

و زیبایی شناختی است. (۵) این زیبایی پرستی به ویژه در اندیشه یک هنرمند سیاسی یا هنرمند مبارز در لحظه ستیز، کاملاً قابل فهم است. زیرا ذهن او این جنبه زیبایی شناختی را مضاعف نیز می‌کند. و جنبه های جاذبه برانگیز بیشتری را در آن می‌جوید. راز امتناع زیبایی پرستان از سازش، در همین رادیکالیسم آرمانی آنها نهفته است. همچنان که پایداری در این رادیکالیسم به آن زیبایی پرستی وابسته است.

۲- گرایش اخلاقی

از سویی این زیبایی شناسی یک نمود فلسفی و اخلاقی ویژه است که بر پاکیزه گرایی و منزّه طلبی استوار است. آن زیبایی پرستی و این گرایش اخلاقی سبب می‌شود، و نیز می‌خواهد که، همه چیز را بیالاید، بزداید، ناصافی‌ها و ناخالصی‌ها را بیرون براند، نفی کند، تا پاکیزه و ناب باقی بماند. حرکتی زاهدانه و ناب گرا از دل این منزّه طلبی بر می‌آید که حاضر نیست هیچ خدشهای را برتابد. نفی هر جنبه مبتذل، تا حدی که بسیاری از واقعیت‌های معمول و عادی زندگی می‌تواند پس زده شود، و دور ریخته شود. عقیده به این که جامعه و انسان مانند یک کار هنری باید زیبا باشد، خود به خود به نفی بسیاری از چیزهایی می‌انجامد که اگر چه زشت مطلق نیست، زیبا یا شاید زیبای مطلق نیز نیست. ستایش و نکوهش مطلق نیک و بد، لازمه این گرایش، و برآمده از همین زیبایی پرستی نیز هست. ضمن این که ستایش و نکوهش، حاصل داورى اخلاقی آن هم هست که جزئی تفکیک ناپذیر از یک هویت فلسفی است.

۳- شهود و ایمان

ذات این رادیکالیسم، که به ویژه با جنبه زیبایی شناختی‌اش نیز تقویت می‌شود، اساساً بر احساس و شهود و ایمان متکی است. سرمست شدن از رویای عالمی زیبا، ناکجا آبادی که همه چیز در آن بسامان و عدل و زیبا باشد، خود به خود از نوع شیفتگی و شوق و رمانتیسم مایه می‌گیرد که بیشتر با هیجان‌های انسان هماهنگ است تا با تمام ذهن او. یکی از مختصات این رمانتیسم، خودانگیختگی حرکت قهرمانانه است. چنان که کوشش‌های چریکی در بسیاری از کشورها با چنین خصلتی مشخص و معین می‌شده است. این خود انگیخته بودن ویژگی ممتازی در خطرپذیری و عمل قهرمانی است.

۴- رمانتیسم اراده

عظمت طلبی و قدرت اراده یک انقلابی، اساساً فوق همه چیز قرار می‌گیرد. زیرا او در عمق روح خود آزادی و اختیاری را احساس می‌کند که او را به ظهور و بسط و اعتلا فرا می‌خواند. می‌خواهد همه بازدارنده‌ها و سدهای راه این گسترش و اعتلا را از میان بردارد. این خواست و آزادی درون، قانون اصلی برای هر دگرگونی و هر ایجاد است. و جای هر قانونمندی دیگر را نیز می‌گیرد. حتی قانونمندی‌های دیگر را نیز ریشخند می‌کند. و آنها را مستمسکی برای بی‌عملان می‌انگارد. قانون آفرینی و اراده گرایی در عمل اجتماعی، اساس هر حرکتی می‌شود. زیرا قدرت اراده از اعتقاد راسخ به عظمت و برگزیدگی انسان برمی‌آید. انسان هنگامی که به نمایش «انکار» می‌پردازد، هم عظیم است، و هم قادر است که از عظمت خود دفاع کند. این عظمت و قدرت اراده می‌تواند به تنهایی جای همه چیز بنشیند، و فقدان همه عوامل و ضرورت‌ها را جبران کند. حاصل این اراده گرایی که شور رمانتیکش انتزاعی بودنش را می‌پوشاند، حرکت در یک جهت مستقیم و یک جانبه است. حرکتی که موکول به واقعیت‌ها و اوضاع و احوال نیست، بلکه از خواست درون مایه می‌گیرد و با آن هدایت می‌شود.

۵- شو خطر گن

هنگامی که عنصر قهرمانی پر شور انقلابی و قدرت اراده مبتنی است، و یا تهییج شوق و ذوق زیبایی شناختی



آرامگاه زنده‌باد مختاری عکس از بابک منوچهری راد

تقویت می‌شود، هم تصمیم‌گیری پرمخاطره و هم اقدام تهورآمیز را می‌طلبد. «شو خطر کن» شعار دل و الگوی نظر می‌شود، و هر ارزشی بر مبنای آن سنجیده می‌شود. زیرا لحظه‌ستیز در اوضاع و احوالی گزیده می‌شود که شرکت‌کنندگان در مبارزه، اقلیتی جان بر کفند که آمده‌اند ارزش انسانی را در سخت‌ترین موقعیت‌ها پاس دارند. بوسه بر کاکل خورشید زنند که جانشان را می‌طلبد. قهرمان مبارزه چریکی غالباً سخن از ناهمگونی، شکاف‌ها، و ناسازگاری‌ها می‌گوید. برای او همه چیز در قانون «همه یا هیچ»، «آری یا نه»، «مرگ یا پیروزی» و... خلاصه می‌شود. انعطاف ناپذیری و سرسختی، که نشان استقامت و آشتی ناپذیری است لازمه چنین اراده و تصمیم و گزینشی است...

زندگی در «عمل» خلاصه می‌شود. بیرون از «عمل» زندگی شایسته‌ای وجود ندارد. در وجود قهرمانان و نخبگان، آن چه زمانی رویا به حساب می‌آمده است بدل به واقعیت می‌شود. وقتی جامعه یک سره نمودی از انفعال و بی‌عملی است، دست به کاری زدن یک رویای دور اما جذاب است. در چنین موقعیتی که هر چه

هست فقط حرف است، هر چه هست فقط نظر و تئوری به عمل در نیامده یا به عمل در نیامدنی است، قهرمان به دوره تئوری پشت می‌کند که گاه از هماهنگی با تئوری باز می‌ماند.

اما هیچ حرکتی نمی‌تواند از پیوند تئوری و عمل دور ماند. شاید به همین علت، در این‌جا پیوند ویژه‌ای میان این دو به گونه‌ای ویژه برقرار می‌شود: روشنفکران در وضعیتی قرار می‌گیرند که می‌توانند خود را به صورت چریک به بینند، و چریک‌ها می‌توانند خود را به صورت روشنفکر ببینند. این پیوند خاص تئوری و عمل، یا روشنفکر و چریک، خود از جاذبه‌های ویژه چنین گرایش و حرکتی است. در حقیقت رابطه دو سویه روشنفکر - چریک، شریان حیات چنین گرایشی به حساب می‌آید.

به هر حال اصل عصیان یک اصل عمل‌گرایانه و مواجهه جذاب است. جاذبه‌ای که تحسین برانگیز است که اگر نمی‌توان در آن شرکت جست، می‌توان به ستایشش پرداخت. همین که پوسته دیکتاتوری ترک بردارد، همین که معلوم شود می‌شود کاری کرد، خود یک انگیزه قوی است. ضرورت جرقه‌ای در انبار باروت به تصور می‌آید، و هدف این می‌شود که به هر حال و به هر صورت این چاشنی باید آتش گیرد.

۷- سرعت انتقال تئوری به عمل

آموزش سریع و مستقیم، از کتاب به اسلحه، به پیروی از تصور تسریع روند انقلاب، خواه ناخواه نتیجه گرایشی است که تضادها را به سرعت به ستیز تبدیل می‌کند. یا تضادها را به سرعت با ستیز یکی می‌گیرد. یا به سرعت از تضاد به ستیز رانده و ناگزیر می‌شود. وقتی انتقال از موقعیت روشنفکر (به منزله محمل تئوری) به چریک (در مقام محمل عمل) را هم موقعیت دیکتاتوری و اختناق تسریع می‌کند، و هم رویای عمل و آرزوی حرکت، پس می‌توان همواره به اصل «تبدیل سریع تئوری به عمل» وفادار ماند. به ویژه که هدف آموزشی سریع در این گرایش، بیدار کردن قوه انتقاد از خویشتن، که خواه ناخواه طولانی و بطنی است، نیست. بلکه هدف آن تلقین و تبلیغ است که به ناگزیر به شکل بخشیدن سریع ذهن و جان مخاطبان خود می‌اندیشد. و انتقال فضیلت را از

موضع آگاهی مطلق و مالکیت حقیقت دنبال می‌کند.

۸- مسأله عمده

عمده و غیر عمده کردن مسائل جامعه، به ویژه تشخیص تضاد عمده و تضاد اصلی و... به منظور طرح تئوری مبارزه و انقلاب، هنر انقلابیون است. آنان ناگزیرند مسائلی را باز شناسند که یا بیان کننده ماهیت پدیده است، یا در مرحله خاصی از گسترش جامعه به وجود می‌آید، و بر ویژگی‌های دیگر جامعه یا تضادهای دیگر، بیشترین تاثیر را می‌گذارد. و با حل آن، جامعه دچار تغییر ماهوی می‌شود.

اما عمده و غیر عمده کردن گاه وضعی متفاوت نیز می‌یابد، و در حقیقت به نوعی سمت خلاصه کردن هستی پیچیده اجتماعی را به خود می‌گیرد. طرح و تصویر و پرداخت مهمترین مسأله جامعه یا انقلاب، به تشخیص و تعیین مهمترین مسأله حیات تعیین می‌یابد. مسائل زندگی تابع عمده و غیر عمده می‌شود. و در مجموع آنچه ذهن را به خود مشغول می‌کند، مسأله اصلی است. یا ذهن هر چیزی را صرفاً از بابت هماهنگی یا ناهماهنگی با مسأله اصلی می‌نگرد تا آن را در این صف یا صف مقابلش قرار دهد.

۹- صف بندی نهایی

نهایی نگری در لحظه ستیز ضرورت عمده و غیر عمده کردن مسائلی که پیش روست، و گزینش آن که و آن چه بر همه ترجیح دارد، مبنای تفکیک و صف بندی اجتماعی - سیاسی می‌شود. صف مبارزان از صف دیگران جدا می‌شود. دوست از دشمن مشخص و قطعی می‌گردد. حق و باطل و خوب و بد همواره در صورت نهایی خود روی می‌نماید. «هر کس با من است» در برابر «هر کس بر من است» قرار می‌گیرد. و همه چیز تابع این جهت گیری می‌شود. هر پدیده یا هر فرد و هر عمل، از بابتی به سمتی می‌گراید، یا به سمتی منسوب می‌شود.

۱۰- آینده به جای اکنون

آوانگارد اساساً تاکتیک کنونی خود را از درون تحلیل وضعیت بالقوه استراتژیک، استخراج می‌کند. در نتیجه زمان حال به وسیله زمان آینده تعیین می‌شود. مدینه فاضله همان طرح ناکجا آبادی است که در اکنون حضور مادی ندارد. بلکه تنها در ذهنیت و آرمان قهرمان متصور است از این رو هر چه در اکنون است، جز آن چه در ذهن قهرمان پیشرو می‌گذرد، با آن ناسازگار یا در ستیز است. پس تحقق مدینه فاضله در زمانی خواهد بود که فرا خواهد رسید. و این زمان به اعتباری زمان استراتژیک است. و برای تسریع فرا رسیدنش می‌توان «اکنون» را با تصمیم قاطع انقلابی نادیده انگاشت، یا که فدا کرد. یعنی مرگ با آغوش باز پذیرفتنی است. زیرا هر مرگی از این گونه، گامی موثر برای رسیدن به آن زندگی آرمانی است. زندگی شایسته‌ای که اگر امروز پدیدار نیست، برای آیندگان که از راه وجدان و اراده و ایمان به قهرمان اکنون وابسته یا پیوسته‌اند، پدید خواهد آمد.

محدودیتها

شاید این محدودیتها باید در دل مقدرات یاد می‌شد. زیرا اینها همه برآمد هر یک از آن ضرورتها و ارزشهاست که مجموعاً آوانگاردیسم را پدید می‌آورد. با این همه از بابت طرح روشنتر جاذبه ها و دافعه ها در اینجا جداگانه تنظیم شد.

به هر حال، ستایش آوانگاردیسم توجه به ارزشهای آن، در مرحله ضرور خود تنها یک روی سکه است. روی دیگر سکه نقد و تحلیل آن است که متأسفانه چنان که باید در دوره مناسب و زمان به کارگیری ارزشهایش، در این سرزمین، صورت پذیرفته است. شیفتگی شورانگیز به «عمل قهرمانانه» چندان جاذبه گستر بوده است که دیگر

کسی جز مخالفان و دشمنان آن، به ضعفها و محدودیتهای آن نیندیشیده است. حال آن که پیشروان و ستایشگران آن، بیش از هر کس دیگری شایستگی پرداخت به مشکلات و محدودیتهای آن را داشتهاند. آنان سزاوارترین کسان به نقد ارزشها و اعمال خویش بودهاند. اما انگار هیچ گاه مجال یا نیاز آن را نیافتهاند که پیش از آن که دشمن به سبک سنگین کردن کارشان پردازد، خود به سبک سنگین کردن آن بگرایند. آن چه نیز گاه در این راستا تحقق یافته، در پرتو جاذبه های قهرمانی و ضرورت های مبارزه، و موقعیت ویژه ای که دیکتاتوری پدید می آورده، کمرنگ مانده است.

شاید بر مجموعه دلایل و عللی که «رزی دبره» را برانگیخت که به نوشتن «نقد سلاح» و انتقاد از کتاب «انقلاب در انقلاب» خود پردازد، دلیل تفاوت ذهنی و فرهنگی ما و جامعه ما را نیز باید افزود. ذهنیت آنان چنان دیالکتیکی را می طلبید. حتی اگر علیه خودشان می بودظ حال آن که مصلحت اندیشی ها و قطع و یقین های خدشه ناپذیر ما، همواره تعیین کننده بوده است، حتا اگر علیه خودمان می بوده است!

اکنون که در پایان این انتقادهای و بحثها، به روحیه حاکم بر این فصل می اندیشم، درمی یابم که بحث خود را نمی توانم به پایان برم بی آن که دوباره اعتقاد راسخ خویش را به دستاوردهای خیره کننده شاعر بزرگ معاصر در باب زیبایی شناسی آرمان انسانی بیان دارم.

عقیده من به این که او چهره مشخصی از انسان را در شعر معاصر، در طول چهل سال اخیر که مبارزه سیاسی اساسا در ستیز، متبلور بوده، نشان داده است، همچنان به قوت خود باقی است. و به نظر من در این فرهنگ و این موقعیت تاریخی که مفهوم مبارزه سیاسی مستلزم مفهوم ستیز است، چنین دستاوردی قابل اعتنا و حتا شورانگیز است. این تجربه و نتیجه ای نیست که خاص یک تن باشد. واقعیت اجتماعی - سیاسی معاصر نشان می دهد که وفاداری به فضیلت و عظمت آدمی، غالبا و اساسا به موضع «نفی و انکار» نخبه گرایانه و منزله طلب و نهایی نگر گراییده است. نزدیک به تمام کسانی که به انسان و آرمان هایش اندیشیده اند، چندان شان و حضور او را دستخوش واقعیات غیر انسانی یافته اند که راهی جز «نفی و انکار» پیش رو ندیده اند. و ستایش انگیز بودنشان نیز در همین است.

