

قطع نامه

مادرم به سان آهنگی قدیمی

فراموش شد

و من در لفاف قطع نامه‌ی میتینگ بزرگ متولد شدم

تا با مردم اعماق^۱ بجوشم و با وصله‌های زمان‌ام پیوند یابم.

(حرف آخر، از هوای تازه)

۱. > خط کشیدن بر عروض قدیم و جدید عملاً حاصل درس بزرگی بود که من از کارهای خود نیما گرفتم ولی او حاضر به تجدیدنظر نبود که هیچ، آن را مستقیماً دهن کجی به خود تلقی کرد و با انتشار قطع نامه هم به کلی از من کنار کشید و هر بار که به خدمتش رفتم با سردی بیش تری مرا پذیرفت و هرگز حاضر نشد توضیحات مرا بشنود. شاید هم حق داشت. فریدون رهنما نمی‌بایست در مقدمه‌ی آن دفتر دل او را

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

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

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

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

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

۱. تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن

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

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

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

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

گیری تازه‌ی شاعر دارد خاصه در برابر کارکرد شعر در آن سال‌ها و از این نظر بار اجتماعی-فرهنگی نیرومندی دارد. نام سوم، یعنی نام کنونی که از بخشی از شعر گرفته شده، بازتاب منش مبارز راوی پیش‌تر شعرهای شاملو است. نام تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن خواننده را آماده می‌کند که با شعری دراماتیک روبه‌رو شود. مفهوم طبیعی شکوفه - گلی که به بار می‌نشیند - با رنگ خونیش در ترکیبش با پیراهن - که یک عنصر انسانی در آن است - بار طبیعی یا رماتیکش را از دست می‌دهد و به استعاره‌ی انسانی نیرومندی بدل می‌شود. و از همه‌ی این‌ها مهم‌تر کلمه‌ی «تا» است که هم به عنوان شعر و هم به تمام شعر، در جان من، سیالیت زمانی - می‌بخشد و من آن را دال بر دینامیک بودن تفکر شاعر می‌دانم. این‌گونه رفتار زبانی یکی از ویژه‌گی‌های تفکر شاملو است. یک بار دیگر هم این «تا» را در عنوان یک شعر می‌بینیم: تا شک از مجموعه‌ی باغ آینه.

□

بخش اول چنین آغاز می‌شود:

سنگ می‌کشم بر دوش،
سنگ الفاظ
سنگ قوافی را
و از عرق ریزان غروب، -
که شب را
در گود تاریکش
می‌کند بیدار،
و قبراندود می‌شود رنگ
در نایبایی تابوت،
و بی‌نفس می‌ماند آهنگ
از هراس انفجار سکوت، -

من کار می‌کنم
 کار می‌کنم
 کار
 و از سنگ الفاظ
 بر می‌افرازم
 استوار
 دیوار،
 تا بام شرم را بر آن نهم
 تا در آن بنشینم
 در آن زندانی شوم...

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

در این گودنا، رنگ، قیراندود می‌شود، و این وصف به مراتب از صفت «قیرین» کهن برای شب ملموس‌تر است، هم سیاهی قیر دارد و هم چسبندگی آن را و هم اندوده‌گی را به شکل یک پوشش، - این شب با وصف دیگری، یعنی «نایبایی تابوت» (نه سیاهی تابوت) تقویت می‌شود. نکته‌ی دیگر، این شب، که در آن رنگ قیراندود شده و نایبایی تابوت (که هراس از ظلمت مرگ را هم القامی‌کند) در آن است به گودنایی وصف می‌شود. این‌جا هرگونه رنگ و هرگونه صدا مرگ‌آلود است. «آهنگ»

این جا به نظر من مطلقاً صدا است، و احتمالاً قافیهی رنگ آن را به این صورت در آورده. اما از سوی دیگر، آهنگ و رنگ با ارجاع به یکدیگر، موقعیت یکدیگر را تقویت و تأیید می‌کنند، و مانع زودگذری توجه می‌شوند. همین گونه‌اند تابوت و سکوت. شاعر با آن که نمی‌خواهد «چهارپاره» بسازد اما از تأثیر چهارپاره سازی آن روزها برکنار نمانده.

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

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

شب، که معمولاً بخشی از زمان است، این جا با این سه نشانه به باشنده‌یی تبدیل می‌شود که در حضور بیدارش رنگ و صدا مسخ می‌شوند. سرشت شب، که خواب و آسوده‌گی را تداعی می‌کند، این جا واگونه می‌شود. ۶. شعر با پی‌ریزی یک ساختمان با مصالح شعر قدیم (سنگ الفاظ و قوافی، بی‌هیچ اشاره به وزن) شروع می‌شود. دراماتیکی. شعر با مفهوم کار و کارگری آغاز می‌شود (این فکر با یک حلقه از زنجیره‌ی «دوست داشتن» های بند چهارم:

دوست داشتن کارخانه‌ها

مشت‌ها

تفنگ‌ها

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

۳. از این پس به جای قافیه واژه‌ی آوایه را به کار می‌برم، چرا که آوایه‌های شاملو غالباً همان نقش و کاربرد سنتی قافیه را در شعرهای شاملو ندارند.

بسازد، و سپس در آن به کار گفتن شعر پردازد. او این کارگاه را چار دیواری
الفاظ یا به طور شاعرانه « زندان شعر » می نامد.

