

راوی شب را دوست ندارد اما تاریکی و سایه‌ها را جزء ذاتی این سمفونی می‌داند، چه سمفونی بدون هارمونی این اضداد یا تقابلهای ممکن نیست. از این رو راوی میان تاریکی و سیاهی شب فرق می‌گذارد. تاریکی را دوست دارد و سیاهی را «ظلمت» می‌خواند: «ظلمتی که باغ مرا بلعیده.»

● راوی که شب، در معنای تاریکی و سایه، را دوست دارد طبعاً روز را در مایه‌ی دل‌تنگی می‌بیند ( بند ۵ ).

● هر اندازه که عطر یاس دل‌پذیر است، بوی سرو و تلخ و یاس انگیز است، و هر اندازه که آن آهنگ شیرین است این یک تلخ است و هر دو در متن تاریکی ( در بند ۶ ). به تفکیک دو واژه‌ی عطر و بو توجه کنید: عطر برای یاس و بو برای سرو.

● شب این شعر، که سرزمین شب هم خوانده شده، آسمانی بی ستاره و بی نور دارد، دلیل وجودیش این است که بستر عطر یاس است، خواب آلوده و لجوج است. زمین هم فقط خوابالود است.

● نه زمین و نه آسمان هیچ‌یک نقشی در این شعر ندارند. تنها تاریکی است که ارزش می‌یابد، و شب هم از آن رو که بستر تاریکی و سایه‌هاست ارزش دارد. ارزش زمانی شب تنها در امشب است که متوقف می‌ماند ( امشب هشت بار تکرار می‌شود ).

● واژه‌ی معجون ( معجون عشق و مرگ )، در بند سوم، خیلی خوب به کار برده شده. آمیزه‌ی عطر یاس و بوی تلخ سروها، شب لجوج را از معجون عشق و مرگ سرشار می‌کند. در گذشته انواع معجون‌های تلخ بود که به عنوان دوا خصوصاً به بچه‌ها، می‌دادند و صفت «لجوج» برای شب آیا یادآور بچه‌هایی نیست که در نخوردن معجون‌های آن‌چنانی لجاجت می‌کرده‌اند؟ ( اما این معجون به عشق و مرگ دلالت دارد. توجه کنید به صفت گوارا برای عشق و مرگ در بخش دوم ).

● بادی نمی‌وزد، اما نسیم هست ( عطر یاس‌ها که از سینه‌ی شب برمی‌خیزد ) که «عبوس و مبهم» است:

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

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

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

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

● تحلیلی که راوی از این سمفونی ( در بند ۱۰ ) به دست می‌دهد جالب  
است:

« امشب سمفونی تاریک یاس‌ها و سروها اندوه کهن و لذت سرمدی  
را در جان من دوباره بهم می‌آمیزد... »

کدام اندوه کهن و کدام لذت سرمدی؟ نکته این است که می‌گوید « در جان من  
دوباره بهم می‌آمیزد » بار اول چه وقتی بوده؟ (کاربرد درستی از لغت دل و  
جان دارد.)

« و آهنگ تلخ و شیرین تاریکی، امشب سرنوشتی شوم و ملکوتی را در آستانه‌ی  
رؤیاها برابر چشمان من به رقص می‌آورد. « آیا آن « اندوه کهن و لذت سرمدی »  
همین ورود به « آستانه‌ی رؤیاها » نیست؟ و یا:

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

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

سنگر صبر و امید؟ (در بند ۸) آیا همان « سایه‌های شب » (در بند ۵) نیست  
که در تقابل با روز و دل‌تنگی‌هایش می‌ایستد؟

« امشب از عشق و مرگ در روح من غوغاست... » آیا آن تاریکی و سایه‌ها و  
آستانه‌ی رؤیاها، و سرزمین شب، همین روح راوی، در پایان شعر، نیست؟

□

۱۰. تمام شعر از بیرون آرام است، شب آرامی است. حتا بادی نمی‌وزد، فقط  
نسیم است که پرسه‌گاه عشق و مرگ است. تمام سطرهای بخش دوم با سه نقطه  
پایان می‌گیرد، که این بامعناست، و کاربرد خوبی است از سه نقطه که استمرار  
موسیقایی موضوع را در جان خواننده نشان می‌دهد.

۱۱. نگاهی می‌کنیم به تقابل‌های این شعر.

● آهنگ تلخ و شیرین تاریکی ( آمیزه‌ی عطر یاس و بوی تلخ سروها ) ( دو بار ).

● تقابل عشق و مرگ ( ۴ بار ) تم‌های اصلی این سمفونی‌اند که رنگ‌های گوناگون یاس و تاریکی، عطر یاس و بوی تلخ سروها، سایه‌ها و روز، دیالوگ زن و شوهر، دل‌تنگی روز و نسیم عبوس و مبهم ... را به خود می‌گیرد.

● تقابل زن و شوهر، هرچند « دست‌دست و بالابال » پرسه می‌زنند.

● تقابل امید و نومیدی

● تقابل‌های دیگر: یاس‌های بیدار و زمین خواب‌آلود، برخاستن عطر یاس از سینه‌ی شب و خواب‌آلوده‌گی شب، عشق ( زنده‌گی ) و مرگ. دل‌تنگی‌های بیهوده و دشوار و سنگین روز در برابر سایه‌های شب، آستانه‌ی رؤیاها.

● سرنوشت هم در این سمفونی. تلخ و شیرین، آمیزه‌یی از تقابل شومی و ملکوتی بودن است.

در کل شعر، همه‌ی این تقابل‌ها اجزای یک کلّ هارمونیا می‌اند.

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

## سال ۲۷

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

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

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

یا:

مانم به آبگینه‌جایی سُست  
در کلبه‌ی گرفته، سیه، تاریک:  
لرزم، چو عابری گذرد از دور  
نالَم، نسیمی ار وزد از نزدیک

□ در رزم زنده‌گی

۱۵. در انتهای این شعر نوشته‌شده: «ملهم از لؤك دوكن. شعر خوبی است، خصوصاً از نظر فرم، و موضوع رزم را همه‌جا جستجو می‌کند:

در زیر طاق عرش، بر سفره‌ی زمین

...

