

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

نمی‌لغزانمت بر مخمل اندیشه‌ی بی‌پای

نمی‌غلتانمت بر بستر نرم خیالی خام:

اگر خواب آورست آهنگ بارانی که می‌بارد به بام تو

وگر انگیزه‌ی عشق است رقص شعله‌ی آتش به دیوار اتاق من،

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

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

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

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

سریر آن سرا، در بیرون سرا به «سریر سنگ‌فرش سرد» بدل می‌شود.  
آتش آن «سرا» و «رقص شعله‌ی آتش» در بیرون از خانه «خواب  
آتش» است که گرما نمی‌بخشد، و سرمای مرگ را نمی‌زداید.

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

□ سرگذشت

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

گوناگونش را بیان می‌کند، که یکی از آن شدن‌ها این است:

سایه‌ی ابری شدم بر دشت‌ها دامن کشاندم  
آهوی وحشی شدم از کوه تا صحرا دویدم  
ماهی دریا شدم بر آب‌های تیره راندم  
دل‌ق درویشان به دوش‌الکندم و اوراد خواندم

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

پس سمندر گشتم و بر آتش مردم نشستم.

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

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

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

و سرانجام قبول سوختن در واقعیت‌های زنده‌گی، زنده‌گی دیگران.  
۵۷. از نظر فرمی تمام شعر، به استثنای سطر آخر در خدمت یک هدف است: برجسته کردن فرم سطر آخر.

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

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

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

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

□ برای شما که عشق‌تان زنده‌گی است

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

شما که عشق‌تان زنده‌گی است  
شما که خشم‌تان مرگ است،

شما که تابانده‌اید در یاس آسمان‌ها

امید ستاره‌گان را

....

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

عشق‌تان را به ما دهید

شما که عشق‌تان زنده‌گی ست!

و خشم‌تان را به دشمنان ما

شما که خشم‌تان مرگ است!

### □ غزل بزرگ

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

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

گرچه انسانی را در خود کشته‌ام

گرچه انسانی را در خود زاده‌ام<sup>۱۸</sup>

۱۸. شاملو در آوردن واژه‌های متضاد زیاده‌روی می‌کند، به طوری که برخی سطرها به بازی لفظی

واژه‌های متضاد آوردن بدل می‌شود: ←

گرچه در سکوت دردبار خود مرگ و زنده گی را شناختم،  
اما میان این هر دو - شاخه‌ی جدا مانده‌ی من! -  
میان این هر دو

من

لنگر - پُرفرت و آمد - درد - تلاش - بی‌توقف خوشم.  
[ تمام شعرهای تا امروز - شاملو را از یک نظر می‌توان « لنگر - پُرفرت و آمد -  
درد - تلاش - بی‌توقف » او دانست. ]  
نگاه راوی این جا، به خلاف قطع‌نامه، نگاهی شاعرانه و عمیق است.  
۶۳. آغاز شعر تقابل من و تو است. اولین گام این شعر استحالهی « شما » ی قطع‌نامه  
به توی هوای تازه است. و این راه دست‌یابی به کاربرد اجتماعی شعرهای هوای  
تازه را که شکل پیش‌رفته‌تر شعرهای سیاسی قطع‌نامه است، ممکن می‌کند.  
آن منی که در سرود مردی که ... زاییده شده بود این جا به درون خود  
رو می‌کند و با کشف تو به خود می‌اندیشد و به کنج‌کاوی در درون می‌پردازد:

و اکنون آن زمان در رسیده است که من به صورت دردی جانگزای  
در آیم،  
درد - مقطع - روحی که شقاوت‌های نادانی، آن را از هم دریده است.

و من اکنون

یک پارچه

دردم...

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

و یا:

میان این همه انسان که من دوست داشتم  
میان این همه انسان که من تحقیر کرده‌ام. (دست‌نویس، ص ۶۶).

بعدها این درد در همین هوای تازه می شود « درد مشترک ».  
راوی تولد هنریش را در همین شعر چنین وصف می کند:

در آفتاب گرم یک بعدازظهر تابستان  
در دنیای بزرگ دردم زاده شدم.  
دو چشم بزرگ خورشیدی در چشم های من شکفت  
و دو سکوت پُرطین در گوشواره های من درخشید...

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

۶۴. راوی من و تو درونش را در دو قطب می نشاند، استحالی او در فضای « میان  
این هر دو »، میان « زنده گی و مرگ »، میان من دوپاره شده، میان دو افق، میان  
دو موقعیت رخ می دهد. پیداست که زاده شدن راوی راه پُرتاب و تلاشی است  
میان « سکوت دردبار »، پریاهو و فریاد لابه ی « مرا نجات بده ای کلید بزرگ  
نقره ». میان این دو افق، میان « این طرف » و « آن طرف » اشاره دارد به تهیای  
میان این دو افق که تمامی هستی را دربرمی گیرد. من، یا چنان که راوی  
می گوید انسان من، در این بی کرانه گی میان دو افق حیران و سرگردان است،  
فضای « پُر رفت و آمد درد تلاش بی توقف » است.

□

در بخش سوم، راوی تماماً از رها شده گی خود در بی کران میان این دو افق  
حرف می زند. شعر تا پایان میان این دو افق سرگردان است:

در افق شکسته ی خونین این طرف، انسان من ایستاده است و نیمه ی  
روح جدا شده اش در انتظار نیم دیگر خود درد می کشد:  
« نجاتم بده ای خون سبز چسبنده ی من، نجاتم بده! »

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

و آن طرف

در افق مهتابی ستاره باران رو در رو،

زن مهتابی من ...

و شب پُر آفتاب چشمش در شعله‌های بنفش درد طلوع می‌کند:

« مرا به پیش خودت بیا!

سردار بزرگ رؤیاهای سپید من!

مرا به پیش خودت بیا!

و میان این هر دو افق

من ایستاده‌ام

و درد سنگین این هر دو افق

بر سینه‌ی من می‌شارد

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

۶۵. به‌نظرم من در « انسان من » و « زن مهتابی من » یکی است. در واقع باید گفت  
« من انسان » و « من زن مهتابی ». آن انسان و آن زن جزئی از هستی من‌اند،  
هستی‌یی خواهان نجات از دویی، و یکی شدن. دو افق جان، دو قطب درون،  
دو قطب نرینه و مادینه، بین و بانگ. درون هر انسانی، دو نیمه‌ی جدا شده‌یی که  
هر یک نجات و آنگاه وصل را از « کلید بزرگ نقره » و از « سردار بزرگ  
رؤیاهای سپید من! » با اشتیاق طلب می‌کند؛ هر دو « نجات » خود را می‌طلبند،



یک افق فریادمی کند: و نجاتم بده ای خون سبز چسبنده‌ی من، نجاتم بده! و در  
 افق دیگر، دیگری می‌نالد: و مرا به پیش خودت بیا!  
 ۶۶. زن مهتابی، بین من لطیف راوی است، با این صفت: و شب پُر آفتاب چشم‌اش  
 در شعله‌های بنفش درد طلوع می‌کند... و سطری با فرم پارادکسی. و شب  
 پُر آفتاب و با حس آمیزی. و شعله‌های بنفش درد.  
 ۶۷. گاهی با جابه‌جایی نقش‌ها بر تأکید می‌افزاید. مثلاً نخست در بخش ۳ می‌گوید  
 «روح نیمه»:

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

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

در افق شکسته‌ی خونین این طرف، انسان من ایستاده‌است و نیمه‌ی  
 روح جدا شده‌اش در انتظار نیم دیگر خود درد می‌کشد...

