی شدنم را پایانی نیست.
- *رستاخیز* و در*لحظه* به درخت می‌ماند در زمستان و در بهار. درخت می‌گوید «من تمامی مردگان بودم»، و این زمستان است که تمامی آوندهایش را یک به یک با وسواس بسته است. او چشم به راه تو است که بیائی و بهار را در رگ‌های جانش جاری کنی. و تو ناگاه «در لحظه»ی بهار می‌آئی و ناز نگاهت او را بهار می‌کند. ترا تاب نمی‌آورد: آوندهایش گشوده می‌شود و ناگاه تندری در آن می‌دود و خروشی خاموش برمی‌دارد، و آوندهای او را می‌درد و می‌درخشد و فرو می‌ریزد.

یادداشت کردم. برای‌تان می‌خوانم. «هوائیانه» است.

می‌خواهم ایلخی خیال را بتازانم تا از نفس بیفتد.

باران زمزمه می‌کند، نرم‌آوازهای لطیف سفال‌های پرنقش بام و یکی دو هیزمی به بخاری، و چشمی به بودای زیر شاخ پیچاپیچ گوزن. خانه خاموش و باغ خاموش و کاج‌ها نیز خاموش. فقط زمزمهٔ باران «شبانه» است:

بر شرب بی‌پولک شب
شرّابه‌های بی‌دریغ باران...

زمستان هنوز پایان نیافته. گردوی تناور، آوندهایش بسته است. سرد است. بین گردوبن آوندهایش را بسته بود به روی ما، گشوده بود برای یانگ. می‌گشاید برای ما که درون شویم، و می‌گشاید برای یانگ که بیرون آید. بین: «دانه می‌بندد / در جان سبز خویش». آوندهایش را گشوده به روی یانگ: «می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم»، یانگ است که از خویش بی‌خویش بیرون می‌آید.

در *لحظه*، نام نیست، «می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم» است، «رقصان در جان سبز خویش».

چرا با مصطلحات چینیان سخن می‌گویم؟ برای این که آنان پیش از ما و بیش از ما جهان رازآمیز درون، و درون شعر را سراسر پیموده‌اند. دائو را که راه است و عشق است در خاموشی گیلاس‌بنان یافته‌اند، و در سکوت هزارگونهٔ داوودی‌ها. تندر را در خاموشی یافته‌اند: «از تو عبور می‌کنم ــ/چنان که تندری از شب».

دره خاموش است و خانه‌ها در خواب. دو گردوی تناور آرام آرام رگ آوندهای‌شان را بازمی‌کنند برای عبور «نم و تاب» و «تندر.»

ــ ربط آنچه گفتیم معلوم‌تان شد؟

ــ این حرف‌ها نه تنها به کسی کمکی نمی‌کند، بل‌که او را در لابیرنت یک

ـ این حرف‌ها نه تنها به کسی کمکی نمی‌کند، بل‌که او را در لابیرنت یک شطح متعالی و به مراتب بغرنج‌تر از اصل شعر گرفتار می‌کند.
ـ نمی‌دانم. به من نگو، دانهٔ گندم را بگو که در خاک پوست می‌دراند: رقصان در جان سبز خویش. آن «من» را بگو که در نُه‌توهای «او»، یا به قول تو، لابیرنت، در لحظهٔ 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.
ـ کمال آدمی این است که در این نه‌توهای جان سیر کند. درآن خوش بزید. هستی تو مگر جز این است؟

طرح یک استحاله: آنسوی نیک وبد سلاخ

سلاخی
می‌گریست

به قناری کوچکی
دل باخته بود.

بر آستانه

به این شعر می‌توان از نظرگاه های گوناگون و در لایه هاو عمق‌های متفاوت نگاه کرد،اما بی‌گمان من در این تحلیل در پی یافتن پشت و روی این شعر یا نهانی‌های آن نبوده‌ام، یا در پی «ما به ازای خارجی» آن. این‌جا تنها سطح و عمق مطرح است نه چیزی دیگر.

ـ پس سلاخ یا قناری را رمز یا نماد این یا آن انسان نمی‌دانی و به‌گشودن آن رمزها نمی‌پردازی؟

ـ نه. چه کسی شایسته‌تر از سلاخ و چه انگیزه‌ئی بهتر از دل‌باختن به قصد پوست بازکردن و دگر شدن؟ مگر عشق جز این می‌کند؟ به نظر من فضای این شعر همیشه در دایرهٔ امکان و حصول است، و شاید بتوان این نکته را یکی از پیام‌های این شعر دانست. بنا بر این بحث ما را نباید تعبیر و تفسیر این شعر دانست.

ـ اگر به تعبیر و تفسیرنمی‌پردازیم ـ یعنی رمزهای‌آن را باز نمی‌کنیم ـ پس از

چه چیزی می‌خواهیم بحث کنیم؟

ـ فقط سعی می‌کنیم که از راه‌های حتی الامکان عملی، دیدن این پرده را برای بیننده امکان‌پذیر کنیم. در این گفتار طرحی از یک مسأله مطرح می‌شود و نکاتی در این زمینه گفته خواهد شد که با لمس آن می‌توان این شعر را حس و کشف کرد و عیان دید، و الا می‌مانیم پشت در.

«*سلاخی/ می‌گریست...*» شاید متراکم‌ترین و موجزترین شعر شاملو باشد. گوئی آن‌قدر از واقعیت دور است که ورای آن حرکت می‌کند و از سوی دیگر آن‌قدر به ما نزدیک است که واقعی‌تر از آن یا لمس‌پذیرتر از آن چیزی نیست. بارها دیده‌ام این شعربرای دوستدارانش همه چیزاست و برای غیر،هیچ. در بیداری این دم که به سلاخ و عاشقیش نگاه کنی به ملموس‌ترین رؤیا می‌ماند ودر خواب دمی دیگر که ببینیش خیالگونه‌ترین واقعیت است.«راز»ش نه همین است؟

ـ خود اگر رازی در میان باشد.

سلاخ اگر فقط می‌گریست بی آن‌که قناری و دل‌باختنی در میان باشد، آن‌گاه آیا نمودگار انسان ازدست‌رفته و نومید روزگار ما نمی‌بود که از بازیافت انسانیتش نومید است؟ یا نمودگار سرنوشت غم-آغاز و سوگفرجام آدمیزاده‌ئی غریب در کره‌ئی نومید وبی‌آینده نیست که عاشقیش دل‌باختن است وحاصلش گریستن و سرانجامش هیچ؟ یا شاید با یک نماد تاریخی روبه‌روئیم؟ [۱]

پیشفرض‌ها

نخست ضروری است تصورات پیشین‌مان رادر بارهٔ دو مفهوم سلاخ و قناری بررسی کنیم. اول از سلاخ شروع می‌کنیم.

سلاخ، *این روی او*: با هیبت و کسوتی خاص، یال و کوپالی، بگو دبدبه و کبکبه‌ئی، نام و آوازه‌ئی (شاید روزی داشته)، محبوب و مطلوب جمعی، نشان و یادآور مردی و مردانگی و جگرآوری با آهنگ گفتاری پرقدرت و پر صلابت،

صاحب پیشه‌ئی نان و آبدار(نه همیشه) ـــ

ـ گشاده دست و ای بسا رفیقی یکدل و دوستکام و پدری مهربان و شوئی خوشخو.

ـ شادی و اندوه، امید و نومیدی، داشتن و نداشتن و کمالجوئی هر انسانی در او نیز هست یا می‌تواند باشد.

ـ عشقباز (پرنده‌باز) است.

آن روی او: بویناک از خون، سنگدل و خونریز و خونخواره‌خوی ـــ

ـ تداعیگر کارد و فوران خون گرم و سرخ، نفی حیات.

ـ در سر و پیرامونش نعره‌های جگرسوز، صاحب پیشه‌ئی پست.

ـ آیا نشان خودخواهی آدمیانی است که برای رفع نیاز خود او رابه چنان کاری واداشته‌اند؟

ـ معنای سیاسی هم دارد، و آن نام عامی است برای زشتکاران وسفاکان و مظلومکشان، نماد زشتخوئی و بدمنشی و تجسم قهر و خشونت...

ـ از تو می‌پرسم: سلاخ این شعر کدام‌یک از این مختصات را دارد؟ در او به خلاف همپیشگانش یک چیز غریب می‌نماید: گریستنش به خاطر دل‌باختگیش به یکی قناری کوچک.

ـ به معنای لغوی سلاخ در فرهنگ معین توجه کنید: «کسی که گوسفند ذبح کند و آن را پوست کند.» و ذیل معنای «سلخ»، که سلاخ از همین ماده است، در همین فرهنگ آمده: «پوست کندن...محو و نابودی.» «انسلاخ» از همین ماده در تصوف کاربردی مشابه دارد، و این‌جا می‌توان آن رابه معنای پوست انداختن گرفت.

قناری. در بارهٔ قناری نمی‌توان جز از یک روی او سخن گفت. هرکدام‌تان صفاتی از او بگوئید.

ـ کوچک و خلاصه و کامل و غنچه‌وار است.

ـ آوازی خوش، نازکی و نازکدلی و ملایمت و جانی بی‌دریغ و بخشندهٔ آواز.

ـ زردی و چشم‌نوازی، پاکی و معصومیت و بی‌آزاری.
ـ پرواز و آزادی.
ـ تقابل خردی او و پهنهٔ آسمان. نه چنگ درخاک می‌افکند و نه آرزوی تملک آسمان دارد.
ـ از سوی دیگر: بندی محبوب آدمیان، و نشان خودخواهی آنان. آیا از این نظر با سلاخ وجه مشترک ندارد؟
ـ قفس و حسرت پرواز. غریب است و این از نامش پیداست. نوشته‌اند واژهٔ قناری در اصل کاناری بوده که نام جزایری است در اقیانوس اطلس. به این حساب، این پرنده درواقع در میان ما نامی از خود ندارد.در آوازش آیا غم غربتی حس نمی‌کنی ؟
ـ آیا قناری این شعر نیز چنین است؟ در قفس است یا پیش چشم سلاخ؟ یا در قفس او، یا در جان او؟

طرح کوچک آغاز

پس از این مقدمات، اگر موافق باشید درگفت وگوی‌مان اول با هم طرحی از نکات اصلی مسأله را رسم کنیم و بعد به بسط و نتیجه گیری کلی آن می‌پردازیم.

ـ قناری امکانی است که همیشه حضور دارد. این‌جا حس حضور قناری از سوی سلاخ به قناری معنا یا تحقق می‌بخشد.
ـ سلاخ چه گونه به حضور قناری بینا می‌شود؟
ـ در یک لحظه، شاید. و این در دل‌باختن و گریستن تجلی می‌یابد و می‌تواند یک روشن‌شدگی ناگهانی باشد، چیزی بیش از این نمی‌دانیم.
ـ در یک لحظه دستخوش عمیق‌ترین استحاله می‌شود؟
ـ به نظر من شکل کوتاه شعر -در حدود بیست هجا- با تحول درونی برق‌آسای سلاخ همنوائی دارد.
ـ دل‌باختن او شاید پدیده‌ئی نامعمول نباشد اما آیا گریستن او به دل‌باختنش معنای غیرعادی نمی‌دهد؟

ـ و از سوی دیگر به هستی سلاخانهٔ او بعد تازه‌ئی می‌بخشد که آن را درخور شناختی عمیق‌تر می‌کند. هنگامی به گریستن آغازمی‌کند که دیوارهای تنگناهای سلاخیت در جان او فروریخته‌است.

ـ حیرت‌زده، بی‌آن که خود خواسته‌باشد، در بیرون حصاری ویران ایستاده‌است. ازآن پوست‌ها عریان و جدا و تنها شده‌است.

ـ آیا این لزوماً به معنای ترک پیشهٔ سلاخی است؟

ـ قطعاً امری روحی است که او را از جرگهٔ سلاخان جدامی‌کند و در گسترهٔ نامتناهی شعر که از این پس جهان حقیقی اوست رها می‌کند.

ـ چرا این شعر جهان حقیقی اوست؟

ـ برای این که تمام تحولات روحی او در این شعر صورت می‌گیرد وتمام هستی او در آفاق این شعر کوتاه دیگرگونی می‌پذیرد.

ـ سلاخی که می‌گرید، خود را از دست رفته نمی‌بیند؟

ـ چرا این طور فکر می‌کنی؟

ـ برای این که از رسیدن به قناری نومید است و گریه‌اش از حرمان او آب می‌خورد. یا چیزی در خود می‌بیند که در قناری نمی‌بیند؟ یا قناری چیزی داشت که او نداشت و برای همین می‌گریست؟

ـ قناری همیشه بوده وسلاخ هم، اما مجموعهٔ کدام عوامل وشرایط درونی و بیرونی توجه او را به این قناری جلب کرده است و او چه گونه دلباختهٔ قناری شد؟

ـ در این باره هیچ نمی‌دانیم. تنها هستی برباد شده او را در پردهٔ مه‌آلود این «می‌گریست» که تجلیگاه استحالهٔ اوست، می‌توان دید.

ـ نکتهٔ دیگر: او به ناگاه از حضور خاموش قناری پرمی‌شود (چون به او دل می‌بازد) پس بی‌گمان باید از آن هیاهوی خونبار خویش خالی شده باشد.

ـ اکنون می‌توان پرسید که مقصد و مقصود این استحاله چیست؟

ـ آیا درآمدن از سلاخیت و رسیدن به قناری مقصود است؟

ـ مقصد عاشقی در آغاز آیا نمی‌تواند قناری شدن باشد و در نهایت رهاشدن از هر مقصد و مقصودی؟

ـ نوعی برداشت عرفانی؟

ـ شاید.

ـ سلاخ در این دل‌باختن به فرجامی می‌رسد که آغاز تازهٔ اوست و راهی است در جهت خلاف سلاخیت پیشین او.

ـ حالا اگر راضی باشید باقی این بحث را با تجزیه و بسط همین طرح کوتاه دنبال کنیم.

ـ با این کار ناگزیر از تکرار برخی نکات پیش‌گفته خواهیم شد. اول اجازه بدهید نکات اصلی شعر را بررسی می‌کنیم.

ـ اولین چیزی که چشمگیر است *تقابل* (contrast) سلاخ و *قناری* است که در دو قطب شعر مشاهده می‌شود. پنج عنصر این شعر از یک نظر در دو قطب مخالف سلاخ و قناری تقسیم می‌شود. این دو قطب چه‌گونه قطب‌هائی است؟ دو قطب همنام؟ که اگر باشند باید به سوی یکدیگر بروند.اما ظاهراً بنا بر شعر هیچ‌یک از این دو در مقابل هم نه کنندهٔ کاری است و نه پذیرندهٔ آن. دل باختن و گریستن سلاخ را نمی‌توان کنشی دانست که بشود آن را سعی به سوی قناری خواند. به عبارت دیگر، گوئی هیچ کنش یا کوشش بیرونی او را برنمی‌انگیزد. دست‌کم در این مرحله از باز خوانی شعر به چنین نتیجه‌ئی می‌رسیم. از آن سو، قناری نیز حرکتی یا کاری نمی‌کند. حضور دارد اما چه‌گونه؟

ـ شاید خیالی است در سر سلاخ ؟

ـ با اینهمه این‌جا قناری چه در جان سلاخ باشد و چه در واقعیت حضور داشته باشد در کارکرد آن اثری ندارد. از این رو آیا می‌توان گفت که حضور او درشعر به کاتالیزوری می‌ماند که در جان سلاخ عناصری را ترکیب می‌کند؟

ـ بگذارید من این بحث را دنبال کنم چون موافق مسألهٔ تقابلم. تقابلی که در نظر اول از مقابل نشستن سلاخ و قناری حس می‌شود به سه صورت نمودار می‌گردد:

الف - تقابل زرد ملایم در متن سرخ خونین خشن. زرد (قناری)رنگی واقعی است اما سرخ (= خون و سلاخ) پنداری یا جنبی است، یعنی با تصور ما از سلاخ همراه است، یا در جنب پیشهٔ سلاخ قرار می‌گیرد. آیا می‌توان به این تحلیل ادامه

داد و گریستن و دل‌باختن سلاخ را در فضائی آبی دید تا تقابل افراطی زرد/ قرمز/ آبی ایجاد شود؟

ب - تقابل تیره (سلاخ) و روشن (قناری)است (یا به صورت گستره‌تر تقابل نور و تاریکی، و سفید و سیاه، سردی و گرمی...).

پ - تقابل نسبت: کوچک و بزرگ (حجم هیولائی سلاخ و حجم کوچک قناری)، خشن و نازک: معصومیت قناری در متن خشونت پلشت سلاخ. تقابل دل پرغوغای این و آرامش و خاموشی آن.«شدن» سلاخ و «بودن» قناری.