چرا راوی شاعر می خواهد این بنا، یا دقیق تر بگوییم، این چار
دیواری، زندان باشد؟ آیا احساس گناه می کند؟ چرا نمی گوید « کاخ »، یا
خانه بی یا چیزی مانند آن؟ « چار دیواری » ساخته از سنگ های قوافی و
سنگ های گران. الفاظ به چه کار می آید؟ آیا شعر پای بند الفاظ، در معنای
گذشته، چیزی است از نوع زندان؟ که تلاش روح انسان را در چار دیواریش
محبوس می کند؟ آیا شعر، در آن اجتماع چنین مشخصه هایی دارد: الفاظی که
(در انتهای بند دوم) تنها صدای شان انفجار سکوت است در خلأ
آهنگ های شان، و الفاظ کور در کویر رنگ ها است؟ ماندن در چنین زندانی
جز محبوس کردن تلاش روح چه حاصلی دارد؟ [آیا دلالت به این دارد که
شعر نو به ناگزیر با همان مصالح کهنه، البته با ساختاری تازه، ساخته و پرداخته
می شود؟]

نکته ی چشم گیر این است که این الفاظ همان نشانه های شب پیش گفته

را دارد:

در شب:

... قیراندود می شود رنگ

در ناینبایی تابوت،

و بی نفس می ماند آهنگ

از هراس انفجار سکوت،

مقایسه کنید با وصف الفاظ:

... چار دیواری الفاظی که

می ترکد سکوت شان

در خلأ آهنگ ها

که می کاود بی نگاه چشم شان

در کویر رنگ ها...

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

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

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

کاری کنم

کار

و از سنگ الفاظ

برمی‌افرازم

استوار

دیوار،

تا بام شرم را بر آن نهم

تا در آن بنشینم

در آن زندانی شوم ...^۴

۴. « ایراد زبانی این مصراع‌ها نیز پیدا است: دو « آن » پایانی فاقد مرجع هستند. « (مشیت هلائی، تکاپو، ۱۱). بعید است که راوی فقط یک دیوار ساخته باشد و بخواهد بر آن بام بگذارد. دیوار، این جا همان « دیوارهای خوش آهنگ الفاظ » و « چار دیواری الفاظ » و « زندان » است. دیوارها چون بام داشته باشند می‌شوند « چار دیواری »، که راوی حالا می‌تواند در آن بنشیند و خود را در آن زندانی کند. هر سه « آن » برمی‌گردد به دیوار.

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

من چنین‌ام، احمق‌ام شاید!
که می‌داند
که من باید
سنگ‌های زندانم را به دوش‌کشم
به‌سان فرزند‌مریم که صلیب را،

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

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

که شلاق دژخیم‌تان را می‌تراشید
از استخوان برادر‌تان ...

۵. و البته چنین لحن مهاجمی با آن رافت و تسلیم‌تصویر مسیح - که وی خود را با او همانند کرده است، کم‌تر سازگاری دارد. « (مشیت‌علایی) » رافت و تسلیم‌تصویر مسیح؟ این عبارت برای « فرزند‌مریم » - این شعر امری بیرونی نیست؟ آیا در شعر هم بافته می‌شود؟

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

□

بخش دوم:

و من سنگ‌های گران قوایی را بردوش می‌برم
و در زندان شعر محبوس می‌کنم خود را
به سان تصویری که در چارچوبش در زندان قابش.
و ای باک

تصویری کودن

از انسانی ناپخته

از من سالیان گذشته

گمگشته

که نگاه خردسال مرا دارد

در چشمانش،

و من کهنه‌تر به جانهاده‌ام است

بسم خود را

بر لبانش،

و نگاه امروز من بر آن چنان است

که پشیمانی به گناهانش!

۹. راوی در بخش دوم باز به خود رومی‌کند، با تصویری جدید و از من سالیان گذشته‌اش. این‌جا عنصر تازه‌یی وارد شعر می‌شود، به این معنی که محبوس زندان شعر به محبوس دیگری فکر می‌کند: به تصویری در زندان قابش. محبوسی که و من سالیان گذشته‌ی زندانی. شعر است:

و نگاه امروز من بر آن چنان است

که پشیمانی به گناهانش!

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

تصویری بی‌شبهت

که اگر فراموش می‌کرد لب‌خندش را

و اگر کاویده می‌شد گونه‌هایش

به جست و جوی زنده گی

و اگر شیار برمی‌داشت پیشانی‌اش

از عبور زمان‌های زنجیرشده با زنجیر برده گی

می‌شد من!

می‌شد من

عیناً!

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

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

۱. «گم‌گشته» به اگر فراموش می‌کرد افزوده شده آن را تقویت می‌کند، چرا که من می‌پندارم که «تصویر»
با «تصویر کردن» اشاره است به سراینده‌ی آهنگ‌های فراموش شده. در واقع تمام بند دوم
یادآور مجموعه‌ی آهنگ‌های فراموش شده است.

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

در این بند آوایه‌ها (گذشته، گم‌گشته، و چشمانش، لبانش، گناهانش) کاربرد مناسبی دارد: گسـم‌گـشته، گـذشته را از هر دو نظر آوایی و معنایی تقویت می‌کند. این گذشته همان است که در ادامه‌ی شعر به شکل زمان‌های زنجیر شده با زنجیر برده‌گی، وصف شده. راوی فکر می‌کند اگر گذشته‌ی این تصویر، که در تبسم من کهنه‌تر و لب‌خند تصویر به جا مانده، فراموش می‌شد... (که به این امیدی ندارد).