و به این شکل پایان می‌گیرد:

هر جا که مرگ هست

هر جا که رنج می‌برد انسان ز روز و شب

هر جا که بخت سرکش فریاد می‌کشد

هر جا که درد روی کند سوی آدمی

هر جا که زنده‌گی طلبد زنده را به رزم،

بیرونکش از نیام

از زور و ناتوانی خود هر دو ساخته

تغی دودم!

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

□ مرد مجسمه

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

در چشم بی‌نگاهش افسرده رازهاست

استاده‌است روز و شب و، از خموش خویش

با گنج‌های راز درونش نیازهاست.

با آن گنج‌های راز درونش راز و نیازها دارد اما خاموش است.<sup>۲</sup> در رنگ‌های مبهم و مغشوش و گنگ هیچ، می‌کاود با چشمی که نگاه ندارد. چشمش باز اما بی‌نگاه است و مرگگان به هم نمی‌زند، ماگاهی شاید او را بینا می‌پنداریم:

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

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

اما واقعیت همان است که در آغاز شعر آمده:

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

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

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

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

پر باز کرده‌است؛

وز چشم بی‌نگاه

سوی بی‌نهایتی

پرواز کرده‌است.

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

● « گنج‌های درونش » چیست؟ « اشباح بی‌تکان و خموش و فسرده »؟

● « درونش » کجاست؟ « حجره‌های خاموش و جن‌زده »؟

● پرسشی دارد که مبهم است از این‌رو نمی‌داند چیست.

● سوار « بادپایی » است که « سال‌ها » آن را می‌راند اما « استاده‌است روز و شب ». ( انتخاب بادپا بسیار با معناست. )

● او « بی‌خیال » گذشت زمان است. سکوت درونش « خلوت سیاه وجود » خوانده شده‌است.

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

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

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



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

(۴) « پربازکرده‌است... » به سوی بی‌نهایتی که هیچ است، که پیداست نه پری باز شده و نه پروازی در کار بوده.

(۵) « ز ابهام پرسشی که نیارد گرفت و گفت » نه توانستی هست و نه گرفتن و گفتنی. یادستن به معنی توانستن از واژه گان قدیمی است. این شاید آغاز خوبی برای کاربرد این گونه واژه گان در شعرهای بعدی شاملو باشد.

(۶) حتا اگر چشم ما نیز چیزی ببیند و هم است، و با چیزی بشنود از « لبان خامش و تودار و بسته ای اوست. پس نه از او چیزی می‌بینیم و نه چیزی می‌شنویم. در این شعر رنگ هست اما او چیزی نمی‌بیند، رنگ‌های او مبهم و مغشوش و گنگ اند. او در هیچ می‌نگرد، پس رنگ‌های او رنگ نیستند. رنگی در کار نیست. چیزی نیست مگر...»

(۷) رمز سکون و مرده گی است، و راوی همه ی عوامل و عناصر را در این جهت به کار می‌بندد تا شعری یک پارچه بسازد.

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

□ کبود

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

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

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

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

نه غمگین نه شادمان ...

خروش و جنبش و آرام خفتن، نور و ظلمت: درهم ولی گریخته از هم، ... و در بند دوم: سکوتی که خاموش و پُر خروش آشوب می‌کند، هیاهوی حمله‌های موج به ساحل و به گوش نیامدن آن‌ها.

در بند چهارم:

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

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

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

دیالوگ پیانو و ارکستر. در چاپ‌های قبلی عبارت « بر شستی پیانو »  
را ندارد،<sup>۳</sup> که خود از همان « تک‌ضربه‌های نرم » پیدا است که پیانو است.  
و تقابل « والس‌های پرهیجان و نُت‌های تُرد و نرم سکوت ». دو نکته  
این‌جا چشم‌گیر است. یکی نوع رقص دایره‌وار والس که با چشم و گردش نگاه  
خوب می‌خواند. و دیگری مسأله‌ی سکوت‌ها در موسیقی کلاسیک است که  
هر شنونده‌ی دل‌سپرده‌ی همیشه به آن توجه دارد.  
چرا کبود؟ و نه آبی مثلاً؟ آبی. اعماق را کبود می‌خواند: « خلوت  
زننده‌ی عمق. خلیج. دور » و « سنگین. نرم. عمق. خلیج » است.  
تازه‌گی دارد که کسی رنگ عمق خلیج را به خاطر چشمان او دوست  
بدارد:

ای شرم!

ای کبود!

تنها برای مردمک چشم‌های اوست  
گر می‌پرستمت.

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

۳. در چاپ اول دارد بعدها افتاده است. (آیدا).

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

«بت‌وار می‌پرستم» ترکیب قدیمی است اما در کاربردی نو: آنچه بت‌وار پرستیده می‌شود «سنگین-نرم-خفته‌ی عمق خلیج» است (این‌گونه تتابع اضافات توالی موسیقایی اصوات را القا می‌کند). عمق خلیج چشمان او را به بادی می‌آورد. چشمان او به آن تشبیه‌نشده است و راوی این همه را در موسیقی، در یک سونات می‌بیند و می‌شنود.

## سال ۲۸

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

### بهار خاموش

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

بر آن فانوس کاش دستی نیفروخت

بر آن دوکی که بر زلف بی‌صدا ماند

...

بهار منتظر بی‌مصرف افتاد!

به هر بامی درنگی کرد و بگذشت

...

□

به صد امید آمد، رفت نوید

بهار- آری بر او ننگشود کسی در.

...

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

غروب روز اول لیک، تنها  
درین خلوت‌گه غوکان مفلوک  
به یاد آن حکایت‌ها که رفته‌ست  
ز عمق پرکه یک دم ناله زد غوک...

آیا مرده‌گی همه‌جا و هیچ‌چیز را فرا گرفته؟

□ غبار

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

از غریب دیو توفانم هراس  
وز خروش تندرمد اندوه نیست ،  
مرگ مسکین را نمی‌گیرم به هیچ.