ـ بی‌تردید در اولین برش عرضی شعر چنین تقابلی حس می‌شود و در واقع شعر با چنین تقابلی آغاز می‌شود اما سوآل من این است که آیا شعر به همین تقابل فرمی ختم می‌شود؟ یا این تقابل فرمی پلی است برای رسیدن به جائی؟

ـ به نظر من سن‌تز دیالکتیکی حاصل از این تقابل -که در لحظه به لحظهٔ‌برش طولی شعر نمودار می‌شود- مقصد و مقصود آن است. باید از این تقابل بیرونی گذشت و به سن‌تز درونی یا حیاتی آن در جان سلاخ پی‌برد.

ـ این شعرکوچک شاید عرصهٔ‌عمیق‌ترین و طولانی‌ترین و دیرینه‌ترین جنگ اضداد باشد ـــ

مقصود جنگ دو «ضد» سلاخ و قناری است؟

ـ نه! تضاد سلاخ است باخویشتن، تضاد «من» دل‌باختهٔ اوست با منی که حاصل سلاخیت پیشین اوست.

ـ نکتهٔ دوم گریستن سلاخ است. یا دقیق‌تر بگوئیم «می‌گریست» است. «می‌گریست» از نظر زمانی، به مَثَل، به زدن نقبی می‌ماند که از سطح به انتها یا به عمق می‌رود، یعنی از این‌جا به آغاز باز می‌گردد (چرا که فرجام این کار سلاخ آغاز اوست)، یا به چاهی مانند است که از بالا به عمق آن نگاه کنی، یا فرو شدن آهسته‌ئی است در ژرفاهای آبی عمیق. آن که در خود چاه می‌کند و نقب می‌زند سلاخ است. «می‌گریست» مجالی است که ما با استحالهٔ سلاخ همسیر شویم، و الا زمانی که در شعر می‌گذرد زمان دل است نه زمان تقویمی، خاصه از سوی سلاخ. این «می‌گریست»، چنان که دوستی گفته، «ماضی همیشه» است.

ـ چرا تا این حد روی گذشته تأکید می‌کنی؟

ـ «آینده» زمانی است نیامده و ناشناخته. «حال» فرار و تندگذرتر از آن است که تعمق‌پذیر باشد. تنها «گذشته» است که تمامی لحظات بی‌آغاز (و دراین شعر، بی‌انجام) زمان را در خود دارد، و تعمق‌پذیر است. فعل گذشتهٔ «می‌گریست»، از این زاویه این‌جا مطرح می‌شود.

ـ این «گذشته» از دید چه کسی این‌جا مطرح می‌شود، از دید سلاخ یا خوانندهٔ شعر؟

ـ ازدیدگاه خواننده، یا دقیق‌تر گفته باشیم، «بیننده» مطرح می‌شود.

ـ سلاخ که در شدن‌های مکررش از چرخهٔ زمان بیرون است، اوخود چیزی از زمان نمی‌داند و در بیزمانی «ندانم» خویش گم است ـــ

ـ ادامهٔ همان برداشت عرفانی است؟

ـ چرا نباشد؟ وانگهی عشق همین است.

ـ سر رشته را گم نکنیم. برای راه یافتن به استحاله‌های سلاخ ضروری است بپرسیم که او چرا می‌گریست؟

ـ خوب، ساده است چون به یکی قناری دل باخته بود؟

ـ مگر لازمهٔ دل باختن گریه کردن است؟

ـ شاید به مغاک میان خودش و آن قناری آگاه شده؟ اصلاً امکان رسیدن سلاخ به قناری هست؟

ـ آیا بر آن‌چه بود می‌گریست یا بر آنچه نبود، و شاید هنوز نیست؟ برآنچه از کف می‌رفت می‌گریست یا برآنچه می‌شد؟

ـ اگر خواننده بیاید و این سوآل‌ها را از حالت پرسشی خارج کند شاید در نظر اول به جواب چرا می‌گریست برسد و همین سبب شود که دیگر حکایت سلاخ را ودل باختن او به قناری را دنبال نکند.

ـ اگر تا این‌جا آمده بهتر است به صبوریش ادامه دهد.

ـ برای پی بردن به پاسخی که با فضای روحی شعر سازگار باشد به ناگزیر باید پرسش اصلی «چرا می‌گریست؟» را در دو مقولهٔ جداگانه و زیر دو نوع «چرا» بررسی کرد. یکی «چرا»ی علّی است که از زنجیرهٔ علت‌ها و معلول‌ها می‌پرسد. به

این معناکه علت گریستن سلاخ چه بود؟ چون به قناری دل باخته بود؟ چه شد که به دنبال این دل‌باختن به گریستن پرداخته؟ از قناری چه می‌خواسته که نیافته؟ هر عشقبازی ، مثلاً همین سلاخ، همین که قناریش را دارد برایش کافی است ، دیگر چرا بگرید؟

ـ شاید قناریش بیمار یا مرده است و همین علت گریهٔ او بوده؟

ـ علت گریه هر چه باشد ربطی به قناری ندارد به سلاخ برمی‌گردد. اگر او همان سلاخی باشد که در نظر اول از این واژه می‌فهمیم، یعنی خونخواره‌خوی خونریز، از گریه‌اش چه حاصل؟ مهم انگیزهٔ گریه کردن است نه اشک ریختن. گریه کردن گاهی صاف و زلال شدن است و گاهی پرده‌دری.

ـ گریهٔ سلاخ چه گونه گریه‌ئی است؟

ـ شعر چیزی نمی‌گوید. اما «چرا» ی دوم پرسش از هستی سلاخ است نه از علت گریستن او. این‌جا «چرا می‌گریست؟» به پرسش‌هائی از این گونه می‌ماند: «چرا زنده‌ایم؟» «چرا شعر می‌خوانیم؟» «چرا عاشق شده‌ایم؟» و مانند این‌ها. «چرا زنده‌ایم؟» نه به این معناست که علت زنده‌بودن ما چیست؟ همین گونه است دو پرسش دیگر، و پرسش‌های مشابه. این‌ها به ذات هستی ما بستگی دارد نه به علل کارها.

ـ با تفکیک این دو «چرا» می‌خواهید به چه نتیجه‌ئی برسید؟

ـ می‌خواهم با کند و کاو در پرسش از نوع دوم به استحالهٔ سلاخ پی‌ببریم بی آن که دنبال چرائی به معنای علیت بگردیم.

ـ هستی سلاخ برقی شد (دل باختن) و بارشی (گریستن) و این مجالی بود برای صافی شدن از سلاخی که بود و نزدیک شدن به انسانی والاکه خواهد شد، به مدد عشق.

ـ به موازات بحث، درویش ما هم از برداشت عرفانی خودش غافل نمی‌ماند.

ـ جوابت را نمی‌دهم که: گفت و گو آئین درویشی نبود...

ـ انگیزهٔ آغازین گریستن او در مقام دل باختن می‌تواند چنین حالاتی باشد: دل از کف دادن، بیتابی، هراس، افسوس خوردن بر گذشته و پیشینهٔ خویش. سپس با استمرار گریستن، این حالات به گونه‌ئی ازخویش‌به‌درشدن و بی‌آرامی بدل

می‌شود و آن‌گاه شاید دستخوش احساس غربت شود یا احساس تنهائی در فضائی غریب، یا به آگاه شدن از«بود» پیشین و «دگرشدن» کنونی خویش، که نبودشدن است. لحظهٔ دل باختن و گریستن از یک نظر آغاز اوست و از نظر دیگر انجامش.

ـ دو منشور در جان سلاخ هست که عکس یکدیگر قرار دارند و هستی او (سلاخ پیش از دل باختن) مدام در یکی به طیف تجزیه می‌شود و آن‌گاه در منشور دوم ترکیب شده نور سفید (سلاخ در«سلاخی می‌گریست») از آن خارج می‌شود. این کارگوئی بی‌نهایت بار تکرار می‌شود به دلیل «می‌گریست» بی زمان تا نابی وخلوص هستی او حاصل شود. «او» در این تجزیه‌های بی‌پایان منشور- که طیفش انعکاس خونفامی را همواره در تمام رنگ‌های دیگر با خود دارد- همچنان «سلاخ» است: در بیرون از شعر، در سطر آغازین، و در گسترهٔ بی‌نهایتی که از بیرون کوتاه است و از درون، نامتناهی.

دل باختن و گریستن.

ـ آیا «دل باختن» به معنای عاشق شدن است؟

ـ به یک معنا آری. در فرهنگ معین، در معنای «دل باختن» آمده: «عاشق شدن، فریفته شدن، دل دادن». ما از این سه معنا این‌جا بر«دل دادن» تکیه می‌کنیم.

ـ آخر عاشقی صورت‌های بسیار دارد. یکی در عشق می‌یابد وپرمی‌شود، آن دیگری از دست می‌دهد و پرمی‌شود. سلاخ از کدام گونه است؟

ـ او در آغاز، کارش دل از کف دادن و خالی شدن است. نصیب او از این عشق شاید «شادیِ رفته، غمِ آمده» باشد. عاشق دل‌باخته بی‌گمان در آغاز نومید است، عاشقی است تلخکام.

ـ به نظر من نباید از «دل‌باختن» به تندی گذشت. این لغت مرکب نیاز به توضیح دارد.

ـ یقیناً توضیحی برایش داری. بگو. شک ندارم یک حاشیهٔ عرفانی هم دارد.

ـ معنای «باختن» روشن است، اما «دل» نیاز به اشاره‌ئی دارد. بی‌تردید دل

این‌جا به معنی قلب نیست. مثلاً دل را در این بیت مولوی نباید به معنای قلب گرفت: عاشقی پیداست از زاری دل / نیست بیماری چو بیماری دل . دل ، به یک معنا، همان جان اندیشنده است، یعنی دارندهٔ آگاهی و دانستگی. هرگونه اندیشه‌ئی یا حالتی در دل رخ می‌دهد: مثلاً «اندیشه چو دزد در دل افتاد /مستم کن و دزد را فنا کن». این دل را گوهر و حقیقت آدمی دانسته‌اند. دل در «دل باختن» به این معناست.

ـ توضیحت کمی کلی بود. «دل» باختن سلاخ را این‌جا روشن نکردی.

ـ دل سلاخ در هر مرتبه‌ئی که باشد جامعیت وجود او و گوهر اوست. سلاخ به این معنا عاشق است که دل از کف داده‌است. دلشده است، یعنی بی‌خویش و رها از خویش است. هرآنچه جان و دل پیشین او بود به تمامی از کف رفته است، «بی‌دل» است و از آن دل پیشینش خالی شده و حالا آمادهٔ پرشدن است. از آن سلاخ جز «می‌گریست»، که هستیش در آن آب می‌شود، چه مانده؟ آیا این استمرار «می‌گریست» استمرار مردن‌های او نیست؟ مردن از آنچه بود و از تمامی لحظه‌های آن؟ آیا کاسته شدن مدام و تحلیل رفتن و تجزیه شدن او نیست؟ این گونه که او می‌گرید سرانجام از او چه خواهد ماند؟ نه چنین است که این نقش پرده چندان خواهد گریست که در فرجام کار پرده از او خالی خواهد شد؟

ـ و تنها آواز فروخورده و خاموش «می‌گریست» او در ابعاد نامتناهی، در تمام کائنات پژواک خواهد داشت و می‌گریست‌های ما را تکرر می‌بخشد؟

قناری و صفت کوچک

ـ در این تحلیل هنوز روشن نشده قناری این‌جا چه می‌کند؟

ـ به آینه می‌ماند که ناخواسته عکس چیزی را که در برابر آن است ـ و با آن وجه اشتراکی ندارد ـ نشان می‌دهد.

ـ مگر سلاخ در این آینه چه دیده که او را به گریستن واداشت؟

ـ نمی‌دانم.شاید در دنبالهٔ بحث چیزی دستگیرمان شود.

ـ قناری یک صفت «به‌ظاهر» آشکار دارد که «کوچک» است. از این نظر به *ظاهر* که در نگاه اول زائد می‌نماید زیرا که قناری پرندهٔ کوچکی است و نیازی به

این تأکید ندارد. دراین باره خواهم گفت.

ـ قناری در این شعر صفات ناآشکار هم دارد که می‌توان از شعر استنباط کرد، مثلاً خاموش بودن یکی از آن‌هااست. خاموش نه به این معنا که زبان‌بسته است و نمی‌خواند، بل‌که حرکتی هم نمی‌کند، گوئی فقط ناظر است. به گمان من خاموش بودن صفت واقعی این قناری است.[۱]

ـ قناری این شعر وجود راز آمیزی دارد: کوچک است و خاموش، و این خاموشی چه تقابل عمیق و ترائی دارد با جان پر هیاهو و خونین سلاخ. بی‌تردید روکردن سلاخ به او به روگرداندن از خویش، یعنی از آنچه بود، می‌انجامد. سلاخ در حضور قناری به غرابتی پی‌می‌برد که از نشستن در برابر این آینه ـ که غرابت دیگری است ـ به آن آگاه می‌شود.

ـ خلاصه تو هم برگشتی به آن تئوری تقابلت. به نظر من، چون دقیق شویم صفت «کوچک» نه ناظر به حجم واقعی قناری است و نه بیانگر معصومیت یا ظرافت او. خواه کوچک باشد و خواه نه، در دل‌باختن سلاخ به او تأثیری ندارد. وانگهی قناری چنان که باید کوچک است و نه بودن این صفت چیزی بـه آن می‌افزاید ونه نبودنش چیزی از آن می‌کاهد. وضعی که قناری در آن قرار دارد او را کوچک نشان می‌دهد.

ـ فکر می‌کنم صفت کوچک کاربردهای دیگری هم دارد. یکی آن که دایرهٔ هستی قناری را بسته‌تر و تنگ‌تر می‌کند و کم‌ترین مکان ممکن را در فضای شعر به او می‌دهد.

ـ می‌خواهم بپرسم: کوچک از چشم چه کسی؟ مقصودم این است کی این صفت را به قناری داده؟

ـ خودت فکرهائی در این باره کرده‌ای، بگو.

ـ بی‌شک ازچشم سلاخ است که قناری کوچک است و این صفتی است که او به قناری می‌دهد. سلاخ، قناری را شاید از آن رو کوچک می‌بیند که کوچک‌ترین و تنگ‌ترین فضای حیاتی اوست. کوچک است به مانند ستاره ئی بس دور. در واقع سلاخ چون از قناری دور است او را کوچک می‌بیند. «قناری کوچک» تراکـم عظمتی است در فشرده‌ترین فضا. کل است، کل حیات است در ذره‌ئی کوچک،

چندان که گوئی دیگر جائی در آن برای سلاخ نیست.

ـ با این بعد عظیم میان این دو آیا امید آن هست که سلاخ به او برسد؟

ـ اگرسلاخ او را بیرون از خودش بجوید بی‌گمان به نومیدی ابدی دچار خواهد شد.

ـ چرا؟

ـ برای این که هرگز او را نخواهد یافت. از این‌جاست که او قناری را در خودش می‌جوید. این تنها راهی است که او در جانش آغاز کرده است.[۲]

ـ از یک زاویهٔ دیگری هم می‌توان به مسأله نگاه کرد. قناری این‌جا یک امکان ناب است (زیبائی رنگ، کمال طرح، خوش‌آوازی، معصومیت، نیالودگی و آزادگی ...)، کمال است. اما این‌جا در چنان موضعی، کنار سلاخ و گریستنش و همراه با صفت کوچک، نشسته است که گوئی در«ناممکن» نشسته است و پنداری وجودش در «سلاخی می‌گریست» امکان‌پذیر شده‌است. گریستن به قناری می‌برازد که گوئی در آوازش، درون قفس می‌گرید.

ـ اما آن که این‌جا می‌گرید سلاخ است. آیا این آغاز قناری شدن سلاخ نیست؟

ـ نقش‌ها به هم آمیخته است و این نشان آشکاری است برای استحاله.

ـ برگردیم به همان صفت «کوچک».

ـ صفت کوچک این جا دو کیفیت اصلی دارد: یکی حجمی و دیگری فضائی. چون خاموش و در خود است کوچک‌ترین حجم را دارد (در برابر سلاخ)، و از نظر فضائی هم کوچک است زیرا در فضائی بی‌نهایت گسترده قرار دارد و این او راکوچک‌تر از آنی که هست می‌نماید.

ـ از این قرار، با این خردی و کوچکی قناری بیش‌ترین فضا خالی می‌ماند که جولانگاه استحالهٔ سلاخ می‌شود؟

ـ درست است. از این رو قناری هر چه کوچک‌تر باشد فضا«می‌گریست» سلاخ گسترده‌تر می‌شود، و در این فضای گسترده است که هر حالتی از سلاخ انعکاس غریبی می‌یابد، خاصه حالتی که در آغاز استحاله‌اش تمامی جانش را پر کرده است، یعنی «خالی تنهائی»، و او در این عظیم‌ترین فضای تنهائی هر لحظه از

فضای «کوچک» زیستن خود، یعنی از قناری، دور می‌شود.