* * *

پانویس ها:

- ۱- شاملو: «هوای تازه»، انتشارات نیل، چاپ پنجم.
- ۲- احمد شاملو: «قطعه نامه»، ص ۹۰-۸۹، چاپ ۱۳۶۰.
- ۳- احمد شاملو: «ابراهیم در آتش»، انتشارات زمان، ۱۳۵۲.
- ۴- احمد شاملو: «دشنه در دیس»، چاپ اول، انتشارات سروارید.
- ۵- در این باره ر. ک. کارل پوپر، جامعه باز و دشمنان آن ترجمه عزت اله فولادوند، ج ۲ ص ۳۶۵ به بعد، تاکید می کنم. که ارجاع به مباحث پوپر به معنی تایید تمام نظریه های او نیست که معمولا صدایش از جای گرمی می آید.



ع. پاشانی

با قیچی سیاه... دور دست‌ها

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 بی‌تخفیف‌اش در "دره‌های یوش" چیزی گفت. آیا این قاطعیت حضور نیما را نمی‌رساند؟" او چیزها گفت.

شب بود. سه تن بودیم، در کنار 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 اینکه یک "یوش" تو شعر بود. یوش، نیما را تداعی کرد و حریف به بیراهه افتاد. همین.

آن که خاموش بود، رفت. باز آمد. تلخی به مهر برد از دل. تلخی نشانده در کام.

آن که خاموش بود، گفت:
_ تکلیف "با غارغار خشک گلوش" چیزی گفت چه می‌شود؟ غارغار "خشک گلوش" را لابد باید شعر نیما دانست.

چند سالی گذشت.

شاعری در "۱۸۸۸" گفت:

پو...؟! شاملو...؟! تو...؟!؟

_ زاغ...؟!؟

_ کافکا و کلاگی...؟!؟

"گاهی سوال می‌کنم از خود که یک کلاغ

تا از فراز چند سپیدار بگذارد،

با آن خروش و خشم، چه دارد بگوید..."

آه... نگر...!

باز آن کلاغ،

با قیچی سیاهش
در آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج..."

چون من که می‌برم
شب پنجاهسالگی
قوسی کج،

از کناره شعری که زندگی‌ست. (۱)

...

سه تن بودیم، در کنار هم. گفتیم: عجب! این شاعر چرا خود را کلاغ این شعر پنداشته؟

پنج ماهی گذشت. یکی درباره شعر "۱۸۸۸" نوشت: "مایه گذاشتن از سخن دیگران، آنهم رندانه... از شعری که شاملو سالها پیش از این به مناسبتی (?) در رثای "نیما" به شاعر بزرگوار اسعاعیل خونی 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 اضافه "دره‌های یوش" در ذهن پارمنی 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 دغدغه همیشگی آب خورده است که

تبدیل ظلم هرگز عدالت نخواهد بود" خطر در آن است که غارغار خشک و بی معنی کلاغان تنها در کله های سنگی تکرار می شود. متأسفانه شارحان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجهی نکردند عناصر مشخصی چون "صلوة ظهر" و "رنگ سوگوار مصر" که از صفات کلاغ است، و مخاطبانی که کوه های پیر و عابدان خسته خوابالود هستند و "کله های سنگی" دارند چه گونه می تواند حضور مثبت نیما را تداعی کند؟ (۳) دوست جوانی بعدها گفت:

"پرواز کلاغی دیده می شود، اما نه از زاویعی مشخص مثلاً از بالا یا از پائین، چرا که کلاغ هم بر زردی برشته گندمزار دیده می شود هم در آسمان کاغذی مات که مات بودن آن شاید دید غمگنانه شاعر است به آسمان خش خش را از دو جهت می توان مضاعف دید. اول آن که برش هم به گندمزار می خورد و هم به آسمان. دوم آن که تکرار خود صدای برش باشد، یعنی غار غار و خش خش..."

در قسمت دوم، قسمت اول تکرار می شود به اضافه یک سؤال و یک واریاسیون روی تم اول شعرظ تم اول با "هنوز در فکر..." آغاز می شود و تم دوم با گاهی سؤال می کنم از خود...، یعنی تم اول با طول زمان و تم دوم با تک لحظه ها آغاز می شود.

چندی پس از این از گهرجوی فرزانتی خواندیم: آینهجا... کوهها نیز زنداند و شنوا و پیام کلاغ را دریافت می کنند و کلاغ نیز چیزی می گوید، یعنی زیاندار است... در چنین فضائی انسان و جهان با هم در گفت و گو هستند... (۴)

... همداش درست، تا می رسیم به "انسان و جهان..." آیا تکرار غار غار خشک گلوی چنین کلاغی را در آن کله های سنگی می توان گفت و گوی انسان و جهان خواند؟ آیا چنین برداشتی با شعر هم مطابقت دارد؟ آیا با توجه به دو واژه "بی حوصله" و "با حیرت" که در همین بخش شعر آمده چگونگی این گفت و گو را (که شعر به وضوح آن را تکرار می خواند) نشان نمی دهد؟ مردفرزانه جای دیگر می گوید: "...کلاغی که تا دمی پیش بر زردی برشته گندمزار می پرید و با غار غار خشک گلویش بر خشکی آن فضای تفته می افزود،

پیامی دارد و خبری خوش" (۵)

... از خود می پرسیم: خبر خوش؟ کدام خبر خوش؟ پیام این کلاغ "خبری خوش" است آن هم با آن قیچی سیاهش؟ "با آن خروش و خشم اش؟ شعر نمی گوید: بر زردی برشته گندمزار می پرید، که اگر چنین می بود آن گاه تصویری معصومانه می بود از پرنده‌ای که به بی خیالی بر زردی گندمزاری پرواز می کند. اما این کلاغ "با قیچی سیاهش..." مرد فرزانه درباره قیچی سیاه... فقط می گوید: تشبیه بالهای کلاغ به قیچی سیاه... "همین! چرا قیچی سیاه و نه چیزی دیگر؟ در این تحلیل چه آسان از قیچی و سیاه گذشتند.

* * *

روزی دوستی از شاعر پرسید:

... این کلاغ و آن گندمزار یکی از تابلوهای وان گوگ را تداعی نمی کند؟ شاعر گفت: روزی، در گذشته دور پای پیاده می رفتم یوش. کلاغی را در آن چشم انداز به شکلی که تصویری از آن در شعر آمده دیدم، و از قضا عکسی هم از آن گرفتم، که یکی گرفت و پس نداد. ... در این صورت، آیا "دره های یوش" نیما را تداعی نمی کند؟

... یقیناً می کند. 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 فراتر نمی رود.

... بین کلاغ دره های یوش و نیما چه رابطهای هست؟ ... هیچ رابطهای از این صحنه می توانست هر جا اتفاق افتاده باشد مگر در شعر دلالتی هست که نشان دهد میان این کلاغ و نیما رابطتی هست؟ اگر هست باید نشان داد. وانگهی، میان آن کلاغ و کلاغ این شعر چه رابطتی هست؟

از خود می پرسیم: راستی، اگر "دره های 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 این جا (جوهر حرکت) نیما را به صورت گندمزار و سپیدار تداعی نمی کنند؟ آن کلاغ آیا نیما را در دره های یوش تهدید نمی کند؟

باری. توصیه نمی کنم که خواننده این گونه تداعی ها را دنبال کند. خواندن هر شعری بر داده های آن استوار

است نه بر داده های خیال پردازی های ما.

* * *

شعر را بی هیچ پیشداوری بخوانیم. ببینیم شعر، به دور از بیراهه تداعی های یوش - نیما، یا پیام انسانی و خبر خوش چه می گوید.

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

۱- پرسوناژها: یک کلاغ و کوه ها.

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

با قیچی سیاهش

با غار غار خشک گلویش

با آن حضور قاطع بی تخفیف

با رنگ سوگوار مصرش

با آن خروش و خشم

۳- صفات کوه ها:

پیر

بی حوصله

عابدانی با کله های سنگی

خسته

خوابالوده

۴- کلاغ چه می کند؟ "با غار غار خشک گلویش/ چیزی گفت".

۵- کوه ها چه می کنند؟ بی حوصله و در حالت چرت زدن تا دیرگاهی آن (غار غار خشک گلویش) را تکرار می کردند

۶- مکان واقعه: جانی بنام "دره های یوش"، و یا صورت محدود ترش: آسمان کاغذی مات، و بر فراز زردی برشته گندمزاری که در کنارش چند سپیدار هست و چند کوه.

۷- زمان واقعه: زل آفتاب نیمروز تابستانی.

فکر می کنید چیزی را از قلم انداخته ایم؟ پس پردازیم به کل شعر.

* * *

هنوز

در فکر آن کلاغم در دره های یوش:

از خود می پرسیم: چرا با این معماری، یعنی با این تقطیع؟ اگر می نوشت:

هنوز در فکر آن کلاغم

در دره های یوش

فرقی می کرد؟

خوب که در آن باریک شوی، می بینی یک دنیا تفاوت هست. شاید بار اولی که این شعر را می خوانیم این نکته ها از چشم ما پنهان مانده باشد. اگر شعر برایتان شکل مبهمی به خود نگیرد پیشنهاد می کنم "در فکر آن کلاغم در دره های یوش: را در وقت خواندن موقتاً حذف کنید. به این شکل:

هنوز

...

با قیچی سیاهش

آن فضای اضطراب آلود که با "هنوز..." در دل ما ایجاد شده بود در "با آن قیچی سیاهش..." تشدید می شود. حال اگر در تقطیع پیشنهادی:

هنوز در فکر آن کلاغم

در دره های یوش:

یا به صورت بی تقطیع آن: "هنوز در فکر آن کلاغم در دره های یوش:" دقیق شویم می بینیم که در شکل اول فقط "دره های یوش" برجستگی می یابد و معنای خاصی می یابد، و در شکل دوم با یک جمله روزمره سر و کار داریم که کاملاً از بافت یکپارچه شعر جدا است و شاید هیچ بار معنایی خاصی نداشته باشد. در این صورت جملشی است معمولی و شاید نالازم.

به آغاز بخش دوم شعر توجه کنید:

گاهی سوال می کنم از خود که

یک کلاغ

با آن حضور قاطع بی تخفیف...

این جا هم تقطیع نقش حساسی دارد: در پله دوم که

دلهره آور است. تقابلی است میان سیاهی و زردی برشته، سیاه‌نی که با خود چیزهای دیگری را نیز به همراه دارد، که خواهیم دید. این تقابل دل به تپیدن شتاب می‌دهد؛ با آن "قیچی سیاهش" در متن برشته گندمزار چه می‌کند؟ مکانیسم برنده "قیچی سیاه"، با دو تیغه بی‌توقفش، با خش خش مضاعفش، تقابل جانکاهی دارد با سکوت بیمزده دانه‌های لرزان در متن زردی برشته گندمزار. خش خش را که هم از قیچی سیاه و هم از آسمان کاغذی مات (به سیاه در زمینه کاغذی مات هم توجه کنید) بر می‌خیزد و یکدیگر را منعکس می‌کند، می‌شنوید؟ قوسی برید کج، که می‌توانست حرکت ساده یک پرند باشد، در متن شعر به حرکتی دلهره‌آور برای گندمزار، و در بخش دوم شعر برای سپیدارها) بدل می‌شود.

حضور هراس انگیز کلاغ ("با قیچی سیاهش") و در "با غار غار خشک گلوش" گسترده‌تر می‌شود. او پیش از این هراس سیال هیاهونی را که ویرانگر آرامش و سکوت است آغاز کرده بود و اکنون به آن بعد دیگری می‌دهد. آیا غار غاری که صفت "خشک" با خود دارد، به تک سرفه‌های مضاعف مسلولیان، و به صوتی عصب خراش نمی‌ماند که اشمزاز و بیزاری‌نی در جانت پدید می‌آورد؟ ("خنده خشک" پیرمرد خنزر پتزی بوف کور را به یاد نمی‌آورد؟) "پیام" چنین کاغذی چیست؟ لین "خشک" در آن هوای خشک تشدید می‌شود.

فضای کافکائی (یا "پوتنی") خاصی بر این شعر گسترده است: دره‌های غریبی است که در سراسر آن نه انسانی، یا حتی نه موجود زنده‌ای، حضور ندارد چنین کلاغی، با صفاتی که در شعر دارد، آیا می‌تواند "پرند" باشد؟ آیا آن عابدان خسته خواب آلود بند دوم را، که همان کوه‌های پیر بی‌حوصله‌اند با کله‌های سنگی‌شان، می‌توان زندگان این شعر به شمار آورد؟

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

— 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 و خش خش‌ها و غار غارهای بی‌شمار و... عرق سردی بر تیره پشتت می‌نشیند و با خود می‌گویی: فراموشش کن.

آمده: یک کلاغ، حضور کلاغ بخش اول عمق دیگری می‌یابد. خاصه اگر به پیشنهاد موقت حذف جمله "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 این جا دقیق شد یکی جانی است که این دو عبارت در آن آمده: هر دو در پله سوم و در شروع هر دو "با" به چشم می‌خورد این می‌داند که گویی شاعر دوباره به کلاغ نگاه می‌کند و صفاتی از کلاغ را که در بخش اول نیامده بود این جا 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. این جا فقط به ارزش صوتی "با" نظر داریم. که بر آن دلهره و اضطرابی را که با "هنوز" به جانمان افتاده بود تشدید می‌کند. این جا تقطیع است که ارزش حضور واژگان را تعیین می‌کند، و به بار معنایی آن‌ها می‌افزاید. می‌شود گفت هر تقطیعی با تاکیدها 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 خواندنیمان نباید نادیده از کنارش بگذریم، بر ما آشکار می‌شود. این جا "هنوز" به ضربی با انتهای کشیده در یک قطعه موسیقی می‌ماند (که گویی دیگر همیشه ادامه دارد) "هنوز" در آغاز هیچ باری ندارد، جز اینکه یک سطر، یعنی اولین پله شعر را به خود اختصاص داده است اما هر چه بیشتر می‌روی طنین "هنوز" پیش از پیش در آفاق شعر عمق می‌یابد. وقتی می‌رسی به "قیچی سیاهش" حس می‌کنی ضربه "هنوز" از دلهره‌نی 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 دغدغه شاعر که می‌گوید: "هنوز" در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش" بگذریم، شعر در واقع "با قیچی سیاهش" بر زردی برشته گندمزار" آغاز می‌شود، که آغازی بر هراس است.

به زمزمینی خواب آلوده

خدای را

تسبیح می‌گویند.

(آیدا در آینه، مجموعه اشعار، ج ۲ ص ۱۶۵)

غار غار خشک و پرخروش و خشم را در متن قوس کج و خش خش مضاعف قیچی سیاه، رو به خود، می‌شنوند و آن را "بی‌حوصله" و "باحیرت"، عابدانه و برده وار 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 پژواک...