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

در این بند، چنان که پیش از این گفته شد، چار دیواری الفاظ، که نخست به « سنگ‌ها » وصف شده بودند، اکنون به گونه‌یی مسخ شده‌اند:

در چار دیواری الفاظی که

می‌ترکد سکوت‌شان

در خلأ آهنگ‌ها

که می‌کاود بی‌نگاه چشم‌شان

در کویر رنگ‌ها...

گویی راوی در همان « ناینبایی تابوت » به سر می‌برد.

[نگاه و بیانی همساز با ساختار شعر. همین گونه است پیوند اجزا در

این شعر که گرایش به تحلیلی و منطقی بودن دارد.]

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

صفتی ندارد. اما در پایان بند دوم استحالیه‌ی رخ داده: من- او از حالت تصویرگونه‌گی به درآمده و آن فراموش کردن لب‌خند، کاویدن گونه و شیار برداشتن پیشانی، برای رهاشدن از چنگ من سالیان گذشته گویی دارد تحقق پیدا می‌کند:^۷

می‌شد من که لب‌خنده‌ام را از یاد برده‌ام،
و اینک گونه‌ام...
و اینک پیشانیم...

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

چنینم من
- زندانی دیوارهای خوش‌آهنگ الفاظ بی‌زبان-
چنینم من!
تصورم را در قابش محبوس کرده‌ام
و نامم را در شعرم
و پایم را در زنجیر زخم
و فردایم را در خوشتن فرزندم
و دلم را در چنگ شما...

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

نامر همهی شعرهای تو

۶.

در چنگ هم تلاشی با شما

که خون گرم تان را

به سربازان جوخه‌ی اعدام

می نوشانید

که از سرما می لرزند

و نگاه شان

انجماد یک حماقت است.

شما

که در تلاش شکستن دیوارهای دخمه‌ی اکنون خویش اید

و تکیه می دهید از سر اطمینان

بر آرنج

بجری. حاج جمجمه تان را،

و از دریچه‌ی رنج

چشم انداز طعم کاخ روشن فرداتان را

در مذاق حماسه‌ی تلاش تان مزمره می کنید.

شما ...

۱۰. عنصری که عامل استحاله است صورتی از عشق است، عشق به عنصر تازه‌ی

دیگری به نام « شما »، که پیدا است متفاوت از شمای بند اول است. آیا او

همان شمای بند اول است که به این شما استحاله یافته؟ هنوز چیزی نمی دانیم.

اما یقین داریم که دو « شما » داریم.^۸ اگر این دو را در دو گروه نگاه کنیم—

گروه ۱ شمای منفی و گروه ۲ شمای مثبت— روشن تر می شود:

۸. فکر نمی کنم دو شما در کار باشد. در هر دو مورد منظور از شما همان مردم است، یعنی کافه‌ی

عوام. این شاعر است که از دو زاویه‌ی متفاوت به این مردم نگاه می کند. همان مردمی که آن قدر

احمقند که آب به آسیاب دشمن شان می ریزند و آن قدر مهربانند که خون گرم شان را به سربازان

جوخه‌ی اعدام می نوشانند ... (ج، ز.)

- ۱. و نه به سان شما
 که دسته‌ی شلاق درخیم‌تان را می‌تراشید
 از استخوان برادران
 و رشته‌ی ناربامه‌ی جلادان را می‌بافید
 از گیوان حواهران
 و نگین به دسته‌ی شلاق خودکامه‌گان
 می‌نشانید
 از دندان‌های شکسته‌ی بددندان!
 ● ۲. و دلم را در جنگ شما...
 در جنگ هتلاشی با شما
 که خون گرم‌تان را
 به سربازان جوخه‌ی اعدام می‌نوشانید
 که از سرما می‌لرزند
- و نگاه‌تان
 انجماد یک حماقت است.
 شما
 که در تلاش شکستی دیوارهای دخمه‌ی
 اکنون خویش‌اید
 و تکیه‌می‌دهید از سر اطمینان
 بر آرنج
 میجری عاج جمجمه‌تان را
 و از دریچه‌ی رنج
 چشم‌انداز طعم کاخ روشن فردانان را
 در مذاق حماسه‌ی تلاش‌تان مزمره
 می‌کنید.
 شما ...

۱۱. چند ترکیب این‌جا کاملاً تازه‌گی دارد: نگاه‌هایی که انجماد یک حماقت‌اند، تلاش برای شکستن دیوارهای دخمه‌ی اکنون، میجری عاج جمجمه، و دریچه‌ی رنج. با آن که دو کلمه‌ی دخمه و میجری بار عمومی و دیرینه دارند، اما هر دو ترکیب-شان نونند: دخمه‌ی اکنون و میجری جمجمه با صفت عاج برای میجری که معمولاً آهنی است،^۹ و با توجه به ظرافت عاج، تأیید باریک‌اندیشی‌های آنان است.

۱۲. ادامه‌ی شعر نشان می‌دهد من تازه‌ی راوی و شما‌ی تازه‌ی شعر در یک صفتند:
 و من ...
 شما و من

(عامل استحالی من راوی دقیقاً حضور شما‌ی تازه بوده). برای تفکیک این

۹. میجری: « صندوق‌چی آهنین محکم که در آن سته‌شود و قفل محکمی دارد و معمولاً برای گذاشتن اسناد و اوراق بهادار و پول و طلا... از آن استفاده می‌کنند... و سابقاً انواع داروهارانیر جامی دادند... » (فرهنگ معین)

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

ونه آن دیگران که می‌سازند

دشمنه

برای جگرشان

زندادان

برای پیکرشان

رشته

برای گردن‌شان.