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

و مرا نجات بده ای کلید بزرگ نقره!

مرا نجات بده!

یا:

و نجاتم بده ای خون سبز چسبنده‌ی من، نجاتم بده!

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

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

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

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

اما این ساز و سرود جز غزل اشتیاق، نو میدانه‌ی درد چه می‌تواند باشد؟ پایان  
شعر:

تنها  
هنگامی که خاطرات را می‌بوسم درک می‌کنم من دیرگاهی‌ست که  
مرده‌ام  
چرا که لبان خود را از پیشانی خاطره‌ی تو سردتر می‌یابم -  
از پیشانی خاطره‌ی تو  
ای یار!

ای شاخه‌ی جدا مانده‌ی من!

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

نهان‌گاه درد، لنگر پُرفرت و آمد درد تلاش بی‌توقف، شعله‌های  
بنفش درد، درد سنگین این هر دو افق، درد مقطع روح، و من اکنون  
یک پارچه دردم ...، دنیای بزرگ درد، کمر پردرد، گهواره‌ی پردرد  
یاس، درد آتش‌های گل انداخته‌ی کیف‌های بی‌دلیل، خنجرهای هر  
نفس درد، زوزه‌های مبهم دردی کشنده، جاودانه به صورت دردی  
زیر پوست تو.

و صفاتی چون سکوت دردبار، درد سنگین، درد جان‌گزا.  
۶۹. این دو نیمه‌ی روح همان دو افق‌اند با صفات متضادی که می‌توانند مکمل هم  
باشند. پنداری وصال این دو نیمه ممکن نیست، و شاید از همین رو است که  
راوی این دو را دو افق می‌داند و خود را در کشاکش دردی به پهنای تهیای  
درد جان‌گزای میان دو افق درد. راوی یکی شدن این دو افق را تنها در  
استحالی دردی می‌بیند، در دردی مشترک، یا چنان که این جا می‌گوید، «دردی  
یک پارچه». غروب خونین یک افق، افق مهتابی شبی پر آفتاب را باز می‌تابد،  
اما سحری نیست، روز نیست. زمان استحالی راوی زمان جان است:

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

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

و من اکنون  
یک پارچه دردم...

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

□

در بخش ششم « زن افق ستاره باران مهتابی به زانو در آمد. کمر پر دردش بر دست‌های من لغزید... سرش به دامن انسان من غلتید تا دو نیمه‌ی روح‌شان جذب هم گردد » آیا به وصل این دو نیمه‌ی روح امید هست؟ اما گویا نه: « روح‌ها درد کشیدند و ابرهای ظلم برق زد... » و ناله‌اش میان دو افق سرگردان شد. « این زن مهتابی است که چنین می‌نالند: « مرا به کنار خودت بیا، راوی می‌گوید این ناله « بر شقیقه‌های دردناک من نشست. »

امید وصل به نومییدی انجامیده است. راوی در بخش هفتم به همان راه میان دو افق می‌پردازد. این راه در بند اول « راه بی‌پایان غزل »، راه ساز و سرود است، با چنین وصفی:

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

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

کشیده شده جز راه بی پایان درد چه می تواند باشد؟ دیگر بر این سنگ فرش جز  
و شم ضربه‌های اسب سیاه و لخت یاس ... با یال‌های آتش تشویش و چیزی به گوش  
نمی رسد.

□ راوی در بخش هشتم می گوید:

میان آرزوهایم خفته‌ام.

آفتاب سبز، تب شن‌ها و شوره زارها را در گامواره‌ی عظیم کوه‌های  
یخ می جنباند و خون کبود مرده گان، در غریب سکوت شان، از ساقه‌ی  
بابونه‌های بیابانی بالا می کشد،

و خسته گی وصلی که امیدش با من نیست، مرا با خود بیگانه می کند:  
خسته گی وصل، که به سان لحظه‌ی تسلیم، سفید است و شرم انگیز.

□ او در بخش نهم از چشمان بی نگاه آرزوها، می گوید. و در بخش دهم،  
چندان نومید است که راه بخش اول را:

راه میان دو افق

طولانی و بزرگ

سنگ لاج و وحشت انگیز است.

و دیگر از پامانده وار با راه سخن می گوید:

ای راه بزرگ وحشی که چخماق سنگ فرشت مدام چون لحظه‌های  
میان دیروز و فردا در نبض اکنون من با جرقه‌های ستاره بیت دندان  
می کرویجد!...

۷۱. صفات راه که تا کنون بی پایان و بزرگ و سنگ فرش، و سنگ فرش ملعنت بود در  
این بند و طولانی و بزرگ سنگ لاج و وحشت انگیز است، و آن سنگ فرش  
دیگر چخماقی است و آتش زن و سوزنده. و اسبی با یال‌های آتش تشویش بر

این راه بزرگ سنگ لاخ و وحشت انگیز و چخماقی. این‌ها خیالینه‌هایی است  
با قدرت القایی بسیار بالا در بیان درد. درد پنهانی در یک روح دردمند.  
بخش دهم هم چنان حدیث نفس درد آلود راوی است. و بند یازدهم نیز  
هم چنان از درد سکوت و نومیدی خود می‌گوید:

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

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

میان دو پاره‌ی روح من هواها و شهرهاست  
انسان‌هاست با تلاش‌ها و خواهش‌هاشان  
دهکده‌هاست با جویبارها  
و رودخانه‌هاست با پل‌هاشان، ماهی‌ها و قایق‌هاشان.  
میان دو پاره‌ی روح من طبیعت و دنیا است —  
دنیا  
من نمی‌خواهم بینمش!

تا نمی‌دانستم که پاره‌ی دیگر این روح کجاست،  
رویایی خالی بودم: — رویایی خالی، بی‌سروته، بی‌شکل و بی‌نگاه...  
و اکنون که میان این دو الفی باز یافته سنگ‌فرش ظلم خفته‌است  
می‌بینم که دیگر نیستم، دیگر هیچ نیستم حتی سایه‌یی که به دنبال  
هیچ موجودی بر خاک جنبد.