گوئی پایانی ندارد! یک کلاغ و دره‌های پراپر از غارغارها و خش‌خش‌ها...

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

فضای کافکائی پرهراس نه این است؟ درونمایه این شعر چیست؟ دغدغه‌های نومیدانه؟

چه طرفه 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 نمی‌کسی که میان دو بخش شعر تعادل یا توازنی نیست؟ آیا بخش دوم کونه این جانی و اکنونی بخش اول، یا به برداشتی از بخش اول نمی‌ماند؟ آیا برای همین است که آن هنوز سنگین بخش اول به گاهی بخش دوم بدل شده؟ گوئی "آن کلاغ" بخش اول حضوری متفاوت از این "یک کلاغ" بخش دوم دارد. آیا این یک کلاغ سایه‌نی یا نمادی از آن کلاغ نیست؟

نه! در متن آن "هنوز" همیشه و این "گاهی" اکنونی، شاید لحظه‌ای حق داشته باشی به چنین برداشتی برسی، که کلاغ گاهی سایه سیاهی از آن کلاغ هنوز و همیشه است. در بخش دوم است که کلاغ صفات "با آن حضور قاطع بی‌تخفیف" و "با رنگ سوگوار مصرش" را می‌گیرد،

تصویر این کلاغ در همین چرخ زدنش بر فراز زردی برشته 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 می‌گسترده... سیاهی قیچی‌اش در تمام وجودش جاری است و می‌شود "رنگ سوگوار مصرش". این غار غار خشک گلویش (در بخش دوم) "با خروش و خشم" همراه است. چه صدای عصب خراشی دارد: خش خش، غار غار خشک، خشم و خروش (به توالی صداهای خا و شین، خا و غین، خا و را، توجه کنید، و نکتهای را هم که درباره "با" گفتیم از یاد نبریم).

آمیزه وحشت‌انگیز غار غار و غار غار در آن فضای کابوسی. دلت می‌خواهد سرب مذاپ در گوش‌هایت کنی که این غوغای هراس‌انگیز را نشنوی. دریفا سپیدارهای سربلند، و دریفا دانه‌های زرد برشته که در آن غارغار غارغار... غارغار... سرانجام سبزی و تازگی‌شان به سترونی، و به پوکی می‌انجامد. افسوس!

آن فضای وهم آلود را آسمانی پوشانده که به سقعی چرک و پلشت می‌ماند. آسمان ناواقعی، کاغذی، با رنگ دل‌مردگی مات، بی‌نور و پرهراس، که در آن کلاغی بال می‌کشد، و بر زمینش بال می‌گسترده. و زمین؟ سایه‌گاه رنگ سوگوار اوست. کلاغ دیده‌ای که در آسمان آبی پرواز می‌کند، آیا این کلاغ است؟ دریفا آن پرنده که اینجا نیست: کلاغ آسمان کاغذی مات بیشتر کرکس است تا کلاغ. او شوم است تا نماد شومی است. چه قدر به "غراب البین" می‌ماند که میان جانها و دل‌های انسان جدائی می‌افکند. به "غراب" سعدی می‌ماند: "خطیبی کربه‌الصوت خود را خوش آواز پنداشتی و فریاد بیهوده برداشتی، - (با غارغار خشک گلویش؟) گفتی نعیب غراب البین در پرده الحان اوست" آیا "کلاغ" به این غراب البین نمی‌ماند؟

این کوه‌های پیر بل آن کله‌های سنگی، پرستندگان خسته و بی‌حوصله و خوابالوده یک غار غار خشکند که "هنوز" انعکاس دارد؟

و آن یکان

در کاری سی اراده

نشسته؟ نه! او در آن قیچی سیاهش عزا و اندوه می‌برد، گسترده مصیبت و ماتم است. حضور او تهدید و بلائی است برای حیات گندمزارها و سپیدارها... حالا این را همراه کنید با "مصر".

"مصر" در لغت به معنی کسی یا چیزی است که در انجام دادن کاری پافشاری می‌کند، دست‌بردار 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 واژه "سوگوار" دیدیم) سمج و پررو و وقیح است. اما در معنای عمیق‌تر، او در گوهر و سرشتش، برنده و دارنده آن سوگ و ماتم است، جز این نیست، و جز این نمی‌شناسد و نمی‌داند.

صفت دیگر این کلاغ "بی‌تخفیف" است. "تخفیف" در لغت به معنی سبک کردن است (کنایه "خفت" را هم در خود دارد). اما



این واژه یک کاربرد کتاب کوچک‌تی هم دارد که به صورت مصدری "تخفیف دادن"، و نیز "بی‌تخفیف" و "بی‌تخفیف" هم به کار می‌رود. مثلاً کسی کالانی 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 شنونده 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. گویی او فروشنده کالانی 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

یعنی هویت انسانی پیدا می‌کند. یا بگو "ضد انسانی". و این، چنان که پیش از این گفتم، کامل شدن تصویر همان یک کلاغ است با وضوح بیشتر، گویی تصویری کمابیش محو وضوح کاملی پیدا می‌کند. و همین‌گونه است بخشهای دیگر این چشم انداز هول انگیز: کوه های بخش اول هم در بخش دوم می‌شوند کوه های پیر که صفت پیر همراه با عبارت به اصطلاح بدل "عابدان خسته خواب آلود" نوعی هویت شاید انسانی. و شاید

هم ضد انسانی. به آنها می‌بخشد. نکته جالب این است که در بند اول آن کوه ها کله های سنگی دارند اما اینجا دیگر نیازی به آن صفت نیست. در بند اول روی هیچ زمانی تاکید نمی‌شود، اما در بخش دوم می‌خوانیم "وقتی / صلوة ظهر" و "در نبرد تابستانی".

... راستی چرا این کوه های پیر نماد

ایستادگی و مقاومت نباشند؟

... با آن کله های سنگی و پیری و بی‌حوصلگی و خستگی و خوابالودگی و تکرار عبث و بی‌فرجامشان؟ چرا نماد تعجب و نفی تفکر و نفی تعقل نباشند؟ کلمات را در شعر نباید با کلیشه ها فهمید. در متن گفت و گوی شما و شعر. مقصودم خواندن شعر است. که واژه ها هویت می‌یابند. از این نظر در سه واژه "سوگوار" و "مصر" و "بی‌تخفیف" این شعر دقیق شویم. سوگوار از دو جزء "سوگ" یا "سوگ" و "وار" ساخته شده است سوگ در لغت به معنای اندوه است، و پساوند "وار" را نیز اینجا به معنی "دارنده" و "برنده" دانستند. امروزه سوگوار به معنای "سوگدار" است، یعنی کسی که مصیبت و ماتمی به او رسیده و اندوهگین است. و معمولاً درباره کسی به کار می‌رود که عزیزی را از دست داده است آیا این "کلاغ" اندوهگین یا مصیبتزده است؟ در غم و ماتم عزیزی

و برای همیشه پرسان در برابر پرسش خویش می‌ایستد).
(۹)

"همچنان و برای همیشه؟" مرد فرزانه چه سرنوشت محتوم و چه لزوم غم انگیزی برای شاعر رقم زده است! آیا آن "قیچی سیاه" هول انگیز با آن خش خش مضاعفی که گونی حیات گندمزار را به نیستی تهدید می‌کند، و غارغار خشک گلونی که چشم به راهی زردی برشته گندمزار را به نومیدی می‌برد، پرسشی است که شاعر را از آن رهائی نیست؟ آیا این آن "پرسشی" است که پاسخی به دنبال ندارد...؟

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

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

* * *

راستی، داشت یادم می‌رفت، گفته بودم "اگر از دغدغه شاعر... بگذریم"، اما دیگر نه، کیست او که هنوز در فکر آن کلاغ است؟ کیست او که هراسان هراس عصب سوز آن قیچی سیاه است؟ این "من" کیست؟ او را که از یاد نبرده‌اید؟

* * *

پانویس‌ها

- ۱- محمد حقوقی، شعر ۱۸۸۸، دنیای سخن ۲۴ بهمن ۱۳۶۷.
- ۲- در حاشیه شعر ۱۸۸۸، دنیای سخن ۲۷ خرداد-تیر ۱۳۶۸، ص ۱۱.
- ۳- احمد شاملو، مجموعه اشعار، کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، آلمان ۱۹۸۹، ج ۲ ص ۱۱۵۶.
- ۴- داریوش آشوری، در پی گوهر شعر، کتاب نمای ایران، ۱۳۶۶، ص ۱۷۱.
- ۵- همان، ص ۱۷۱-۱۷۲.
- ۶- همان، ص ۱۷۲.

* بر گرفته از کتاب: انگشت و ماه، نظاره هشت شعر احمد شاملو، چاپ اول، فروردین ۱۳۷۲، ع. پاشانی، از ص ۶۷ تا ۸۳.

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 برشته گندمزار و بر فراز سپیدارها (با آن سه صفت) سوگ می‌آورد و می‌گسترده، و آنان را گونی هرگز از او گریزی نیست). "قاطع و بی‌تخفیف و مصر" در فضای معنایی جدید که "سوگوار" به شعر می‌دهد راه به "ناگزیری" می‌برد، این قاطعیت در اختیار بر تو می‌بندد). آیا به حضور بی‌چون و چرای ابلسی مرگ نمی‌ماند؟ می‌پرسیم ضرورت این واژه‌گان کوچکی در این شعر چیست؟ شعر به قدرت القانی این واژه‌ها در کاربردهای روزمره شان 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، و این شعر است، سپس واژه‌ها و اندیشه‌های درون هر واژه در آن شعر شکل خاص خود را در آن می‌گیرد، یا بهتر است بگوییم، به صورت خاص خود نمودار می‌شود و واژه‌ها بطور ندانسته و خود به خود می‌آیند و معمولاً هم از معنای روزمرشان فراتر می‌روند. و بی‌شک در این موقعیت سرشت این "کلاغ"، در یک لایه خواندن، با این صفات "بازاری" همخوانی دارد، می‌خواهد شما حضور سمج او را - در کنارتان حس کنید. کلاغی بالای گندمزارتان سایه سیاه انداخته و زردی برشته آن را به سیاهی - که هم در "رنگ سوگوارش" و هم در "قیچی سیاهش" حس می‌کنی - تهدید می‌کند...

— آیا در این شعر واژگانی هست که به اصطلاح بار مثبتی داشته باشد؟

— به طور بالقوه، گندمزار با زردی برشته‌اش، و آن سپیدارهاظ البته با توجه به آنچه پیش از این درباره گندمزار و سپیدارها گفتم، و در چنان فضای سهمگینی! — در آخر بخش اول آمده "تکرار می‌کردند" و در آخر بخش دوم هم "تکرار کنند" مثل این که از این دو تکرار بی‌فرجام امید خلاصی نمی‌رود!

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

"اما تمامی جان شاعر و معنای غائی آن در همین پرسش است، پرسشی که پاسخی به دنبال ندارد و شاعر همچنان

محمد حقوقی

للّٰع غزلی در نتوانستن

سادگی ظاهری این شعر تا آنجاست که گمان می‌رود اگر به قدرتهای نهفته آن اشاره نشود، هیچ خواننده‌ای بعنوان یک شعر دقیق و استوار به آن نگاه نخواهد کرد.

پیش از این بارها گفته شده است که رسیدن به سادگی راستین در شعر، آرزوی هر شاعری است. اما این نه از آن نوع سادگی شعرهای نثروراری است که چون از ذهن ساده بی بهره از تخیلات شاعرانه تراوش کرده و از هر گونه رابطه شعری خالی است، حتی خواننده مبتدی نیز بدون تأمل و تفکر به راحتی آن را می‌خواند و تمام می‌کند. بل آنچنان سادگینی است که تنها در چشم یک منتقد و شعر شناس معنی می‌یابد. به عبارت دیگر یک منتقد، خوب می‌داند که تصاویر ساده این شعر، پیش از این در ذهن متشکل شاعر، تحلیل‌ها و ترکیب‌های لازم را انجام داده و در حقیقت پس از گذشتن از صافی ضمیر او بسادگی فعلی رسیده است.

غزلی در نتوانستن، یکی از همین شعرهاست. شعری در چهار بند و با یک شکل ظاهری مشخص. به طوری که هر بند، با جمله شرطی "غم نان اگر بگذارد" پایان می‌پذیرد. شعر با این بند آغاز می‌شود:

از دستهای گرم تو
کودکان تو امان آغوش خویش
سخنهای می‌توانم گفت
غم نان اگر بگذارد

شاعری همچون شاملو که از "دست‌های انسان بیش از هر عضو دیگر او سخن می‌گوید، این شعر عاشقانه و ستایش‌آمیز (ستاینده "او") را نیز با اشاره به "دست‌های او آغاز کرده است. "اوتی که شاعر را دیری است از سرگردانی نجات بخشیده، و شاعر نیز دیری است با گسستن از دیگران و جدا شدن از "کوچه" به "او" و به "خانه" او پیوسته است و اکنون که به دستهای او همچون "کودکانی تو امان" می‌نگرد، از "کودکان تو امان آغوش خویش" سخن می‌گوید. و نه "آغوش تو" چرا که ضمیر "خویش" جز به "او" به شاعر نیز برمی‌گردد و چه زیبا: "کودکان تو امان هر دو."

اما چرا شاعر "دستهای او" را همچون "کودکان تو امان" دیده است؟ با خطاب "ای مسیح مادر، ای خورشید" در بند بعد، نهایت مناسبت این تعبیر روشن می‌شود زیرا ضمن این‌که به عصمت و یگانگی او در میان همه زنان اشاره می‌کند، به بی‌فرزندی او نیز اشاره دارد تا آنجا که دیگر جز به شکل "کودکان تو امان، نمی‌تواند به دستهای او بنگرد و به راستی چه غم اگر خانه از لبخند کودک خالی است، که دستهای او "کودکان تو امان" آنهاست. دستی که در حکم فرزند او و از مسیح مادری است که شاعر را جانی دیگر بخشیده است. و چرا در بند بعد، این "او" رنگین کمان بهاری نشود؟ آن هم در باغ خزان رسیده شاعر: محیط زندگی او یا قلب او و ذهن او. همین "او" که در آخرین بند:

چشمه ساری در دل و
آبشاری در کف
آفتابی در نگاه و

فرشته‌ای در پیراهن
از انسانی که تونی

قصه‌ها می‌توانم کرد غم نان اگر بگذارد

ناگهان در آینه تعبیرهای گونه‌گون کامل‌ترین چهره خود را نشان می‌دهد همه تعبیرهایی که به اعتبار ذهن متشکل شاعر، خواه ناخواه از بطن دیگر تعبیر بندهای پیشین زاده شده‌اند. زیرا این همان "دستهای گرم" اوست که اکنون "آبشاری در کف" دارد و همان "مسیح مادر، خورشید" است که اینک "آفتابی در نگاه" اوست و این باغ خزان رسیده‌ای شاعر است که "چشمه ساری در دل". مسیح مادری و خورشید که چون آفتابی در نگاه و آبشاری در دست و چشمه ساری در دل دارد، آنهم در باغ خزان رسیده‌ای که نیازمند همه آن‌هاست دیگر نمی‌تواند بدو، جز به چشم "فرشته‌ای آسمانی" نگریست. فرشته‌ای که کاملترین شکل خود را با نشانه‌های آسمانی چنگ و نغمه (زهره) رنگین کمان، آبشار، آفتاب، خورشید و تمام آن چیزهایی که آن سوی "نان" و شایسته شخصیت او به اعتبار عصمت "اوست، نشان می‌دهد. زنی که اگر چه دور از آلودگی‌های آدمی به بهترین وجه تصویر می‌شود، با این همه در مدار جبر زندگی امروز باز هم آنچنان آرامبخش نیست که شاعر را از غم نان، نان زمینی، در مقابل آن همه زیبایی‌های آسمانی، فارغ و برکنار دارد.