ـ بُعد میان او و قناری بعد مکانی است یا زمانی ؟

ـ شاید هیچ‌کدام. بعد جدائی و ناهمکناری است در بی‌زمانی و بی‌مکانی.

ـ اگر متهم به عرفانیات نمی‌شوم، بگویم: شاید خلوت بی‌کران تنهائی است: تنها و جدا بودن از آنچه تا کنون بوده است و دور بودن از آنچه نیست. سلاخ که نمی‌تواند به قناری برسد - چرا که در گوهرش با او بیگانه است- پس یک راه پیش رو دارد که درد جانش را که در «می‌گریست» متجلی است، فروبنشاند و به‌ناگزیر باید راه پیچاپیچ و پرمخافت استحاله‌هایش را بپیماید تاسرانجام قناری شود.

ـ در این میان سلاخی به چه کارش می‌آید؟

ـ اما او دیری است که به سلاخی آغاز کرده است، با تیغ آبگون گریستن، بر مسلخ دل‌باختن.

ـ این شعر در جائی از تهیای میان سلاخ و قناری حضور دارد، در مرز دیالکتیکی این دو، یا به عبارت دیگر، دربیمرزی میان این دو. یکی وجودش عینی است (سلاخ) و آن دیگری «ممکن»، اما امکانی که از هر عینیتی واقعی‌تر است. سلاخ با دل‌باختن و گریستنش آرام آرام عینیتش (سلاخیت) را از دست می‌دهد و وجود بالفعلش به حوزهٔ امکان می‌سرد. از این نظر، این شعر حوزهٔ تبادل دو امکان است: یکی که اعتماد به سرشت آدمی است که همواره قابلیت دیگرگون شدن دارد، شدنی که رو به کمال می‌رود و دیگری نشان دادن این نکته است که ذات آدمی عشق است. آدمی در عشق است که هستی خود را باز می‌یابد.

ـ پس این گریستن سلاخ از سر نومیدی و درماندگی نیست؟

ـ نه! نفی نومیدی است. سلاخ با دل‌باختن به قناری کوچک، به یاریگری عشق، از خود به درمی‌شود و این آغاز پوست‌دری اوست که نخستین گام به سوی دگرشدن و رهائی است.

ـ راستی که چه انگیزه‌ئی قوی‌تر و چه دستاویز و دست‌ابزاری برتر از دل‌باختن برای سلاخی خویش!

ـ این شعر میدانچهٔ فشرده ترین مسائل انسانی است، مسائلی که تبلور حالات اجتماعی- فرهنگی انسان است. انسانیت خاصی که در این شعر مطرح می‌شود عصارهٔ تعالی و دستاورد بزرگ انسان است.

ـ یعنی عشق؟

ـ یعنی عشق!

طرح کوچک پایان

ـ بهتراست این‌جا نگاهی بیندازیم به حرف‌هائی که تا کنون زده‌ایم. یادداشت‌ها دست دوست عرفان‌جوی ما است. جمع و جور کردنش هم با خودش. هرچند نگفته پیدا است که طرح کوچک پایان او بفهمی نفهمی ته‌رنگ عرفانی خواهد داشت.

ـ قناری را با سلاخ کاری نیست. سلاخ که دل‌باختهٔ اوست پرده را کنار می‌زند، پوست می‌شکافد و بیرون می‌آید، «دگر» می‌شود و پس آن‌گاه دگر شدن‌های بی‌شمار اوست در تهیای میان او و قناری. به سوی قناری می‌رود، به سوی قناری درون دل خویش[۳]. سلاخ از منشورهای گریستن بلندآهنگی -که به وسعت جان اوست- باید بگذرد تا در فراسوهای آن، در بی‌نهایت یک هستی، یعنی در خود، «خود» قناری را بیابد. مسیر درونی سلاخ راهی به آغاز اوست، به آغاز پیش از سلاخ شدن او، راهی به گوهر آغازین نیالودهٔ او، و الا چرا می‌گریست ، و عشق به چه کارش می‌آید؟ سیر استحالهٔ او بازگشت به خویش است: سلاخی می‌گریست بر خویش، از پس دل‌باختن به قناری، و از پس وانهادن بی‌دریغ تمامت جانش. پیش‌تر پیشهٔ سلاخان داشت. پس آن‌گاه سلاخ خویش شد. تیغ بر خود نهاد و «پوست»ها بر خود درید و از«من»های خویش بیرون آمد گریان. قناری انگیزه‌ئی بود و دل‌باختن برقی که در آن چشم به گوهرش بیناشد (دریافت که او می‌تواند قناری باشد؟) جز سلاخ که را زهرهٔ آن است که این گونه بی‌دریغ تیغ بر خود نهد. هر چه «من» را بیش می‌درید بیش می‌گریست تا همه آب گشت و آبگینه و زلال و از خود تهی شد....تا سرانجام بر پرده سلاخی نماند. چه

حیرت‌انگیز و پرشکوه است سلاخی او.

پرده سفید است و ما را آیینه‌ئی است تا در آن نظر کنیم به بازیافت یکی قناری در خویش:

سلاخی
می‌گریست

به قناری کوچکی
دل باخته بود.

□

از خیلی‌ها خواسته بودم که دربارهٔ این شعر کوتاه بنویسند. شاید برای‌تان تازگی داشته باشد که آیدا یکی از آنان بود. یک سوآل هم کرده بودم که این بود: آیا ذکر واژهٔ «کوچک» در این شعر لازم است؟ به این دلیل چنین چیزی پرسیده بودم که شاعر با این استدلال که «قناری پرندهٔ کوچکی است و دیگر نیازی به آوردن صفت کوچک نیست.» می‌خواست آن را از شعر حذف کند. ما هم در متن گفت وگوی‌مان به این پرسش پاسخ داده‌ایم. اینک پاسخ آیدا، بی‌هیچ کم و کاستی.

«محور شعر، سلاخ است.
دلباختگی سر تا پا دیگرگونش کرده. ــ دلباختگی برای تراشیده شدن تیزی‌ها و ناهمواری‌های وجود، و صیقل یافتن و پاک شدن و شفافیت جان. لحظهٔ عاشقانهٔ تبلور شعور. مثل انسانی که به درک سمفونی نهم بتهوون می‌رسد تا در لایتناهی‌ها گسترش پیدا کند و از خود فراتر برود.
سلاخ با کشف دلباختگیش به موجودی تُرد و زیبا و شکننده از عمق دیگرگون شده گریستن را آغاز کرده اما معلوم نیست روندش به کجا می‌انجامد و پایان کار چه

می‌شود. آیا مشمول حکم اسکار وایلد می‌شود که: «هرکس هرآنچه را که دوست می‌دارد می‌کشد» ــ مثل سلاخان رژیم نازی: افسران شسته‌رفته‌ئی با دستکش‌های سفید که با جان شیفته برای دل‌دادن به موسیقی باخ و موزار به بزرگترین کنسرت‌ها می‌رفتند یا خود می‌نواختند و آنگاه ــ شاید برای کشتن این «ضعف نفس خود» سبع‌تر از پیش به کشتارگاه‌ها هجوم می‌بردند؟

ظاهراً در سکوت شعر خلاف این نکته نهفته است.
ظاهراً سلاخ امروز و الان پی‌برده است که دیگر موجود دیروز و گذشته نیست. و این کشف باید سخت دردناک باشد. گریستن او به همین دلیل نیست؟ او در حال شدن است:

«کاستن
از درون کاستن
کاسه
کاسه‌ئی در خود کردن
چاهی در خود زدن
چاه
و به خویش اندر شدن
به جست و جوی خویش...»

[*سرود آن که برفت و آن که به جای ماند*]

بار این آگاهی بر جان سلاخ در مقابل ظریف و بی‌دفاع بودن قناری دو قطب عجیب این شعر موجز چند کلمه‌ئی است.

واژهٔ کوچک را لازم می‌دانم چرا که ناپایداری و ظرافت و معصومیت و بی‌پناهی قناری را القا می‌کند نه واقعاً خردی جثهٔ او را. از چیزی سخن می‌گوید یا به چیزی اشاره می‌کند که ممکن است یک لحظه بعد نباشد.»

این بود یادداشت آیدا.

دستنوشتهٔ مرا چند تن از دوستان خواندند. خواهش کردم که در بارهٔ این شعر اظهار نظر کنند. مهربانم مسعود خیام چنین نوشته:

«مرکز توجه این شعر مستقیماً در این شعر حضور ندارد. او سلاخ نیست. بی‌تردید این کنتراست (contrast) است که مرکز توجه است....به طور کلی این شعر از کنتراست شروع می‌شود و رو به سوی وحدت یا لااقل هارمونی دارد....این شعر مرثیهٔ تضادها(کنتراست‌ها) است: تضاد سلاخ و قناری، تضاد عشق و نفرت، ... تمام تم‌های مورد علاقهٔ شاعر در این شعر حضور دارد: انسان، عشق، مرثیه، تعهد اجتماعی ...»

در بارهٔ قناری می‌نویسد: «قناری این شعر عنصری است که عملاً هیچ کاری نمی‌کند، ولی حالت بودنش (کوچک) و عملی که بر او واقع می‌شود (موضوع دل باختن) او را بالقوه متحرک می‌سازد. این قناری انسان است، انسان همیشه، انسان همه جا، انسان درد مشترک و انسان شاعر. تضاد اصلی . وچه دردانگیز هم . حضور انسان و سلاخ او با هم است.»

در بارهٔ صفت «کوچک» می‌نویسد: «آیا این کوچک فقط یک صفت فیزیکی است که به راحتی بتوان حتا به حذف آن اندیشید؟... مسأله را کمی بشکافیم. طیف هفت رنگ شامل بنفش، نیلی، آبی، سبز، زرد، نارنجی و قرمز است. بسیاری انسان‌ها این طیف را شش‌تائی می‌بینند و بنفش آبی (نیلی) ندارند، یک دلیل آن ضعیف بودن این رنگ نسبت به بقیه است.

در این شعر، «کوچک» یک رنگ کم‌بار است که نسبت به بقیه ضعیف‌تر عمل می‌کند، اما حذفش امکان‌پذیر نیست. ما باید احساسات‌مان را نسبت به این قناری که هیچ کاری نمی‌کند نشان بدهیم، ما باید به عنوان شاعر تمام صحنه را قضاوت

کنیم و این کار را با همین کلمه می‌کنیم.

... شاعر می‌خواهد با حذف این کلمه از شعرش غیبت کند، و این امکان‌پذیر نیست. او نمی‌تواند یک راوی محض در حد یک دوربین عکاسی باقی بماند و از همین دریچهٔ کوچک است که در شعرش حضور پیدامی‌کند، شاعر و شعرش یک ملغمه شده‌اند.... علت این که هیچ بررسی نمی‌تواند این شعر را به طور کامل دربربگیرد و بخشی از کار ناگفته می‌ماند چیست؟ گودل در ریاضیات نشان می‌دهد که هر سیستم منطقی زندان حداقل یک بی‌نهایت است و آن بی‌نهایت سیستم را دوپاره می‌کند و نمی‌گذارد سیستم بسته باقی بماند، در این شعر اگر شاعر حضور نداشت حامل هیچ بی‌نهایتی نبود و بسته می‌شد. اما معجزه را بنگر، شاعر با امضای خویش در این شعر حضور دارد، کوچک را می‌گویم و این امضا را بنگریم که چه گونه یکباره ما را در مقابل یک کل و تودهٔ منسجم چهار بعدی قرار می‌دهد، که دیگر اتفاقاً ماضی هم نیست، قادر به کنترل زمان است و حضوری قاطع نیز دارد»

دوست جامعه‌شناسی پس از خواندن آن مقاله در بارهٔ این شعر چنین نوشته:

«شعر طرحی است ساده و روشن اما غیرقابل تجسم. عناصر شعر بدیهی‌اند اما شگفت آن که به تجسم در نمی‌آیند یا اگر به زور بتوان آن را مجسم کرد تصویر مُثله‌شده‌ئی است که جای‌پای اندیشه‌ئی پر رمز وضوح آن را زایل می‌کند. و این خاصیت، یکی از مشخصه‌های شعرهای کوتاه شاملو است. شاعر با استادی تمام طرح‌هائی تصویری به‌صورت شعر ارائه می‌دهد که حتا گاهی درست عکس صورت ظاهرشان را به ذهن متبادر می‌کنند. مثلاً به نظر من فضای تجسم در طرح کوتاه«یک شاخه /در سیاهی جنگل/ به سوی /نور/ فریاد /می‌کشد...» [از باغ آینه] سرشار از نور است نه سیاهی و تاریکی، یا در همین شعر فضای ذهنی تجسم طرح سرشار از ترحم است نه شقاوت.

اشارات شاعر به چیست؟ طرح در صورت ظاهرش سلاخی را تصویر می‌کند که زار می‌گرید چون به یکی قناری کوچک دل باخته است. سلاخ کسی است که

سر می‌برد، شقی‌ترین حرفه‌ها را دارد و بی‌عاطفه‌ترین نقش را در صحنهٔ روزگار ایفا می‌کند. اما این بار به ناچیزترین قربانی دل باخته است. و این ناچیزترین (از حیث جثه و از دیدگاه حرفهٔ سلاخی) یکی قناری است که از دیدگاه شاعر و ما، و هم از دیدگاه سلاخ دلباخته شاید، سمبل ظرافت و زیبائی و بی‌گناهی است. از این شعر تفسیرهای سیاسی هم کرده‌اند که من اصلاً با آن‌ها موافق نیستم. پس ببینیم شعر چه مسائلی را مطرح می‌کند.

به نظر من نخستین کلیدی که خود شاعر در کشف رمز شعر به دست داده آن است که پرداخت استادانهٔ آن چنان صورت پذیرفته که شعر در حالت زاری سلاخ متوقف مانده است. احساس من آن است که دو سوی این حالت که یکی بریده شدن سر قناری و دیگری پشت پا زدن به حرفهٔ‌سلاخی است نه فقط محو است که اساساً مسألهٔ خوانندهٔ شعر نیست. بنا بر این داوری ارزشی در بارهٔ نیکی یا بدی کردار سلاخ ندارد. هر چند سلاخی حرفه‌ئی سخیف و معرف بدنهادی است و سلاخ شخصیتی ضد ارزش است اما زاریش از دلباختگی تطهیرش می‌کند و این‌جا دلباختگی و زاری است که بر فضای شعر حاکم است نه شقاوت و بی‌عاطفگی سلاخ بودن.

دلباختگی عنصر فضاساز این طرح است و تناقض ناگزیر میان خواهش دل و نقش اجتماعی جوهر مفهوم‌ساز آن. دل باختن به قناری کاری در انحصار گروهی خاص نیست، همه می‌توانند به قناری دل بازند واز جمله سلاخ. اما اگر سلاخ به قناری دل ببازد با حرفه‌اش که به او هویت می‌بخشد در تناقض می‌افتد و این آغاز فاجعه است و من خیال می‌کنم که شاعر در روند شعر انسانگرایانه‌اش، از بازگو کردن صورت سادهٔ وقایع زمانه (که کم و بیش هر هنرمند ساده‌ئی می‌کند) به بیان دردهای مشترک و تاریخی انسان رسیده است (که کار هنرمندان بزرگ و ژنی است) و این درد در این‌جا، به نظر من، *ناگزیر* بودن به وسیع‌ترین معنای آن است.

حال می‌توان تصور کرد که هم سلاخ و هم قناری هر دو قربانی‌اند: یا سلاخ چنان باختهٔ حرفهٔ خویش (یعنی واقعیت اجتماعی خویش) است که از کشتن قناری خودداری نتواند و یا چنان دلباختهٔ قناری است که ناگزیر از چشم‌پوشی از حرفهٔ خویش (یعنی نفی واقعیت اجتماعی) خود است و سرنوشت قناری نیز یا

مرگ است یا اسارت که چیزی هم‌ارز با مرگ است.

اما شاعر در ترکیب شعر دلالتی به این نتایج محتوم ندارد. همهٔ اشارات او به دلباختگی سلاخ به قناری یعنی به فاجعه‌ئی است که روی داده است و من خیال می‌کنم که شاعر سلاخ را با دلباختگی به قناری تطهیر کرده باشد و به همین خاطر من خوانندهٔ شعر برای سلاخ دل می‌سوزانم و محتملاً خود شاعر هم..»

پانویس‌ها.

(۱). دوستی در این باره نوشته است «سلاخ نماد خشونت است در برابر قناری ....نمی‌دانم چرا مغول و دو فرهنگ چین و ایران به ذهنم راه یافت.»