□ در بخش سیزدهم به بند سوم باز می‌گردد و از «آفتاب تاریک روزه

می خواهد از سر راه و شب پرستاره‌ی چشمی در آسمان خاطره‌ام طلوع کرده‌است و دور شود:

شب پرستاره‌ی چشمی در آسمان خاطره‌ام طلوع کرده‌است: دور شو  
آفتاب تاریک روز! دیگر نمی‌خواهم تو را بینم، دیگر نمی‌خواهم،  
نمی‌خواهم هیچ‌کس را بشناسم!<sup>۱۹</sup>

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

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

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

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

دیگر آن زمان گذشته است که من از درد جانگزایی که هستم به  
صورتی دیگر درآیم  
و درد مقطع روحی که شقاوت‌های نادانی‌اش از هم دریده است،  
بهبود یابد.

دیگر آن زمان گذشته است

و من

جاودانه به صورت دردی که زیر پوست پوست مسخ گشته‌ام.

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

هنگامی که خاطره‌ات را می‌بوسم درک می‌کنم من

دیرگاهی ست که مرده‌ام

چرا که لبان خود را از پیشانی خاطره‌ی تو سردتر می‌یابم.

از پیشانی خاطره‌ی تو

ای یار!

ای شاخه‌ی جدا مانده‌ی من!

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



## سال ۳۱

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

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

### 📖 ساعت اعدام

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

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

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

□ ساعت، اعدام

در قفل، در کلیدی چرخید

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

در قفل، در کلیدی چرخید

□

بیرون

رنگ، خوش، سیده‌دمان  
مانده‌ی، یکی نوت، گم‌گشته  
می‌گشت پر سه پر سه زنان روی،

سوراخ‌های، نی

دنبال، خانه‌اش ...

□

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



در قفل در  
کلیدی چرخید.

۱۳۳۱

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

در قفل در کلیدی چرخید

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

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

□ بند دوم تصویر موسیقایی بیرون است با رنگ خوش سپیده‌دمان سُستی که پرده پرده‌زنان روی سوراخ‌های نی، دنبال خانه‌اش می‌گردد و بشارت دل‌آسوده‌گی و رهایی است. این نت در خیال من به پروانه‌یی رنگین می‌ماند که نماد ندانسته‌گی و بی‌دغدغه‌گی است. این بند هرگونه هراسی را که عنوان ساعت اعدام می‌تواند ایجاد کند در من از میان می‌برد.

آیا صدای خاموش شعر به این «نت گم گشته» استحاله یافته است؟ آیا گریز از واقعیت است؟ به واقعیت رؤیا؟  
رقص، رقصیدن، نت، نی... این جا چه می کنند؟ مصالح یک موسیقی؟  
راستش را بخواهید حتا با دانستن توضیح شاعر باز هم این شعر برای من لطیف تر از آن است که هراس آور باشد. آیا هراس انگیز نیست چون بیان نوعی آزادی است؟ اگر از مرگ می گوید آیا مرگی آزادی آور است؟ یا مردن است عاشقانه در راه آزادی؟ نمونه‌ی یک شعر خوب که به خواننده اجازه می دهد که در تخیلش آزاد باشد. من نام اولیه‌ی لحظه را بر ساعت اعدام ترجیح می دهم.

□

۷۷. ساعت اعدام آغاز ساده گی، ساده گی و برهنه گی شعر شاملو است که در شبانه ها می درخشد، و در شعرهای عاشقانه «ولو هست، خیلی خیلی ساده ی ساده، به معنی آسان است. ساعت اعدام شعر حالت (آپرسیون) است، و از بیانی غیر مستقیم توانا شده است.

لرزید بر لباش لبخندی

( چون ) رقص آب بر سقف

از انعکاس تابش خورشید ...

حالت لبخند ( لرزیدن، گذرایی لبخند ) رقص آب بر سقف ( و اعدامی بر چوبه ) و تابش خورشید ( سحرگاه اعدام ) و ایجاز در این شعر، معرکه است، به خصوص در پایان بندی قاطع و ماهرانه ی شعر. «م. آزاد، کرگدن، مجله ی فردوسی، ۱۳۴۸، شماره ۹۱۸، ص ۱۱۹.

۷۸. شروع این شعر از نظر ساختار موسیقایی، تحت تأثیر سمفونی پنجم بتوون است. شروع یک سان و سه ضربه‌یی. هر دو و بسط این سه ضربه با واریاسیون هایی بر همین تم.

ببینید، این گونه می خوانیم:

در قفل در

کلیدی

چرخید

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

در قفل در

کلیدی چرخید.

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

نمی‌خواهم مدخلی دیگر بکشایم، اما ناگزیر از گفتن این هستم که این ضرب آهنگ موسیقایی را در شعرهای دیگر با مداد هم خوانده‌ام. مانند شروع شعر محاق:

به نو کردن ماه

بر بام شدم

که بر این سیاق، این گونه می‌توان خواند:

به نو کردن ماه

بر بام

شدم

بر این گمانم که اگر عنوان شعر نبود و خواننده نمی توانست با آگاهی از عنوان شعر، به درون موقعیت تصویری آن از جنبه‌ی دلخواه شاعر ورود کند، باز هم این تصویر - قسمت دوم شعر - مجرد از آن آگاهی، هم چنان بیان چند لایه خود را داشت و احتمالاً خواننده در یکی از آن لایه‌ها به درک حسی آن می توانست رسید. و سرانجام این که، این پرسش هم چنان برایم باقی است که آیا این شعر باید عنوانی می داشت؟ (بخشی است از نوشته‌ی محمدرضا مدیسی، با نام نگاهی به شعر ساعت اعدام. ۱. بامداد که برای این کتاب نوشته‌اند.)

### □ مرغ باران

۷۹. > توی یکی دوتا از شعرا تأثیر نیما واضحه؛ مرغ بارون. ولی بعد مت این که استقلال پیدا کردم. چقد تحت تأثیر نیما بودم. آگاهانه؟ نمی دونم. < (اندیشه و هنر، ویژه‌ی ۱. بامداد، فروردین ۱۳۴۳، ص ۱۳۸)

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

شب مرغ باران فریادمی کشد<sup>۲۱</sup>

آغاز شعر شاملو نیز چنین است:<sup>۲۲</sup>

وز فراز برج بارانداز خلوت، مرغ باران می کشد فریاد خشم آمیز. (هوای تازه، ص

۱۹۱) (دست‌نویس، ص ۵۹ و ۷۵)

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

۲۱. مجله‌ی سخن، دوره‌ی سوم، ص ۶۲۰ - ۲۲. این که آغاز شعر نمی تواند باشد؟ (ا. ش.)

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

البته شاید سلیم شاعرانه گی مرغ باران را نداشته باشد. مقصودم از جست‌جوی نام این پرنده آگاهی به این نکته است که آیا این پرنده هیچ‌گونه بسته‌گی با باران دارد یا باران و توفان را تداعی می‌کند، مثلاً باوری از نوع رابطه‌ی دارو ک<sup>۲۳</sup> در شعر نیما با باران، که به باور مازندرانی‌ها هر وقت که این حیوان بخواند باران خواهد بارید. اما مرغ باران چنین تداعی‌یی در میان ما ندارد.