شعر

شبانه (اعترافی طولانی...)

این شعر، یکی از بهترین "شبانه‌های شاملوست. شعری در نهایت ایجاز و با سظوری محکم و استوار، و به ظاهر آنچنان ساده، که گویی فقط "حرف" می‌زند و به هر گونه تصویری بی‌اعتناست تا آنجا که به نظر می‌رسد سطر سطر شعر در مرز نثر حرکت می‌کند. اما این ظاهر شعر است و در باطن چنین نیست. چرا که هر شعرشناس آگاه خوب می‌داند که والاترین شعرها، آن‌ها هستند که از تصاویر عینی و مادی و وصفی به دورند، و به اعتبار نگاه تازه شاعری که با ذهنیت شاعرانه و اندیشمندانه، به جهان می‌نگرد، آنچنان بیان شده‌اند که اگر چه در وهله اول دور از تعریف شعر به نظر می‌آیند، اما چون به چشم "نثر" نگریسته شوند، نمی‌توانند تعریف "نثر" بر خود گیرند. و این از آن روست که "حرف‌ها" و "تصویرها" از هم تفکیک ناپذیرند زیرا همینقدر که شاعر به "شب" همچون "اعترافی طولانی" اندیشید، این "تصویر" آنچنان با "حرف" شاعر درآمیخته است که در نگاه نخست تصور تصویر از آن نمی‌شود غافل از این‌که شعر، بر آنچنان شکل قوی و تازه‌ای اتکاء دارد که می‌توان گفت، نه تنها شعری است با زیبایی پیشرفته و خاص، بل یکی از موجزترین و تازه‌ترین شعرهایی است که شاملو تا به حال نوشته است.

شعر با این مصراع آغاز می‌شود:

اعترافی طولانی است شب اعترافی طولانی است

که با تکرار "اعترافی طولانی است" و با استفاده از واژه "شب" درمیان دو جمله، (و نه در آغاز مصراع) به امتداد و تداوم شب اشاره می‌کند. آنهم بی هیچ علامت (،) یا (.) در هیچیک از سطور، که گویی این شب ممتد و متداوم همچنان ادامه دارد شبی که در چشم انسان همچون یک قرن می‌گذرد و در واقع سرپوشی برای همه اعترافات است که بامدادان از پرده بیرون می‌افتد. اما چرا بامدادان؟ با توجه به مصراع بعد، روشن می‌شود:

فریادی برای رهایی است شب فریادی برای رهایی است.

زیرا این شب است که نشانه ظلمت و اسارت به شمار می‌رود ظلمت طولانی شبی که اندیشه رهایی (نجات) از شب

و رسیدن به صبح) را به وجود می‌آورد و در ادامه آن (در مصراع سوم):
فریادی برای بند

باز همین شب است که به "بند" و "زندان" تعبیر می‌شود.
و آنگاه که با تکرار سطر نخست، آنهم به قصد تاکید در دو سطر:
شب
اعترافی طولانی است.

ما را به آغاز شعر باز می‌گرداند و به تعمق بیشتر وامی‌دارد، تا با مروری دیگر از بند اول به بند دوم راه یابیم:
اگر نخستین شب زندان است
یا شام واپسین
- تا آفتاب دیگر را
در چهارراه‌ها فریاد آری
یا خود به حلقه دارش از خاطر
ببری-

و با توجه به مناسبت کلمات "زندان"، "دار"، "شام واپسین" و "آفتاب دیگر"، با کلمات اصلی پاره پیش: "رهایی"، "اعتراف" و "بند"، ضمن تصور شبی از "مسیح" (به اعتبار "شام واپسین" و "حلقه دار") به رابطه منطقی عجیب کلمات بیندیشیم: زیرا این شب است که اندیشه صبح را به خاطر می‌آورد (به اعتبار "رهایی از شب در پاره پیش) و باز شب است که اندیشه صبح را از یاد می‌برد (به اعتبار فریادی برای بند در پاره قبل)، و آنگاه با تفکر بر واژه های "امید"، "نومیدی"، "رهایی" و "بند" و مفهوم متضاد ناشی از آنها، در رابطه با بند پیشین، به ناگاه علت ارتباط را دریابیم: فریادی از "نومیدی" به اعتبار "حلقه دار" و فریادی از "امید" به اعتبار "آفتاب دیگر" و پس از این "دریافت" نیز از تفکر باز نایستیم: تفکر از این لحاظ که آیا رسیدن به حلقه دار رهایی واقعی است یا دیدار از آفتاب دیگر کو آیا مگر نه این‌که شعر واقعی هیچگاه به پایان نرسد و گویی همواره به حرکت خود ادامه می‌دهد؟ و اگر نه، چرا شاعر با تکرار "فریاد" شب در مصراع پایان، آنهم در دو سطر مجزا، خود بر این نکته تکیه کرده است که: سرانجام را چه به امید و چه به نومیدی، چه رهایی و چه بند.

شب
فریادی طولانی است.



بر گرفته از کتاب: شعر زمان ۱، احمد شاملو، محمد
حقوقی، ص ۳۱۹ - ۳۱۴.

تقی پورنامداریان

هماهنگی زمینه عاطفی و تصویر

در دستمال‌هایی از درون و برون بشکه پلشت تر
پنهان می‌شود.

□ ای محتضران

که امیدی وقیح

خون به رگهاتان می‌گرداند!

من از زوال سخن نمی‌گویم

ایا خود از شما - که فتح زوالید

و وحشت‌های قرنی چنین آلوده نامرادی و نامردی را

آن گونه به دنبال می‌کشید

که ماده سگی

بوی تند ماچگیش را...!

□ اندکی بدی در نهاد تو

اندکی بدی در نهاد من

اندکی بدی در نهاد ما...

و لعنت جاودانه بر تبار انسان فرود می‌آید.

مستراحی کوچک به هر سراچه - هر چند که خلوتگاه

عشقی باشد...

شهر را

از برای آن که به گنداب در نشیند

کفایت است. (۱۱)

در همین شعر "شبانه" از مجموعه "آیدا درخت و خنجر و خاطره" که ۴۸ صفحه از این کتاب را در بر گرفته است، می‌توان زیباترین تصویرها را دید، همچنان که زیباترین آن‌ها را. با توجه شاعر از موضوعی به موضوع دیگر و عکس‌العمل عاطفی و فکری وی در مقابل هر موضوع، عناصر تصویرها نیز دستخوش دگرگونی کلی می‌شود. اگر عناصر تصویرهایی را که وظیفه‌شان انتقال نفرت و انزجار از یک امر به خواننده است، بشکله زیاله، مستراح، ماده سگ، بوی تند ماچگی و... تشکیل می‌دهد، عناصر تصویرهایی که باید خوش بینی و عشق و دلبستگی به امری را القاء کنند، چیزهایی از قبیل: دره سرسبز، گردوی پیر، آب خنیاگر، مهتاب، کوهسار جنگلپوش، نزول سپیده دمان، مخمل شالیزار، برگ و بهار و زلالی چشمه ساران و... است.

این هماهنگی تصویرها و زمینه عاطفی را در شعر شاملوب و بخصوص در شعر فوق‌الذکر و "سرود پنجم" از مجموعه "آیدا در آینه" به وضوح و روشنی می‌توان مشاهده کرد.

۱- در محور افقی خیال: صورتهای خیال را در شعر می‌توان از دونظرگاه مورد دقت قرار داد. یکی از نظر تصویرهایی که در طول مصراعها پراکنده است و دیگر از نظر مجموع تصویرها در کل شعر از آغاز تا انجام. در مورد اول تصویر را از نظر محور افقی خیال، و در مورد دوم از نظر محور عمودی خیال مورد بررسی قرار می‌دهیم. صورتهای خیالی که پیش از این به آن‌ها اشاره کردیم همه مربوط به محور افقی خیال بودند. یعنی تصویرهای مستقل و مجزایی که در طول مصراعها یا در طول قسمتهای مختلف از یک شعر پراکنده بودند. در مورد تصویرها از نظر محور افقی خیال و هماهنگی آن‌ها با زمینه عاطفی شعر چند نکته را در شعر شاملوب باید توضیح داد.

الف: همانطور که در قسمتهای مختلف در بخش تخیل اشاره کردیم عناصر سازنده تصویر در شعر شاملوب از وسعت و تنوع زیادی برخوردار است. درمیان این عناصر از زشتترین و عادی‌ترین اشیاء مربوط به زندگی انسان، تا زیباترین جلوه‌های طبیعت را می‌توان مشاهده کرد. و استفاده از این عناصر بستگی به حالت روحی شاعر دارد.

وقتی وی از نفرت سرشار است و با نفرت و بدبینی به موضوعی می‌نگرد عناصر سازنده خیال به تناسب با آن، زشت و نفرت‌انگیز می‌شود تا بیشترین اثر را در القاء حالت روحی و عاطفی وی به جا بگذارد.

□ ما شکبیا بودیم.

به شکبانی بشکمنی برگذرگاهی نهاده؛

که نظاره می‌کند با سکوتی دردانگیز،

خالی شدن سطل‌های زیاله را در انبارخوش؛

و انباشته شدن را

از انگیزه‌های مبتذل شادی گریبان و سگان بی‌صاحب
کوی،

د پوزة رهگذران را

که چون از کنارش می‌گذرند

به شتاب

ب: نکته دیگری که باید در شعر شاملو به آن توجه داشت، وجود تصویرهایی است که بصورت ظاهر، اجزای سازنده آن یکدیگر را نفی می‌کنند و مناسبتی در میان نیست. مثلاً تصویرهایی نظیر: جوانه زندگی بخش مرگ، بهشت سرخ گوشت تن، کباب گلوله‌ها و دندان دنده‌ها، ستاره‌های قربانی، شراب مرگ، از جمله این‌گونه تصویرهاست که در منظومه ۲۳- از شعرهای قبل از "هوای تازه"، که دوباره در اول مجموعه "مرثیه‌های خاک" چاپ شده آمده است. و نیز تصویرهای دیگر نظیر: بوته یک به خاک افتادن (آیدا در آینه. ص ۱۰۶) و باغ‌های آهن یک کند (آیدا و درخت... ص ۱۵۲) از این قبیل است.

همانطور که ملاحظه می‌شود در سوی این تصویرها هیچ نسبت و ارتباطی با هم ندارند "کباب" و "دندان" بیشتر یادآور شادخواری و زندگی توأم با عیش و نوش است و "گلوله" و "دنده" یادآور مرگ و نیستی. ارتباط میان "شراب" و "مرگ" و "جوانه زندگی بخش" و "مرگ" و "بوته" و "به خاک افتادن"، نیز ارتباطی ناهماهنگ و متضاد است. و همچنین "کند" که یادآور اسارت و زندان است، با "باغ" که یادآور زیبایی و نشاط و آزادی است، به ظاهر هیچگونه ارتباطی ندارد و در واقع دو سوی تصویر یکدیگر را نفی کرده و هر یک بار عاطفی دیگری را خنثی می‌کند و از اثر می‌اندازد. اما این توهم وقتی پیش می‌آید که به این تصویرها اولاً به صورت انتزاعی و جدا از زمینه عمومی شعر بنگریم، و ثانیاً از اعتقادات سیاسی و اجتماعی شاملو غافل بمانیم. با در نظر گرفتن این دو نکته، در تصویرهای فوق‌الذکر ناهماهنگی نخواهیم دید. مهم این است که از کدام پایگاه و از چه نظرگاهی به مسائل بنگریم. در بررسی هماهنگی عاطفه و تصویر در شعر، تعیین این پایگاه و نقطه نظر، قدم اول است. شاملو خود گویی باین نکته توجه دارد و در شعری بنام "جدال آینه و تصویر" در مجموعه "آیدا، درخت و خنجر و خاطره" که خطاب طعنه آمیز به نفی کنندگان شعر اوست می‌گوید:

□ آتجا که عشق

غزل نیست

که حماسی‌ست

هر چیز را

صورت حال

بازگونه خواهد بود:

زندان

باغ آزاده مردم است

و شکنجه و نازبان و زنجیر

نه وهنی به ساحت آدمی

که معیار ارزش‌های اوست.

کشتار

تقدس و زهد است و

مرگ زندگی است.

و آن که چوبه دار را بیالاید

با مرگی شایسته پاکان

به جاودانگان

پیوسته است... (ص ۱۲۰ و ۱۲۱)

ج: در این جا به مناسبت فرصتی پیش آمده است تا به گونه‌ای دیگر از تصویر در شعر شاملو اشاره کنیم؛ این تصویرها گاهی به صورت اضافه کردن دو چیز یکدیگر است که صفت ویژه آن دو در اصل مخالف با یکدیگر است. مانند گهواره سکون (هوای تازه، ص ۳۰۹) و گاهی به صورت اضافه کردن موصوف به صفتی است، که آن صفت با صفت ویژه و فطری موصوف تضاد دارد، و به سبب همین عدم ارتباط و تضاد است که می‌توان آن‌ها را در شمار تصویر آورد. مانند: جار خاموش (هوای تازه، ص ۲۶۳ و باغ آینه ص ۵۹)، و سکوت خوش آواز، سکوت پر طنین (هوای تازه، ص ۲۵۹ و ۲۷۱) و نیز "زمزمه خاموش رنگها" از شعر "لحظه‌ها و همیشه" در مجموعه "آیدا در آینه" که یادآور این گفته شاملو است: "نقوش رقص و ارقالی، عقده رقص و موسیقی است که اسلام در برابر آن علامت عبور ممنوع نهاد." (۲)

به هر حال این‌گونه تصویرها - که بیشتر به صورت اضافه موصوف به صفت هستند - ناشی از عطش نوجویی و تقلید است (۳)، که مربوط به تجربه‌های اولیه شاملو است و بعدها در شعر او از بین می‌رود. تصویرهایی دیگر نیز که همین ناهماهنگی را میان اجزای آن‌ها و عدم توفیق آن‌ها در القای عواطف می‌بینیم، ناشی از همین عطش و مربوط به همین تجربه‌هاست.

□ غول سکوت: غول سکوت می‌گزدم با فغان خویش

(هوای تازه، ص ۷۲)

در اینجا به فرض آن که ارتباط میان "غول" و "سکوت" پذیرفته شود، باز عدم تناسب آن با "فغان" و "گزیدن" باقی می‌ماند؛ نه "فغان" با "سکوت" و نه "گزیدن" با "غول" ارتباطی ندارند. درست است که در این جا ارتباطی میان چند چیز، که به ظاهر اصلاً ارتباطی ندارد برقرار شده است؛ و این در واقع به معنی آفریدن یک تصویر است، اما تصویر اگر فاقد زیبایی و قدرت القائی برای بیان عواطف باشد، هیچگونه ارزشی ندارد. و گذشته از آن کلمات "گزیدن" و "فغان" ارتباط میان "غول" و "سکوت" را که دو سوی تصویر هستند قطع می‌کند.