و دیگری که «دیگرتاران» خوانده شده با این مشخصه:

ونه آن دیگرتاران

که کورهی دژخیم شما را می‌تابانند

با هیمنی باغ من

و نان جلاد مرا برشته می‌کنند

در خاکستر زاد و رود شما.^{۱۰}

توجه داشته باشید که ترکیب «دیگرتاران» کاملاً نو است و از نظر دستور سستی حتا شاید غلط است. اما این موقعیت شعر است که تعیین کرده

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

«دیگر تران» باشند. این گونه ترکیب سازی، افزودن «تر» به اسم، بیش تر در زبان کوچه رایج است.^{۱۱}

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

و بیاویزیدش

دیگر بار

۱۱. فریب به همین معنا را در شعر دیگری از همین سال ۱۳۲۹ / ۹ / ۳ به نام از شاعری به سر بازی (چاپ شده در روزنامه، شماره ۵، ۱۶ اسفند ۱۳۲۹، ص ۱۴۴) می‌خوانیم:

شعر با هرچه دگر- هرچه که هست-

من در این شکل سخن گفتن- بی‌پروا به

قصه پرداز غم خویشم و تو.

بگذار آن دگران، بی‌خبران، نادانان

که ضون دم اهریمن بیدار دل از نی لیکش

می‌چکاندشان در گوش به افسون و فریب

جادویی نغمه‌ی شادی زایی، ضجه‌ی هر فاجعه‌ی این شب ظلمانی را-

و کسان دگر، آنان که به دستان خود از جامه‌ی زربفت «فریب»

پیکر آراسته‌اند، آنان که به دستان فریب

جامه از پیکر خود کاسته‌اند-

آن کسان دگر، آنان که ز نادانی خود شادان‌اند-

وین کسان دگر، اینان که ز نوشابه‌ی خون خود و ما سر مست‌اند

و زرنجی که تراشدشان بگریز (چنان رنده که چوب)

بی‌خبر می‌گذرند از ره خویش-

سنگ پیش قدم اندازند ...

من ولی می‌گویم، می‌گویم

وز چنین گفتن با من نه هراسی ست نه تردیدی هیچ.

واژگونه

رو به دیوار!

تکلیف تصویر و من. تصویر روشن شده‌است.

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

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

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

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

دوست داشتن سایه‌ی دیوار تابستان
و زانوهای بیکاری
در بغل

دوست داشتن پیری سنگ‌ها
و التماس نگاه‌شان
و درگاه دکه‌ی قصابان،
تیا خوردن

و بر ساحل دور افتاده‌ی استخوان
از عطش گرسنه‌گی
مردن

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

می‌پوسد

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

فرم‌های زیبا باشند، مثل چند نمونه‌ی بالا. این صورتی از یافتن زیبایی در زشتی است. نگفته‌مانند که این نمونه‌ها خیلی توند.^{۱۳}

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

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

□

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

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

□ ۲. سرود مردی که خودش را کشته است

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

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

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

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

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

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

بقیه‌ی شعر انگیزه‌ی قتل را توضیح می‌دهد. راوی از « من » بخود به شکل سوم شخص می‌گوید و او را می‌کشد.
 ۱۶. باریک‌شدن در این انگیزه‌ها برای شناختن راوی قطع‌نامه بسیار ضروری است. راوی ۵ انگیزه دارد که در واقع شرح یک انگیزه‌ی اصلی است، که بیگانه‌گی است، یعنی بیگانه‌بودن با خود، با شما. اینجا به سه انگیزه می‌پردازیم.

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

نام مرا داشت
 و هیچ‌کس هم‌چونو به من نزدیک نبود،

و مرا بیگانه کرد
باشما،
باشما که حسرت نان
پامی کوبد در هر رگ بی تاب‌تان.

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

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

پیدا است که شما و خویشتم یکی است. (این بیگانه‌گی را در تا شکوفه... هم دیده‌ایم. و که تن‌پوش‌اش حسرت یک پیراهن است؛ راوی حسرت یک پیراهن دارد و شما حسرت نان. راوی با این اشاره‌ی ظریف ما را به تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن می‌برد و هر دو پیراهن یکی می‌شود.

۲) انگیزه‌ی دوم: و خواست در خلوت خود به چار میخیم بکشد. خلوت‌گزینی صورت دیگری است از همان بیگانه کردن با خود و باشما. ۱۵ وقتی راوی خنجر به گلوی قربانی یا دشمن گذاشت، او دم مرگ آهنگی فراموش‌شده را فرقره می‌کرد. صدای بریده شدن گلو را به فرقره کردن یک آهنگ مانند می‌کند و خود گلو را به تنبوشه، که این میزان تنفر او را از آن آهنگ و آن گلو می‌رساند:

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

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

و خونی از گلویش چکید

به زمین،

یک قطره

همین!

و تصویر کودن... من سالیان گذشته، که در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن به آن شکل تنبیه شده بود، این جا و به این شکل کشته می شود.

۱۷. آن آهنگ فراموش شده چیست؟ نخستین بار است که در این شعر به این عبارت اشاره می شود. چندان خونی در تن قربانی نیست، چرا که فقط یک قطره خون از گلویش می آید. این یک قطره خون: به این چیزها شبیه است: به این چیزها شبیه نیست:

خون و نه!

خون و نمی خواهم!

...

و نه به رنگ خون شما

که عشقتان را نسجیده بودم.