(۲). ناگفته نماند که قناری‌های شاملو غالباً خاموشند و نمی‌خوانند. یکی دو نمونه می‌آوریم. یکی قناری «*در این بن بست*» است که در فضای هراس‌انگیز جنون غریبی می‌سوزد. دیگری «هزار قناری» است که صفت «خاموش» را با خود دارد («*هزار قناری خاموش در گلوی من*»،(از شعر *عاشقانه* در مجموعهٔ *ترانه‌های کوچک غربت*) ، خاموش بودنی که عظمت بی‌شمار فریادهای انسان‌ها را می‌نمایاند. با این قناریان، درد فریادهای خاموش و هزار زبان سخنگوی خاموش هست.

(۳). رسیدن به قناری، به معنای یگانه شدن با او، ناممکن است. سلاخ می‌تواند «قناری» بشود. مثل *منطق‌الطیر* که در آن سیمرغ شدن اصل است نه یگانه شدن با آن.

زنگار و آینه

زنگار و آینه، نقد و نظر دوستان و کسانی است که برخی از این مقالات را در یکی دو مجله یا از روی دستنوشتهٔ من خوانده و در بارهٔ آن اظهار نظر کرده‌اند.

چرا آن‌ها را نقل می‌کنم؟ به دو دلیل. یکی آن که نظرهای دیگری در آن‌ها مطرح می‌شود که از یک‌سو سودمند است و از سوی دیگر می‌تواند نظر شما هم ــ که اکنون این مقالات را خوانده‌اید ــ باشد. دوم آن که بررسی این نظرها، وگاهی پاسخ به آن‌ها، خود می‌تواند بخشی از مقالات این کتاب شمرده شود و ای بسا بیش از نوشتهٔ من مفید و روشنگر باشد، و در راهیابی عمیق‌تر به چند و چون خواندن شعر یاری‌رسان شود.

سپاسگزار دوستانم که با این دلسوزی و موشکافی نوشتهٔ مرا خوانده و به آن اندیشیده و در بارهٔ آن نوشته‌اند.

۱. در بارهٔ مقالهٔ «طرح یک استحاله: آن‌سوی نیک و بد یک سلاخ»

فیلمساز تحلیلگر گرانقدری پس از خواندن مقالهٔ «طرح یک استحاله...» می‌نویسد:

«...من با تجزیه و تحلیل شعر موافق نیستم. به نظرم تحلیل یک شعر از اعتبار آن کم می‌کند. در هنرهای دیگر شاید این کار مرسوم باشد، اما شعر به نظرم تاب تحمل چنین جراحی را ندارد. و البته در مورد عشق هم. به نظرم اگر در شعر و عشق به دنبال انگیزه‌های وجودی آن‌ها بگردیم به زمینه‌های نامطلوبی برمی‌خوریم که اساساً ضد شعر است و ضد عشق، زمینه‌هائی که با ذات آن مغایرت دارد.

کاش می‌شد یک مقاله یا رمان یا فیلم را به شعر مبدل کرد.»

چرا تحلیل شعر از اعتبار(؟) آن کم می‌کند؟ در ادراک هر شعری، از چشم خواننده، تمامت شعر مطرح است نه جست و جوی علل یا «انگیزه‌های وجودی» آن، که این می‌تواند کار منتقد شعر باشد. حتا اگر به چنین کاری هم برخاسته باشیم ـ که من درآن مقاله چنین کاری نکرده‌ام ـ از کجا معلوم است به «زمینه‌های نامطلوبی که اساساً ضد شعر است» برسیم؟ در آن شعر(سلاخی می‌گریست...) که یکی به سلاخی خود برخاسته، آیا شما جراحی دیده‌اید؟ راستی، چرا جراحی شعر کار نادرستی است؟

۲. در بارهٔ مقالهٔ «آواز زلالی»

نامه‌ئی دارم از خواننده‌ئی آگاه و دست‌به‌قلم که پس از خواندن مقالهٔ «آواز زلالی» به من نوشته است. عنوان نامه: «میانجیگری در شعر»است. در آن آمده:

«... گاه اتفاق می‌افتد که میان مخاطب و شعری که پیش رو دارد ارتباط برقرار نمی‌شود، یا آن که می‌شود اما ناقص می‌ماند. این‌جاست که میانجی می‌تواند مداخله کند...مثلاً میانجی‌ئی که به «آزادی مخاطب در برداشت از شعر» معتقد است اگر بخواهد دریچه‌های شعرمرگ *ناصری* را به روی مخاطبان بی‌ارتباط بگشاید، تنها می‌کوشد که توجه ایشان را به ظرفیت‌های موجود در شعر جلب کند و مثلاً پس از شرح مختصر واقعهٔ مورد اشارهٔ شعر ومعرفی شخصیت‌های آن، موضوع تحمل داوطلبانهٔ این شکنجه و اعدام و رحمت آوردن عیسای مصلوب بر عاملان واقعه که «نمی‌دانند چه می‌کنند» و بخشیده شدن‌شان را به تفصیل بیش‌تری شرح می‌دهد. و این تفصیل حتماً لازم است چرا که بسیاری کسان از این جزئیات خبر ندارند،...و سپس می‌افزاید که مسیحیان معتقدند عیسا «می‌توانست» با قدرت اعجاز خویش این‌همه را جلو بگیرد، اما «خود نمی‌خواست»، چرا که تمامی رسالتش را در ارائهٔ‌عملی سرمشقی از طی مراحل گذشت از خود برای وصول به غایتی دلخواه خلاصه می‌دید.

بعد از این میانجی به امروز می‌پردازد و مثلاً می‌گوید «چندتا از این ناصری‌ها را، که هر کدام صلیبی خاص خود بر دوش دارند، می‌شناسید؟ صلیب‌هائی از قلم تا سلاح گرم، و ناصری‌هائی از مزدک بامدادان تا گاندی و از منصور حلاج تا خسرو گلسرخی و از بابک خرمدین تا کوچک جنگلی و...یا شما ناصری دیگری می‌شناسید، مثلاً فراش یک مدرسه را؟ خط سنگین و مرتعشی که صلیب اینان بر این «خاک» کشیده کجاست؟ راستی چرا «سنگین و مرتعش» ؟ خوب گوش بدهید، از مصرع «وآواز دراز دنبالهٔ بار» پژواکی از این آواز دراز را نمی‌شنوید؟ شما در این «ریسمان بی‌انتهای سرخ» چه می‌بینید؟ صفی از ناصری‌ها که هرازگاهی «در طول خویش از گرهی بزرگ» برمی‌گذرد، یا رشتهٔ پیوستهٔ جوی خون‌شان، یا میراث خونین و راه‌شان؟... در هر کدام از این موارد «گرهٔ بزرگ» چیست؟ فضای کلی شعر چه نوع موسیقی را تداعی می‌کند که هرازگاهی آواز تیز گسسته‌ئی موسیقی پیوسته و پرهیاهوی [؟] متن را می‌درد که «ــ شتاب کن، ناصری!»؟ «تماشائیان» مورد نظر شما کیستند؟ اینان ارزش آن را دارند که ناصری به خاطرشان بمیرد؟...

هرکدام از این «القائات» که بتواند به حلقه‌ئی از زنجیرهٔ تداعی‌های ذهن مخاطب گیر کند، باقی زنجیره را با خود خواهد آورد، زنجیره‌ئی که البته ممکن است شباهت با آنچه ما در نظر داریم نداشته باشد. و شاید چه بهتر!»

این بود شیوهٔ پیشنهادی این صاحب‌نظر در باب آنچه ایشان آن را «میانجی‌گری در شعر» خوانده‌اند.

پاسخ این است که *انگشت و ماه* دانسته راهی خلاف پیشنهاد این نامه می‌رود. دلیلش پس از این روشن کرده خواهد شد.

شعر *مرگ ناصری* همیشه از عنایت خاص مفسران برخوردار شده است، خواه پیش از این نامه و خواه پس از آن. به جای بررسی این نامه می‌خواهم اشاره‌ئی گذرا بکنم به این گونه «تفسیر»های *مرگ ناصری*.

در *مرگ ناصری* به شکلی گذرا گوشه‌ئی از حکایت بر دار کردن 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 داستانمایهٔ این شعر است. شعر از دل آن داستان آشنا داستان دیگری پرداخته. بی شک پوستهٔ‌این شعر یادآور آن داستان است. ببینیم آن‌هائی که در بارهٔ این شعر نوشته‌اند از این داستان چه سودی به شعر برده اند، یا شاید هم 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. خیلی ساده‌انگاری می‌خواهد که فکر کنیم مرگ *ناصری* هم به همین راه رفته است، و چنین اظهار نظر کنیم، «این شعر صرفاً توصیف موقعیت و حالت عیساست (عیسامانندان)...» [۱] یا «تصویر بسیار دقیق و در عین حال سخت موجز،از واقعهٔ مصلوب شدن مسیح به دست می‌دهد.» [۲] البته این نکته را پیش از ایشان نوشته‌اند. همین مؤلف باز در جای دیگر همان کتاب در بارهٔ همین شعر می‌نویسد «در این شعر داستان مصلوب شدن عیسی به دقت و با کلماتی اندک، تصویر شده است....این شعر از آنجا شروع می‌شود که عیسی در حالی که چوب صلیب خود را حمل می‌کند...توهین و بی‌احترامی مأموران به عیسی، و حالت احترام آمیز شاعر را نسبت به عیسی در توصیف این ماجرا، از رنگ و آهنگ کلمات حس می‌کنیم...» [۳] ایشان هم مانند نویسندهٔ آن نامه یک معنای اجتماعی در این شعر دیده‌اند. او همان حرف‌های نویسندهٔ اول را زده است با افزودن یکی دو نکتهٔ کلامی تازه.

ــ نویسندهٔ دیگری که کتابش سال گذشته چاپ شده همین حرف‌ها را زده‌اند البته با کلمات باب روز. همان تداعی‌ها را دنبال کرده‌اند و چیزی بیش از آنچه خواننده خود می‌دانسته یا از دیگران خوانده به او نداده‌اند.

از العاذر بینوا یک ضد انقلاب ساخته‌اند واز مسیح هم ــ حدسش آسان است ــ یک شهید انقلابی.

حرف‌های این منتقدان را در این زمینه پشت هم کنیم. نویسندهٔ اول نوشته بود «اکنون وقت آن است که به اعتبار «مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست» همراه با شهیدی چون مسیح و شاهدی چون العاذر در دایرهٔ کنائی و رمزی شعر

پای نهاد و چهرهٔ گسترده و تعمیم یافتهٔ مسیح و همهٔ کسانی را که می‌توانستند و نخواستند در نظر گرفت، و توجه کرد که قهرمانان مبارز و بزرگ همیشه چنین‌اند، همچنان که همهٔ العاذران همیشه چنان، همانان که از مسئولیت متعهد می‌گریزند. گریزی که خود نیز «انتخابی» است....»[٤]

نویسندهٔ دوم می‌نویسند «اندیشه‌ئی که از ذهن العاذر...می‌گذرد، بعد تازه‌ئی در شعر وارد می‌کند که آن را از چارچوب یک توصیف محض خارج کرده و با واقعیت‌های اجتماعی که در تاریخ تکرار می‌شود، قابل مقایسه می‌سازد و تمثیلی می‌شود که حوادث نظیر خودش را در ابعاد گوناگون در طول تاریخ ممثل می‌کند...»[٥]

همان برداشت کلیشه‌ئی.

سومین نویسنده در قسمتی از کتابش زیر عنوان «مسیح: الگوی اساطیری شاعر» می‌نویسند: «شاملو در «مرگ ناصری» با تصویرگری عروج و صعود خونین مسیح به جلجتای رنج‌ها و شهادت حماسی او، طرح ازلی-ابدی الگوی اساطیری خود را- در هر پویهٔ انقلابی نافی ضد ارزش‌های حاکم، مکرر در مکرر تکرار می‌کند.»[٦]

مفاهیم «الگوی اساطیری»، «طرح ازلی-ابدی الگوی اساطیری»، «شهادت حماسی» و «پویهٔ انقلابی نافی ضد ارزش‌های حاکم» ربطی به این شعر ندارد. ساخته‌هائی است بر اساس آن داستان. یا تأویل و تفسیرجدیدی است از تصلیب مسیح.

می‌نویسند «در کنار بازنمائی فاجعهٔ صعود مسیح به جلجتا...»، که در شعر فقط گفته شده «خاکپشته»، و ایشان آن را جل‌جتا دانسته‌اند. کاش به تفاوت میان این دو توجه می‌کردند و خاکپشته را که هیچ تقدسی در آن حس نمی‌شود جایگاه عروج نمی‌پنداشتند. وانگهی خاکپشته را با «صعود» چه نسبت؟ دلالت معنائی هر واژه‌ئی در شعر به «موقعیت» آن واژه در همان شعر معین برمی‌گردد و بدان مبتنی است نه به معنای صرف لغت‌نامه‌ئی یا هر معنای مفروض دیگر.

باز در جای دیگر گفته‌اند «عروج و صعود خونین مسیح به جل‌جتای رنج‌ها و...»

این کلمات را از کجا آورده‌اند؟ یقیناً از همان پانوراماى تداعی‌ها و خیالبافی‌ها.

ادامه می‌دهند: «...به تحلیل تماشائیان غوغائی اعدام پیامبر می‌پردازد... تماشائیانی هیجان‌زده که برای گریز از پیام شورشی پیامبر و شکاف رنج‌هائی که در خاموش‌ترین دغدغه‌های ممنوعه‌شان آنان را به خویشتن واقعی‌شان بازمی‌گرداند، هیاهای از خود بیگانگی‌شان را سرمی‌دهند..[۷]

«تحلیل تماشائیان» و «پیام شورشی پیامبر» و مابقی حرف‌ها را از روی شعر فهمیده‌اند؟ در شعر که فقط آمده «از صف غوغای تماشائیان...». مقصودشان از «تحلیل» این است؟ کدام «پیام شورشی»؟ «ناصری» برگردان‌ها شده پیامبر؟

در بارهٔ این جمله‌ها چه می‌گوئید: «پس بسیار طبیعی خواهد بود اگر در آخرین گام نیز با همان متانت و صبر انقلابی- در نهائی‌ترین رودرروئی انقلاب و ضدانقلاب، با آوازی یکدست، یکدست بال‌هائی[؟] رهائی را بر دوش کشد....»[۸] به این قضاوت هم گوش کنید: «شاملو، به درستی درونمایهٔ برخیزانندهٔ اسطورهٔ مسیح را درمی‌یابد و در بازآفرینی انقلابی آن ــ بی لغزیدن به دام شعارهای فریبنده و تصورات آنارشیستی، با تکیه بر اساسی‌ترین بنیادهای شخصیتی وی ــ دوستی، عشق، ساختار پیام شعری خویش را پی می‌افکند...» یا به این یکی: «در این پرداخت شعری ــ عروج و اعتلای الگوی انقلابی را در رویاروئی با جامعهٔ نا آگاه و در پیوندی تنگاتنگ با پیام انقلاب، با عاطفی‌ترین نمادهای شعری بیان می‌دارد: «تاج خاری بر سرش بگذارید!»...»[۹] «بدین سان است که العاذرها یک یک، یهودا می‌شوند. مسیح را لو می‌دهند. در مراسم اعدام «پیامبر» شرکت می‌جویند. فعالانه او را سنگ می‌زنند، طناب دارش را می‌بافند و...»[۱۰]

قصدم این نیست که در کار اینان به چشم انتقاد نگاه کنم، این‌ها نمونه‌هائی است از «تحلیل و تفسیر»ــ چنان که خودشان گفته‌اندــ که معلوم نیست خواننده چه طرفی از آن‌ها می‌بندد. خوانندهٔ که می‌خواهد بیاموزد از این قضاوت‌های کلیشه‌ئی چه آموخته یا چه یافته و یا نظاره گر چه کشفی بوده‌است؟ این تفسیرگران در واقع «مسیح‌تراشی» کرده‌اند: یک مسیح انقلابی تراشیده و به شرح و بسط آن

پرداخته‌اند بی آن‌که توجهی به شعر داشته باشند. جست و جوی چنین مابه‌ازائی آیا ضروری است؟ این یا آن شعر ممکن است ده‌ها مابه‌ازا داشته باشد، ازاین رو با این کار دایرهٔ شمول شعر را تنگ نکرده‌ایم؟ با چه منطقی یقین دارید که غرض از این شعر ارائهٔ یک چهرهٔ انقلابی یا مبارز بوده است؟ آیا شاملو در این شعر یا هر شعر دیگرش ــ مثل کشیشان انقلابی ــ مسیح را انقلابی دانسته است؟ اگر شعری را دور از منطق خود آن شعر بخوانیم، نتیجه همین می‌شود که دیدیم. این‌ها تداعی‌هائی‌هائی است که به نظر نمی‌رسد بر محورهای درستی بگردد، حتا نمی‌شود این گونه تداعی‌ها را «تداعی آزاد» نامید.