□ و این اسب سیاه وحشی که در افق توفانی چشمان تو چنگ می‌نوازد با من چه می‌خواهد بگوید! (هوای تازه، ص ۲۷۷)

که باز، در این جا به سختی می‌توان رابطه میان اسب سیاه وحشی و چنگ نواختن وی را دریافت.

□ می‌کشم هر ناله این شام خونین را
در ترازوی غریو اندیش (باغ آینه، ص ۴۷)

ظاهراً می‌توان "ترازوی غریو اندیش" را استعاره‌ای برای ذهن شاعر دانست که ارزش فریادهای را می‌سنجد. اما وقتی صفت "غریو اندیشی" به این ترازوی خاص نسبت داده می‌شود، دیگر نمی‌توان ناله شام خونین را با این ترازو "کشید" زیرا با بخشیدن صفت "غریو اندیشی" به "ترازو" خواستیم این ترازو را از سایر ترازوها که کار اصلی‌شان کشیدن و وزن کردن است جدا کنیم.

* * *

۲- در محور عمودی خیال

آنچه که کلیت و یکپارچگی شعر منوط به آن است، محور عمودی خیال می‌باشد که در واقع پیوند دهنده خیال‌های پراکنده در طول شعر است و صمیمیت عاطفی گوینده را تا حد زیادی می‌توان از این قسمت دریافت. زیرا که تداوم حالت عاطفی شاعر است که می‌تواند همبستگی اجزای شعر را تحت یک حالت روحی واحد حفظ نماید. دکتر شفیع کدکنی در کتاب صور خیال در شعر فارسی می‌نویسد: "بررسی شعر فارسی به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض شاعران

تا توانستند در محور افقی خیال تصویرهای تازه به وجود آورده‌اند" (۴)

در شعر نو فارسی بطور اعم و در شعر شاملو بطور اخص، محور عمودی خیال بیشتر مورد توجه است. در شعر شاملو، عاطفه در یک یا چند بیت تمام نمی‌شود و هر جزء شعر برای خود مستقل از سایر قسمت‌ها نیست. کل شعر است که احساس و عاطفه شاعر را بیان و منتقل می‌کند. شاملو حتی وزن شعر را که برجسته‌ترین و بارزترین عنصر در شعر قدیم فارسی است کنار می‌گذارد، زیرا که عقیده دارد جریان خود بخودی شعر و زایش طبیعی آن را به هم می‌زند؛ "من وزن را باعث انحراف شاعر و جریان خود بخودی شعر یعنی زایش طبیعی آن می‌دانم." (۵) صداقت این گفته را در بسیاری از شعرهای شاملو می‌توان دریافت. شعر وی تحت تاثیر شدید عاطفه وی بوجود می‌آید، و نه با وصله کردن تصویرها و حالات روحی مختلف به همین جهت است که با بدست آوردن رمز و کلید نفوذ به هسته عاطفی شعر، می‌توانیم راز همبستگی و ارتباط معنوی تصویرها را نیز دریابیم. کروچه می‌گوید: چیزی که در آثار هنری کاذب یا ناقص موجب اکراه ما می‌شود، این است که با تصادم چندین حالت روحی مختلف رویرو شویم که هماهنگی نیافته بلکه گوتی طبقه طبقه روی هم قرار گرفته‌اند یا به هم در آمیخته یا با روش ناهنجار متظاهر شده‌اند. سازنده این آثار به صرف اراده شخصی خود یک وحدت ظاهری به آنها می‌دهد ولی برای این منظور از یک طرح یا یک معنی، مجرد یا از هیجان احساسات غیر هنری استفاده می‌کند. این‌ها یک رشته تصوراتی هستند که یک یک آنها در وهله اول ذی قیمت به نظر می‌رسند اما بعد ما می‌فهمیم که اشتباه کرده‌ایم و در برابر آنها حالت دفاعی به خود می‌گیریم زیرا نمی‌بینیم که آنها زائیده یک حالت روحی (یا به قول نقاشها) اثر یک طرح یا نتیجه یک محرکی باشند بلکه تصوراتی هستند که یکی بعد از دیگری و همه با هم ظاهر می‌شوند بی‌آنکه آن آهنگ درست یعنی آن ندانی که از اول برمی‌خیزد از آنها شنیده شود." (۶)

شعرهای شاملو، یک دسته شامل شعرهایی است که کم و بیش در زمینهای داستانگونه به پیش می‌رود یعنی

می‌توانند در جو عاطفی کل شعر - که پاره‌های مختلف آن را یک رشته نامرئی از تداعی‌ها به هم پیوسته است - بصورت اجزائی متجانس و هماهنگ، شناور شوند و یکپارچگی شعر را در محور عمودی آن حفظ کنند.

در دستمای دیگر از شعرهای شاملو به علت وسعت فاصله‌های میان جهش‌های خیال، در سیر ذهنی از مطلبی به مطلب دیگر، یا تصویری به تصویر دیگر، پاره‌های مختلف شعر بصورت ظاهر، بی ارتباط می‌نمایند حال آن که با دقت و تعمق بیشتر می‌توان پیوستگی شگفت انگیز میان پاره‌های شعر را دریافت همین عدم ارتباط ظاهری و پیوستگی باطنی است که ابهامی شاعرانه در این شعرها بوجود می‌آورد که در یافتن مفهوم کلی شعر را دشوار می‌سازد و شاملو را وادار می‌کند که به آن‌ها که حوصله دقت و تعمق ندارند و ناچار علم انکار بر می‌افرازند بگوید:

رنج از پیچیدگی می‌برید؛

از ابهام و

هر آنچه شعر را

از نظرگاه شما

به زعم شما

به معنایی مبطل می‌کند.

اما راستی را

از آن پیشتر

رنج شما از ناتوانانی خویش است

در قلمرو "در یافتن (۷)"

اکنون شعر "شبانه" از مجموعه "آیدا در آینه" (ص ۱۴۰) را در نظر می‌گیریم این شعر به خصوص به این علت انتخاب شده است که موضوع و مضمون آن در شعر کهن فارسی نمونه‌های متعدد دارد شعر این چنین آغاز می‌شود:

اکنون دیگر باره شبی گذشت

به نرَمی از بر من گذشت با تمامی لحظه‌هایش.

کلمه "اکنون" می‌رساند که در پایان یک تجربه عاطفی از گذشتن شب، شاعر قصد دارد با باز آفرینی آن، تجربه خود را عینیت و جاودانگی بخشد و برای دیگران نیز قابل تجربه کند نسبت فعل "گذشتن" و قید "به نرَمی" به شب، شب را از حالت یک جلوه بی‌جان و

از نقطه‌ای شروع می‌شود و مسیری را طی می‌کند تا جایی که به پایان اندیشه و عاطفه شعر برسد. در این شعرها قسمت‌های مختلف همراه با تصاویر شعر بدون گسستگی ظاهری بدنبال یکدیگر می‌آیند و فاصله میان پاره‌های مختلف شعر از نظر معنوی آنقدر ذهنی و بعید نیست که کشف روابط میان آن‌ها را دشوار کند. از این جمله‌اند شعرهای "رکسانا"، "سرود مردی که تنها به راه می‌رود"، "شعری که زندگی‌ست"، "پریا" در مجموعه "هوای تازه" و "دخترای ننه دریا" در مجموعه "باغ آینه" و "تا شکوفه سرخ یک پیراهن"، "میلا" در مجموعه "آیدا در آینه" و "انگیزه‌های خاموشی"، "و تباهی آغاز یافت"، "سرود آن که برفت و آن کس که به جای ماند"، "لوح" در مجموعه "آیدا، درخت و خنجر و خاطره"، "سفر"، "2-Postumus" "مرگ ناصری" در مجموعه "قنوس در باران" و "۲۳"، "حسرتی... در مجموعه مرثیه‌های خاک.

در این شعرها، اندیشه و عاطفه، در طرحی داستان‌گونه که به وسیله تخیل زمینه ریزی شده است، شکل می‌گیرد و در بستر شعر جریان می‌یابد. پیوند پاره‌های شعر با یکدیگر روشن و مشخص است. و هماهنگی تصویرها و عناصر سازنده آن در سراسر شعر، به علت وحدت حالت روحی و عاطفی شعر، از آغاز تا انجام حفظ می‌شود.

شعر "سفر" در مجموعه "قنوس در باران" اینگونه آغاز می‌شود: "خدای را / مسجد من کجاست / ای ناخدای من؟ / در کدامین جزیره آن آبگیر ایمن است / که راهش / از هفت دریای بی زنهار / می‌گذرد؟".

تصویرهایی که بعد از این آغاز می‌آید همه با هم و با این شروع تناسب و هماهنگی دارند. گویی همین مصراع‌های نخستین سرنوشت این شعر را از نظر تصویرها و نوع این سفر را از نظر حوادث، تعیین کرده است. تنگاب پیچاپیچ، مزرع سبز آبگینه، تنگه سنگی، دریای مرده آسمان سربی، موج و باد، آفتاب رطوبت زده، پهنه خاموش، دریای پوسیده، هوای گندیده طاعونی، توفان بزرگ، نیزه‌های شکن در شکن تندر، تنگاب، گرداب‌های هول، خرسنگ‌های تفته، خیزاب، دریای ابرها، کشتی، دریای دمه خیز جوشان، سنگینی سیال غزاغز دکل‌ها، غرور بادبان‌ها، نوح، کبوتر... همه کلمات، ترکیبات، و تصاویری هستند که

با چشم بیدار خود ببینند. این موضوع را تصویر بعدی که بار دیگر با زیبایی هر چه تمامتر بیداری شاعر را در تمامی لحظه‌های شب بیان می‌کند، نیز توضیح می‌دهد. شاعر "بانوی دراز گیسو" را در برکه چشم خود که حتی یک لحظه "ماهی خواب" در آن راه نمی‌یابد تا از دیدار این بانو غافلش کند، غوطه می‌دهد. انتخاب استعاره "برکه" برای چشم و فعل "غوطه دادن" می‌رساند که شاعر حتی عریانی شب را لمس می‌کند و این بانو را که مثل عاشق باکره‌ای تمام تنش را در اختیار او گذاشته است، بی پرده هیچ حجابی در می‌یابد؛ با این همه سیاهی شب نیروی دید را بی‌اثر می‌سازد و حس باصره را بی‌مصرف می‌گذارد. پیوند عاطفی شاعر با شب و تشخیص شب چنان صمیمانه و ملموس است که شاعر با احساس شرم در او خیره مانده است؛ با این همه می‌گوید به معشوقی می‌ماند چرا که در غیاب نور از دیدار چهره او عاجز است:

لَا به معشوقی می‌مانست چرا که
با احساسی از شرم در او خیره مانده بودم.

عدم تشخیص چهره این بانوی دراز گیسو، اقتضای شب است و سیاهی است همچنان که تشخیص و دیدن، اقتضای آفتاب و روشنایی، خیلی طبیعی است که حالا سخن از آفتاب به میان بیاید. چرا که شناختن و دیدن چهره کسی که شاعر این همه با او احساس نزدیکی می‌کند تنها موضع مهم باقیمانده و برجسته‌ترین میل و اندیشه شاعر در این مرحله خاص حالت روحی است:

لَا از روشنایی گریزان بود
گفتم که سحرگاهان در برابر آفتابش بخواهم دید
د چراغ را کشتم.

شاعر نمی‌خواهد که این شب - که چون بانوی دراز گیسو است و به عاشق باکره و معشوق می‌ماند - از او بگریزد. این شب که رفتاری چنان نرم و صمیمانه دارد، و شاعر این همه با او یگانه و نزدیک شده است، یار و همراه شب تنهایی و بیداری اوست. این دو چنان به هم دل بسته و نزدیک شده‌اند، که گویی وجود هر یک مایه تسلای دیگری است. اما شب از چراغ گریزان است. این آخرین حجاب را هم شاعر از میان برمی‌دارد و آرزوی دیدن یار را به برآمدن آفتاب و پدید آمدن

بی‌اراده طبیعت بیرون آورده و به آن شخصیت انسانی صاحب قدرت و اختیار می‌دهد این‌که قید شده است" با تمامی لحظه هایش" بدان سبب است که در یابیم شاعر تمام شب را بیدار بوده است و گذشت لحظه به لحظه آن را تجربه کرده است همین آغاز کوتاه دری گشوده است تا ما در فضای تجربه عاطفی شاعر وارد شویم. قسمت بعدی شعر - که در عین حال حکم مشابه به برای تصویر قسمت اول را دارد - کاملاً با تصویر آغاز شعر مناسبت دارد و ضمن آن که هویت شب شخصیت یافته، و احساس شاعر را نسبت به او روشن‌تر می‌کند، و تجربه عمیق و جز، به جز، وی را از این شب می‌نماید، ما را بهتر در جو عاطفی شعر شناور می‌کند:

لَا چونان باکره عشقی

که با همه انحنای تنش

از موی تا به ناخن

تن به نوازش دستی گرم رها کند.

شب تشبیه به باکره عشقی (کاربرد اسم "عشق" به جای صفت "عاشق" برای اغراق در صفت است) شده است که خود را با تمامی اجزای وجودش به نوازش دستهای گرم هیجان عاطفی شاعر سپرده است حالا که هویت انسانی شب، کاملاً شناخته شده است، شاعر می‌تواند با استعاره از شب یاد کند چرا که حالا دیگر هیچ حجابی میان او و شب نیست هویت انسانی شب با اندازه هویت خود شاعر واقعیت دارد:

لَا بانوی دراز گیسو را

که در برکنی که یک دم از کردش ماحی خواب آشفته
نشد

غوطه دادم.

بیگمان بدون دقت و توجه به تصویرهای پیشین، دریافت استعاره "بانوی دراز گیسو" دشوار بود حال آن‌که می‌بینیم این قسمت ظاهراً گسسته از قسمت اول، چه ارتباط دقیق و جدانی ناپذیری با قسمت‌های قبل دارد آوردن صفت "دراز گیسو" برای "بانو" که استعاره برای شب است - در عین تناسب با سیاهی و بلندی شب، اشاره به این معنی دارد که شاعر با همه نزدیکی و یگانگی با این، شب فقط گیسوان درازش را می‌تواند

روز موکول می‌کند؛ اگر شب از حوزه محدود چراغ می‌گریزد، از حوزه نور نامحدود آفتاب نمی‌تواند بگریزد! منطقی کودکانه است اما سخت شاعرانه، چرا که در این نقطه اوج عاطفی و یکی شدن با اشیاء، عقل از اریکه قدرت سرنگون شده است. این جا قلمرو عاطفه محض است. جایی است که حتی شعاع ضعیف چراغی هم نمانده است تا میان شب و شاعر، مرز افتراقی بوجود آورد. در تاریکی محض، شب و شاعر هر یک پاره های یک واحد یکپارچه‌اند. دیگر شاعری در میان نیست تا از خود و از شب سخن گوید. دمیدن آفتاب در واقع پایان این همبستگی عاطفی است و کشیدن مرز تفارق و جدائی میان اشیاء. با دمیدن آفتاب، عقل دوباره تکیه بر اریکه قدرت خود می‌زند و مجاز جای خود را به واقعیت می‌دهد و شاعر خود را باز می‌یابد و از سرانجام آرزوی خویش که برآورده شدنش را در صبح به خود امید داده بود، سخن می‌گوید:

□ چندان که آفتاب بر آمد

چنان چون شبی

پریده بود.