در تلاش شب که ابر تیره می‌بارد

روی دریای هراس انگیز

وز فراز برج بارانداز، خلوت مرغ باران می‌کشد فریاد، خشم آمیز

و سرود سرد و پرتوفان دریای حماسه‌خوان گرفته اوج

می‌زند بالای هر بام و سرایی موج

و عبوس، ظلمت، خیس، شب، مغموم

ثقل، ناهنجار خود را بر سکوت، بندر، خاموش می‌ریزد، -

۲۳. دارو ک (درخت، وزغ)، در مازندرانی به معنی قورباغه‌ی درختی است.

می‌کشد دیوانه‌واری<sup>۲۳</sup>

در چنین هنگامه

روی گام‌های کند و سنگینش

بیکرش المرده را خاموش.

مرغ باران می‌کشد فریاد دائم:

— عابر! ای عابر!

جامه‌ات خیس آمد از باران.

نیستت آهنگ خفتن

یا نشستن در بر باران؟ ...

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

— عابر! ای عابر!

جامه‌ات خیس آمد از باران.

نیستت آهنگ خفتن

یا نشستن در بر باران؟ ...

و پرسش دوم او:

— عابر! در شبی این‌گونه توفانی

گوشه‌ی گرمی نمی‌جویی؟

یا بدین پرسنده‌ی دل‌سوز

پاسخ سردی نمی‌گویی؟

۲۳. توجه کنید می‌گویید دیوانه‌وار نه دیوانه. او گویا فقط از نظر مرغ باران‌ها دیوانه است.



— ای شب گردا

از چنین بی‌نقشه رفتن تن فرسودت؟

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

بعد از آن توصیف و پرسش مرغ باران راوی می‌گوید:

ابر می‌گرید

باد می‌گردد

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

و به زیر لب چنین می‌گوید عابر:

— آه!

رفته‌اند از من همه بیگانه‌خو با من...

من به هدیای تب رویای خود دارم

گفت و گو با یار دیگرسان

کاین عطش جز با تلاش بوسه‌ی خونین او درمان نمی‌گیرد.

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

می‌زند.

شبانه

شبانه شعری چه گونه توان نوشت  
تا هم از قلب من سخن بگوید، هم از بازویم؟

شبانه

شعری چنین

چه گونه توان نوشت؟

□

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

۸۲. نخستین بار است که با عنوان شبانه روبه‌رو می‌شویم. شبانه به معنی شعر شب است و درست است که شعرهایی با این عنوان در شب نوشته شده اما بیش‌تر به حالات شبانه‌ی راوی دلالت دارد تا به خود شب. اگر از این شبانه بگذریم معمولاً خود این واژه کم‌تر در شبانه می‌آید.

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

غنایی، مالیخولیایی یا متفکرانه. اما دامنه‌ی شبانه‌های شاملو بسیار گسترده‌تر از این تعریف موسیقایی نُکتورن است. ( انگشت و ماه، چاپ نگاه، ص ۲۳۷ )  
 این شبانه شعری است در دو بند. بند اول پرسش است و بند دوم وصف حال. شعریت بند اول بسیار بیش‌تر از بند دوم است. بند دوم هنوز خام است اما یک نکته در آن چشم‌گیر است و آن تقابل معناها است. این تقابل‌ها را داریم: خاکستر سرد و شعله‌ی همه عصیان‌ها، دریای آرام و فریاد همه توفان‌ها، سرداب تاریک و آتش همه ایمان‌ها.

#### □ حریق سرد

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

وقتی که شعله‌ی ظلم

غنچه‌ی لب‌های تو را سوخت

چشمان سرد من

درهای فرو بسته و کور. شبستان عتیق درد بود.

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

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

گویی

همیشه چنین است

ای غریب طلب -

تو در آتش سرد خود می سوزی

و خاکسرت نقره‌ی ماه است

تا تو را

در کمال بدر تو نیز

باورنکنند.

(شبانۀ از ترانه‌های کوچک غربت)

آواز شبانه برای کوچه‌ها

۸۴. > این شعر در واقع مکمل دومین شعر مجموعه‌ی قطع‌نامه است. انگیزه‌ی نوشتن آن (احتمالاً) سال‌گرد شکست خونین فرقه‌ی دمکرات آذربایجان بود که من تا سال‌ها از سر ناپخته‌گی سیاسی حرکت آن را حرکتی انقلابی می‌پنداشتم. در ۱۳۲۴ که فرقه با استفاده از حضور نظامی شوروی در ایران اقدام به شورش کرد من که بیست سال داشتم به تبع مأموریت نظامی پدرم که کلانتر مرز ایران و ترکیه بود در ارومیه (رضائیه‌ی آن زمان) بودم. شعر که جانب‌دارانه از «قیام» فرقه در ارومیه سخن می‌گوید حکایت همان شرمساری ناشی از «دیر اما ناگهان بیدار شدن» است که شرح آن در یادداشت ابتدای شعر تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن گذشت.... < (مجموعه‌ی اشعار، چاپ آلمان، ج ۱، ص ۶۰۷)

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

در پایانش شاعری متولد می‌شود. با کنار هم گذاشتن این دو شعر رشد شعری شاملو روشن‌تر می‌شود.

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

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

می‌شود:

خداوندان درد من، آه! خداوندان درد من!

خون شما بر دیوار کهنه‌ی تبریز شتک زد

درختان تناور دره‌ی سبز

بر خاک افتاد

سرداران بزرگ

بر دارها رقصیدند

و آینه‌ی کوچک آفتاب

در دریاچه‌ی شور

شکست.

فریاد من با قلب بیگانه بود

من آهنگ بیگانه‌ی تپش قلب خود بودم زیرا که هنوز

نفسه‌ی سرگردانی بیش نبودم زیرا که هنوز آوازم

را نخوانده بودم زیرا که هنوز سیم و سنگ من

درهم مزوج بود.

و من سنگ و سیم بودم من مرغ و قفس بودم

و در آفتاب ایستاده بودم اگر چند،

سایه‌ام

بر لجن کهنه

چسبیده بود.

آینه‌ی کوچک، آهنگ پیگانه، نغمه‌ی سرگردان، سیم و سنگ در هم مزوج، مرغ و قفس، آفتاب و سایه، همه به وضع راوی اشاره دارد، یعنی همان راوی سرود مردی که خودش را کشته است. این جاست که این شعر کاملاً با محتوای سرود مردی که ... هم خوانی دارد.

۸۷ در پایان بخش دوم از دیدگاه سال ۳۱ به فضای آهنگ‌های فراموش شده می‌اندیشد:

من طنین سرود گلوله‌ها را از فراز تپه‌ی شیخ شنیدم  
لیکن از خواب برنجهدم  
زیرا که در آن هنگام  
هنوز  
خواب سحرگام

با نغمه‌ی ساز و بومه‌ی بی‌خبر می‌شکست .