نکتهٔ دیگر، چه خوب است که خواننده با جریان به‌هم پیوستهٔ شعر همسیر باشد و همان گونه رفتار کند، یعنی از کنار این داستان بگذرد. پیچیدن در حکایت بردارکردن مسیح، و از این بدتر تراشیدن معانی باب دیروز یا امروز، بازماندن از جریان زلال این شعر است. مفسری یا منتقدی که به خیال خود آنچه را شاعر دور و گنگ به آن اشاره‌ئی کرده و گذشته، روشن و ابهام زدائی می‌کند ــ وچیزی را پیش روی خواننده می‌گذارد که او خود آن‌ها را می‌داند ــ او را از شعر و جوهر آن به بیراهه می‌کشد. به‌خصوص که دیدگاهش تکراری هم باشد. خوب بود که از خود می‌پرسیدند چرا در شعر فقط طرحی، گاهی هم کمرنگ، از آن حکایت سخت مورد علاقهٔ آن‌ها، آن‌هم در بیرون شعر و در برگردان‌ها، آورده شده؟ اگر می‌خواهند نظر شاعر را بدانند خوب است شعر بلند مرد مصلوب از مجموعهٔ *مدایح بی صله* (چاپ انتشارات آرش،سوئد، ص ۱۰۷-۱۱۸) را بار دیگر بخوانند تا ببینند که بیراهه را راه پنداشته‌اند. یا اگر آن شعر در دسترس‌شان نیست به این بند کوتاه از شعر *ای کاش آب* بودم...در همین مجموعه توجه کنند:

...

یا نشای سست کاجی را سرسبزی جاودانه بخشیدن
(ــ از آن پیش‌تر که صلیبیش آلوده کنند به لختهٔ لختهٔ خونی بی‌حاصل؟)

(همین مجموعه، ص ۱۵)

من در این مقالات نه دست به چنین «تفاسیری» زده‌ام و نه آن را به خواننده توصیه می‌کنم. نوشیدن این زلال را حاجت به «تفسیر» و «نماد سازی» آب نیست.

سوختن از آتش دردی را که در جان ما از خشونت این خاکپشتهٔ پلشت می‌گذرد نیازی به «مفهوم سازی» درد و آتش نیست. تفتهٔ دردی را، که دیگر «ریسمان بی‌انتهای سرخ» شده، به زلال «رحم» نیاز است نه به مفهوم رحم. درک وجود تقابلی «او» و العاذرها را باید در فاصلهٔ‌خالی میان این دو دریافت نه در انجماد مفاهیم «انقلابی» و «ضد انقلاب». تنیدن با درد خویش و بدل شدن به آوازی یکدست، در متن «هذیان درد»، را با «اسطورهٔ مسیح» چه نسبت؟ شعر را خواننده در جانش می‌گسترد، و یا او در جان شعر گسترده می‌شود، و در این میان در خنکای زلال اعماق آن به غواصی فرو می‌رود و دیری نمی‌گذرد که «در زلالی خویشتن می‌نگرد»، و از اعماق جانش به اوج‌های شعر می‌رسد.

شعر اگر با ما این نکند، که «مرگ ناصری» می‌کند، چه حاصل از خواندن آن؟ آیا «مرگ ناصری» حکایتی است بافته در کلامی شاعرانه و موجز، با «انتخاب کلمات چنان دقیق و حساب شده»؟[۱۱] هنرش همین است؟ اگر چنین باشد که منتقدان ما نوشته‌اند، چیزی نیست الا یک فیلم درجهٔ‌سوم از زندگی مسیح، منتها ساختهٔ منتقدان.

پس از این، در همین گفتار باز به این نکته می‌پردازم.

پانویس‌ها

(۱). محمد حقوقی، احمد شاملو، *شعر زمان*، ص ۳۲۰.

(۲). تقی پورنامداریان، *تأملی در شعر احمد شاملو*، چاپ اول، ص ۱۸۱.

(۳). پورنامداریان، ص ۲۷۰.

(۴). حقوقی، ص ۳۲۳-۳۲۴.

(۵). پورنامداریان، ص ۲۷۰-۲۷۱.

(٦). بهزاد رشیدیان، *بینش اساطیری در شعر معاصر*، نشر گستره، ص ۸۲.

(۷). همین، ص ۸۲.

(۸). همین، ص ۸۳.

(۹). همین، همین ص.

(۱۰).همین، همین ص.

(۱۱). پورنامداریان، ص ۲۷۱.

۳. دوست جامعه‌شناسی در بارهٔ‌بخش «با آوازی یکدست» این مقاله نوشته‌است:

«اساس کار مبتنی است بر تشبیه شعر به یک قطعه موسیقی. معلوم نیست فایدهٔ‌این تشبیه چیست؟ تسهیل ادراک شعر؟ مسلماً نه، چه موسیقی انتزاعی‌تر از شعر است و استحالهٔ شعر به موسیقی به خاطر زبان تجریدی‌تر موسیقی کمکی به ادراک شعر نمی‌کند. البته در این‌جا *استحاله‌ئی* هم در کار نیست، یعنی محتوای شعر به زبان موسیقی بیان نشده است. فقط مضمون آن به الگوی یک نوع خاص از موسیقی تحویل شده است....وانگهی هیچ حاجتی به این تشبیه نیست. تشبیه چنین شعری به موسیقی به قدر و منزلت شعر نمی‌افزاید....البته آثار هنری از هر مقوله‌ئی که باشند وجه *اشتراکی* با هم دارند که همان به دست دادن تصور و تجسم یک واقعیت یا یک خیال است. هم موسیقی این کار را می‌کند و هم شعر. اما هر کدام با زبان خاص خودش. نه موسیقی می‌تواند شعر باشد و نه شعر، موسیقی....»

در *آواز زلالی*، *مرگ ناصری* به موسیقی تشبیه نشده است. کسی که با آن نوع از موسیقی که گفتیم آشنا و از قدرت تخیل سالمی هم برخوردار باشد به آسانی به این «خطوط‌شباهت»، نه تشبیه، دست خواهد یافت. شعر به موسیقی تشبیه نشده است، بل‌که موسیقی‌ئی به شعر ــ نه به زبان، شعر یا حال و هوائی شاعرانه ــ درآمده است، و دقیقاً می‌توان گفت که در جان شاعر اثری موسیقائی به شعر استحاله یافته و شگفت‌انگیز این است که *مرگ ناصری* هم شعر است و هم موسیقی.

نوشته‌ای چون «موسیقی انتزاعی‌تر از شعر است و استحالهٔ شعر به موسیقی، به خاطر زبان تجریدی‌تر موسیقی، کمکی به ادراک شعر نمی‌کند.» از کجا اینهمه یقین داریم؟ اگر نتوانیم از شعر به موسیقی و از این به آن سفر کنیم چه گونه به «زبان» مشترک این هنرها پی خواهیم برد؟ نمی‌دانم در زمینهٔ بیان موسیقی معینی ــ خواه مبتنی بر توصیف، از نوع «چهار فصل» ویوالدی، و خواه بر اساس کاری از سباستیان باخ ــ به زبان رقص چه خواهی گفت. نمونه‌های برجسته‌ئی در این زمینه هست. به نظر من، *مرگ ناصری* نوعی «ترانس‌کریپسیون» است که

نـامش «آواز زلالی» بـوده است. واژهٔ تـرانس‌کـریپسیون (transcription) در موسیقی چند معنی دارد که یکی‌دو معنای آن این‌جا نیـاز بـه تـوضیح دارد. در موسیقی، به نوشتن یا آراستن یک قطعه موسیقی برای اجرای با «مدیوم» یا واسطهٔ دیگری، به جز مدیوم اولی یا آغازین آن اثر، یا آرایش دیگری با همان مدیوم اولی، ترانس‌کریپسیون می‌گویند. مثلاً اثری را که برای پیانو نوشته برای اجرای با گیتار بیارایند، و مانند این‌ها. من این‌جا برای لغت «ترانس‌کـریپسیون» معنـای گسترده‌تری پیشنهاد می‌کنم: بیان اثری از «زبان» دیگری به «زبان» دیگر. مثلاً مرگ *ناصری* در آغاز، در جان شاملوی موسیقیدان برای مدیوم موسیقی ساخته و پرداخته شده و جان شاملوی شاعر آن را به زبان شعر درآورده است.

می‌پذیرم که حرفم کمی دور از باورداشت تو است زیرا در نمونه‌هائی که تا کنون می‌شناخته‌ایم شاید «نه موسیقی می‌تواند شعر باشد و نه شعر، موسیقی»، اما مرگ ناصری چنین است. در این حکم شک روا دارید: که «موسیقی انتزاعی‌تر از شعر است و استحالهٔ شعر به موسیقی به خاطر زبان تجریدی‌تر موسیقی کمکی به ادراک شعر نمی‌کند» چراکه سرچشمهٔ همهٔ هنرها یکی است، و حتا اگر حکم شما را نیز بپذیریم که وجه اشتراک شعر و موسیقی «همان به دست دادن تصور و تجسم یک واقعیت یا یک خیال است»، پس استحالهٔ این دو به یک‌دیگر ممکن است، و کم‌ترین فایده‌اش نیز همین است که از درون هنری راه به گوهر هنر دیگـری می‌بریم و به اعماقی دست می‌یابیم که در نوشتهٔ شما دشـواریـاب یـا نـاممکن می‌نمود. در راگشوده‌ایم برای ورود به نه‌توهای جان. برای پشت در ماندن اینهمه پافشاری نکنید، می‌ترسم سرانجام در را به روی خودتان ببندید.

٤. در بارهٔ مقالهٔ «در لحظهٔ رستاخیز: می‌درخشم و فرومی‌ریزم»

دوست جامعه‌شناسی که در بارهٔ «آواز زلالی» از او خواندیم، در همان نامه در چهار بخش به نقد «در لحظهٔ رستاخیز: می‌درخشم و فرومی‌ریزم» پرداخته است که گوشه‌هائی از هر بخشی را این‌جا می‌خوانید. او در این نامه همواره نوشتهٔ مـرا «خطابه» خوانده است. برای پرهیز از قطع رشتهٔ سخن این دوست، در پایانِ نقل کوتاه شدهٔ نظر او، مجدداً یکی دونکته از آن را می‌آورم و به آن‌ها پاسخ می‌دهم.

در مقدمهٔ نامه می‌نویسند: «برخی از دوستان [که مقالهٔ‌مورد نظر را خوانده بودند] پیش من گله کردند که از مقالهٔ شما چیزی دستگیرشان نشده است. من اما آن را بسیار دوست‌داشتنی یافته‌ام. نه به خاطر نوع تحلیلی که از شعر به دست می‌دهد بل‌که به خاطر سخنانی که در آن هست و به خاطر حال و هوائی که این سخنان دارد...»

اما دربارهٔ نوع خطابه. نمی‌دانم بازخوانی این دو شعر به چه معناست، آیا «تفسیر» شعر است از دیدگاه مردی شعرشناس برای مخاطبانی که شعرخوان هستند اما ادیب نیستند؟ با خود می‌گویم که مخاطبان این خطابه شعرشناسان و ادبا نیستند چه آنان به تفسیر شعر نیازمند نیستند و فرض بر این است که آنان خود به خوبی شعر را درمی‌یابند. اما زبان خطابه نشان می‌دهد که گروه اول نیز مخاطب این بازخوانی شعر نیستند، چه این بازخوانی نه فقط ادراک شعر را تسهیل نمی‌کند بل‌که دشواری‌های فلسفی نو به نوی نیز فرا راه خواننده می‌گسترد، که در جای خود خواهم گفت. پرسش دوم: آیا خطابه توضیح شعر است برای کسانی که با زبان استعاره‌ها و شیوهٔ گفتار شاعر آشنا نیستند؟ نه، چنین نیست. چه خطابه شعر را رازگونه جلوه می‌دهد اما از «رازگونگی شاعر» چیزی به ما باز نمی‌گوید و کلید خواندن شعر را به دست نمی‌دهد.»

سپس می‌نویسند: «در علوم اجتماعی روشی داریم که به «تحلیل محتوا» موسوم است و کمابیش در زبان‌شناسی، تاریخ و بیش‌تر در روان‌کاوی مرسوم است و بیش از همه فرویدیست‌ها آن را در قلمرو ادبیات توسعه داده و کوشیده‌اند با کاربرد آن و تحلیل جزئیات اثر هنری، ناهشیار هنرمند را بکاوند و از این طریق با نشان دادن محرک‌هائی که پس پشت اندیشه پنهان است و از ناهشیار هنرمند ناشی شده‌است ادراک اثر هنری را تسهیل کنند. خطابه اما در پی چنین مقصودی نیست. پس چیست؟ فکر می‌کنم «نظرگاه‌های شخصی» ...است در بارهٔ «مرگ و رستاخیز»، که «به بهانهٔ» دو قطعه شعر از شاعری بلند آوازه نگاشته شده است. شعر محملی است که خطابهٔ فلسفی بر آن تحمیل شده‌است و البته شاید چیره‌دستی خطابه‌سرا آن را به قامت شعر برازنده ساخته باشد. با خود می‌گویم که خطابه هم تفسیر شعر است

و هم توضیح و تحلیل محتوای آن. و در عین حال هیچ‌یک از این‌ها نیست....عیبش این است که در چارچوب عناصر شعر محدود مانده است و از طرف دیگر به دلیل بیکرانگی اندیشهٔ فیلسوفانهٔ خطابه‌سرا به حدود شعر محدود نمانده است.

دربارهٔ شیوه و روش....روش پیچیده‌ئی که در به اصطلاح بازخوانی، و به تعبیر من تجزیهٔ عناصر شعر، در پیش گرفته شده حاصلش تنزل ادراک یک اثر هنری به کاری درحد و حدود حل یک مسألهٔ ریاضی است....

نکتهٔ دیگر آن که سروده شدن دو قطعه شعر در یک روز شرط لازم یا کافی واحد شمردن این دو شعر نیست. من هم مثل شما فکرمی‌کنم که شعر در *لحظه* را می‌توان تا حدودی ادامهٔ منطقی *رستاخیز* دانست. اما این دو قطعه از حیث مضمون شاعرانه از یکدیگر جدا هستند. در هر دو شعر سخن از انسان است به طور عام و خود شاعر به طور خاص، که در انسانیت هم در بعد تاریخی (*رستاخیز*) و هم در بعد اجتماعی (در *لحظه*) تجلی می‌یابد. در شعر رستاخیز من حتا صورتی از اندیشهٔ مذهبی می‌بینم. بند اول شعر تفسیر اشرف مخلوقات بودن انسان است. آن‌جا که گفته‌اید بوی مردار از شعر نمی‌آید باید هم همین طور باشد چه مرده بودن این‌جا عین زندگی است. شاعر در مقام انسان که اشرف مخلوقات است، منتهای امروزین پیوستار حیات است از زندگی پرندگان و جانوران زیبا(به خاطر اشرف مخلوقات بودن) گرفته تا تاریخ حیات همهٔ آدمیان را در خود نهفته دارد (مثل یک راز). بند دوم *رستاخیز* بیان حضور شاعر است در پیوستار حیات. شاعر که وجودش رازی است و کارش سرودن (مقابل بی‌سرود) است و هستیش آمیزه‌ئی است از تبسم و حسرت (شادی‌ها و ناکامی‌ها) در مقام انسان به طور کلی (که حاصل تکامل همهٔ موجودات است) همیشه در طول این پیوستار حیات حضور دارد، اما خاموش و بی‌سرود. چونان مرده‌ئی اما نه چون مردار در آستانهٔ تلاشی، بل‌که چونان مرده‌ئی در آستانهٔ رستاخیز، و به سحر مهر برمی‌خیزد و این مهر مضمونی است که در همهٔ اشعار شاملو به صورت‌های مختلف به چشم می‌خورد. و اگر مهربانی دروازهٔ عشق باشد که خود جوهر حیات است، دور از ذهن نیست که شرط رستاخیز شاعر باشد. این کلیتی است که من از رستاخیز می‌فهمم. در بارهٔ

جزئیات با تفصیل بیش‌تری می‌توان سخن گفت، ولی چه حاجت به این است؟ مگر نه آن که شعر مثل هر اثر دیگری باید در جزئیات به هر طالب هنری آن چیزی بدهد که او جویای آن است؟

شأن نزول کنایه‌های فلسفی زیبائی مثل «تَف هستی» و«چار حد هستی» را در بازخوانی شعر نمی‌دانم چیست. آن کنایت‌ها به خودی خود تعبیر پیچیده اما زیبائی از حیات است اما من ارتباط چندانی میان محتوای شعر و آن کنایت نمی‌بینم.