یا:

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

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

غبار چیست؟ «یاوه‌گویی‌ها» و «بدگویی نامهربانان»؟  
«گرایش به موسیقی غرب در شعرش مستقیم دیده می‌شود که بسیار  
غیر طبیعی است. مثلاً آوردن کلمه‌ی سفونی، [در] شعر غبار که آن را

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

□ انتظار

از دریاچه

با دل خسته، لب بسته، نگاه سرد

می‌کنم از چشم خواب‌آلوده‌ی خود

صبح دم

بیرون

نگاهی:

۲۴. تقطیع پله‌کانی اولین چیزی است که در این شعر به چشم می‌خورد. بار اول  
است که در شعر شاملو به چنین پدیده‌یی برمی‌خوریم، پدیده‌یی که جزء  
جدایی‌ناپذیر شعرهای بعدی اوست.

پایان شعر هم از چنین تجربه‌یی در تقطیع برخوردار است:

من در این جا مانده‌ام خاموش

برجایستاده

سرد

وز دو چشم خسته اشک یاس می‌ریزم به دامان:

جاده خالی

زیر باران!

شعر هنوز از تأثیر زبان شعر مستی آزاد نشده است: از دو چشم خسته اشک

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

من در این جا مانده‌ام خاموش

برجا ایستاده

سرد:

جاده خالی

زیر باران!

### □ خفاش شب

هر چند من ندیده‌ام این کور. بی خیال  
این گنگ. شب که گیج و عبوس است -

خود را به روشن. سحر

تزدیک‌تر کند،

لیکن شنیده‌ام که شب. نیره - هر چه هست -

آخر ز تنگه‌های سحر که گذر کنند...

۲۵. آیا وصف شب. زمانه است؟

راوی در این شعر چشم به راه صبح است، اما صبح نمی‌دمد. با این همه

نومید نیست. شیزنده گی و آرزوی رسیدن به باعداد در راوی موج می‌زند:

غول. سکوت می‌گزدم با فغان خویش

و من در انتظار

که خواند خروس صبح!

شعر ساده‌ی بی‌گرهی است.

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



شعر و تکرار و فرسودن موضوعی در چند شعر— وزن هم هنوز جا نیفتاده، با این که شعر یک وزن مشخص کاملاً «رو» دارد، فرم سطحی است، در همان اول شعر به این به اصطلاح «سکته» برمی‌خورید، بی آن که به عنوان یک امکان وزنی از آن به آگاهی و قصد استفاده‌ی بشود و...»

(م. آزاد، کرگدن، مجله‌ی فردوسی، ۱۳۳۸ شماره ۹۱۸، ص ۱۹)

### □ دیوارها

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

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

دیوارها ساختار خوب و هدف‌مندی دارد.

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

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

اما خورشید

همواره قدرت است، توانایی‌ست!

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

....

خاک و

پای کوبان - فصیح - نوباره گان - شاد - باران  
در بارانی‌های خیس.

آن‌گاه

جهان به تمامی:  
زمین و زمان به تمامی و  
آسمان به تمامی.

و آن‌گاه

سکوت - مقدس - خورشید - بسته روی  
بر سجاده‌ی خاک،  
و درنگ - سنگین - ساتور - خونین ... ]

□ در بخش بعدی، آن‌که:

بر بام‌های تشنه که برداشته شکاف،  
با هر درنگ خویش  
آن پیک - نورپیکر، داده‌ست اشارتی،  
کرده‌ست فاش از این سان  
با هر اشاره‌اش

رمزی، عبارتی:

« دیوارهای کهنه شکافتد

تا

بر هر پی. شکسته، برآید عمارتی! »

می‌بینیم که این جا تشنه‌گی نه با باران که با آفتاب نشان داده می‌شود.  
رازآمیزی دیوارها میان دیوار و انسان مشابهتی پدید آورده است.  
راوی از هرگونه دیوار بیزار است:

دیوارها

بدمنظرند!

برای آغاز این بند شاعر توضیحی دارد که نقلش سودمند است:  
۲۸. > در آن سال‌ها، هنوز گرداگرد زندان قصر کشت‌زار گندم بود. گندم‌زاری که بیهوده  
می‌کوشید گندم‌زار باقی بماند. چیزی بود ناقص شده و مورد تجاوز قرار گرفته، که از  
کنار جاده‌یی که به شمیران می‌رفت تا پای دیوار غربی زندان ادامه می‌یافت و حالتی  
سخت موقت و بیهوده داشت. < (شاملو، هوای تازه، چاپ هشتم، ص ۳۴۰)

اما میان مزرعه، این دیوار

حرفی است در سکوت!

او می‌تواند آیا

معتاد شد به دیده‌ی انسان،

یا آسمان شب را

بین سطوح خود ندهد نقصان!

« معتاد شد به دیده‌ی انسان »، یعنی چشم انسان به آن آمخته شده؟<sup>۴</sup>

شعر در پایان بخش چهارم شکل سیاسی به خود می‌گیرد:

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

دیوارهای بایر، چندان که هیچ موش  
در آن به حرف آن سو پنهان نداده گوش،  
وز خامشی آن همه در چار میخ و بند  
پوسیده کتف شان همه در زنجیر  
خشکیده بوسه ها همه شان بر لب،  
وز استقامت همه آن مردان  
که به لرزیدن پس و این دیوار،

محق هستند،

حرفی نمی گوید!

۲۹. تا این جا این دیوارها که به همه جا کشیده می شود ضد آزادی است. این جا دیوار مقام امن و آرامش نیست، بازدارنده ی آزادی است. اما در میان این همه دیوار، خشک و سرد، راوی تصور دیگری از دیوار به دست می دهد، و از دیوار دیگری می پرسد که شاید سایه های شادی فردا را بگسترده، یا برای مجروح دیوار امیدی باشد در برابر هجوم نومیدی:

کو در میان این همه دیوار خشک و سرد

دیوار یک امید

تا سایه های شادی فردا بگسترده؟

با این همه

برای یکی مجروح

دیوار یک امید

آیا کفایت است؟

و با وجود این

در هر نبرد تکیه به دیوار می کنیم

همواره با یقین

کز پشت ضربه نیست، امیدی ست بل کز آن

پرشورتر درین راه پیکار می‌کنیم

دیوار کاربردی دوسویه دارد، اما در هر حال بازدارنده است.<sup>۵</sup>  
تمام بخش آخر با تمثیل شیر پایان می‌یابد:

چشمش میان ظلمت جویای روشنی است

می‌پرورد به عمق دل، آرام

انتقام!