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

در همین بخش با پاره‌هایی از یک شعر خالص روبه‌رو می‌شویم:

صداهای دیگر برخاست:

برده‌گان بر ویرانه‌های رنج آباد به رقص برخاستند  
مردمی از خانه‌های تاریک سرکشیدند  
و برفی گران شروع کرد.

...

برف، پایان ناپذیر بود

اما مردمی از کوچه‌ها به خیابان می‌ریختند

که برف

پیراهن گرم برهنه گی‌شان بود.

(من در کنار آتش می‌لرزیدم)

[من دوست دارم سطر «و برفی گران شروع کرد» را «و برفی گران آغاز شد» بخوانم که به زبان بعدی شاعر نزدیک‌تر است.]<sup>۲۵</sup>

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

من با خود بیگانه بودم و شعر من فریاد غربتم بود

من سنگ و سیم بودم و راه کوره‌های تفکیک را نمی‌دانستم

اما آن‌ها وصله‌ی خشم یک‌دگر بودند

در تاریکی دست یک‌دیگر را فشرده بودند زیرا که بی‌کسی، آنان را

به انبوهی خانواده‌ی بی‌کسان افزوده بود.

و در پایان بخش تماماً به آنان می‌پردازد.

۹۰. در آغاز بخش ۴ از «تنهایی من»، و «درهای گران قلب من» می‌گوید، اما نه

به گونه‌ی رمانتیک. این جا دیگر «سکوت قلب شب» که یک حالت رمانتیک

دارد از میان می‌رود.

در همین بخش است که «شما» را لعنت می‌فرستد و وصفی از یک  
شمای منفی به دست می‌دهد که توجه به آن بسیار ضروری است:  
و امشب که باده‌ها ماسیده‌اند و خنده‌ی مجنون‌وار سکوتی در قلب  
شب‌لنگان‌گذر، کوچه‌های بلند، حصار، تنهایی من پُرکینه می‌تپد،  
کوینده‌ی نابهنگام درهای گران قلب من کیست؟

آه! لعنت بر شما، دیرآمده‌گان، از یادرفته: تاریکی‌ها و سکوت!  
اشباح و تنهایی‌ها! گرایش‌های پلید، اندیشه‌های ناشاد!  
لعنت بر همه‌ی شما باد!  
و در ادامه‌ی این خطاب، به شما می‌گوید:

من به تالار زنده‌گی خوش در پیچه‌ی تازه نهادم  
و بوسه‌ی رنگ‌های نهان را از دهانی دیگر بر لبان احساس، استادان  
خشم خوش جای داده‌ام.

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

دیرگاهی‌ست که من سراینده‌ی خورشیدم  
و شرم را بر مدار، منموم شهاب‌های سرگردانی نوشته‌ام که از عطش،  
نورشدن خاکستر شده‌اند.

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

من برای روسیان و برهنه‌گان

می‌نویسم

برای مسولین و  
خاکسترنشینان،



برای آن‌ها که بر خاک سرد

امیدوارند

و برای آنان که دیگر به آسمان

امید ندارند.

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

من از برج تاریک اشعار شبانه بیرون می‌آیم

و در کوچه‌های پُرنفس قیام

فریادمی‌زنم.

۹۳. شعر از تقابل آنان و من می‌گوید اما در بیش‌ترین بخش از آنان سخن می‌گوید و آن مقدار هم که به من خود می‌پردازد منی است شکاف برداشته و محو شونده.

۹۴. اما ماجرای مایاکوفسکی.

> این شعر به مثابه یکی از دلایل غیرقابل انکار «تاثیرپذیری شدید من از مایاکوفسکی» ضمیمه‌ی پرونده‌شده است. یکی از دادستان‌های انعطاف‌ناپذیر این داعیه خانم کلاشتورینا است که ول کن معامله هم نیست. < (مجموعه‌ی اشعار، چاپ آلمان، ج ۱، ۱۶۰۷)

«شاملو در قطع‌نامه، ۲۳ و قطعه‌ی حرف آخر در دفتر هوای تازه کاملاً زیر نفوذ مایاکوفسکی است.»

شاملو در قطع‌نامه «من» فردی خود را چنین مجازات می‌کند:

نه آبش دادم، نه دعایی خواندم، خنجر به گلوش نهادم.

مایاکوفسکی نیز که در دوران مبارزه‌ی اجتماعی از سمبولیت‌ها و فوتوریست‌ها دور شده می‌سراید:

من بر گلوی شعر خویش، گام می‌نهم

شاملو: تا به سان سوزنی فروروم و برآیم و لحاف پاره‌ی آسمان [های] نامتحد را به یک‌دیگر وصله‌زنم.  
مایا کوفسکی: خنجر واژه‌های شوریده‌ را، در خمیر و رآمده‌ی آسمان فروکنم.  
(دست‌نویس، ص ۷۴-۷۵)

### □ غزل آخرین انزوا

۹۵. از نام شعر پیدا است که راوی می‌خواهد غزل خداحافظی را با آن من منزوی بخواند و رو بیاورد به آواز شبانه برای کوچه‌ها. پس باید چشم به راه‌رها شدن همیشه‌ی از آن من باشیم. چرا راوی این همه وسواس من دارد؟ گویا هرچه نفرت آلودتر به «من» سالیان گذشته، می‌اندیشد قطب مخالف من، که در تو تجلی می‌کند، جان بیش‌تری می‌گیرد و در جان راوی عمیق‌تر می‌نشیند. همه‌ی شعرهایی که تا کنون خوانده‌ایم گویی یک شعر بوده‌است، شعر ستیز با من، و همه‌ی شعرهایی هم که پس از این خواهیم خواند شاید جز یک شعر نباشد، عشق به تو.