در شعر *درلحظه* با تعبیر شما در زمینهٔ از خواب برخاستن شاعر و لمس دست مهر برای اثبات بیداری موافق نیستم. به جای آن من فکر می‌کنم که منظور شاعر (که با صفات معلق و بی‌انتها و عریان (= انسان) وصف شده است) واقعیت یافتن از طریق تجربهٔ مهر است. بی‌کران است همان گونه که صفت اندیشهٔ ناب شاعرانه است. معلق در زمان و عریان است همان طور که شایستهٔ انسانی است که در گذر زمان از نیستی تا هستی گسترش یافته است. و من فکر می‌کنم که بیکرانگی علاوه بر اطلاق آن بر اندیشه به معنای بی‌کرانه بودن تاریخی و فلسفی انسان است و معلق بودن در زمان به معنای حضور دائمی نوع انسان است بر پهنهٔ زمان به رغم زادن و مردن اشخاص و بالاخره مراد از عریانی محتملاً بی‌دفاع بودن نوع انسان در مقابل مرگ است.

بند دوم *درلحظه* بسیار زیباست و من دوست دارم آن را به این صورت بخوانم:

آسمانم
ستارگانم
زمینم
گندم عطرآگینم که دانه می‌بندد...

اگر در *رستاخیز* شاعر در کلیت تاریخی انسان جلوه می‌کند و سرانجام در هیأت شاعری معین (شاملو) در پیوستار حیات برجسته می‌شود، درشعر *درلحظه*این شاعر معین است که با تجربهٔ مهر هویت می‌یابد و مقام شاعریت خویش (پایگاه

اجتماعی مشخص) را بازمی‌یابد، زندگی می‌کند و می‌درخشد و سرانجام مثل هر باشنده (یا تندر، شایستهٔ شاعری چون شاملو)ی دیگری پایان می‌گیرد. شاید زیباترین اشارهٔ شاعر آن باشد که این باشندگی و هستی (درخشش و مرگ)، که در پیوستار تاریخی حیات چونان لحظه‌ئی است، با فرو رفتن شاعر پایان نمی‌یابد و از نو در عریانی و تعلیق حیات انسان استمرار می‌یابد. پیوستار حیات هم‌چنان بی‌انقطاع امتداد دارد و حکایت زاده شدن و مرگ انسان هم‌چنان باقی است. ارتباط منطقی دو قطعه در همین جاست (رستاخیز و مرگ علی الدوام). اگر گفتم جای پای تفکر مذهبی را در این دو شعر می‌بینم از همین رو بود. دید خشک و دوست نداشتنی ماده‌گرائی بر آن حاکم نیست. ظهور و واقعیت یافتن شاعر رستاخیزی (خلقتی) است که پس از مرگ او نیز ادامه می‌یابد و انسان را پایانی نیست.

بازخوانی هر چه باشد نه فقط کمکی به فهم شعر نمی‌کند بل‌که از طریق فاصله انداختن میان شاعر و مخاطبانش ادراک شعر شاعر را دشوار می‌کند. باز خوانی روشی برای خواندن و فهمیدن شعر به طور عام و این شعر به طور خاص به دست نمی‌دهد. بل‌که حتا به خاطر طرح پیچیدهٔ پیچ در پیچ آن و زبان فلسفی-تغزلی آن، فهمیدن شعر شاملو و خواندن شعر نو را به مخاطره می‌اندازد.

شاید بهترین کمک به خواننده برای فهم شعر، بیان وقایعی باشد که به طریقی بر روح شاعر اثر گذاشته است و تأثیر آن به صورت اشاراتی خواه مستقیم و خواه نامستقیم و نمادین در شعر منعکس است.

نمی‌خواهم بگویم نمی‌توان شعر را به هر هنر دیگری و از جمله موسیقی تشبیه کرد، همهٔ سخن من بر سر آن است که چنین تشبیه نالازمی نه فقط کمکی به ادراک این شعر نمی‌کند بل‌که خوانندهٔ جوان‌تر و کم‌آشنا را حتا می‌ترساند. خطر چنین حاصلی به خصوص در بارهٔ شعر شاملو که زبانی بالنسبه پیچیده دارد آن است که می‌تواند موجب شود که یکی دو نسل از تأثیر سازندهٔ زبانی این شاعر به دور بمانند.

دو نکته و پاسخ

۱. «نمی‌دانم بازخوانی این دو شعر به چه معناست، آیا «تفسیر» شعر است از دیدگاه مردی شعرشناس برای مخاطبانی که شعرخوان هستند اما ادیب نیستند؟ با خود می‌گویم که مخاطبان این خطابه شعرشناسان و ادبا نیستند چه آنان به تفسیر شعر نیازمند نیستند و فرض بر این است که آنان خود به خوبی شعر را درمی‌یابند.»

باید روشن می‌بود که مقصودت از «تفسیر» چیست، چه این واژه کاربرد روشنی ندارد، مبهم است. نزد برخی شاید همین کار من «تفسیر» تلقی شود، و حال آن که از نظر من چنین نیست و این دلیل آن است که ما مفهوم روشنی از این واژه نداریم و کتاب‌های لغت هم چندان کارساز نیستند. فرض کنیم «تفسیر»، یا تعبیر و تفسیر، یا «تفسیر و تحلیل» ــ چنان که به کار برده‌اند ــ همین کاری است که این سال‌ها، به همان عادت مدرسی، در زمینهٔ شعرنو هم مرسوم شده. این کار در واقع یافتن مابه‌ازای خارجی یا ملموس (مثلاً در مقالهٔ «میانجیگری در شعر» که پیش از این نقل کردم) برای این یا آن شعر، یا درآوردن معنائی رمزی و اسطوره‌ئی برای آن است که یکی دو نمونه‌اش را در مقالهٔ «با قیچی سیاه...» و در همین زنگار و...، و در کار خودت هم (یک نمونه‌اش آن‌جا که می‌گوئی: «بند اول شعر تفسیر اشرف مخلوقات بودن انسان است.») و یا آن‌جا که تأویلی از سه صفت «معلق و بی‌انتها، عریان» به دست داده‌ای) دیدیم. جز آن است که در این تفسیرها دریائی را در کوزه‌ئی ریخته‌ایم؟ اگر مقصود از تفسیر شعر ــ به همین شیوهٔ مرسوم ــ آن باشد که بخواهیم از تماشای «ناپنهان» سیالی که شعر پیش چشم ما گسترده چشم برداریم، موفق شده‌ایم. ما این‌جا است که حس حضور در آن چشم‌انداز را از دست می‌دهیم. از آن بیرون می‌آئیم و آن‌گاه رو می‌آوریم به اندیشیدن به آن، و مفهوم سازی را آغاز می‌کنیم.

در این کار همیشه از شعر دور می‌شویم، چرا که به پوسته می‌آویزیم و از گوهر شعر فاصله می‌گیریم به جای آن که به عمق آن راه برده باشیم. شعر را از خون و جریانش خالی می‌کنیم و در جنازهٔ او به تفسیر می‌نشینیم. من در این کتاب این کار را به خواننده توصیه نمی‌کنم، چون کاری است بی‌حاصل، و به درک شعری او نمی‌افزاید و تنها او را از تفکر و تأمل در آن باز می‌دارد و مفهوم نادرستی از شعر را

در جانش می‌نشاند. برای راه یافتن به «نهانی»های هر شعری ــ خود اگر چنین «نهانی»هائی در آن باشد ــ به تفسیر نیازمندیم؟ لازمهٔ باریک شدن در شعر، یا شاید راه یافتن به عمق آن، آیا به دست دادن مابه‌ازای درست یا نادرست است؟ آیا به جان و جوهر آن نزدیک می‌شویم؟ درِ بسته‌اش را می‌گشائیم و به درون آن راه می‌بریم؟ پرسیده بودی که این مقالات ــ که چنین و چنان نیست ــ می‌خواهد برای خواننده چه کند. سعی می‌کنیم به شناخت دقیق و عمیق واژگان شعر در موقعیت‌های خاص هر یک، و برهمکنش رابطه‌های موجود در ساختار آن‌ها... بپردازیم، نه آن که برای ادیبان یا شعرخوان‌ها شرح شعر بنویسیم. این به اصطلاح تفسیر، بیرون آمدن از رؤیا است ــ رؤیائی که نامش شعر است ــ و نگاه کردن به رؤیای دوشینه و «تعبیر» آن است.

در این گونه تفسیرها چه می‌کنیم؟ «خود چیزها» را ــ که مفردات شعرند ــ رها می‌کنیم و به «مفهوم» آن‌ها رو می‌آوریم. زیستن در شعر را رها می‌کنیم، و این‌جاست که شعر را گم می‌کنیم و گم می‌شویم. در را به روی همزادی که بی او نمی‌توانیم زیست، می‌بندیم. تفسیرهائی از این دست سبب می‌شود که خواننده به یک «برداشت» از شعر بسنده کند، حال آن که در همزادی و همکناری با شعر ــ که در هر بار خواندن شعر و تأمل در آن تجلی می‌کند ــ آن را بارها از نو کشف می‌کنیم، زیرا حضور شعر در خود شعر است نه در بیرون از آن، یا در شاعر، یا بیرون از واژه‌ها، از آن رو که واژه‌های شعر در شمار مفاهیم نیستند که دلالت به مصداق کنند، آن‌ها خود مصداقند. از این‌جاست که در شعر واژه‌ها «خود چیزها» هستند. شاعر نیست که کلمات را انتخاب می‌کند، بل‌که شعر، کلمات را در «موقعیت»های خاص می‌نشاند و سپس شاعر را انتخاب می‌کند که آن را بازگوید، بی خواست و اجازهٔ شاعر. پس، جدا کردن هر واژه‌ئی از متن شعر، گم کردن دلالت معنائی آن است، و این کاری است که در این گونه تفسیرها کرده‌اند، و کمابیش کاری است که تو از من خواسته‌ای. این پرچانگی‌ها ــ و حرف‌هائی که پیش از این زده‌ام ــ برای آن است که فاصلهٔ میان تو و شعر برداشته شود.

۲. «این بازخوانی نه فقط ادراک شعر را تسهیل نمی‌کند بل‌که دشواری‌های فلسفی

نوبه نوی نیز فراراه خواننده می‌گسترد.»

گمان کنم مقصودت از «تسهیل ادراک شعر» چنین کاری باشد که نوشته‌ای:

«بیش از همه فرویدیست‌ها ...کوشیده‌اند... [با] تحلیل جزئیات اثر هنری، ناهشیار هنرمند را بکاوند و از این طریق با نشان دادن محرک‌هائی که پس پشت اندیشه پنهان است و از ناهشیار هنرمند ناشی شده‌است ادراک اثر هنری را تسهیل کنند. خطابه اما در پی چنین مقصودی نیست.»

کارم را آسان کرده‌ای و جوابت را خودت داده‌ای: «خطابه اما در پی چنین مقصودی نیست.» نه می‌خواهد «ناهشیار هنرمند» را بکاود، و نه می‌خواهد «با نشان دادن محرک‌هائی که پس پشت اندیشه پنهان است و از ناهشیار هنرمند ناشی شده است ادراک اثر هنری را تسهیل» کند، و نه به «تحلیل محتوا»، به این معناکه تو نوشته‌ای، می‌پردازد. در این مقالات راه یا راه‌هائی برای چه‌گونه خواندن شعر ارائه می‌شود، و ابداً به شاعر نمی‌پردازد. قدم اول، خواندن شعر است نه شناختن شاعر. چه جوابی می‌دهی اگر از تو بپرسند برای خواندن یک شعر چه باید کرد؟ می‌گوئی به تحلیل محتوا می‌پردازیم؟ ناهشیار هنرمند را می‌کاویم؟ به کشف «رازگونگی شاعر» کمر می‌بندیم؟ «کلید خواندن» شعر این‌ها است؟ برای خواندن شعر آیا باید یک دوره تحلیل محتوا آموخت؟ اما به گمان این کتاب برای خواندن شعر نخست باید جانی پراشتیاق و پائی چابک یافت که سفری پرماجرا را آماده باشد. خواننده دقیقاً کاری را می‌کند که خود شاعر کرده است: به کشف انسان و جهان او می‌پردازد، از راه شعر. شاعر کاشف «ناپنهان»ی است که نامش شعر است و خواننده نیز کاشف همان شعر است. شاعر کاشف نخستین است. اجازه بدهید به رابطه شعر و شاعر به چشم دیگری نگاه کنیم.

رابطهٔ خواننده با شعر، رابطهٔ بذرافشانی و باروری است: شعر بذر است و خواننده خاک او است. شاعر بذرافشان است. و خواننده همواره مادینگی خاک را با خود دارد. شاعر نیز مادینه است و پذیرای بذر شعر و «آب و تاب»، و او

مادینگی می‌کند. هر شعری بذری است برنده و دارنده و سرشتهٔ نرینگی و مادینگی. (ناگفته پیداست که نه هر بذری بارآور است و نه هر خاکی پذیرا و پرورنده.)

خواندن شعر گفت‌وگوی با شعر است. شعر، ابتدا با تو بیگانگی می‌کند و شاید تو هم با او. بعد با تو همسایه می‌شود و این سرآغاز گفت‌وگوی گهگاهی است. اگر با او مهرورزی کنیم زود با ما اخت و همنشین می‌شود، و کم کم همنفس و همدل و همزاد، شاید. در گفت وگوی تو و شعر، این توئی که باید «آماده»باشی و توجه کنی تا دریابی. تو تماشاگری، تو چشنده‌ای، تو باید شعر را لمس کنی، و در افق‌های دور و نزدیک آن نظر کنی، و این تو بیرون و جدا از گفت‌وگوهای پیشین تو با شعرها و آثار هنری پیشین نیست. هنوز راه به عوالم درونی شعر نبرده چه گونه می‌شود به تحلیل محتوا پرداخت؟ خاکی که پذیرای دانه است به تحلیل دانه می‌پردازد؟ همهٔ کارهائی که تو گفتی کارهائی است که محقق و پژوهنده با شعر می‌کند نه خوانندهٔ عاشق. البته خواننده هم می‌تواند، پس از خواندن و کشف شعر، پژوهشگر چنین تحلیل‌ها و تعبیرها باشد. پیش از کشف شعر نمی‌توان، یعنی ضروری نیست، که با آن به صورت رابطهٔ «شناسه» و «شناسه گر» رو به رو شد، چنان که در علوم مرسوم است. [دو واژهٔ «شناسه» و «شناسه گر» را برای ابژه و سوژه: (object و subject) یا موضوع شناسائی و شناسنده) پیشنهاد می‌کنم.] باری، درک شعر، درک همنفسی است که در کنار تو است، یافتن اوست از طریق گفت‌وگوی دل با دل.

شاید بگوئی در برابر نقد محققانهٔ تو پاسخی «هوائیانه» داده‌ام. چاره چیست؟ شعر به زلال آب می‌ماند و خواندن شعر به نوشیدن آن. آب را که بنوشیم جزئی از ما می‌شود و دیگر آب نیست، بخشی از خون ما است. آب است اما سرشته با خون ما، «خوناب» جاری درون ما است که با آب‌های پیشین می‌آمیزد. دیگر ما را با آن آب بیرون کاری نیست تا عطشی تازه پدید آید و آبی نو.

زلالی‌های شعر را در رگ‌های جان جاری می‌کنیم تا عریانی‌های جان در عریانی‌های او بتنند. این است وصل شعر.

۳. «چیزی به ما باز نمی‌گوید و کلید خواندن شعر را به دست نمی‌دهد.»

خواندن شعر کلیدی ندارد. شعر راز سربه‌مُهری نیست که تو را به کلیدی نیاز باشد. شعر، «ناپنهان» است. شعر خواندن، مهرورزی است و تماشا، گوش فرادادن به آوازی است که نامش شعر است. اگر تاکنون چنین تجربه‌ئی نداشته‌اید از این پس دقت کنید: وقتی به شعری می‌اندیشیم داریم به آن گوش می‌دهیم. شاعر واژه‌ها را از پیش به دقت می‌شناسد و ما هم در معنای آن واژه‌ها با او همنظریم. این گام اولی است که هر دو برمی‌داریم. اما واژه‌ها در شعر به دلیل موقعیت خاصی که پیدا می‌کنند «حضور» می‌یابند، و این حضور، که ربطی به معنی روزمره یا شاید از پیش شناختهٔ آن واژگان ندارد، چیزی است که ضروری است خواننده در آن شعر خاص، ویا دقیق‌تر بگوئیم، درآن «موقعیت‌خاص» ــ که همان «یکتائی» یا «بافت» آن شعراست ــ به آن آگاهی و دانستگی پیدا کند. اما شاعر خود از این حضور خاص واژه‌ها در شعر خود بی‌خبر است، چراکه شعر محصول بیخبری او است. این‌جا است که خواننده نیز کاشف است، کاشف آن حضور ناپنهانی که در شعر پنهان-آشکار، و در آن به تجلی است. هر چه هست پیش چشمان ما است و در حقیقت چیزی بیرون از آن شعر یا در ورای آن وجود ندارد که خواننده بخواهد به آن برسد. به عبارت دیگر، معنی چنین و چنانی ندارد که او بتواند به آن دست یابد. به نظر شما در این هشت شعر چه معنای فرجامین یا آغازینی هست که ما باید به کشف آن برخیزیم؟

حس حضور واژه‌های شعر نیاز به دانش خاصی ندارد. کودکان دبستانی نیز چنین حسی دارند. مثالی برایت بیاورم که دست‌کم ده شاهد عادل هم بر آن دارم تا تو تردید نکنی.