در این شعر از آغاز تا انجام تصویرها به یکدیگر و با زمینه عاطفی شعر بستگی و ارتباط دقیق دارند. حتی از میان رفتن و ناپدید شدن شب، که به پریدن شبم مانند شده است، با کل تصویرهای شعر از یک سو و با زمینه عاطفی شعر از سوی دیگر تناسب و هماهنگی دارد. این پیوستگی اجزاء و تصویرها در کل شعر که نظم و وحدتی درونی به شعر بخشیده است، اثر نیروی تخیل در محور عمودی شعر است و ساختمان شعر تا حد زیادی مرهون همین امر است. و این خصیصه‌ایست که در شعر کهن فارسی به ندرت به آن برمی‌خوریم.

پانویس‌ها:

۱- آیدا، درخت و خنجر و خاطره، ص ۴۴ و ۴۵ و ۴۶ و ۴۷

۲- روزنامه کیهان، پنجشنبه ۲۱ دیماه ۱۳۵۱

۳- نگاه کنید

W.P.Ker: Form and style in poetry, p.244

۴- ص ۱۲۱

۵- برگزیده های شعر احمد شاملو - از مجموعه چشم انداز شعر امروز - ص: ۷

۶- به نقل از صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۲۱

۷- آیدا، درخت و خنجر و خاطره، ص ۱۱۱ و ۱۱۲

از کتاب: تأملی در شعر احمد شاملو، تقی پورنامداریان چاپ اول، ۲۵۳۷، انتشارات آبان.



گفت و شنود فاکس حریری با

اندیشه‌های

□ منظورتان آرمان خواهی است؟

آرمان هنر اگر جغجغی رنگین به دست کودک گرسنه دادن یا رخنه دیوار خرابه نشینان را به پرده‌ی تزئینی پوشاندن یا به جهل و خرافه دامن زدن نباشد عروج انسان است. طبعاً کسانی که جوامع بشری را زبون و خرافه‌پرست می‌خواهند تا گاو شیرده باقی بماند آرمانخواهی را «جهتگیری سیاسی» وانمود می‌کنند و هنر آرمانخواه را «هنر آلوده به سیاست» به حساب می‌آورند. در همان حال برآنند که هنر را جز خلق زیبایی - حتی تا فراسوهای «زیبایی محض» وظیفه‌ی نیست. من هواخواه آن‌گونه هنر نیستم و هرچند همیشه اتفاق می‌افتد که در برابر پرده‌ی نقاشی تجریدی یا قطعنی «شعر محض فاقد هدف» از ته دل به مهارت و خلاقیت آفرینندماش درود بفرستم، بی‌گمان از این که چرا فریادی چنین رسا تنها به نمایش قدرت حنجره پرداخته و کسانی چنین نیازمند به همدردی را در برابر خود از یاد برده است دریغ خورده‌ام.

سکوت آب

می‌تواند

خشکی باشد و فریاد عطش؛

سکوت گندم

می‌تواند

گرسنگی باشد و غریو پیروزمندانی قحط؛

همچنان که سکوت آفتاب

ظلمات است.

اما سکوت آدمی فقدان جهان و خداست؛

غریو را تصویر کن!

هنرمندی که می‌تواند با گردش و چرخش جادونی قلم‌اش چیزی بگوید که ما مردم فریبخواری چپاول و قربانی شونده‌ی که بی هیچ شرمی «انسان جنوبی» مان می‌خوانند به حقایقی پی‌بیریم؛ هنرمندی که می‌تواند از طریق هنرش به ما مردمی که در انتقال از امروز به فردای خود حرکتی در جهت فروتر شدن می‌کنیم و متأسفانه از این حرکت نیز توهمی تقدیری داریم آگاهی بدهد چرا باید امکاناتی بدین اندازه شریف و والا را دست کم بگیریم؟ - آخر نه مگر خود او هم قطره‌ی از همین اقیانوس است؟

به قولی: «هنرمند این روزگار همچون هنرمند دوران امپراتوری رم جانی بر سکوه‌ای گرداگرد میدان ننشسته است که، خواه از سر همدردی و خواه از سر خصومت و خواه به مشابه شاهده‌ی بی‌طرف، صحنه‌ی دریده شدن بی‌گناهان فریب‌خورده به پنجه‌ی شیران گرسنه را نقش کند. هنرمند روزگار ما بر هیچ سکونی ایمن نیست، در هیچ میدانی ناظر مصون از تعرض قضایا نیست. او خود می‌تواند در هر لحظه هم شیر باشد هم قربانی، زیرا در این روزگار همه‌چیزی گوش به فرمان جبر بی‌احساس و ترحمی است که سراسر جهان پهناور میدان کوچک تاخت و تاز او است و گنه‌کار و بی‌گناه و هواخواه و بی‌طرف نمی‌شناسد.»

□ با توجه به این نکته که انسان‌ها در هر حال گرفتار ایدئولوژی‌های متناقض خود هستند؟

من غالب ایدئولوژی‌ها را نه به صورت فرمول‌های دست‌بندی شده‌ی اعتقادات، بلکه به صورت توجیهاتی برای

مقاصد شرورانه‌ی نهانی ارزیابی می‌کنم. اگر عدالت و نیکخواهی در میان باشد انسان کل یکپارچگی خواهد بود فراتر از ایدئولوژی‌ها. آن که منادی تعالی تبار آدمی است فراتر از ایدئولوژی‌ها و برداشتهایی که به پاره پاره شدن و تجزیه‌ی این یکپارچگی منجر شده است حرکت می‌کند. ایدئولوژی‌هایی که «ما» را به «من و تو و او» تقسیم می‌کند مبلغ نابودی انسان است. اندیشمنی که جمع شریف انسانی را به پراکندگی می‌خواند اندیشمنی شیطانی است. عروج انسان و جلوساش بر تخت حرمت خویش تنها با نفی «تفرقه» میسر است؛ تو برای وصل کردن آمدی؟... باید آن حکایت مشنوی اشاری ظریفی به همین معنا باشد.

□ با مسأله‌ی هویت چگونه کنار می‌آئید؟ منظورم ملیت و قومیت و این گونه مسائل است. من خویشاوند نزدیک هر انسانی هستم که خنجری در آستین پنهان نمی‌کند. نه ابرو به هم می‌کشد، نه لبخندش ترفند تجاوز به حق و نان و سایبان دیگران است. نه ایرانی را به انیرانی ترجیح می‌دهم و نه انیرانی را به ایرانی. من یک لر بلوچ کرد فارسم، یک فارسی زبان ترک، یک آفریقایی اروپایی استرالیایی آمریکایی آسیایی‌ام. یک سیاه پوست زرد پوست سرخ پوست سفیدم که نه تنها با خودم و دیگران کمترین مشکلی ندارم بلکه بدون حضور دیگران وحشت مرگ را زیر پوستام احساس می‌کنم. من انسانی هستم در جمع انسان‌های دیگر بر سیاره‌ی مقدس زمین، که بدون دیگران معنایی ندارم.

□ آیا هنگام نوشتن خواننده‌ی ایده‌آلی را در نظر دارید و برای او می‌نویسید؟ نه، آن که برای مخاطب «خود» می‌نویسد صاحب داعیه است. من داعیمنی ندارم و فقط برای کشف خودم می‌نویسم. نانی است که برای سفره‌ی خود می‌پزم اما اگر این نان به مذاقی خوش آید، با آن دوست همسفری هم ذاتقمیی به دست می‌آرم. من من ضمیر خواننده می‌شود و مرا به «تو» ها و «او»ها تبدیل می‌کند. زیبا است که کسی با دیگران، با همه، ضمیر مشترکی پیدا کند. زیباتر از این چیزی هست؟ - اگر هدف نویسنده جز این باشد باید به حالاش گریست. بازار خودفروشی از آن راه دیگر است.

من تمامی مرده‌گان بودم
مرده‌ی پرندگان که می‌خوانند
و خاموشند،

مرده‌ی زیباترین جانوران
برخاک و در آب،
مرده‌ی آدمیان همه
از بد و خوب.

من آن جا بودم
در گذشته
بی‌سرود -
با من رازی نبود
نه تبسمی
نه حسرتی
به مهر

مرا

بی‌گاه

در خواب دیدی

و با تو
بیدار شدم.

□ حرف حرف می‌آورد. آقای شاملو، آیا هنر و سیاست جایی به هم می‌رسند؟ آه بله، حتما... نرون شهر رم را به آتش می‌کشید و چنگ می‌نواخت، شاه اسماعیل خودمان صدها هزار نفر را گردن می‌زد و غزل می‌گفت، بتهوون عظیم‌ترین سمفونی عالم را در ستایش شادی ساخت و هیتلر که آرزو داشت نقاش بشود عظیم‌ترین رنجگاه تاریخ، کشتارگاه زاخسن‌هاوزن را. ناصرالدین شاه هم شعر می‌سرود و هم نقاشی می‌کرد و نقاش می‌پرورد اما برای یک تکه طلا می‌داد سارق را زنده زنده پوست بکنند. انسان برایش با بادمجان تفاوتی نداشت. خب، بله، یک جانی به هم می‌رسند، متقابلا بر سر نعش یکدیگر.

□ ولی بالاخره کدام یک جهان را نجات خواهد داد؟ هنر یا سیاست یا آمیزه‌ای از این هر دو... که در آن صورت بسا که هم جلاد پرورده شود هم منجی؟

کافکا از شعر تعریف درخشانی ارائه کرده است. در مقایسه‌ی موسیقی و شعر می‌گوید: «لذت پیچیده‌ای که از موسیقی حاصل می‌شود لذت خطرناکی است اما شعر می‌کوشد پیچیده‌گی لذت را از بین ببرد و آن را به سطح هوشیاری برساند و انسانی کند. موسیقی زنده‌گی احساسی را دو چندان می‌کند اما شعر به آن مهار می‌زند و اعتلایش می‌دهد» و جای دیگری گفته است: «شاعر متعهد این وظیفه است که انسان تنهای وحشتزده از مرگ مقدر را به زنده‌گی جاودانه هدایت کند.» و حالا ببینیم چی پیش می‌آید:

افلاتون در رساله‌ی معروفش «آرمان‌شهر» سعادت و نجات انسان را در این می‌بیند که حکومتی از خردمندان بر جوامع بشری حاکم شود. دولتی فرضی از خردمندان تشکیل می‌دهد اما شاعران را در کابینه‌ی خود نمی‌پذیرد و یک قلم آن‌ها را می‌گذارد کنار. گوستاو یانوش می‌نویسد: «من به کافکا گفتم قبول این نکته برایم ممکن نیست.» کافکا گفت: «درک قضیه خیلی هم آسان است، حکومت، حکومت است؛ چه حکومت زور باشد چه حکومت زر باشد چه حکومت اهل خرد. و باید قبول کرد که ناچار حیاتی‌ترین هدف هر حکومتی این است که قدرت و حاکمیتش را حفظ کند. اگر این را نپذیریم معلوم می‌شود کلمه‌ی «حکومت» را درست معنی نکرده‌ایم. حاکمیت شعور هم مشمول همین قاعده است و افلاتون هم از حکومت دم می‌زند و حسابش هم کاملا روشن است. شاعران را به کابینه‌اش راه نمی‌دهد چون هدف شعر تغییر بنیادی جهان است و درست به همین علت هر حکومتی به خودش حق می‌دهد شاعر را عنصری ناباب و خطرناک تلقی کند.» البته افلاتون تنها به قاضی رفته و از شاعر نپرسیده که اصلا شرکت در کابینه را می‌پذیرد یا نه. مع‌ذالک من باید یکبار دیگر این رساله را بخوانم چون بعید نمی‌بینم که افلاتون با کنار گذاشتن «شاعر» از «حکومت» خواسته باشد با یک سنگ دو گنجشک بزند. این را هم نگفته نگذارم که مطالب را از حافظه نقل کردم.

هنرمند بالقوه می‌تواند منجی جهان باشد چرا که با یقین کامل حکم می‌شود کرد که استعداد جلاد شدن ندارد. سیاست بازی و قدرت طلبی که لازم و ملزوم هم است کار کسی است که لزوماً برای حیات ذیروحي حرمتی قائل نیست و از دروغ بافتن و حيله در کار کردن و ویرانی و کشتار هراسی ندارد.

اهل سیاست به قداست زنده‌گی نمی‌اندیشد بلکه زنده‌گان را تنها به مشابه وسائلی ارزیابی می‌کند که عندالاقضاء باید بی‌درنگ قربانی پیروزی او شوند. کسانی این عقیده را نمی‌پذیرند و شناخت و لاجرم حرمت نهادن به هنر را مقوله‌ی جداگانه‌ی حساب می‌کنند و مثلا ارتش رایش آلمان را مثل می‌زنند که غالب افسران‌اش در نواختن دست‌کم یک ساز مهارت داشتند. پاسخ چنان کسانی این است که بله، و حتی اگر یادتان نیست بگذارید خودم به یادتان بیاورم که آن‌ها از فرط «علاقه به این هنر والای انسانی» حتی در کشتارگاه‌ها دسته‌هایی را که به سوی «سالن‌های» مرگ هدایت می‌شدند با ارکسترهانی بدرقه می‌کردند که نوازنده‌گانشان از میان خود زندانی‌ها

انتخاب شده بود و تقریباً همه‌گی نوازنده‌گان حرفشی ارکسترهای فیلامونیک یا سمفونیک کشورهای لگدکوب شده بودند که حالا فقط به گناه «آلمانی نبودن» محکوم بودند با روزی چند گرم نان در کارخانه های تهیی ابزار جنگی جان بکنند و به مجرد بروز آثار فرسوده‌گی در آنها به اتاق‌های گاز فرستاده شوند. لابد حق با شماست که می‌گویید آن ستاینده‌گان بروکنر و موزار و وبر با همی وجودشان به موسیقی (و بی‌گمان، از طریق موسیقی، به همی هنرها) مهر می‌ورزیدند و پیش از برداشتن ساتور، برای دستگرمی و تقویت روحی قصابی خود به نواختن یک پنجه ویولن‌سل از فلان آهنگ ساز بزرگ احساس نیاز عمیق می‌کردند. و لابد تبحرشان در نواختن دست‌کم یک ساز به هیچ وجه ربطی به سنتهای تربیت اشرافی شان نداشت. و ای بسا به همین دلیل است که باید قبول کرد هیچ چیز شرط هیچ چیز نیست و در جهان بی‌قانونی که اداره و هدایت‌اش به دست اوباش و دیوانه‌گان افتاده هنر چیزی در حد تنقلات است و از آن امید نجات بخشیدن نمی‌توان داشت هر چند که آرمان هنر چیزی به جز نجات جهان از طریق تغییر بنیادین آن نیست.