۹۶. شعر دو بخش دارد. بخش اول در ۷ بند، و بخش دوم در ۲ بند. این‌جا نیز یک‌بار دیگر با آن «من» روبه‌رویم، منی که «قالب خالی» است و از «وحشت خلأ خویش»، و شاید هم در «وحشت خلأ خویش»، فریادمی‌کشد. این من از «من» سالیان گذشته، که از آن در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن سخن گفته بود، دورتر شده‌است، چرا که چهار سال از آن زمان گذشته‌است:  
... من سالیان گذشته

گمگشته

که نگاه خردسال مرا دارد

در چشمانش،

و من کهنه‌تر به جانهاده‌است

تبسم خود را

بر لبانش،

و نگاه امروز من بر آن چنان است

که پشیمانی به گناهانش! (تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن)

۹۷. چرا راوی این همه از من. خویش زجر می‌کشد؟ این همه احساس تنهایی می‌کند؟ هر چند راوی تا این جا بارها به ما گفته‌است چرا از من شرم‌سار است، آیا این توضیح کافی است؟ آیا تنها نوشتن و دست‌زدن به چاپ آهنگ‌های فراموش شده سبب این همه بیزاری از آن من است؟ آیا این احساس گناه، این همه کینه‌ورزی با من به دلیل یک خامی نوجوانی است؟ شاملو با نوعی سخت‌گیری خشک و بی‌انعطاف نظامی، شاید، می‌خواهد من خویش را محکوم کند. دوستی سی ساله‌ی من با شاملو همیشه چنین شناختی را که راوی در این شعر می‌گوید: «من فروتن بوده‌ام...»، تأیید کرده‌است. همیشه چنین بوده‌است، مهربان و فروتن و خجول و انسان‌دوست و دوستدار، نه فقط دوستدار انسان‌های پیرامونش. چنین انسان مهربانی چرا این همه سخت‌گیرانه و تندخویانه و پُرس‌تیز با خود سر جدال دارد؟

شعر با یک گفتار مقدمه‌مانند آغاز می‌شود:

من فروتن بوده‌ام

و به فروتنی، از عمق خواب‌های پریشان خاک‌ساری. خویش تمامی عظمت. عاشقانه‌ی انسانی را سروده‌ام تا نسیمی برآید. نسیمی برآید و ابرهای قطرانی را پاره‌پاره کند. و من به‌سان دریایی از صافی. آسمان پرشوم. از آسمان و مرتع و مردم پُرشوم.

۹۸. به مفردات این بند پردازیم.

۱. فروتنی و خاک‌ساری و عمق خواب‌های پریشان خاک‌ساری راوی.  
 ۲. عظمت عاشقانه‌ی انسانی. بیرون از راوی، با تأکید بر صفت عاشقانه که ترکیب «عظمت انسانی» را از بوم اندیشه به بوم شعر می‌کشد.

صفت عاشقانه، در نظر اول یعنی سزاوار عشق و دوست‌داشتن، که در این صورت صفت عظمت است، اما بی‌گمان به دلیل قیدبودن می‌تواند صفت راوی هم باشد، یعنی مثل عاشقان، عاشق‌وار. عظمت انسانی که سزاوار مهرورزی و دوست‌داشتن است و من‌راوی هم از روی عشق و عاشقانه آن را دوست‌داشته و عاشقانه آن عظمت را سروده‌است. سخنی است که پنجاه سال شعر شاملو (از ۱۳۲۶ تا ۱۳۷۶) بر آن گواهی می‌دهد. و این شاید آرزو و امیدی هم هست که راویان شعر شاملو همیشه در راه تحقق آن کوشیده‌اند، و ای بسا چشم‌به‌راه آن‌اند.

۳. هدف از این دو برآمدن نسیمی است که «ابرهای قطرانی» را در آسمان «پاره‌پاره کند». نمی‌گوید بادی یا توفانی برآید. چرا که نسیم با فروتنی و خاک‌کاری او هم‌نوایی دارد. نسیم نمی‌تواند ابرهای قطرانی را برود، پس تنها آن را پاره‌پاره می‌کند.

ضروری است روی ترکیب «ابرهای قطرانی» متوقف شویم. «ابرهای قطرانی» را نباید تنها به معنی ابرهای سیاه دانست، بل که لازم است صفات دیگر قطران، و به گمان من همه نوع قطرانی را سوای رنگ آن، یک‌جا در کنار ابرها در نظر داشته باشیم تا قدرت القایی و بیانی. این ترکیب عمق یابد. قطران، قیر را هم تداعی می‌کند، خاصه از نظر رنگ که آشنا تر است. قطران «مایع روغنی شکل و چسبده ...» است. استحصال قطران همیشه با دیگر گازهای متصاعد از انساج گیاهی و اسیدهای مختلف و گاز آمونیاک همراه است. بوی قطران شبیه بوی سوخته گی است ... با شعله‌ی دوددار می‌سوزد ... بهترین قطران قطرانی است که از زغال سنگ حاصل می‌شود ... (فرهنگ معین، ذیل قطران). توجه می‌دهم که «قطران» در بند ششم به «قطران تنهایی» استحاله می‌یابد.

۴. از آنجا که آرزومی کند که از صافی آسمان پر شود، نه برای خود، پس باید دریا شود تا پذیرای صافی آسمان شود. دریا شدن مغایر فروتنی او نیست، اما آیا همین آرزوها سبب نشده که راوی آن‌ها را « عمق خواب‌های پریشان - خاک‌ساری » بخواند؟

۵. این مثلث « آسمان و مرتع و مردم » مرابه یاد مثلث آسمان و انسان و زمین در جهان‌نگری چینی‌ها می‌اندازد. مرتع، صرف نظر از ارزش آوایش با مردم، دربردارنده‌ی حیات گیاهی و حیوانی نیز هست. مردم رو به سوی اجتماع انسانی دارد. و این تأکیدی است بر این معنای واژه. این ترکیب مثلث و مفردات بند اول از بخش اول در بند دوم همین بخش ترکیب می‌شود:

« تا از طراوت - برفی - آفتاب - عشقی که بر افقم می‌نشیند، یک چند در سکوت و آرامش - بازنیافتی خویش از سکوت - خوش آواز و آرامش، سرشار شوم - چرا که من، دیرگاهی ست جز این قالب - خالی که به دندان - طولانی - لحظه‌ها خاییده شده‌است نبوده‌ام جز منی که از وحشت - خلأ - خویش فریادکشیده‌است نبوده‌ام... »

۹۹. « تا از طراوت - برفی - آفتاب - عشقی که بر افقم می‌نشیند، ... » ما را نخست به « تا نسیمی برآید » بند اول می‌برد، که طراوت نسیم را هم در دل زنده می‌کند. آن صفت ملایم عاشقانه در پاراگراف اول در این بند به خود « عشق » اشاره دارد، اما این عشق گویا هنوز به جان راوی چنگ نیانداخته. پشمرده شدن این طراوت، و نیز زودگذری و میرایی آن، در نهایت ظرافت در صفت « برفی » در تقابل « آفتاب - عشق » بیان می‌شود، که این خود در دلالت واژه‌ی « افق »، که اشاره به آفتاب - لب بام دارد، به کمال می‌رسد. واقع‌بینی راوی در « قالب - خالی » - بند دوم در مقابل آرزومندی « دریا شدن » اش در بند اول، و « وحشت - خلأ » ( به خالی و خلأ توجه کنید ) در برابر پُرشدن از تمامی - هستی در عبارت « آسمان و مرتع و مردم »، و سرشار شدن از « سکوت - خوش آواز

« آرامش » در برابر آن « عمق خواب‌های پریشان » صفت برجسته‌ی شعرهای شاملو، یعنی ساختار گسترستی یا تقابلی آن را به خوبی نشان می‌دهد. اما این همه آرزوی راوی است و هنوز چیزی که باید در وجود او نیست و الا خود را « قالب خالی » نمی‌داند. راوی می‌خواهد از خیلی چیزها پُر شود، چرا نمی‌شود؟ چه چیزی مانع اوست؟ هنوز نمی‌دانیم.