شب یکی از روزهائی که این کتاب را می‌نوشتم، در مهرخانهٔ دوستی، از بچه‌ها که سه تن دبستانی بودند و دو تا هم در دورهٔ راهنمائی، پرسیدم: «شب بی‌روزن هرگز» را با تجزیهٔ‌تک تک کلمات ــ که اندکی با این کار آشنائی داشتند ــ برایم معنی کنید. درک «شب» در این موقعیت آسان بود. بچه‌ها بی هیچ اگر و مگری آن را سیاهی و تاریکی و ظلمت خواندند. پرسیدم «بی‌روزن» چیست؟ دو تن معنی

روزن را نمی‌دانستند. با کمی جست و جوی سقراطی به آن پی‌بردند. پس از آن گلفام گفت: «پی‌روزن، مثل غاریه که نوری از بیرون به داخل آن نمی‌تابه.» رسیدیم به «هرگز». می‌دانی چه شد؟ تارا، که شاگرد دبستان بود گفت: «هرگز» این‌جا به معنی «ناممکن بودن» است. می‌بینی؟ معنی دقیق‌تری سراغ داری؟ این را بگذار کنار معنی آن معلم شهر ما که گفت «پایان شب سیه سفید است». بگذریم.

دوستی در حاشیهٔ «در لحظهٔ رستاخیز...» نوشته است:

۴. «نمونه‌هائی مثلاً از مولوی یا عطار یا از ریگ ودا می‌آوری که این سو آل را برای من پیش آورده: با فاصلهٔ زمانی که میان شاملو و این شاعران هست، و نیز با شکافی که میان اندیشهٔ شاملو و اینان می‌تواند وجود داشته باشد این نمونه‌ها بیانگر چه گونه رابطه‌ئی می‌تواند باشد؟ یا تصادفی است یا تو چنین رابطه‌ئی را به آن‌ها تحمیل می‌کنی.»

ما به شعر می‌اندیشیم اما در شعر نه با اندیشه‌ها که با نظاره‌های شاعران رویاروئیم. شاعران در جهان و هستی نظاره می‌کنند و ما نظاره‌های‌شان را به تأمل و تماشا می‌نشینیم. اگر به این نظاره و تأمل شاعر می‌گوئید «اندیشه»، خب، مشکلی نیست. آنچه به اندیشهٔ‌شاعر می‌پردازد نام دیگری دارد، شعر نیست. کدام یک از این هشت شعر شاملو که این‌جا در آن به نظاره برخاسته‌ایم «اندیشه»ی شاعر است؟

هست «شعر»هائی که از اندیشهٔ شاعر سخن می‌گوید. این‌ها را به صورت مرسوم «شعر» می‌خوانیم و این‌ها در واقع اندیشه‌هائی است در جامهٔ شعر، یا دقیق‌تر بگوئیم، اندیشه‌هائی است که به زبانی شاعرانه بازگفته شده است. در میان شعرهای شاملو نیز از این گونه اندیشه‌ورزی‌ها کم نیست.

شاعران همه به آوازی که ناپنهان است گوش می‌کنند، ناپنهانی که من و تو آن را سرّ و راز می‌نامیم. از این نظر میان آنان فاصله‌ئی نیست. میان آن کس که یک قرن پیش در وین به سوناتی از موتسارت یا بتهوون گوش می‌داده و آن که امروز در تهران به آن گوش می‌دهد و به آن دل می‌سپارد هیچ فاصله‌ئی نیست. فاصلهٔ زمانی

و تاریخی در اندیشه‌های ما است نه در نظارهٔ ناپنهان ما. آن که در گذشتهٔ دور در نیشابور به «راز خلقت»، در موسیقی، گوش می‌داده و آن که به «آواز رحم» گوش می‌دهد هر دو به هستی جهان و آدمی گوش فرا می‌دهند، میان این دو هیچ شکاف و بعدی نیست.

دوست دیگری در حاشیهٔ سخن شاعر ــ که در آن گفت و گو از بیخبری خود در هنگام آمدن شعر سخن گفته بود ــ نوشته:

۵. «اگر شعر کشف است و شاعر خود نمی‌داند چه می‌کند ــ چه گونه می‌شود زندگی و هستی و یا به صورت ساده‌ترش جهان و جامعهٔ شاعر را در آن بازشناخت؟»

شاعر کاشف رابطه‌هائی است که در هستی و حیات هست و از چشم ما پنهان بوده است. این رابطه‌ها صورت‌های گونا گونی دارد که من سعی کرده‌ام به برخی از آن‌ها در این مقالات اشاره کنم. می‌توان پرسید: شاعر با چه چشم و گوشی این‌ها را می‌بیند؟ با چشم و گوش درون و دل. شاعر بینای دیده‌ور و رازنیوشی است که هر آن‌چه را در سفر زندگی به تماشای جهان نشسته و دیده و شنیده و آموخته بود، همه را در کار این چشم و گوش کرده است. جان شاعر تجربه‌های بی‌شماری از زبان و زندگی را، که هر دو یک چیزند، در خود دارد و در هر شعری یک وجه از آن آبگینگی می‌یابد. این زندگی نه زندگی شاعر که کل زندگی، و بیش‌تر، کل حیات است، و زندگی او نیز می‌تواند باشد. وجوه زندگی که در این شعرها تبلور می‌یابد، می‌تواند مبین کثرت‌هائی باشد که وحدتی را در خود انعکاس می‌دهد، چرا که جان شاعر وحدت‌جوی است. از این رو در شعر او می‌توان او و جهان او، و کل هستی را بازشناخت. «نمی‌داند»ش نه به معنای «نمی‌شناسد» است. او نمی‌داند شعر چه هنگام می‌آید، و چه گونه می‌آید. با این همه، اگر او نمی‌داند، شعر می‌داند. شاعر را در شعرش می‌توان شناخت، و می‌توان با چشم و گوش او ــ یعنی با شعرش ــ به جهان نگریست و به آوازهای آن گوش فرا داد. شعر، روزن و چشم و نگاه تماشای و نظارهٔ جهان است.

۶. خوانندهٔی یادداشتی روی برگ اول زنگار و آینه سنجاق کرده‌است به این مضمون:

«در این مقالات دو مفهوم هست که نیاز به توضیح بیش‌تری دارد: یکی «تقطیع» شعر شاملواست و دیگری مفهوم «موسیقی» است، اگر «موسیقی شعر» در نظر نباشد، که به گمان من این هر دو به مسألهٔ وزن برمی‌گردد. هم‌چنین است واژهٔ «استحاله» که پیداست حاجت به شرحی دارد، هر چند کوتاه باشد.»

به این دو نکته یک‌جا پاسخ می‌دهم اما اندکی به درازا می‌کشد. پاسخ مرا در حد یک «طرح» و اشاره بگیرید چرا که این مسأله نیاز به پژوهش گسترده‌تری دارد که از چارچوب این کتاب درمی‌گذرد.

با این پرسش آغاز می‌کنم: شعرهای شاملو، که من آن‌ها را «واحه»های جان او می‌دانم، چه گونه پدید آمده؟ آغازگاه این «زلال‌ها»ی واحه کجاست؟ همواره از خود پرسیده‌ام آنهمه «ریزش رگباری موسیقی» که دیری ــ بیش از نیم قرن ــ بر تفتستان جان او می‌بارد کجا رفته؟ چه شده؟ اکنون به کجا می‌رود؟

دیری از خود پرسیده‌ام جوشش این شیدائی پنهان -آشکار او را کجا می‌توان دید؟ نخست از زبان خودش بشنویم. [این را از کتاب *درها*و،...*دیوار* بزرگ چین، مقالهٔ *آن سال‌ها*، ص ۹۹-۱۰۲، که چاپ شده اما حالا کم‌تر در دسترس است، نقل می‌کنم هر چند کمی طولانی است].

«در زندگی کولی‌وار خانوادگی، گذارمان به مشهد افتاده بود. من سال چهارم ابتدائی را می‌گذراندم. ...در همسایگی ما یک خانوادهٔ متمول ارمنی می‌نشست که دو دختر رسیده داشت و هر دو مشق پیانو می‌کردند. چیزهائی می‌نواختند که چون نقش سنگ در ذهن ناآمادهٔ من ماند و بعدها دانستم اتودهای شوپن بوده است.

احساس عجیبی از این تمرین‌ها و به خصوص از صدای پیانو (که سال‌ها بعد، روزی که این مطالب را با نیما در میان نهاده بودم در تأیید حرف من گفت «پیانو صدای مادرانهٔ همهٔ جهان را منعکس می‌کند») در من به وجود آمد، مرا یکسره هوائی

موسیقی، دیوانهٔ موسیقی کرد.

برای این که بهتر بشنوم از خرابهٔ پشت خانه‌مان که انبار سوخت نانوائی مجاور بود راهی به پشت بام خانه‌پیدا کردم و، دیگر از آن به بعد کارم در آمدا ــ دزدکی به پشت بام می‌خزیدم، پشت هره دراز می‌کشیدم و ساعت‌ها به ریزش رگباری این موسیقی که چیزی یکسره ناشناس و بیگانه بود تسلیم می‌شدم. یک بار همان‌جا خوابم برد و دنیا را به دنبالم گشته بودند. کتکی که از این بابت خوردم، همچون شهادت اصیل بود و موسیقی را در جان من به تختی بلندتر نشاند. چیزی که در راه آن می‌توان (و باید) رنج برد، تا وصل آن قدرت مسیحائیش را بهتر اعمال کند. معشوقی که در آن فنا باید شد.

موسیقی تمام وجودم را تسخیر می‌کرد. چون نمی‌دانستم موسیقی چیست، درمن حالتی به وجود می‌آورد شبیه نخستین احساس‌های ناشناختهٔ بلوغ: ملغمهٔ لذت و درد، مرگ و میلاد، و خدامی‌داند چه چیز.

این قدر بود که دیگر نمی‌توانستم به درس و مشقم برسم....نمی‌توانستم به درس و مشقم بپردازم و پاکنویس حساب و دیکته بنویسم. تکرار ذهنی آنچه از روی بام می‌شنیدم مجالی برای شنیدن افاضات معلم و نصایح مدیر و تهدیدهای آخوند شریعت باقی نمی‌گذاشت.

و این شوق دیوانه‌وار موسیقی تا چند سال پیش همچنان در من بود. اگر آن زندگی کولی‌وار خانه‌بدوشی نبود... شک نبود که به دنبال موسیقی می‌رفتم. موسیقی، شوق و حسرت من شده بود بی‌آن که دست کم بدانم که می‌تواند شوق و حسرت آدم باشد. پس شوق و حسرتم نیز نبود، یأس مطلق من بود....بی‌گمان امروز هم، در من، شعر عقدهٔ سرکوفتهٔ موسیقی است.... سال دیگر که زندگی سخت مشهد دوباره ما را به بلوچستان بازگرداند، باری از حسرت و ناتوانی و یأس بر دلم بود. یأس از «وصل موسیقی» و من، بعد از آن هرگز رو نیامدم. دیگر هیچ وقت بچهٔ درسخوانی نشدم. و درستش را گفته باشم سوختم!

لنگ لنگان، با حد اقل نمره‌ئی که می‌شد گرفت از کلاسی به کلاسی می‌رفتم بی‌این که هیچ چیز بیاموزم. چون می‌دانستم که باید حسرت موسیقی را با خود به جهنم ببرم دیگر دست و دلم به کار نمی‌رفت: حالا که من نتوانسته‌ام پیانو داشته باشم و

نمی‌توانم آن باشم که دلم فریاد می‌کشد، پس دیگر ولش کن!
دنیا و فردا برایم «تمام» نشده بود، اصلاً وجود نداشت.
سال پنجم را در زاهدان با بی‌میلی بیمارگونه‌ئی به آخر رساندم....و کلاس ششم را با معدلی حدود ده در آن‌جا تمام کردم. مدرسه برایم زندان بود.
در این یک سال اخیر، حادثه‌ئی پیش آمد که زخم موسیقی مرا کم و بیش شفا داد تا جا برای زخم تازه‌ئی بازشود....»

با آن که از زبان خودش شنیده بودم که «بی‌گمان امروز هم، در من، شعر عقدهٔ موسیقی است» اما نمی‌توانستم جوشش آن «ریزش رگبار موسیقی» را در این تفتستان، نه ریگزار، به صورت آشکار ببینم. شعر، در او، تجلی موسیقی است. اما چه گونه؟ آیا نقش موسیقی را در شعر او می‌توان دید و نشان داد؟ چه گونه بدانیم که از آن تندبار این زلالی‌های واحه‌ها برآمده؟ از کودکی تا امروز تمام وجودش هم‌چنان مسخّر موسیقی است. از آن روز تا کنون چارحدش هم‌چنان «ساعت‌ها و ساعت‌ها به ریزش رگباری این موسیقی» دل می‌سپارد. نشان دیدنی این راز پنهان و آشکاری که نامش موسیقی است در شعر او کدام است؟ این واحه‌ها پرده‌پوش آن «ریزش رگباری»است که بیش از نیم قرن هنوز ادامه دارد. چه گونه می‌توان آن ریزش رگباری را تا این واحه دنبال کرد؟ به بیان دیگر، شعر او که زلال واحه‌های این شیدائی است چه نشانه‌های بیرونی و درونی از آن ریزش را با خود دارد؟ از نشانه‌های بیرونی یکی به کار گرفتن مصطلحات موسیقی است، مثلاً در هوای تازه، در شعرهای *لحظه*، *کبود و سمفونی تاریک*، و در *باغ آینه*در شعر غروب «*سیارود*»، لغات سمفونی و سونات و والس و نت آمده، همین. از این نشانه‌ها چیزی روشن نمی‌شود. دیگر از این گونه کلمات نشانی نمی‌بینیم. موسیقی راهش را یافته است: به درون شعر او فرو می‌نشیند و در آرامش و خنکای اعماق می‌آرامد....

اما در همان مجموعهٔ *هوای تازه* به نخستین «واحه‌ها» می‌رسیم: هفت واحهٔ کوچک به نام‌های «شبانه» درکنار هم. و این نام بسیاری از زلالی‌های اوست. لغت «شبانه»، که نخستین بار در زبان فارسی کاربردی دیگرگونه و معنائی کاملاً

متفاوت یافته، برگردان واژهٔ nocturne در موسیقی است به معنی «قطعهٔ شبانه». نخستین شبانه‌ها، بنا بر *هوای تازه* در ۱۳۳۱ سروده شده، و شبانه سرائی‌ها تا امروز نیز ادامه یافته. بی‌تردید حال و هوای شبانه‌ها با مفهوم نکتورن همساز است. نکتورن یا شبانه نام آثاری است که کاراکتر رمانتیک دارد با حال و هوای غنائی، مالیخولیائی یا متفکرانه. اما دامنهٔ شبانه‌های شاملو بسیار گسترده‌تر از این تعریف موسیقائی نکتورن است.

باید در شعرهای او به جستجوی این واحه‌ها برخاست. ولی چه‌گونه؟ از بیرون شعر یا از درون آن؟ از تحلیل آن؟ از ترکیب آن؟ آیا همهٔ شعرهای شاملو از چنین کیفیتی برخوردارند یا برخی از آن‌ها؟ به بیان دیگر، آیا از آن «زخم موسیقی» نشانی بر جان و دل شعرهای شاملو چیزی هست؟

روزی از شاملو پرسیدم «بیش‌تر شعرهای شما یک صورت پلکانی 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. باز پرسیدم: مبتکرش شمائید؟ 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 عبارت بندی موسیقی کلاسیک رابطه‌ئی داشته باشد؟ گفت: نمی‌دانم.

کمی در شعرهایش جستجو می‌کنیم. «اتود» در موسیقی کمپوزیسیونی است برای آموزندهٔ این یا آن ساز که توانائی فنی او را تکامل ببخشد. اما سوای این گونه اتودها، اتودهای دیگری هم هست که تنها به قصد مشق و تمرین ساخته نشده‌اند بل‌که در آن‌ها دشواری فنی با کیفیت هنری والائی می‌آمیزد. اتودهای شوپن، لیست، اسکریابین و دوبوسی از این گونه‌اند.