خون آهنگ های فراموش شده

خون قادی کلا^{۱۶}

خون بی اعتنایی و سرافکنده گی

خون نظامی های منتظر فرمان آتش

خون دیروز

خون سرتیپ زنگنه^{۱۷}

...

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

۱۶. روستایی است نزدیک ساری [بین ساری و قائم شهر] که در سال های بیست، قوادل ها از آن جا ایادی خود را برای کشتار عناصر متوقی به این شهر و آن شهر می فرستادند. (قطع نامه، ص ۹۰).

۱۷. سرتیپ زنگنه، فرماندهی تیپ ارومیه به سال ۱۳۲۴. که در آهنگ های فراموش شده قطعه یی به او اهدا شده بود. (قطع نامه، ص ۹۱).

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

در بند سوم، انگیزه‌ی اول تکرار می‌شود.

۳) انگیزه‌ی بعدی در بند چهارم، «در رؤیای خود بود...» است. در گفت‌وگوی قربانی و راوی طرز تفکر این دو روشن می‌شود: قربانی، که دیگر می‌توانیم او را سراینده‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده بدانیم، می‌گوید:

● لرزشی باشیم در پرچم،

پرچم نظامی‌های ارومیه! ۱۸

راوی با قاطعیت به او می‌گوید:

● نه!

خنجری باشیم

بر خنجره‌شان!

● قربانی: و باید

به دارشان آویزیم!

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

● راوی:

بگذار

از دار

به زیرمان آرند!

● قربانی: « لبی باید بوسید. »

● راوی: لب مار شکست راه رسوایی را! ...

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

فرانکو^{۱۹} را نشانش دادم

و تابوت لورکا را

و خون تنور او را بر زخم میدان گاوبازی.^{۲۰}

و او به رؤیای خود شده بود

قربانی هم‌چنان « در رؤیای خود بود ». راوی یک بار دیگر نامستقیم آهنگ

فراموش شده را به یاد ما می‌آورد:

و به آهنگی می‌خواند که دیگر هیچ‌گاه

به خاطرهام باز نیامد.

۱۹. ژنرال فرانکو دیکتاتور اسپانیا. که در جنگ داخلی فاشیست‌ها را رهبری می‌کرد.

۲۰. گارسیا لورکا Garcia Lorca شاعر اسپانیایی، که در جنگ‌های داخلی به دست فالانژها نیرباران

شد. « خون تنور... » اشاره است به شعر مرثیه‌ی او که بعدها شاملو آن را ترجمه کرد و امروزه با

صدای او، به صورت نوار در دسترس است. بیش‌تر اشاره است به این سطر:

« چون بود فروپوشید یک‌سر میدان را... » مقصود از بوده تنور بُد است.

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

آهنگی فراموش‌شده را در تنبوشی گلوش فرقه کرد
و در اختصاری طولانی
شد سرد
و خونی از گلوش چکید
به زمین،
یک قطره
همین!

۱۹. باری، تم‌های این آهنگ‌ها چیزهایی است که به شکل انگیزه‌های اصلی، یا رمز خون، قربانی را به کشتن داد. او آهنگ‌های فراموش‌شده را بیگانه‌گی صدای خود، می‌داند که طینش به صدای زنجیر برده گان می‌مانست. این برده‌گی آیا یادآور این سطر در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن نیست؟
«... عبور زمان‌های زنجیرشده با زنجیر برده‌گی،
این‌جا این زنجیرها صدا دارند و صدای‌شان همان آهنگ‌ها است؟ راوی سرانجام او را می‌کشد:

او را کشتم
- خودم را -
و در آهنگ فراموش‌شده‌اش
کفش کردم،
در زیرزمین خاطره‌ام
دفش کردم.

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

او مرد

مرد

مرد ...

با همان شدت تولد خود را اعلام می‌دارد:

و اکنون

این منم

پرستنده‌ی شما

ای خداوندان اساطیر من!

اکنون این منم، ای سرهای ناب‌سامان!

نغمه‌پرداز سرود و درودتان.

۲۰. راوی خود را، در مقابل سراینده‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده که « به زبان دشمن سخن می‌گفت » و با خود و با شما بیگانه بود، « نغمه‌پرداز سرود و درود » شما می‌خواند. آیا می‌شود آهنگ‌های او را « آهنگ‌های زنده » دانست؟ راوی این جا به تم شما و من اشاره می‌کند که یادآور همین تم در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن است.

در همین بخش راوی برمی‌گردد به تم خون، خونی گرم و سرفراز و

پر شور، با ترکیب‌های تازه‌یی چون «خون‌تان در سرخی گونه‌ی دختر پادشاه بر
برده‌ی قلم‌کار» و «زهر سرخ اعتصاب» و «جوانه‌زدن عرق فقر به پیشانی‌تان»
در فروکش تب سنگین بیگاری».
در آغاز بند پایانی می‌خوانیم:

اکنون این منم
با گوری در زیرزمین خاطر
که اجنبی. خویشتم را در آن به خاک سپرده‌ام
در تابوت آهنک‌های فراموش شده‌اش
اجنبی. خویشتی که
من خنجر به گلوش نهاده‌ام

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

نه آتش داده‌ام
نه دعایی خوانده‌ام!

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

اکنون
این
منم!