البته اگر روزی حکومت خرد برقرار شود سیاست نیز معنای درست‌اش را باز خواهد یافت. یعنی آن گاه این کلام آلوده، به تمهیدهای ارجمندی اطلاق خواهد شد که برای وصول به نظم و معدلتی شایسته و درخور انسان به کار بسته می‌شود و شانه خالی کردن از مشارکت در آن به همان اندازه نکوهیده تلقی خواهد شد که امروز آلوده شدن بدان نکوهیده است.

□ فکر می‌کنم شعرهای شما حکایت فریادی از درون تنهایی شاعر به بیرون است.

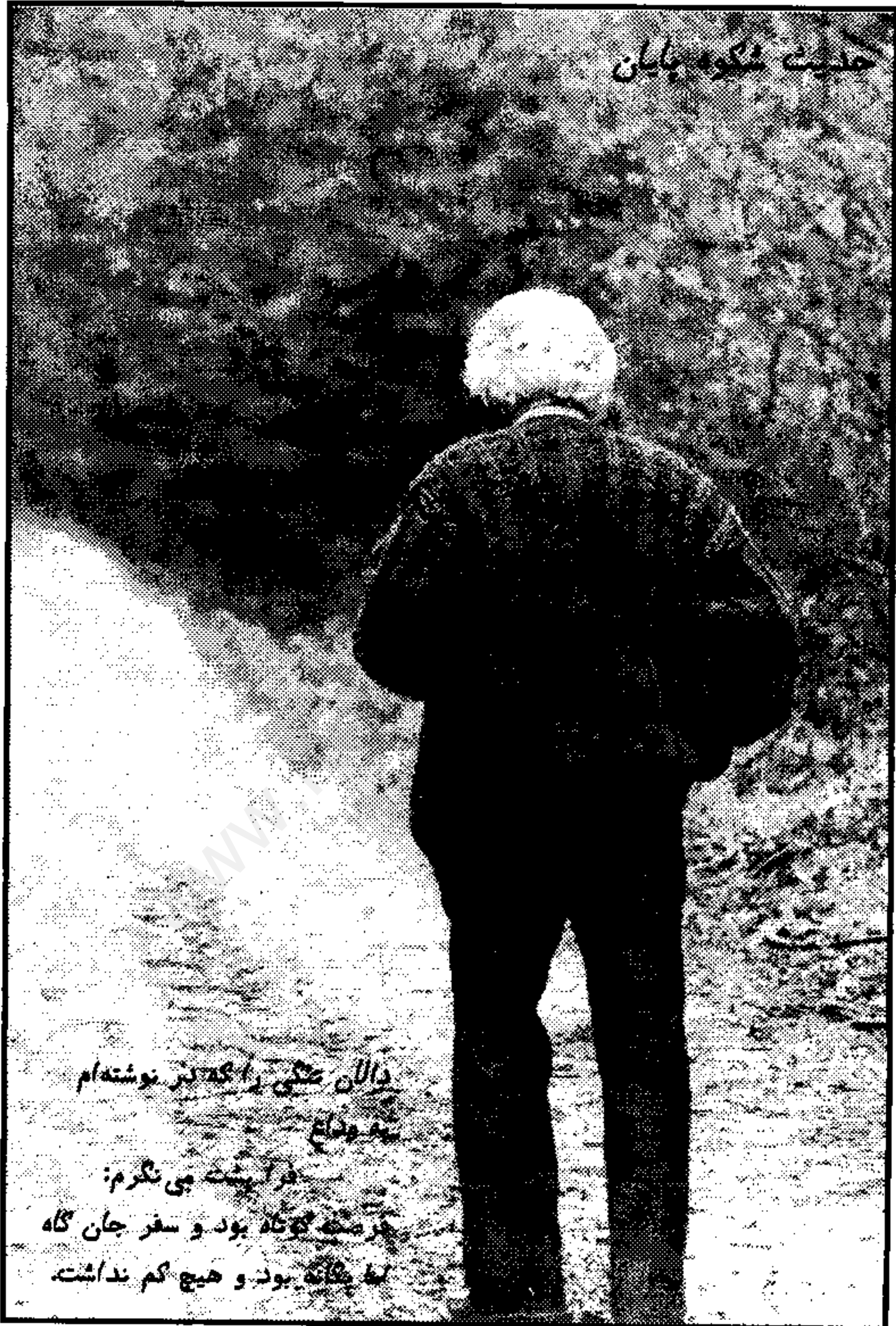
باید درست دریافته باشید. هر انسانی به تنهایی کودک گم کرده مادری است سرگردان کوچه های ظلمات. در لایه‌هایی از اجتماع که هنوز انسان‌ها به غرایز تلطیف شده دست پیدا نکرده‌اند جملهی «دوستت دارم» در اکثر موارد رشوه‌ی است که برای گریز از تنهایی پرداخت می‌شود و یکی از عللی که عشق را به «تصاحب» تبدیل می‌کند به احتمال بسیار زیاد همین وحشت از تنهایی است. اما آن تنهایی که شما اشاره کردید مقولوی دیگری است. شعر در نهاد خود فریادی است از اعماق تنهایی، چرا که جهان شاعر جهانی چنان فردی است که حتی بی‌شماری خیل ستاینده‌گانش هم برخلاف تصور فقط به شناخت هر چه بیشتر تلخی و عمق دردناک آن دامن می‌زنند. وسعت تعداد همدلان و پذیرنده‌گانش عملاً گسترش دامنه‌ی مسئولیت و تعهد او را موجب می‌شود و ناگفته پیداست به روز کسی که حق خاموشی گزیدن و حتا حق نومید شدن از او سلب شود چه می‌آید. گلابیاتور عربیانی که بی‌هیچ سلاخی در میدان بی‌عظوفت مبارزنی بی‌رحمانه به خود رها شده است و جز تعدادی ستاینده‌ی غالباً پرتوقع، حتا برای دفاع در برابر بهتان‌های آشکارا بی‌شرمانه وسیله‌ی دفاعی در اختیار ندارد.

جهان هر کس پیله‌ی تنگ از پیش ساختنی است و در پیله هم جز یک پروانه نمی‌گنجد. تفاوت قضیه در این است که بعضی‌ها نوغانوار پیله‌شان را خود به گرد خود می‌تنند و برخی دیگر آن را پناه امن خود تلقی می‌کنند. اما بعضی دیگر در پیله خود به خود می‌آیند و فریادشان حکایت آواز تلاش جانکاهی می‌شود که برای رهایی خود و دیگران از پیله به کار می‌بندند. پیله‌ی که رهایی از آن به آسانی میسر نیست و لایه های مقاوم متعدد و گوناگون دارد.

* تکه هائی از گفت و شنودی با ناصر حریری از کتاب دیدگاه های تازه با تصحیحات احمد شاملو برای دفتر

هنر، شماره‌ی ۸ مهر ماه ۱۳۷۶

حدیث شکره پایان



دالان عشق را که کبر نوشته‌ام

بیدودان

فرشته بی نگریم:

فرصت کوتاه بود و سفر جان گاه

لطفاً بماند بود و هیچ کم نداشت.

در آستانه

باید استاد و فرود آمد
بر آستان دری که کوبه ندارد،
چرا که اگر بگناه آمده باشی دربان به انتظار توست و
اگر بی‌گناه

به در کوفتنت پاسخی نمی‌آید.
کوتاه است در،
پس آن به که فروتن باشی.
آئینمی نیک پرداخته توانی بود

آن جا

تا آراسته‌گی را
پیش از درآمدن

در خود نظری کنی
هرچند که غلغله آن سوی در زاده تو هم توست نه انبوهی مهمانان،
که آنجا

تو را

کسی به انتظار نیست.

که آنجا

جنبش شاید،

اما جنبندگی در کار نیست:

نه ارواح و نه اشباح و نه قدیسان کافرینه به کف

نه عفریتان آتش گار سر به مشت

نه شیطان بهتان خورده با کلاه بوقی منگوله‌دارش

نه ملغمه بی‌قانون مطلق‌های متنافی—

تنها تو

آن جا موجودیت مطلق،

موجودیت محض،

چرا که در غیاب خود ادامه مریایی و غیابت

حضور قاطع اعجاز است.

گذارت از آستانه ناگزیر

فرو چکیدن قطره قطران است در نامتناهی ظلمات:

«— دروغا

ای‌کاش ای‌کاش

قضاوتی قضاوتی قضاوتی
در کار در کار در کار

می بود!»-

شاید اگر تون شنفتن بود
پژواک آواز فرو چکیدن خود را در تالار خاموش کهکشانهای
بی خورشید-

چون هرست آوار دریغ

می شنیدی:

کاشکی کاشکی

داوری داوری داوری

در کار درکار درکار...
اما داوری آن سوی در نشسته است، بی ردای شوم قاضیان.
ذاتش درایت و انصاف
هیاتش زمان...
و خاطرات تا جاوان جاویدان در گذرگاه ادوار داوری خواهد شد.

□

بدرود!

بدرود! (چنین گوید بامداد شاعر):
رقصان می گذرم از آستانه اجبار
شادمانه و شاکر.

از بیرون به درون آمدم:

از منظر

به نظاره به ناظر...

نه به هیات گیاهی نه به هیات پروانه‌نی، نه هیات سنگی نه به هیات
برکبی...-

من به هیات «ما» زاده شدم

به هیات یرشکوه انسان

تا در بهار گیاه به تماشای رنگین کمان پروانه بنشینم

غرور کوه را دریابم و هیبت دریا را بشنوم

تا شریظه خود را بشناسم و جهان را به قدر همت و فرصت خویش

معنا دهم

که کارستانی از این دست

او توان درخت و پرنده و صخره و آبشار

بیرون است.

انسان زاده شدن تجسد وظیفه بود:

توان دوست داشتن و دوست داشته شدن

توان شنفتن

توان دیدن و گفتن
 توان اندهگین و شادمان شدن
 توان خندیدن به وسعت دل، توان گریستن از سویدای جان
 توان گردن به غرور برافراشتن در ارتفاع شکوهناک فروتنی
 توان جلیل به دوش بردن بار امانت
 و توان غمناک تحمل تنهائی
 تنهائی
 تنهائی
 تنهائی عریان.

انسان

دشواری وظیفه است.



دستان بستام آزاد نبود تا هر چشم انداز را به جان در بر کشم
 هر نغمه و هر چشمه و هر پرند
 هر بدر کامل و هر یگانه دیگر
 هر قله و هر درخت و هر انسان دیگر را.
 رخصت زیستن را دست بسته دهان بسته گذشتم دست و دهان بسته
 گذشتیم

و منظر جهان را

تنها

از رخنه تنگ چشمی حصار شرارت دیدیم
 و اکنون

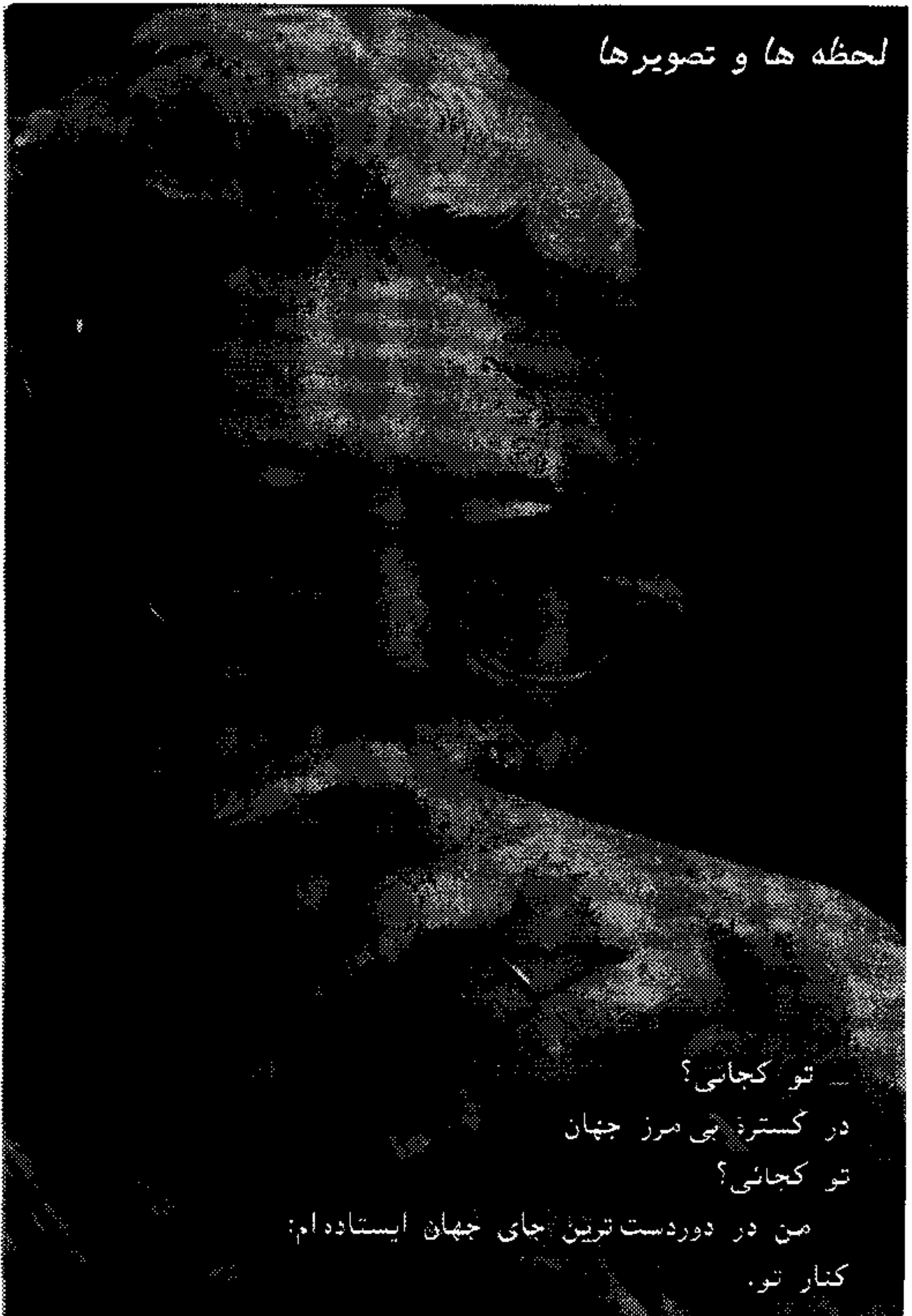
آنک در کوتاه بی‌کویه در برابر و
 آنک اشارت دربان منتظر.

دالان تنگی را که در نوشتام
 به وداع

فراپشت می‌نگرم:

فرصت کوتاه بود و سفر جان گاه بود
 اما یگانه بود و هیچ کم نداشت.

به جان منت پذیرم و حق گزارم!
 (چنین گفت بامداد خسته.)