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

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

۶. در بند آخر می‌خوانیم: «یک شیر / مطمئناً خوف است دام را» ... و روشن است [۹] ترجمه‌ی  
شعر فرنگی است... (دست‌نویس، ص ۷۲) (و پیشنهاد می‌کنم این پانویس را حذف کنید هیچ  
کمکی به خواننده نمی‌کند. (ج، ز.)

## سال ۲۹

۳۱. > 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. < (شاملو، حریری، ص ۱۰۱)

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

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

در هوای تازه

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

□ بیمار

بر سر این ماسه‌ها دراززمانی است  
کشتی فرسوده‌ی خموش نشسته‌ست  
لیک نه فرسوده آن‌چنان که دگر هیچ  
چشم‌امیدی به سوی آن توان بست.

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

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

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

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

بیمار، نو میدی نمی‌شناسد. خودش هم از این امید تعجب می‌کند: « با دل بیمار من عجیب‌امیدی است... »

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

جلوگیری از ورود کسان به جایی. ۳. محلی که اختصاص به شخص یا اشخاصی معین دارد و دیگران از ورود بدان جا ممنوع‌اند... (فرهنگ معین). از این فروق، پرت افتاده‌گی و خلوت‌بوده‌گی هم منظور است. ۳۴. تأیید حیات است و نفی نومیدی و مرگ. راوی امیدوار است و این امیدواری به بهروزی انسان، دغدغهی همیشه و از شاخص‌های شعرهای شاملو است.

### طرح □

بر سکوتی که با تن مرداب  
بوسه خیسانده گشته دستاغوش  
وز عمیق. عبوس می‌گوید  
راز با او، به نفعه بی‌خاموش،

رقص مهتاب مهرگان زیباست  
با دمش نیم‌سرد و سر سنگین.  
هم‌چو برگردن. سطر. و کاپه،  
بوسه‌ی سرخ تیغی گیوتین!

۳۵. طرح دیگری هم در باغ آینه داریم که تاریخ سال ندارد. این عنوان گویا از نقاشی گرفته شده‌است. به شعر نیمایی می‌ماند. اما آوایی و سر سنگین و با گیوتین قابل توجه است. کاپه را شاعر این‌طور توضیح داده‌است:

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

(شاملو، هوای تازه، چاپ هشتم، ص ۲۴۰)



## □ رُکسانا

رکسانا شعر مشهور این سال است.

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

رکسانا را من ابتدا کلمه‌ی اوستایی پنداشته‌بودم که تدریجاً به روشن و رخشان تبدیل شده. فقط بعدها و پس از آشنایی با نظامی و فردوسی دانستم که این، تلفظ یونانی، روشنگ است — دختر اوخوارتس Oxuartes، نجیب زاده‌ی سفدی... که پس از اسارت مورد علاقه‌ی اسکندر مقدونی واقع شد و به همسری او درآمد، و این شاعران او را با استه‌تیره Statira دختر دارای سوم — که اسکندر بنا به وصیت دارا او را نیز به همسری خود برگزید — اشتباه کرده‌اند.

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

مفهوم روشن و روشنائی که در پس آن نهان بود نام زنی فرضی شد که عشقش نور و رهایی و امید است، زنی که می‌بایست دوازده سالی بگذرد تا در آید! در آینه شکل بگیرد و واقعیت پیدا کند، چهره‌یی که در آن هنگام هدفی مه‌آلوده است، گریزان و دیربه‌دست یا یک‌سره سیمرخ و کیمیا، و همین تصویر مایوس و سرخورده است که شعری به همین نام را می‌سازد: یأس از دست‌یافتن به این چنین هم‌نفسی. < (شاملو، هوای تازه، چاپ هشتم، ص ۴۳۷-۴۳۸)

□

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

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

□

۴۰. شعر، از چند نظر فضای غربی دارد: مادینه‌گی دریا و روح مادینه‌ی او. خدای فراموشی و وصف «ماکابری» (macabre) یا مرده‌گانی. رکسانا،<sup>۸</sup> صحنه‌های وصفی-سینمایی (وصف شب توفانی) که از قدرت زبانی بالایی برخوردار است، گندوکاو در ساختار رابطه‌ی راوی و رکسانا- دو پرسوناژ اصلی- و مانند این‌ها و نیز ساختار نمایشی آن، و نیز تک‌گویی، آن.

۸. مقصودم این وصف است: «رخاره‌ی رؤیایی او را به‌مان روح گنه‌کاری شب‌گرد که از آواز خروس نزدیکی سیده‌دمان را احساس کند...»

۴۱. در نظر اول درون مایه‌ی شعر اشتیاق و چشم‌به‌راهی. بازرسیدن راوی به رکسانا است، یعنی روایت ماندن بر کنار ساحل و چشم‌به‌راهی وجودی که خواهشی پُرپیش در هر موج بی‌تابش گردن می‌کشد. و راوی را به او دست‌رس نیست. اما درون مایه‌ی اصلی نومیدی و درمانده‌گی و اضطراب انتظاری سرگردان<sup>۹</sup> است؛ گونه‌ی سرگردانی ابدی و پوسیدن در ساحلی با ماسه‌های مرطوب و بی‌آفتاب، برای رسیدن به رکسانا، که روح دریا و عشق و زنده‌گی، است. راوی این‌طور می‌پندارد.

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

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

۹. آیا لجه‌ی اضطراب و تشویش که در آهنگ‌های فراموش‌شده آمده بادآور این دریای رکسانا نیست که اضطراب انتظاری سرگردان، است؟

### □ گفتگوی راوی و رکسانا

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

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

اما می‌دیدم که ناآسوده‌گی روح من اندک‌اندک خود را به آشفته‌گی  
دنیای خیس و تلاش‌کار بیرون وامی‌گذارد.

و آرام آرام، رسوب آسایش را در اندرون خود احساس می‌کردم.  
لیکن شب آشفته بود

و دریا پُرتر می‌زد

و مستی دیرسیرابی در آشوب سرد امواج دیوانه به جست‌وجوی  
لذتی گریخته عربده می‌کشید....

و من دیدم که آسایشی یافته‌ام

و اکنون به حلزونی دربه‌در می‌مانم که در زیر و زبر رفت. بی‌پایان  
شتابنده‌گان دریا صدفی جسته‌است.