۲۱. [این پیوند زدن پایان شعر به آغاز شعر از شگردهای هنری شاملو در شعرهای بعدی او نیز هست. منتقدی آن را صرفاً تکرار پنداشته است. اما این گونه بازگویی‌ها، نه تکرار صرف، بل که در بردارنده‌ی ارجاع مؤکدی به موقعیت‌های مشترک است و نیز گونه‌یی به نتیجه رسیدن. هیچ اندیشه‌یی در شعرهای شاملو نیست که به نتیجه‌گیری منطقی خود نیانجامد.]
۲۲. راوی در سرود مردی که خودش را کشته‌است، ۵ بار از آهنگ‌های فراموش‌شده یاد می‌کند و آن را تابوت سراینده‌اش می‌داند. یک بار هم در شعر حرف آخر (در هوای تازه) به این مجموعه اشاره می‌کند.
- سراینده‌ی آهنگ‌های فراموش‌شده موجودی است که « در رؤیای خود بود »، رؤیایی بود، و از واقعیت هول‌انگیز گریزان: نه فرانکو را می‌تواند ببیند و نه تابوت (گارسیا) لورکا را و نه خون او را ریخته بر شن، و آهنگی را می‌خواند که راوی. نغمه پرداز می‌گوید « دیگر هیچ‌گاه به خاطرم بازنیامد. » موجودی است که در وقت کشته‌شدن تنها یک قطره خون از گلویش به زمین می‌چکد، و این تمام آن آهنگ فراموش‌شده‌یی است که در تنبوشه‌ی گلویش فرقره می‌کرد.
۲۳. تم آهنگ‌های فراموش‌شده چندان ناچیز است که در نماد یک قطره خون بیان می‌شود، خونی بی‌حاصل، خونی که مختصات عناصر منفی و دژخیمان را دارد (مثل قطعه‌یی که به سرهنگ زنگنه تقدیم شده)، بی‌اعتنایی و بی‌خیالی و سربه‌زیری است، « گریه و تنبلی » (قطع‌نامه، مقدمه ص ۲۵)، جهل. گوش به فرمان، واپس‌گرایی. گذشته، شعر. تفاله‌ی بی‌خون. گذشته که تنها یک قافیه دارد: قافیه‌ی خون، یک قطره خون، و رو در روی این قافیه‌ی خون شعری قرار دارد که پرتپش از خون است، خون. لورکا، خون. « نه! » (که یادآور « نه! »ی شعر سرود ابراهیم در آتش است)، خون. « نمی‌خواهم! ».
- راستی، اگر آهنگ‌های فراموش‌شده نبود می‌توانیم بگوییم نه قطع‌نامه‌یی می‌داشتیم، و نه شاید هم خیلی از شعرهای بعدی را؟
- غزل بزرگ را، از هوای تازه، که همین اجنبی خوشتن در آن است، و نیز

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

۳. سرود بزرگ

با نام سرود بزرگ در ناشکوفه‌ی سرخ یک پیراهن آشنا شده بودیم:
کلمه‌ی وزشی

در توفان سرود بزرگ یک تاریخ ...

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

۲۴. سرودی است در هم‌دردی با دوستی نادیده به نام « شن - چو، رفیق ناشناس کره‌یی ». از کلمه‌ی « رفیق »^{۲۱} این تقدیم‌نامه پیدا است که راوی در شن - چو به تمایلات چپی او توجه دارد. اما سرود بزرگ، در واقع آهنگ زنده‌یی^{۲۲} است که مبارزان سراسر جهان همیشه آن را در فتح و در شکست می‌خوانند. آیا این آهنگ زنده بادآور آن آهنگ مرده یا فراموش شده نیست که در شعر سرود مردی که خودش را کشته‌است به آن اشاره شده؟
شعر با این سطرها پایان می‌گیرد:

آواز حرف آخر را

نادیده دوستم

شن - چو

بخوان

برادرک زردپوستم!

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

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

ا ترکیب حرف آخر عنوان شعری به همین نام نیز هست در هوای تازه. |
در این شعر یک توصیف بسیار زیبا هست که نقاشی‌های سستی کره‌یی
را به یاد می‌آورد:

در کشت‌زار خواهی جنگید

یا زیر بام‌های سفالین

که گوشه‌هاش

مانند چشم تازه عروست مورّب است ؟

یا زیر آفتاب درخشان؟

یا صبح‌دم

که مرغک باران

بر شاخ دارچین کهن سال

فریاد می‌زند؟

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

و چنین تم‌هایی:

آهنگ زنده‌یی که به زندان‌ها

زندانیان پُر دل و آزاده‌ی جنوب

با تارهای قلب پُر امید و پُر نیش

پرشور می‌نوازند—

همان تم اصلی تمام شعرهای بعدی شاملو است البته با بیانی پخته‌تر و عمیق‌تر.
نشانه‌هایی از به‌کار بردن ترکیب‌های کوچه‌یی مثل: حلّوای مرگ برده—
فروشان قرن ما را / آماده‌می‌کنند، که توجه بیش از پیش او را در همان جوانی و در
آغاز راه به زبان مردم نشان می‌دهد:

۲۵. > زبان را من مستقیماً از مردم آموختم. چون من ضمن همه‌ی کارها به کار مهم‌تری هم دست‌زده‌بودم که می‌دانید. زبان عبوس. رسمی از لحاظ قدرت القائی به گردیای شنگول و بازی‌گوش. زبان توده هم نمی‌رسد. من نمی‌دانم چرا نباید از دستاوردهای این زبان پویا که حامل گنجی عظیم از تازه‌ترین و خوش‌ساخت‌ترین و پربارترین کلمات است و در عین حال قواعد دستوری ویژه‌ی قابل تدوین خودش را هم دارد بهره‌جست، چرا نباید پای آن را به تالار سوت و کورزبان «فرهیخته‌گان» باز کرد. < (شاملو، حریری ۱۴۶)