۱۰۰. بخش دوم شکل پله کانی. خاص. شعرهای بعدی شاملو را دارد و همین سبب شده که من، برای تجربه، بخش اول را هم به شکل پله کانی بنویسم با افزودن فواصلی میان برخی سطرها، که توقف و سکوتی به خوانش و چشم‌به‌راهی. مطلوبی به شعر می‌دهد، که خود می‌تواند تعمق و تأکیدی را به دنبال داشته باشد؛ و این یکی از کارهایی است که من در خوانش شعرهای شاملو به خواننده پیشنهاد می‌کنم. خواننده با این کار ساختار تقطیعی. دیگری به شعر دل‌خواه‌اش می‌دهد که می‌تواند چیزهای نوی در منظر او بگذرد.

من فروتن بوده‌ام

و به فروتنی،

از عمق خواب‌های پریشان. خاک‌ساری. خوش

تمامی عظمت. عاشقانه‌ی انسانی را

سروده‌ام

تا نسیمی برآید.

نسیمی برآید و

ابره‌های قطرانی را پاره‌پاره کند.

و من به سان دریایی از صافی آسمان پرشوم

— از آسمان و مرتع و مردم —

پُرشوم.

تا از طراوت برفی آفتاب عشقی که بر افقم می‌نشیند،  
یک چند در سکوت و آرامش بازنیافته‌ی خوش  
از سکوت خوش آواز و آرامش  
سرشار شوم -

چرا که من، دیرگاهی ست جز این قالب خالی  
که به دندان طولانی لحظه‌ها خاییده شده است -  
نبوده‌ام

جز منی  
که از وحشت خطا خوش فریادکشیده است  
نبوده‌ام....

فقط به یک نکته در این تقطیع از نو نوشته اشاره می‌کنم، و آن فعل‌های سروده‌ام، پُرشوم، سرشارشوم، نبوده‌ام (دو بار) است که با قرار گرفتن در یک سطر جداگانه مؤکد می‌شود و همین به عمق آن‌ها می‌افزاید.

۱۰۱. بخش دوم خود به صورت تقطیع ستونی آغاز می‌شود، با گونه‌یی ترکیب مفردات آن. در آغاز بخش دوم، نخست سه بار با آوردن ۴ واژه، به صورت ستونی، به عنوان مفردات بهم‌بسته‌یی که حرکتی را در خود دارد، به ترکیب و نتیجه‌یی می‌رسد، که خواننده اگر بخواهد می‌تواند از این مفردات چهارگانه به نتایج دیگری برسد.

۱۰۲. نخستین چیزی که برای من در این « طرح »ها جالب است کاربرد مفردات شعر به شکل مثلث و مربع است که نوعی ساختار متقارن به این قسمت شعر می‌دهد. که این یکی از شاخص‌های ساختاری شعر شاملو است.<sup>۲۶</sup> از سوی دیگر، نخستین بار است که با این‌گونه ساختار طرحی در شعرهای شاملو رو به رو می‌شویم:

پیکری

چهارمی

دستی

سایه‌یی -

## بیدارخوابی - هزاران چشم در رؤیا و خاطره؛

چه رابطه‌یی میان این مفردات چهارگانه و سطر ترکیبی و بیدارخوابی - هزاران چشم در رؤیا و خاطره، هست؟ شاید در نظر اول مبهم باشد اما همین ابهام تفکرانگیز است. بیدارخوابی، حالت میان خواب و بیداری است. اکنون کافی است که این طرح را، که دقیقاً مبین نگاه چشمی در حالت خواب و بیداری است، در انبوه هزاران چشم، آن‌هم در حالت یا عالم رؤیا و خاطره قرار دهیم تا به ظرافت آن از نظر ساختاری پی ببریم.

این مفردات در طرح‌های دوم و سوم در همین حالت و بیدارخوابی - هزاران چشم در رؤیا و خاطره، با هم ترکیب می‌شوند. شاید پرسید از کجا با چنین یقینی می‌گوییم طرح‌های بعدی هم در همین حالت ساخته و پرداخته شده و ادامه‌ی همین طرح و در همین حالت است؟ توجه شما را به نقطه‌ویرگول (۴) - پشت و خاطره؛ و جلب می‌کنم.<sup>۲۷</sup>

راوی این‌جا چه تصویری پیش چشم خوابالود خود دارد؟ گویی آن و هزاران چشم در رؤیا و خاطره، به چشم‌اندازی نگاه می‌کنند. البته می‌توان پرسید کدام رؤیا و کدام خاطره، یا شاید کدام رؤیاها و کدام خاطره‌ها، خاطره‌های تاریخی و رؤیاهای آرمانی؟ اجازه بدهید این‌ها را زیر هم بنویسیم:

۲۷. این‌جا ویرگول تنها را بر (۱) ترجیح می‌دهم، چرا که به انعطاف اندیشه بیرونی بیش‌تری می‌دهد. بهتر است این شعر را بدون هرگونه علامتی بحواسم.



بیکری

چهره‌یی

دستی

سایه‌یی -

...

سایه‌ها

کودکان

آتش‌ها

زنان -

طرح دوم وضوح بیش‌تری پیدامی‌کند و عناصر مفرد طرح اول به ترکیب جمع می‌رسد و آخرین عنصر طرح اول، یعنی «سایه‌یی»، به سایه‌های کودکان و زنان و آتش‌های پدیدآورنده‌ی این سایه‌ها تبدیل می‌شوند. این سایه‌ها بیرونی‌اند، اما در پیوند یا ترکیب برگردان‌وار این طرح راوی به «سایه‌ی کودک و آتش‌های زن» توجه می‌کند که این سوای تصویر ترکیبی را مادر شاید به جوهر عشق در وجود زن، در هیأت آتش، اشاره می‌کند. این را باید در بخش‌های دیگر دید.

در طرح سوم عنصر نفرت (در سنگ‌ها) و عشق را می‌بینیم.<sup>۲۸</sup> در دوستان و عشق‌ها و در جهان راوی:

سنگ‌ها

دوستان

عشق‌ها

دنیاه -

سنگ‌های دوست و عشق‌های دنیا

۲۸. در برخی از شعرهای شاملو اضدادی را که دو روی یکت سکه‌اند، مثل عشق و نفرت، اعتماد و فریب ... در ترکیب‌های شاعرانه‌ی خاصی می‌بینیم. یکی را در همین شعر می‌بینیم: سنگ و عشق. به سوره‌های دیگر در جای خود اشاره می‌کنم.

که در ترکیب برگردان وار وضوح بیش تری می یابد.  
طرح چهارم بسیار کوتاه تر از سه طرح پیشین است:

درختان

مرده گان-

و درختان مرده!