و می‌دیدم که اگر فانوس را به آب افکنم و سیاهی شب را به  
فروسته‌گی چشمان خود تعبیر کنم، به بودای بی‌دغدغه مانده‌ام که

درد را از آن‌روی که طلیعه‌تاز نیروانا می‌داند به دلا سوده‌گی  
برمی‌گزارد.

از آغاز بخش پنجم<sup>۱۰</sup> به صورت دیگر دریا می‌رسیم:

« اما ناگهان در آشفته‌گی تیره و روشن بخار و مه بالای قایق - که شب گهواره‌جنبانش بود - و در انعکاس نور زردی که به مخمل سرخ شئل من می‌تافت، چهره‌یی آشنا به چشمانم سایه‌زد. »

این‌جا با همان ضربه‌ی « ناگهان » حضور ناآسوده‌گی اعلام می‌شود و هرگونه آسایش و آسوده‌گی راوی، و نیز همه‌چیز، به آشفته‌گی بدل می‌شود، و آرامش او به غریب دریا استحاله می‌یابد:

« و خیزاب‌ها، کنار قایق بی‌قرار بی‌آرام<sup>۱۱</sup> در تب سرد خود می‌سوختند. »

[ راوی: ] فریاد کشیدم: « رکسانا! »

۱ [ رکسانا: ] « من همین دریای بی‌پایان‌ام! »

[ راوی: ] « رکسانا! »

۲ [ رکسانا: ] « من همین توفان‌ام من همین غریب من همین دریای

آشوب‌ام که آتش صد هزار خواهش زنده در هر موج بی‌تابش شعله

می‌زند! »

در ۱ و ۲ رکسانا ماهیت خود را به راوی نشان داده‌است. بی‌گمان راوی باید به این درک برسد که دریا شدن تنها راه پیوستن او به رکسانا است که او به تأکید خود راه روح دریا و عشق و زنده‌گی، می‌خواند. می‌دانیم که راوی پیش از این در همین غریب دریا به آسایش و آسوده‌گی رسیده‌بود.

۱۰. در بخش گفت‌وگو، کنار حرف‌های رکسانا شماره می‌گذاریم برای آسان‌تر شدن خوانش.

۱۱. هم می‌توان « کنار قایق بی‌قرار و بی‌آرام » خواند و هم « کنار قایق، بی‌قرار و بی‌آرام ».

اما راوی فقط رکسانا را به فریاد می خواند، و بر اساس ادامه ی گفتگو، می خواهد همراه رکسانا برود، یا رکسانا او را با خود ببرد:

[ راوی: ] « رکسانا! »

[ رکسانا: ] ۳

« اگر می توانستی بیایی، تو را با خود می بردم.  
تو نیز ابری می شدی و هنگام دیدار ما از قلب ما آتش می جست و  
دریا و آسمان را روشن می کرد ...  
در فریادهای توفانی خود سرود می خواندیم در آشوب امواج  
کف کرده ی دورگریز خود آسایش می یافتیم و در لهیب آتش سرد روح پُرخروش  
خود می زیستیم ...

اما تو نمی توانی بیایی، نمی توانی

تو نمی توانی قدمی از جای خود فراتر بگذاری! »

تقابل « تب سرد »، که پیش از این داشتیم، و « آشوب و آسایش » و « لهیب آتش سرد روح پُرخروش » سرشت دیالکتیکی رکسانا و رابطه ی این دو را روشن می کند. از یک نظر شعر بر این حرکت دیالکتیکی بنا شده است.

[ راوی: ] « می توانم

رکسانا!

می توانم ... »

[ رکسانا: ] ۴

« می توانستی، اما اکنون نمی توانی  
و میان من و تو به همان اندازه فاصله هست که میان ابرهایی که در  
آسمان و انسان هایی که بر زمین سرگردانند ... »

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

[ راوی: ] « رکسانا... »

[ رکسانا: ] ۵

« شاید بتوانی تا روزی که هنوز آخرین نشانه‌های زنده‌گی را از تو باز نستانده‌اند چونان قایقی که باد دریا ریسانش را از چوب پایه‌ی ساحل بگسلد بر دریای دل من عشق من زنده‌گی من بی‌وقفه گردی کنی... با آرامش من آرامش‌یابی در توفان من بغریوی و ابری که به دریا می‌گرید شوراب اشک را از چهره‌ات بشوید. تا اگر روزی، آفتابی که باید بر چمن‌ها و جنگل‌ها بتابد آب این دریا را فروخشکاند و مرا گودالی بی‌آب و بی‌ثمر کرد، تو نیز به سان قایقی برخاک افتاده بی‌ثمر گردی و بدین‌گونه، میان تو و من آشنایی نزدیک‌تری پدید آید. »

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

[ رکسانا: ] ۶

اما اگر اندیشه کنی که هم‌اکنون می‌توانی به من که روح دریا روح عشق و روح زنده‌گی هستم با زرسی، نمی‌توانی، نمی‌توانی!

[ راوی: ] « رک... سا... تا... »

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

۷ [ رکسانا: ]

« شاید به هم باز رسمیم: روزی که من به سان دریایی خشکیدم، و تو چون قابقی فرسوده بر خاک ماندی  
اما اکنون میان ما فاصله چندان است که میان ابرهایی که در آسمان  
و انسان‌هایی که بر زمین سرگردان‌اند.<sup>۱۲</sup>»

[ راوی: ]

« می‌توانم

رکسانا!

می‌توانم...»

۸ [ رکسانا: ]

« نمی‌توانی!»

نمی‌توانی!»

[ راوی: ] « رکسانا...»

بار دیگر رکسانا با بیان شرطی، که در بردارنده‌ی شرط پیشین ابر شدن، و نیز موج و دریاشدن است، راوی را به ناتوانیش هشدار می‌دهد:

۹ [ رکسانا: ]

« اگر می‌توانستی تو را با خود می‌بردم

تو هم بر این دریای پر آشوب موجی تلاش‌کار می‌شدی و آن‌گاه در

التهاب شب‌های سیاه و توفانی که خواهشی قالب شکاف در هر موج

بی‌تاب دریا گردن می‌کشد، در زیر و فرارفت جاویدان کومه‌های

تلاش زنده‌گی می‌گرفتیم.»