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

۴. قصیده برای انسان ماه بهمن

۲۷. > شعری است به مناسبت روز ۱۴ بهمن، سال‌گرد قتل دکتر تقی آرانی در زندان، به دستور رضاخان [پهلوی] <.
 ۲۸. شاید بهترین توصیفی که بتوان برای تمام شعرهای شاملو به دست داد در همین شعر آمده:

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

به این توصیف باید عمق و کمال هنری بعدی شاعر را هم افزود.
 شعر ترکیب‌های نو و رسایی دارد: غریب یک عظمت، نگاه بی‌مزه‌ی محکوم یک اطمینان، و حاکم یک هراس، طبل سرخ زنده‌گی، حماسه‌ی توفانی شعر که:

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

هزاران قافیه‌ی خونین، انفجار خون در نبض، سیلاب پُرطبل، شعر زنده‌گی، و استفراغ
هر خون از دهان هر اعدام، و با ساز یک مرگ، با گیتار یک لودکا، ...
۲۹. در این شعر چهار بار از « شعر زنده‌گی »، دو بار از « شعر و زنده‌گی »، یک
بار از « زنده‌گی - شعر »، و دو بار « حماسه‌ی شعر » حماسه‌ی سرخ شعر، و
حماسه‌ی توفانی شعر - یاد می‌کند. آیا یاد آور عنوان شعری که زنده‌گی است در
هوای تازه نیست؟ روی هم رفته سیزده بار از شعر و هفده بار از قافیه نام می‌برد.
نام قصیده برای این شعر قابل تعمق است. شعر - نو اندیشی که به قالب کهنه فکر
می‌کند، و قالب کهنه را می‌درد.

www.KetabFarsi.com

آهن‌ها و احساس

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

☐ مرغ دریا

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

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

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

□ مرغ دریا

خواید آفتاب و جهان خواهید
از برج فار، مرغک دریا، باز
چون مادری به مرگ پسر، نالید

گرید به زیر چادرشب، خست
دریا به مرگ بخت من، آهسته.

□

سرکرده باد سرد، شب آرام است.
از تیره آب - در افق تاریک -
با قارقار وحشی اردک‌ها
آهنگ شب به گوش من آید، لیک
در ظلمت عبوس لطیف شب
من در پی نوای گمی هستم،
زین‌رو، به ساحلی که غم‌افزای است
از نغمه‌های دیگر سرمستم ...^۱

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

۳. > در اواخر ۱۳۲۷... به این نتیجه رسیدم که مشکل اساسی شعر ما به هیچ وجه مشکل وزن عروضی نیست و شکستن قید به ظاهر دست‌وپاگیر تساوی طولی مصرع‌ها هم دردی درمان نمی‌کند. به طور نمونه می‌توان پذیرفت که یکی از درخشان‌ترین آثار نیمای بزرگ قطعه‌ی فوق‌العاده زیبای داستانی نه تازه است که ... به تمامی در بحر عروضی و قافیه‌بندی کلاسیک است و این قالب نه فقط خللی در محتوای اثر ایجاد نکرده بل که یاری قافیه‌ها عامل مهم استحکام آن هم شده است، در صورتی که تقید به وزن (آن هم وزن آزاد نیمایی) و کوشش برای دست‌یافتن به قافیه (آن هم قافیه‌یی از آن گونه که نیما پیشنهاد می‌کند) از مانلی و خانه‌ی سرپولی قطعاتی ساخته است که نیما قطره‌یی از دریای حرمتش را مدیون سرودن آن‌ها نیست ... < (شاملو، گفت و گو با حریری، ص ۱۵۶)

۵. برای خون و ماتیک (۱۳۲۹)

این شعر معمولاً در مجموعه‌ی مرثیه‌های خاک آورده می‌شود.
۴. شعر در آغاز با زبان امروز مضمون عشق قالبی آن روزها را شرح می‌دهد:

— این بازوان اوست

با داغ‌های بوسه‌ی بسیارها گناهِش،

وینک خلیج ژرف نگاهش

کاندر کبود مردمک بی‌جای آن

فانوس صد تمنا - گنگ و نگفتنی -

با شعله‌ی لجاج و شکیبایی

می‌سوزد.

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

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

۵. تقابل دو گونه نگاه در زنده گی و شعر است: یکی نگاه خیال بافانه‌ی «شاعران»
آن روزها - خاصه غزل سرایان - که نگاه به لب پار است، و دیگری نگاه
واقع بین شاعران امروز، که در زخم بیان می‌شود، یا به بیان دیگر، در نماد
«سرخ» نمودار می‌شود:

می!
شاعر!
می!
سرخ، سرخی است:
لب‌ها و زخم‌ها!
....

و در تقابل عشق خیالی و درد واقعی:

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

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

« شاعران »، چشم‌گیرترین ویژه‌گی این شعر است. این روحیه را در شعرهای سال‌های بعد - و در هوای تازه - هم می‌بینیم. شاعری که می‌گوید « گر تو شاه دخترانی من خدای شاعرانام » مطرح‌ترین شاعر آن روزها است، استاد دانشگاه و مدعی و نماینده‌ی شعرستی. ۲۵ سال پیش. روشن است که این جا نه قالب گفته که محتوای آن مورد نظر است.