لحظه‌ها و تصویرها

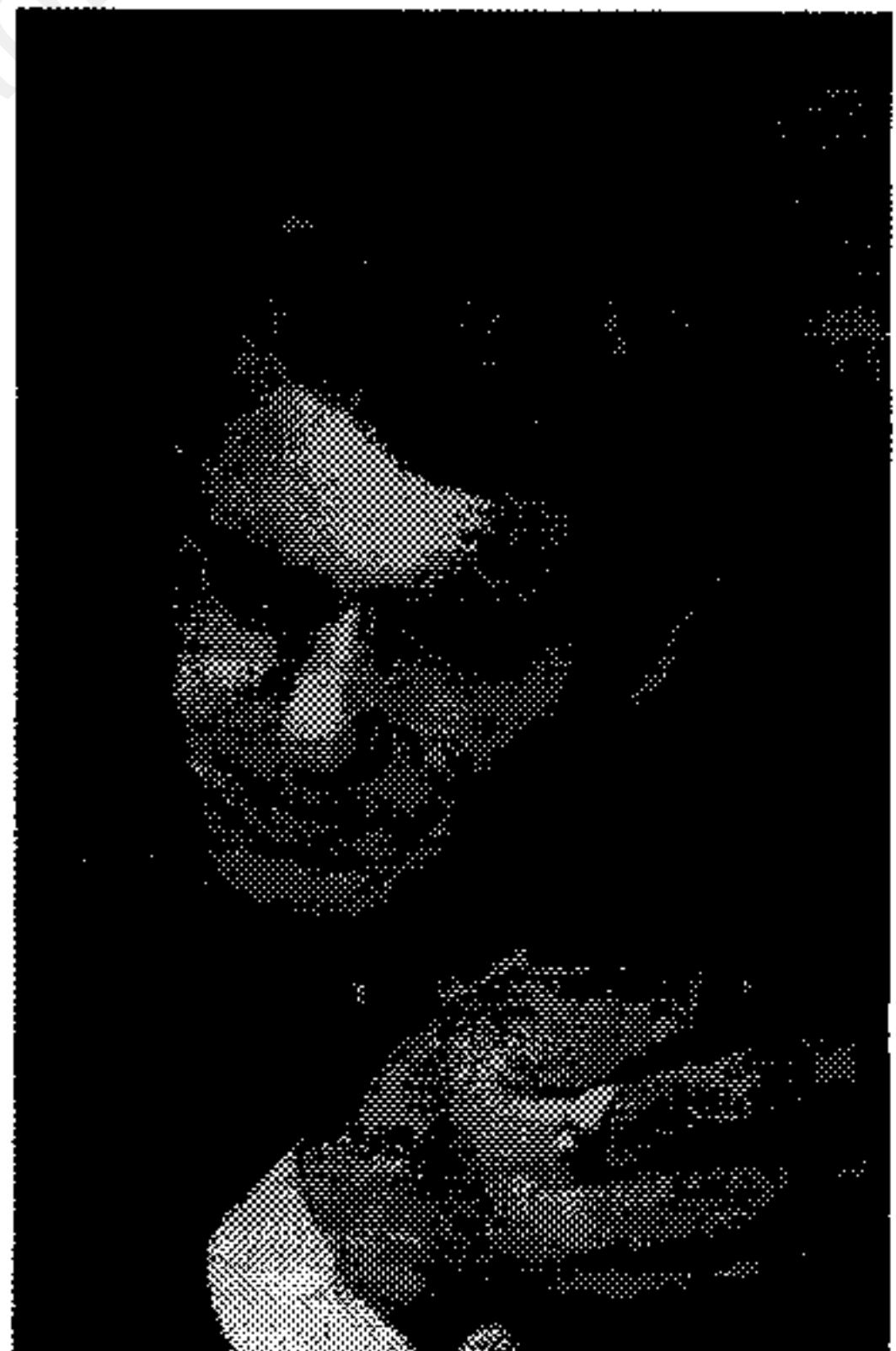
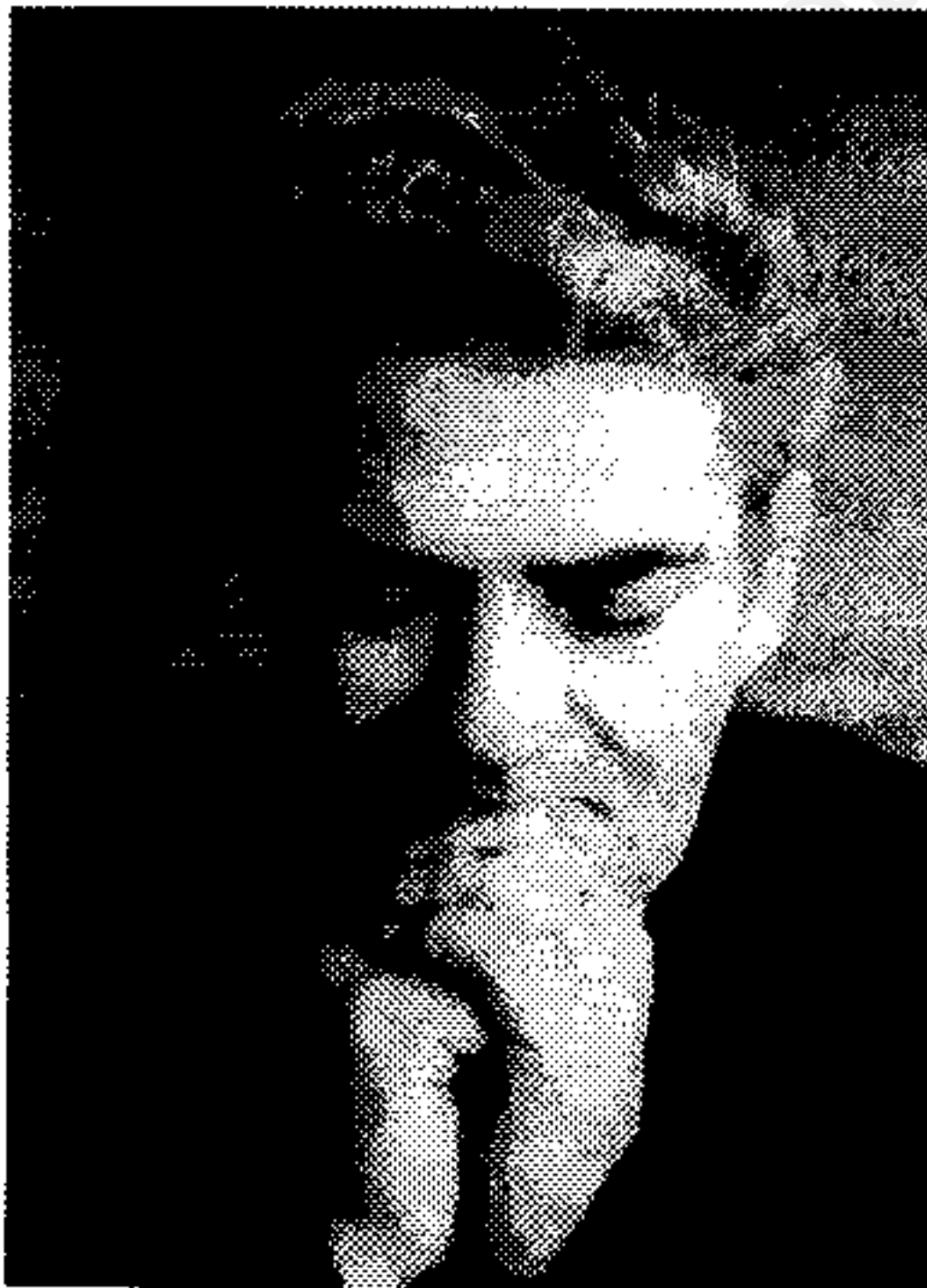
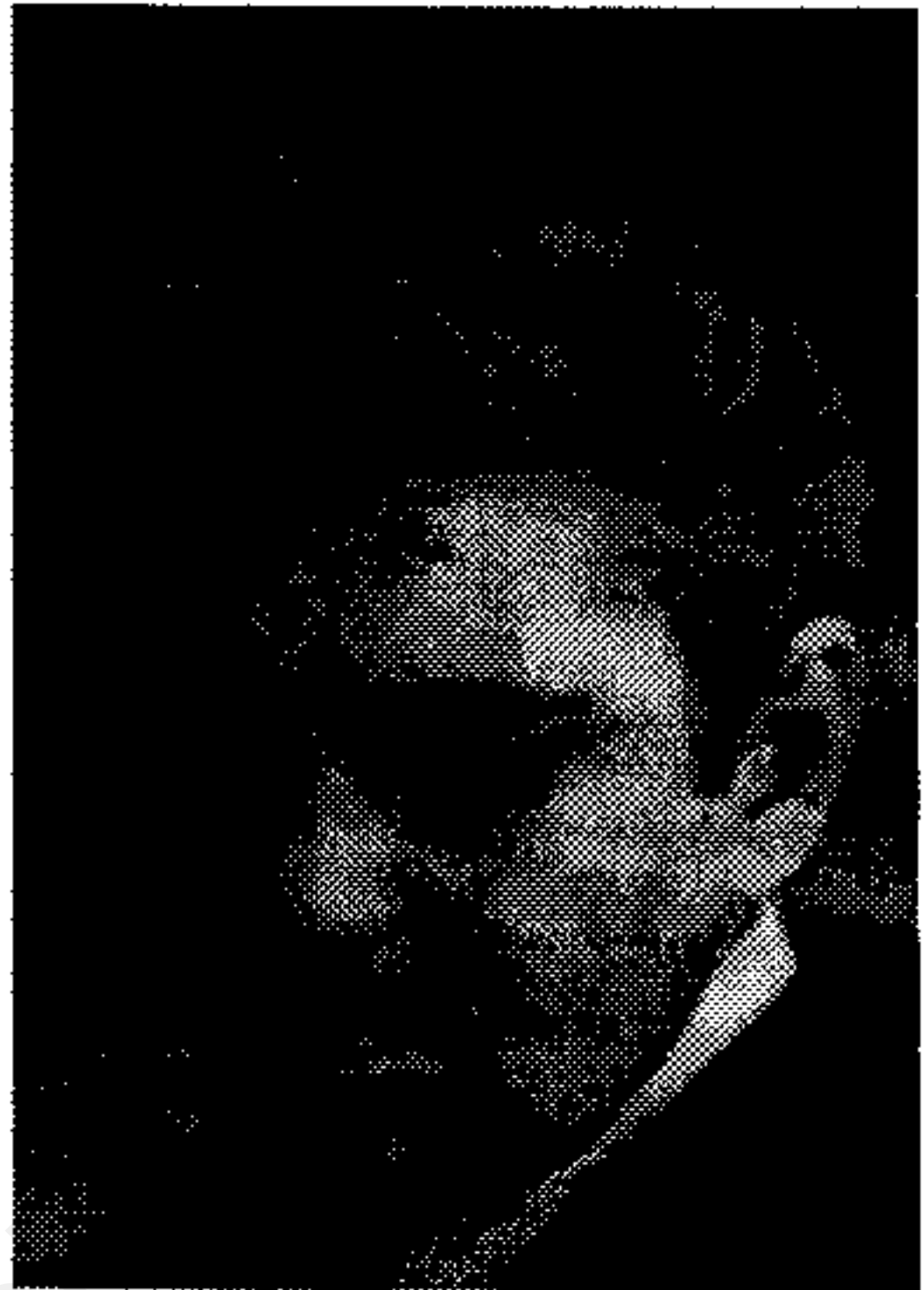
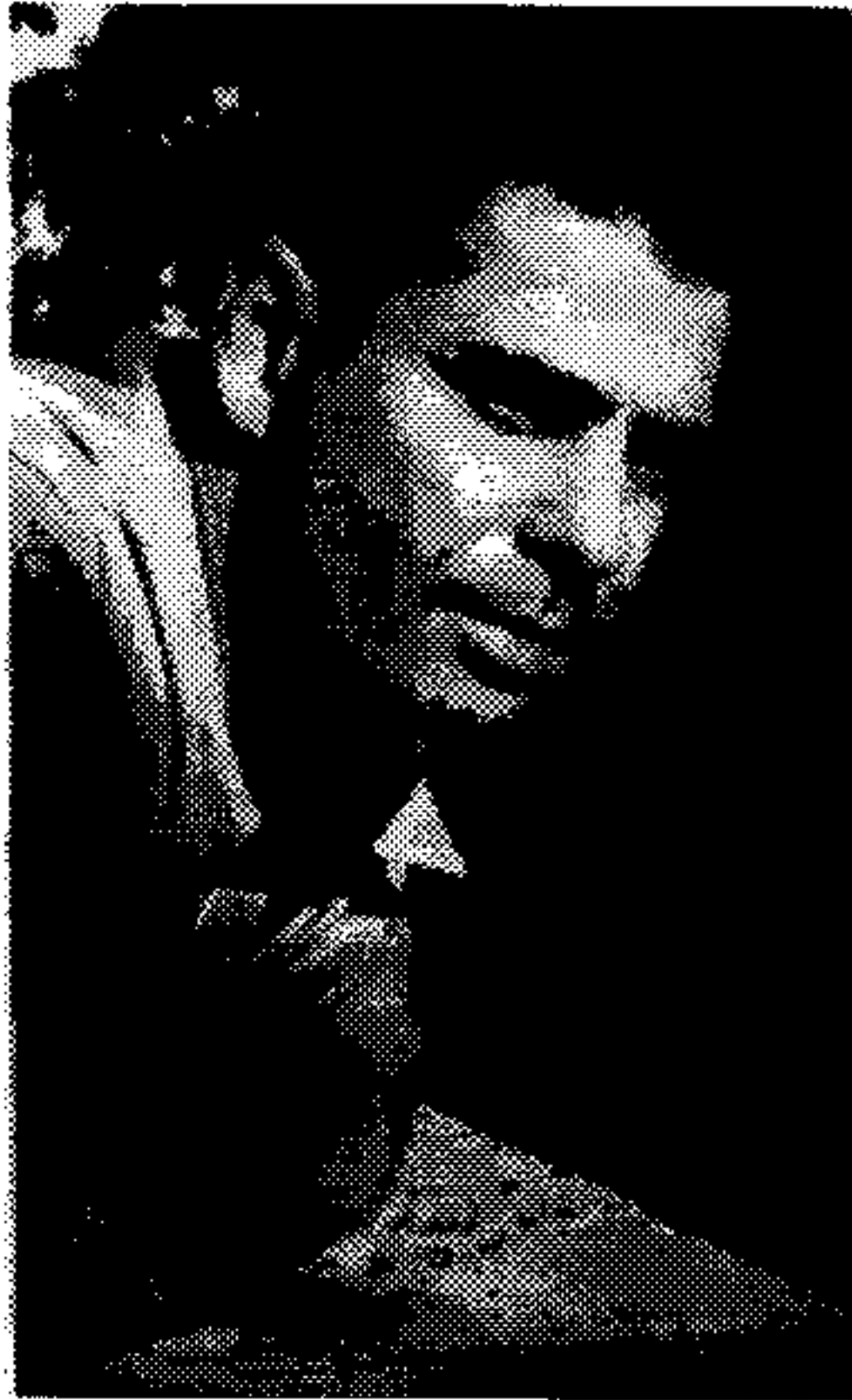
تو کجایی؟

در گسترده بی مرز جهان

تو کجایی؟

من در دوردست‌ترین جای جهان ایستاده‌ام:

کنار تو.



عکس‌ها از غلامحسین ملک عراقی