۱۲. آیا انسانی چون رکسانا تا این اندازه دیر به دست است؟



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

و نمی‌توانی!

و هر کس آن‌چه را که دوست می‌دارد در بند می‌گذارد.

و هر زن مروارید غلتان خود را به زندان صندوقش محبوس می‌دارد.  
و زنجیرهای گران را من بر پایت نهاده‌ام، ورنه پیش از آن که به من  
رسی طعمه‌ی دریای بی‌انتها شده‌بودی و چشمانت چون دو مروارید  
جان‌دار که هرگز صید غواصان دریا نگردد، بلع صدف‌ها شده‌بود ...

تو نمی‌توانی بیایی

نمی‌توانی بیایی!

تو می‌باید به کلبه‌ی چوبین ساحلی بازگردی و تا روزی که آفتاب مرا  
و تو را بی‌ثمر نکرده‌است، کنار دریا از عشق من، تنها از عشق من  
روزی بگیری ...

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

و بگذار پس از من هرگز کسی نداند از رکسانا با من چه گذشت.

بگذار کسی نداند که چه گونه من از روزی که تخته‌های کف این  
کلبه‌ی چوبین ساحلی رفت و آمد کفش‌های سنگینم را بر خود  
احساس کرد

و سایه‌ی دراز و سردم بر ماسه‌های مرطوب این ساحل متروک

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

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

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

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

چرا که رکسانای من مرا به هجرانی که اعصاب را می‌فرساید و دل‌ه‌ره  
می‌آورد محکوم کرده است. و محکوم کرده است که تا روز  
خشکیدن دریاها به انتظار رسیدن بدو - در اضطراب انتظاری  
سرگردان - محبوس بمانم ...

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

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

#### ۴۶. □ تگاهی به مفردات اصلی شعر

##### ۱. راوی

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

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

چرا راوی، می‌خواهد تمام هستی. تا آن روز خود را به این شکل دفن کند؟  
نابود کند، از آن بگریزد؟ چرا این همه نیاز به فراموش کردن دارد؟ چندان که  
خود را با این باور منفی دل‌خوش می‌کند که:

« به کلی مثل این که این‌ها همه نبوده‌است، اصلاً نبوده‌است ... »  
و در جایی خود را به « حلزونی در به در » مانند می‌کند.  
راوی چرا این همه خودآزاری می‌کند؟ چرا می‌پندارد مطلوبش او را  
این‌گونه می‌خواهد: چون قایق فرسوده‌ی به گل‌نشسته؟  
او مانند دیوانه‌گان و محکومان زنده‌گی می‌کند، و همین سبب شده که  
مردم کنج‌کاو او را دیوانه بدانند:

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

«هان گوش کنید، دیوانه هم اکنون با خود سخنی خواهد

گفت.»

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

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

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

۲. رکسانا، از دریچه‌ی چشم راوی:

... او در آرامش خود آسایش نداشت

و غریو من به مانند نفسی که در توده‌های عظیم دود دم‌تند، چهره‌ی او  
را بر آشفته. و این غریو، رخساره‌ی رؤیایی او را به سان روح  
گفته کاری شب‌گرد که از آواز خروس نزدیکی سیده‌دمان را احساس  
کند، شکنجه کرد.

و من زیر پرده‌ی نازک مه و ابر، دیدم‌اش که چشمان‌اش را به خواب  
گرفت و دندان‌هایش را از فشار رنجی گنگ برهم فشرد.<sup>۱۳</sup>

... او در آرامش خود آسوده نبود

و به سان بیهی از باد آشفته، با سکوتی که غریو مستانه‌ی توفان دیوانه  
را در زمینه‌ی خود پررنگ‌تر می‌نمود و برجسته‌تر می‌ساخت و برهنه‌تر  
می‌کرد، گفت:

و من همین دریای بی‌پایان‌ام!

...

اما رکسانا در تب سرد خود می‌سوخت

و کف غیظ بر لب دریا می‌دوید

...

وزن مه‌آلود که رخسارش از انعکاس نور زرد فانوس بر مخمل سرخ  
مثل من رنگ می‌گرفت و من سایه‌ی بزرگ او را بر قایق و فانوس و  
روح خودم احساس می‌کردم، با سکوتی که شکوهش دلهره‌آور  
بود،...

و رکسانا... در پیکر ابری که از باد به هم برمی‌آمد....

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

گویی رکسانایی که در آن گفتگو دیدیم با آنچه راوی این جا می گوید متفاوت است. او چشم به راه کدام رکسانا است؟

۳. زمان: دو بند اول شعر زمان ندارد، و از بند دوم که فلاش بک است و راوی «ماجرای شبی» را «که به دامن رکسانا» آویخت نقل می کند، زمان، شبی است آشفته، تار و توفانی، سنگین و سرد با ظلمت خیس و غلیظ، با «بوی لجن نمکسود» شب خفتن جای<sup>۱۴</sup> ماهی خوارها، و با «آشفته گی تیره و روشن بخار و مه» راوی در چنین شبی «دیرگاه از کلبه ی چوبین ساحلی» بیرون می آید.

می توان گفت که تمام شعر در شب و توفان شبانه می گذرد. آیا این دلالت به تفکرات شبانه ندارد؟ آیا این شعر شبانه ی بلندی نیست؟ یک جا راوی از سایه های مبهم کنج کاو می گوید، اما معلوم نیست که این سایه از نور روز ایجاد شده باشد.

زمان دوم، زمان بازرسیدن راوی به رکسانا است. این زمان آینده است، که روز خواهد بود، روزی که راوی (به راستی می پندارد) باید قایق فرسوده و به شن نشسته باشد، یا آن روز، روز خشکیدن «آب این دریای مانع» باشد. اما این چه گونه ممکن است؟

۴. مکان و محیط: در دو بند اول «کلبه ی چوبین ساحلی» است، که راوی در آن «با شتابی امیدوار کفن خود را دوخته...، گور خود را کنده...». کلبه در ساحلی متروک قرار دارد با ماسه های مرطوب<sup>۱۵</sup>، و «سکونی مرده وار خاموش»، و

۱۴. شب خفتن جای، یعنی «خوابگاه شبانه» (ا. ش.)