۷. گفتیم تقابل دو گونه نگاه، و باید گفت تقابل دو گونه رنگ، دو گونه لب، دو گونه سرخی، دو گونه زخم، دو گونه درد؛ تقابل قندهار آن روزها و هارلم این روزها.

□ هوشیه (مهر ۱۳۳۰)

برای نوروز علی خنجه که « کارگرفت و نماینده‌ی کارگران بود و در زندان به آستانه‌ی مرگ رسید و رهاس کردند و مرده (ا.ش.)

راه

در سکوت خشم

به جلو خزید

و در قلب هر زه گذر

خنجه‌ی پزمرده‌یی شکفت:

« برادرهای یک بطن!

یک آفتاب دیگر را

پیش از طلوع روز بزرگش

خاموش

کرده‌اند! »

نامر همه‌ی شهرهای تو

در

ولای مادران

بر گاهواره‌های جنیان افسانه

پرپر شد:

وده سال شکفت و

باغش باز

غنچه بود.

پایش را

چون نهالی

در باغ‌های آهن یک کند

کاشتند.

به زندان گلخانه‌یی

قلب سرخ ستاره‌یی اش را

محبوس داشتند

مانند دانه‌یی.

و از غنچه‌ی او خورشیدی شکفت

تا

طلوع نکرده

بخسید

چرا که ستاره‌ی بنفشی طالع می‌شد

از خورشید هزاران هزار غنچه

چنو.

و سرود مادران را شنید
که بر گهواره‌های جنبان
دعای خوانند
و کودکان را بیدار می‌کنند
تا به ستاره‌یی که طالع می‌شود
و مزرعه‌ی برده‌گان را روشن می‌کند
سلام
بگویند.

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

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

نام همه‌ی شعرهای تو

۸۸

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

مهرماه ۱۳۳۰

www.KetabFarsi.com

احمد شاملو



مواہی
خانہ

هوای تازه

۱. > نیما طرحی نو ارائه کرد. از شاگردان او یکیش که بنده باشم مدتی چنان به تقلید او پرداختم که طرح و زبان و دیدم را هم از او گرفته بودم. این دیگر مثل آفتاب روشن است. یک نگاه به اوایل هوای تازه بکنید تا به عرضم برسید. این امری کاملاً طبیعی است. < (شاملو، حریری ۷۰)
 ۲. > ... شعرهای این مجموعه محصول دوره‌ی تجربه‌های تازه بود. مهاجرت از دیاری متروک بود به منطقه‌یی که درست نمی‌شناسید. یعنی درحقیقت یک جور سفر اکتشافی. < (شاملو، حریری، ۴۰)
 ۳. > یک نویسنده‌ی متوسط‌الاحوال انگلیسی حرف تفکرانگیزی زده‌است. می‌گوید: « تو دوره‌ی بچه‌گی. هرکسی لحظه‌ی مقدری هست که در باز می‌شود تا آینده بیاید تو. » - من کودکی. سخت بی‌نشاطی را گذراندم و جوانی. بی‌رحمانه تنهایی. کسی را نداشتیم که راه و چاهی نشانم بدهد و در نتیجه سال‌هایم بیهوده تلف شد. از ده ساله‌گی می‌نوشتیم ولی موقعی که اولین شعر « خودم » را نوشتم (سال ۱۳۲۹) بیست و پنج ساله بودم. پانزده سال تمام از دستم رفته بود.
- ... رو کلمه‌ی « خودم » تکیه کردم. چون کشف « خود » برای من کم و بیش از این

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

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

دومین مجموعه‌ی چاپ‌شده‌ی شعرهای شاملو هوای تازه است: منتخب شعرهای ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۵، چاپ اول ۱۳۳۶. شامل ۸ بخش، و دارای ۶۹ شعر بلند و کوتاه. تاریخ نوشتن ۲۵ شعر این مجموعه از سال ۱۳۲۶ هست تا ۱۳۳۰ که سال چاپ قطع‌نامه^۱ است.

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

سال ۲۶

سمنونی تاریک

۵. > شک دارم که این قطعه از من است یا ترجمه‌ی آزادی از یک شاعر غربی. در هر حال می‌توان آن را نادیده گرفت. < (شاملو، هوای تازه، چاپ هشتم، ص ۳۳۵)
از سال ۱۳۲۶ فقط یک شعر به نام سمنونی تاریک در دو بخش و یازده بند در بخش هشتم هوای تازه هست. چرا این شعر در بخش پایانی هوای تازه آمده؟ شاید از این نظر که تمام آن شعرها از نظر فرمی یک وجه مشترک دارند، همه شعرها سپیدند. این شعر حتا اگر ترجمه باشد باز می‌تواند در نشان دادن شکل‌گیری موسیقی شعر در اندیشه‌ی شاعر در سال ۱۳۲۶ - که سال درآمدن آهنگ‌های فراموش‌شده است - بسیار روشن‌گر باشد، خاصه آن که انتخاب و درآوردن یک ترجمه - اگر ترجمه باشد - به این شکل خود نشان از تسلط اندیشه‌ی موسیقایی بر جان شاعر است. این شعر در اصل از مجموعه‌ی آهن‌ها و احساس است.

سمنونی تاریک

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

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

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

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

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

۶ و آهنگ تلخ و شیرین تاریکی، امشب سرنوشتی شوم و ملکوتی را در
آستانه‌ی رویاها برابر چشمان من به رقص می‌آورد.

□

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

...

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

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

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

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

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

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

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