در میان شعرهای شاملو کم نیست شعرهائی که به این‌گونه اتودها می‌ماند، خواه از نظر کوتاهی نسبی و خواه از نظر ساختار موسیقائی آن‌ها. شاملو، و پس از او هم دیگران، غالباً به این گونه کوتاه سرائی نام«طرح» داده‌اند که بیش‌تر با نقاشی همسازی دارد. به شعر طرح از *باغ آینه* توجه کنید:

شب
باگلوی خونین
خوانده‌است
دیرگاه.
دریا
نشسته سرد.
یک شاخه
در سیاهی جنگل
به سوی نور
فریاد می‌کشد.

(لطفاً وزن عروضی، یا تقطیع بر افاعیل عروضی را از هر نوعی که می‌خواهد باشد این‌جا فراموش کنید.) دو اتود دیگر راهم، بی نام، در *باغ آینه* می‌بینید. تاکنون این طرح را می‌خواندیم و می‌دیدیم، اما حالا می‌توانم بگویم آن را بشنویم. البته «مرد موسیقی شناس» می‌داند که این نظر از حد یک پیشنهاد شاید تطبیقی درنمی‌گذرد.

تم یا سوژهٔ اصلی این «طرح»، یا دقیق‌تر گفته باشم، عنصر بنیادی در ساختار این شعر، «آواز خونین شب» است که در دو سوژهٔ فرعی «دریا» و «یک شاخه» بسط می‌یابد. در هر سه سوژه «صوت»، یا دقیق‌تر بگوئیم، «آواز» نقش اصلی دارد: شب با خواندن و شاخه با فریادکشیدن. دریا که سرد نشسته گوش فرا می‌دهد به آواز خونالود شب، و به فریاد شاخه به سوی نور. سکوت و سردی دریا در میان شور شب و شوق شاخه توازن غریبی به این دو تم می‌دهد. دو تم فرعی دریا و شاخه نیز در متن شب معنا پیدا می‌کند، همین طور هم عناصری چون جنگل و نور. سوژه اصلی، اگر چند سوژه در کار باشد، غالباً در آغاز اثر یا نزدیک به آغاز آن شروع می‌شود. این‌جا هم شب با یک ضربه در آغاز طرح به گوش می‌رسد بی هیچ

مقدمه‌ئی. دو سوژهٔ «دریا» و «یک شاخه» هم به همین صورت معرفی می‌شوند. این طرح توصیف صرف نیست، بل‌که واژگانی چون «گلوی خونین» و «نشسته سرد»، و «فریاد» کشیدن شاخه به سوی نور به آن معنای خاصی می‌دهد. موسیقی شاملو ترکیب نت‌های دلنشین شاد یا اندوهگنانه نیست، بل‌که تجلی‌گاه انسان است. انسانی دردمند و نعره‌زن، و مشتاق که «...در سیاهی جنگل / به سوی نور / فریاد می‌کشد.»

ببینید آغاز شعر دو شبح (از *باغ آینه*) چه‌قدر موسیقائی است:

۱. ریشه‌ها در خاک
ریشه‌ها در آب
ریشه‌ها در فریاد.

به ضربه‌های آغازین یک آهنگ نمی‌ماند؟ ببینید «ریشه‌ها» چه گونه در مثلث خاک و آب و فریاد ریشه می‌دوانند و «بسط» می‌یابند. دنبالهٔ شعر یک «دانس ماکابر» کامل است:

۲. شب از ارواح سکوت سرشار است.
و دست‌هائی که ارواح را می‌رانند
و دست‌هائی که ارواح را به دور
به دوردست
می‌تارانند.

سپس گفتگوی میان راوی رقص اشباح و رقصندگان است، که به دیالوگ موسیقائی شباهت بسیار دارد:

۳. ــ دو شبح در ظلمات

تا مرزهای خستگی رقصیده‌اند.

ـ ما رقصیده‌ایم
ما تا مرزهای خستگی رقصیده‌ایم.

ـ دو شبح در ظلمات
در رقصی جادوئی، خستگی‌ها را بازنموده‌اند.

ـ ما رقصیده‌ایم
ما خستگی‌ها را بازنموده‌ایم.

استحالهٔ شعر، که با بدل شدن «شبح» به «ما» آغاز شده در بخش کوتاه دوم شعر به کمال می‌رسد:

٤. شب از ارواح سکوت
سرشار است
ریشه‌ها
از فریاد و
رقص‌ها از
خستگی.

توجه می‌دهم به صوت «آ» (در ریشه‌ها و در خاک و در آب و در فریاد)، و اصوات «س» و «ش» در سراسر شعر (۱۰ بار «ش» و ۱۰ بار «س») که این در درک ساختار بیرونی شعر سودمند است. (به کنتراست سکوت و فریاد، و تحرک رقص و از پا افتادن خستگی نیز توجه کنید.)

بگذارید کمی به جزئیات بپردازیم. چه فرقی است میان سطر اول از بند ٤ و سطر اول از بند ۲؟ هردو یک سطر است با اندک دستکاری در نحوهٔ نوشتن سطر

اول از بند ٤، یعنی سطر آغازین بند ٤ تقطیع کلامی و موسیقائی خاصی پیدا کرده است:

شب از ارواح سکوت
سرشار است

با این کار، نخست مکثی که به ضرورت کلامی پس از واژهٔ«سکوت» هست برجستگی می‌یابد و خود به سکوت مبدل می‌شود و پس از آن دیگر در آن پله چیزی نیست. نکتهٔ دیگر توالی معکوسی است که میان سین و شین «سرشار» و «است» و «ریشه‌ها» با شین و سین عبارت «شب از ارواح سکوت» برقرار می‌شود. نکتهٔسوم، عبارت «سرشار است»، به خلاف بند۲، در این بند مشترک است میان پیش از خود و پس از خود، یعنی میان «شب از ارواح سکوت» از یک سو و ریشه و فریاد و رقص و خستگی از سوی دیگر.
نکتهٔ چهارم. اگر

ریشه‌ها
از فریاد و
رقص‌ها از
خستگی.

را به شکل:

ریشه‌ها
از فریاد
و رقص‌ها
از خستگی

بنویسیم، یا تمام این بند را به این صورت، مثل بند۲:

شب از ارواح سکوت سرشار است [و]

ریشه‌ها از فریاد و رقص‌ها از خستگی.

چه اتفاقی می‌افتد؟ به اشاره‌ئی کفایت می‌کنم که اگر این تفاوت درتقطیع نبود امکان آن نبود که در این بند همهٔ عناصر شعر به گونهٔ خاصی که می‌بینیم با هم ترکیب شود، ترکیبی که من آن را «استحالهٔ ساختاری» می‌نامم. مرادم این است که این استحاله در ساختار شعر مورد نظر صورت گرفته و در بیرون و درون آن نیز قابل رؤیت و درک است. حاشیه‌وار بگویم و بگذرم. واژه‌های شعر در موقعیت زبانی و تقطیع معنای تازه‌ئی می‌گیرند، زیرا که واژه‌ها در تقطیع از موقعیت زبان روزمره و نیز از موقعیت زبان آشنا و از مفاهیم روزمره‌شان دور می‌شوند، و این ما را به تعمق و تأمل در آن‌ها برمی‌انگیزد. و این‌جا است که شعر ما را به ورای واژه‌ها می‌خواند. حتا تقطیع دیگرگونهٔ بخشی از یک شعر می‌تواند معنای دیگری به آن بخش بدهد (نمونه‌اش را در شعر دو شبح دیدیم) از آن تقطیع خاص است که استحالهٔ آن بخش از شعر در ساختار آن امکان‌پذیر شده است. و این ساختار «موقعیتی» است که خود در این تقطیع آشکار می‌شود. (در مقالهٔ با قیچی سیاه و امیرزادهٔ کاشی‌ها و غریو سبز هم در این زمینه سخن گفته‌ایم).

چنین استحاله‌ئی جز از طریق ترکیب موسیقائی و نقاشی، یعنی جز از ترکیب نت‌های موسیقی و ترکیب رنگ‌ها امکان‌پذیر نیست. شیوهٔ پلکانی یا معماری شعرهای شاملو و نحوهٔ عبارت‌بندی آن‌ها با عبارت‌بندی (phrasing) موسیقی شباهت دارد. البته برای این‌ها دلایل ادبی هم می‌شود یافت، که در لایهٔ اول تحلیل درست است.

اما واژهٔ «استحاله» در لغت به معنی «گشتن» و دگرگشتن و دیگرگون شدن است. راه‌مان را برای رسیدن به معنی استحالهٔ موسیقائی در شعر شاملو از این معنی استحاله آغاز می‌کنیم و با معانی دیگر این واژه کاری نداریم.

«شدن»های گوناگون که در ساختار شعر صورت می‌گیرد تنها از این راه قابل بیان و محسوس می‌شود و این نیز جز نقب زدن از موسیقی به کلام شدنی نیست، و بی‌شک کاری دانسته نیز نیست.

به آغاز این *شبانه* از *باغ آینه* گوش کنید:

شب، تار
شب، بیدار
شب، سرشار است.
زیباتر شبی برای مردن.

همان ساختار آغاز دوشبح را دارد، با همان ضربه‌ها شروع می‌شود. به جای «ریشه‌ها»، «شب» آمده، و کمابیش با همان ترکیب اصوات *ش* و *آ*، و *آ* و *ش*. صوت «آ» در سراسر این شعر ۶۰ بار تکرار می‌شود. این نکته را یادآوری می‌کنم که «شب» سوژهٔ مشترک هر سه شعر *طرح*، *دوشبح*، و این *شبانه*، است، و در طرح و این شبانه، شب و دریا و جنگل سوژه‌های اصلی است.

ولی آیا این اندازه از جست و جو کافی است؟ آیا نشانه‌های آن «ریزش رگباری» وآن «شوق دیوانه‌وار موسیقی» و آن «عقدهٔ سرکوفته» و آن «زخم» در این «زخم تازه» به دست آمده؟ همیشه به خود می‌گویم مگر ممکن است از آن همه شیدائی در طول این زندگی پربار در این قلهٔ بلند شعر نشانی نباشد؟

گفتیم شعرهای شاملو واحه‌هائی از آن «ریزش رگباری موسیقی» است بر تفتستان اشتیاق جان. بارها دیده‌ام وقتی به اثری گوش می‌دهد به دقت تار و پود بافت(texture) آن و نقش سازها و همسازی آن‌ها، و سکوت‌ها و دیالوگ‌ها را دنبال می‌کند و به ظرایف آن توجه می‌دهد. گاهی چنان به شوق می‌آید که با دستانی گشاده گوئی آغوش می‌گشاید تا آواز عالم را در برگیرد. گاهی نام‌هائی هم به این یا آن اثر می‌دهد، مثل «جراحی قلب باز» یا «رام کردن شیر» و مانند این‌ها.

چنین دل‌سپردگی او به موسیقی و آگاهی دقیقش از ساختار و زیر و بم آثار موسیقائی از یک سو، و چیرگی او به چم و خم و زیر و بم زبان فارسی از سوی دیگر به ما امکان می‌دهد که از نفوذ موسیقی در ساختار شعر او سخن بگوئیم.

شاعری که شعرش را «عقدهٔ سرکوفتهٔموسیقی» می‌داند، یا زخم تازه‌ئی از «زخم موسیقی»، آیا می‌تواند از اثر عمیق آن برکنار باشد؟

در *باغ آینه* شعر *باران* را داریم که استحالهٔ موسیقائی درآن شکل مشخص و پخته‌ئی به خود گرفته است. این گونه استحاله از این پس در شعر شاملو فراوان است و در شعرهائی چون *ترانهٔ آبی*، از دشنه در دیس، و *درلحظه* از *ترانه‌های* کوچک غربت به اوج کمال می‌رسد.

باران

۱. آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانهٔ پرنیلوفر،
که به آسمان بارانی می‌اندیشید.

۲. وآنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانهٔ پرنیلوفر باران،
که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود.

۳. وآنگاه بانوی پرغرور باران را
در آستانهٔ نیلوفرها،
که از سفر دشوار آسمان باز می‌آمد.

هر بند از سه سطر ترکیب می‌شود که سطر میانی آن در هر سه بند مشترک است، و در واقع حلقهٔ رابط هر سه بند است و در بند ۲ پناهی است برای «باران» که بتواند به «بانوی پرغرور» بدل شود، یا «بانوی پرغرور» به «باران» بدل شود.

سوژهٔ اصلی در بند ۱ «بانوی پرغرور عشق» است و سوژه‌های فرعی «آستانهٔ پرنیلوفر» و «آسمان بارانی». در بند ۲، سطر اول دست‌نخورده مانده، اما این‌جا

اتفاقی افتاده: دو سطر اول و دوم بند ۱ در یکدیگر تنیده، «آستانهٔ پرنیلوفر باران» شده، یعنی سطر دوم از بند ۲. سطر اول از بند۳، به خلاف دو بند ۱ و۲ که دست نخورده مانده بود، این‌جا استحاله می‌یابد، به این معنا که سوژهٔ اصلی «بانوی پرغرور» دیگر از چشم من دیده نمی‌شود و مثل دو بند ۱ و۲ عبارت «عشق خود را دیدم» را به دنبال ندارد، و در سوژهٔ «باران» سطر ۲ از بند۲ می‌تند و «بانوی پرغرور باران» می‌شود. سطر مشترک دوم در این بند، پس از رساندن «باران» به بانوی پرغرور، گوئی فروتنی پیش می‌گیرد و از «پرنیلوفر» بودن (در کنار «پرغرور»ی آن بانو) به «نیلوفرها» بسط می‌یابد. «آسمان» سطر سوم از بند اول به سطر سوم از بند سوم باز می‌گردد. همزمان با این استحالهٔ ساختاری، در درون شعر نیز استحاله‌ئی صورت می‌بندد که در بند سوم به وضوح قابل رؤیت است: استحالهٔ بانوی پرغرور به باران، یا به بیان دیگر، باران شدن و به آسمان رفتن و به خاک بازآمدن، و استحالهٔ‌اندیشنده به آنچه می‌اندیشد. بحث در استحالهٔ درونی را به همین اشارهٔ کوتاه بسنده می‌کنم که موضوع این گفتار نیست.

به نقش «آنگاه» و «وآنگاه» در آغاز هر بند توجه کنید. زمان استحاله گوئی در «آنگاه» متوقف است. تمام آنچه می‌گذرد در یک لحظه اتفاق می‌افتد. میان «دیدم» و «باز می‌آمد» یک لحظهٔ «آنگاه» ایستاده است.

یک نمونهٔ دیگر، که فقط اشاره‌ئی می‌کنم و می‌گذرم، بی هیچ توضیحی. فردریک شوپن چهار «اسکرتسو» (scherzo) دارد. لطفاً به اسکرتسو شمارهٔ ۲ به دقت گوش کنید و به شباهت حیرت‌انگیز آن با این بخش از شبانه‌ئی در *آیدا*: درخت و خنجر و خاطره، که با این مطلع شروع می‌شود: «باگیاه بیابانم / خویشی و پیوندی نیست» ، هم از نظر صورت و هم از محتوا، پی خواهید برد.

....

پر پرواز ندارم

اما

دلی دارم و حسرت درناها.

و به هنگامی که مرغان مهاجر
در دریاچهٔ ماهتاب
پارو می‌کشند،
خوشا رها کردن و رفتن!
خوابی دیگر
به مردابی دیگر!
خوشا ماندابی دیگر
به ساحلی دیگر
به دریائی دیگر!
خوشا پرکشیدن، خوشا رهائی،
خوشا اگر نه رها زیستن، مردن به رهائی!...

مراکز پخش :

سوئد

کتاب ارزان

KERAB I ARZAN
(Nemats Billiga Böcker)
B. Jarlsgatan 9 B
554 63 Jönköping
Tel. 036-14 80 31, 11 09 99

انتشارات آرش

ARASH Tryck & Förlag
Bredbyplan 23 , nb
163 71 Spånga - Sweden
Tel. +(46)-8-795 70 82
Fax +(46)-8-760 14 62

فرهنگسرای اندیشه

ANDISHE Kulturhus
Kungshöjdsgatan 4
411 20 Göteborg
Tel 031- 13 98 97

آلمان

توزیع کتاب خاورمیانه

MITTELOST-BUCHVERTRIEB
Postfach 17 47
3550 Marburg / L
Tel. 069/7073434, 06421/85999

آمریکا

انتشارات تصویر

TASSVEER PUBLICATION
1414 Westwood Blvd.,
L.A., California 90024
Tel: 310 - 475 - 7574
Fax: 310 - 475 - 9774

انتشارات زمانه

ZAMANEH PUBLICATION
2030 Concourse Drive
San Jose, CA 95113
Tel: 408 - 946 - 9000
Fax: 408 - 435 - 1024

انتشارات آرش