۱۵. ترکیب «ماسه های مرطوب» را پیش از این هم شبده ایم. گویا نام کناسی بوده از احمد شاملو که آگهی چاپش در آهنگ های فراموش شده آمده. این مجموعه هیچ گاه چاپ نشد. دوم «ترکیب ماسه های سرده» است که در قطعه ی ساحلی از دور... در آهنگ های فراموش شده آمده است.

قایقی دور گشته از ساحل  
قایقی دیگر آمده ر سفر  
باز هم ماسه های سرد کنار  
دامن موج ها کشند به سر

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

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

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

« و بوی لجن، نمک‌سود، شب‌خفتن‌جای، ماهی‌خوارها<sup>۱۶</sup> که با انقلاب امواج برآمده همراه وزش باد در نفس من چیده بود، مرا به دامن دریا کشیده بود. »

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

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

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

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

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



## سال ۳۰

از سال ۳۰ تعداد ۱۶ شعر در دست‌اند. یک شعر مستقل معروف به ۲۴. دو شعر سرود مردی که خودش را کشته‌است، و سرود بزرگ در قطع‌نامه، یک مرثیه از آهن‌ها و احساس. و ۱۲ شعر در هوای تازه، به این نام‌ها: رانده در بخش ۱۱ سفر، گل‌کوه، صبر تلخ، از زخم قلب آمان‌جان (آبایی)، باده‌ها، نمی‌رقصانمت چون دودی آبی‌رنگ در بخش ۴۲ سرگذشت در بخش ۱۵ پیوند، برای شما که عشق‌تان زنده‌گی‌ست در بخش ۴۷ با سماجت یک العاس، غزل بزرگ در بخش ۸.

### شعر ۲۳

شعر ۲۳ شعر مستقلی است در دو بخش. بخش اول در ۵ بند، و بخش دوم در ۱ بند که در ۱۳۳۰ سروده‌شده و به همین شکل، یعنی ۲۴ معروف‌شده‌است. ۴۷. > این شعر شیآن‌گاه کشتاری نوشته‌شد که ارتش در ۲۳ تیرماه ۱۳۳۰ در تهران به راه انداخت. کشتار رزمنده‌گانی که در اعتراض به ورود نماینده‌ی رئیس جمهوری امریکا هریمن به تهران راهپیمایی بی‌سابقه‌ی بی‌راه انداختند. شعر بلافاصله مستقلاً در جزوه‌ی انتشاریافت و بعدها با حذف‌ها و دستکاری‌هایی که بتواند آن را از قیچی سانسور نظام پلیسی به در برد در ابتدای مجموعه‌ی مرثیه‌های خاک گذاشته شد. حق این بود که اکنون در این مجموعه در صورت اصلی خود به چاپ رسد اما متأسفانه آن جزوه به دست نیامد < (مجموعه‌ی اشعار، چاپ نامداد، ج ۱، ص ۵۹۲)

۴۸. شعر با یک تصویر اروتیک خیابان و شهر آغاز می‌شود. از هم آغوشی این دو  
فرزندی زاده می‌شود که «مرگ» است، «مرگ» پرحاصل، مرگ متکبر، و  
جوانه‌ی «زنده‌گی بخش-مرگ»:

نطفه‌های خونالود

که عرق مرگ

بر چهره‌ی پدرشان

قطره بسته بود

رجیم-آماده‌ی مادر را

از زنده‌گی انباشتند،

و انبان‌های تاریخ یک آسمان

از ستاره‌های بزرگ قربانی

پرشد: —

یک ستاره جنید

صد ستاره،

ستاره‌ی صد هزار خورشید

از افق مرگ پرحاصل

در آسمان

درخشید،

مرگ متکبر!

این جا «مرگ متکبر»، به معنی مرگ پرغرور، همان مرگ پرحاصل است.  
سرودی است نو که راوی آن را «انفجار بلوغ»، و «سرود جگرهای  
نارنج»، و «تاریخ زنده‌گان» می‌خواند:

تا من سرودم را بخوانم:

— سرود جگرهای نارنج را که چلیده شد

در هوای مرطوب زندان

در هوای سوزان شکنجه

در هوای خفقانی. دار،

....

تاریخ. زنده گانی ست که مرده‌اند

و هنگامی نیز

که زنده بوده‌اند

خروس. هیچ زنده گی

در قلب دهکده‌شان آواز

نداده بود ...

این بچه‌ها در خیابان، در میان زنده گی به دنیا می‌آیند، بالغ می‌شوند و در انفجار بلوغ‌شان ارقصیدند، و بر سنگ‌فرش. لج | پاکویدند، و در ضیافت مرگی از پیش آگاه، شجاعانه به کام مرگ رفتند و مردند! بی آن که بمیرند!....

□

بخش دوم نظامی‌هایی را که در به خون کشیدن آن تظاهرات شرکت داشته‌اند و کله‌های گچ در کلاه‌های پولاد، می‌خواند که با خون آن‌ها که انسانیت را می‌جویند، و دیباچه‌ی تاریخ‌مان را، در میدان بزرگ امضا کردند. راوی تمام تاریخ مارا— که دیباچه‌ی خونیش را در شعر وصف می‌کند— تاریخ یک زخم، می‌داند که آبتن جامعه‌ی فردا است.

□

□ رانده، در هوای تازه

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

پای پُر آبله، دل پُر اندوه  
از راهی می‌گذرم سر در خوش  
می‌خزد هیكل من از دنبال  
می‌دود سایه‌ی من پیشاپیش  
....

می‌روم یکه به راهی مطرود  
که فرورفته به آفاق سیاه.

راوی، از کدام راه حرف می‌زند؟ راهی در آفاق سیاه؟ راه شعر کهنه‌ی آن  
روزها؟ راه همین وزن چهارپاره؟<sup>۱۷</sup>

□ سفر

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

در قرمز غروب

رسیدند

از کوره راه شرق، دو دختر، کنار من.

و از راوی که دارد آوازمی خواند می‌خواهند با آنان به غرب برود.

من اما هم‌چنان خواندم

و جوابی بدانان ندادم

و تمام شب را خواندم

تمام خالی تاریک شب را از سرودی گرم آکندم.

در بخش دوم:

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

در ژاله بار صبح

رسیدند

از جاده‌ی شمال

دو دختر

کنار من.

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

در بخش سوم:

در قلب نیمروز

از کوره‌راه غرب

رسیدند چند مرد ...

و راوی سرودخوان پایه‌پای آنان سفر «دور دست» را درپیش می‌گیرد.

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

تاییده بود و تفته

مس. گونه‌های شان

و رقص. زهره که در گود بی‌ته. شب. چشم‌شان بود

به دیار غرب

ره آوردشان بود.

و دو دختر که «از جاده‌ی شمال» آمده بودند:

لب‌های‌شان چو هستی شفتالو  
وحشی و پرترک بود  
و ساق‌های‌شان  
با مرمر معابد هندو  
می‌مانست.

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

خورشید جست و جو  
در چشم‌های‌شان متلالی بود  
و فک‌شان، عبوس  
با صخره‌های پُر خزه می‌مانست.

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

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

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

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

□

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

بر جای لیک، خاطرهم گنگ

خاموش ایستاد

دنبال ما نگرست.

و چندان که سایه مان و سرود من

در راه پرغبار نهان شد،

در خلوت عبوس شبان گاه

بر مانده گی و بی کسی. خویشتن گریست.

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

## □ گل کو

۵۰. > گل کو نامی است برای دختران، که تنها یک بار در یکی از روستاهای گرگان (حدود علی آباد) شنیده‌ام.

می توان پذیرفت که گلکو golaku باشد، یعنی گل و کاف تحبیب و اوی تصغیر، هم چون دخترکو (به فتح را) که شیرازیان می گویند. اما تلفظی که برای من جالب بود و در یکی دو شعر از آن بهره جستم گل کو gol-ku است، و از آن نام زنی در نظر است که می تواند معشوقی یا همسر دل خواهی باشد.

در آن اوان فکرمی کردم شاید جزء کو در آخر اسم، بدون این که الزاماً معنی لغوی معمولی خود را بدهد می تواند به طور ذهنی حضور نداشتن و دور از دسترس

بودن صاحب نام را القا کند < (شاملو، هوای تازه، چاپ هشتم، ص ۳۳۵-۳۶)

این نام در شعر مه، از همین مجموعه، هم آمده است، البته در موقعیت دیگری. ۵۱. این شعر وزن نیمایی دارد. اصولاً شاملو نه در وزن چهارپاره و نه در وزن نیمایی ( مگر در چند شعر ) نمی‌درخشد. چرا که جانِ قالبی و قالب‌پذیر ندارد خواه این قالب، قالب شعری باشد و خواه قالب‌ها و کلیشه‌های سیاسی. پیدا است که قالب‌ها را به قالب پرستان وامی‌گذارد و سر از هر بندی می‌رهاند و سفر پُر صلابتی را در پیش می‌گیرد. پیدا است شعری که تنها در کاسه کوزه‌ها بگنجد، با مختصر آبی در آن‌ها، با عطش خورشیدنوش او بر نمی‌تابد.

□

گل کو می‌آید

با همه دشمنی این شب سرد

که خط بی‌خود این جاده را

می‌کند زیر عبایش پنهان.

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

و بیابان را سراسر مه گرفته است. [ می‌گوید به خود، عابر ]

سگان قره خاموش‌اند.

در شولای مه پنهان، به خانه می‌رسم، گل‌کو نمی‌داند....

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

□ بادها

۵۲. مفردات شعر: شب، خنیاگران باد، فریادها، قصه‌های ملول‌شان،

رکسانا/ با جامه‌ی سفید بلندش، و راوی لابه‌گری که گوش بادها به او

نیست.

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



و بادها!

بادها!

خنیاگران باد!

خنیاگران باد

ولیکن

سرگرم قصه‌های ملول‌اند...

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

رکسانا در خواب است، در خواب «متنی-گران»، راوی به آرامشی رسیده و نگران از کف دادن آن است؟

در بخش دوم:

بیرون کلبه، بادها

پرشور می‌غریوند...

( غریبیدن را در شعر رکسانا هم می‌بینیم. )

با این همه این بادها هم‌چنان «سرگرم قصه‌های ملول‌اند». این‌جا تقابلی میان آرامش دل‌خواه راوی و غریو پرشور دردناک و سوزان بادها می‌بینیم. این بادها، که خنیاگران قصه‌های ملول‌اند، نماد چه چیزند؟

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

□ نمی رقصانمت چون دودی آبی رنگ...

نمی گردانمت در برج ابریشم

نمی رقصانمت بر صحنه های عاج :-

شب پاییز می لرزد به روی بستر خاکستر سیراب - ابر - سرد

سحر، با لحظه های دیرمانش، می کشاند انتظار صبح را در خویش ...

۵۳. آغاز شعر تقابل دو موقعیت در دو تصویر است: «گردش» و برج ابریشم و

«رقص» و صحنه های عاج دو سطر اول و «لرزش» شب پاییزی و «بستر

خاکستر سیراب ابر سرد» در سطر سوم و چهارم، و در متن چنین شبی هم

چشم به راهی - سحری است که سرد و به شب ماسیده است، و هم انتظاری که

سترون است. این سحر چنین مشخصه یی دارد:

میان آفتاب و شب بر آورده ست دیواری ز خاکستر سحر هر چند،

و راوی پس از سحر و انتظار صبح از دو کودک می گوید که بی درنگ تکثیر

می یابند. دو کودکی که به شب و سحر و صبح - این شعر می مانند، به دیدن و

شکوفایی و گرمای آفتاب نمی رسند:

دو کودک بر جلوخان کدامین خانه آیا خواب آتش می کنندشان گرم؟

سه کودک بر کدامین سنگ فرش سرد؟

صد کودک به نمناک - کدامین کوی؟

( توجه کنید به توالی ک و گ )

۵۴. به تقابل ها توجه کنید:

● یکی یک دست کاری هنر از «برج ابریشم و صحنه های عاج» است، و

دیگری شب و سرمای پاییزی و رؤیای آتش و کودکان - سرد و سرمازده.

● یکی رقصیدن در دودی آبی رنگ و لغزیدن بر مخمل اندیشه، و دیگری

گریه ی پاییزی - شب و خاک مرده و همان کودکان سرد.