راوی به اختصار می گراید و عنصر مرگ را وارد شعر می کند، که این توجیه کننده ی ایجاز طرح چهارم است.  
نخت دو واژه ی درختان و مرده گان را به کار می برد که در سطر سوم آن ها را ترکیب می کند: درختان مرده. این ترکیب در دنباله ی همین قسمت شعر ادامه می یابد، یعنی در « وطن » راوی:

وطنی که هوا و آفتاب شهرها، و جراحات و جنسیت های هم شهریان را به  
قلب خود گیرد!

وطنی که بازتاب « هم شهریان » است،<sup>۲۹</sup> و شعر بی درنگ با یک واژه ربط « و چیزی دیگر، چیزی دیگر، » به جاری شدنش ادامه می دهد و پیوندی میان تمام آن طرح های چهارگانه و مجموعه ی وطن ایجاد می کند. « و چیزی دیگر، » که: « چیزی عظیم تر از تمام ستاره ها تمام خدایان » است همان « آتشی » است که در طرح سوم دیدیم، یعنی عنصر استحاله بخش عشق: « قلب زنی که مرا کودک دست نواز دامن خود کند! » تمام طرح ها و مفهوم وطن در یک کفه و این « چیزی دیگر، در کفه ی دیگر. راوی چون درد بی عشقی در جان دارد احساس پوچی و بی هوته گی می کند، و این سه را در هر دو بخش اول و دوم شعر فریاد

۲۹. « با کلمه ی بازتاب از جنسیت ها پریدید. چرا می گوید جنسیت های هم شهریان را به قلب خود می گیرد؟ » (ج. ز.)

کرده است. اکنون می‌توان به روشنی دید که چرا راوی خود را « قالب خالی » یا  
 پر از « وحشتِ خلاً » می‌داند. در این بند آن « قالب خالی » از « هیبت  
 تنهایی » پر شده و آن « وحشتِ خلاً » صورت « وحشتِ تنهایی » به خود گرفته  
 است. همه‌ی این‌ها از میان خواهد رفت اگر که عنصر کیمیا کارِ عشق پدید آید:  
 « قلب زنی که مرا کودک دست‌نوازد دامنِ خود کند! » اکنون می‌توان به چگونه‌گی  
 عنصر کودک در طرح دوم پی برد:

سایه‌ها

کودکان

آتش‌ها

زنان-

### سایه‌های کودک و آتش‌های زن.

باری، چون چنین عشقی هنوز در میان نیست او در هر دو بخش با عبارت  
 توضیحی « چرا که من دیرگاهی است که ... » نتیجه‌گیری می‌کند. درد را یافته و  
 درمان را نیز هم. بندهای بعدی بخش اول تماماً بسط همین دو بند اول و  
 دوم‌اند.

۱۰۳. توجه کنید به ترکیب « سایه‌های کودک ». در این بخش خود را کودک  
 خواسته است و در بخش سوم خود را سایه می‌داند: « سایه‌یی که با پوک  
 سخن می‌گفت » آن « قالب خالی » و « وحشتِ خلاً » دیگر شده است « سایه » و  
 پوک.

۱۰۴. ترکیب « مارش عظیم اقیانوس » می‌رساند که راوی موسیقی را در اندیشه  
 دارد.

۱۰۵. بخش دوم یک شعر کامل و یک عاشقانه‌ی تمام‌عیار است، شاید اولین  
 عاشقانه‌ی شاملو.

تو اجاقِ همه چشمه‌ساران

سحرگاه تمام ستاره‌گان

و پرندۀ جمله‌ی نغمه‌ها و سعادت‌ها را به من می‌بخشی.

ترکیب «اجاق چشمه‌ساران» شاید در نظر اول خیلی ناشیانه باشد: اجاق و چشمه‌سار؟ غیر همان معنی کلی اجاق به معنی آتش‌دان معنی دیگری مناسب این جا نمی‌شناسم. آیا راوی می‌خواهد آتش و جوشش چشمه‌سار و جوشش لطیف عشق را به شیوه‌یی نو در این دو واژه‌یی که آب و لطافت و آتش و خانه را به ذهن می‌آورند بیان کند؟

در دنباله‌ی همین قسمت با این تکه روبه‌رو می‌شویم:

تو به من دست می‌زنی و من

در سیده‌دم، نخستین چشم‌گشوده‌گی، خوش به زنده‌گی بازمی‌گردم.

آیا یادآور این تکه از شعر در لحظه (از مجموعه‌ی ترانه‌های کوچک غربت) نیست، متهی در مرحله‌ی متفاوت از کمال:

به تو دست می‌مایم و جهان را درمی‌یابم،

به تو می‌اندیشم

و زمان را لمس می‌کنم

معلق و بی‌انتها

عربان. (۱۹ مرداد ۵۹، ترانه‌های کوچک غربت)

هر دو فضا یکی است. با آغازی در دو جهت متفاوت: در شعر سال ۳۹ از من می‌گوید و در شعر سال ۵۹ از تو. آیا «سیده‌دم، نخستین چشم‌گشوده‌گی» متفاوت از «و زمان را لمس می‌کنم» است؟ ....

۱۰۶. از آغاز بخش دوم روشن است که این به راستی آخرین شعر انزوای راوی است:

در لبان تو  
آبِ آخرین انزوا به خواب می‌رود  
« به خواب رفتن آب » ترکیب نوی است که هم‌چنان از پس سال‌ها نوی خود را  
برای من حفظ کرده‌است.  
« عمق خواب‌های پریشانِ خاک‌ساریِ خوش » به « عمق ناپیدای روح »  
بدل می‌شود. و خیلی چیزهای دیگر.

#### □ چشمان تاریک

شعری است در پنج بخش. به صفت تاریک در چشمان تاریک توجه کنید، که هم خوانی ظریفی با شبچراغ سیاه و مرثیه دارد:

چشمان تو شبچراغ سیاه من بود،  
مرثیه‌ی دردناک من بود  
مرثیه‌ی دردناک و وحشت‌تدفین زنده به گوری که منم، من...

۱۰۷. این شعر به گونه‌ی یادآور شعر رکسانا است شاید در فضایی دردمندانه‌تر.

خار بوته‌ی کنار کوبره جست و جو باش  
تا سایه‌ی من، زخم‌دار و خون‌آلود  
به هزاران تیغ نگاه آفتاب بار تو آویزد...  
« هزاران تیغ نگاه آفتاب بار، را در کنار چشمان تاریک و چشمان شبچراغ  
سیاه و چشمان شبچراغ تاریک بگذارید.  
حدیث نفس هول‌انگیزی است.

## سال ۳۲

از سال ۳۲ پنج شعر در دست داریم که در هوای تازه آمده: مه در بخش ۲، بودن در بخش ۳، دو شبانه در بخش ۴، پریا در بخش ۵. از دو شبانه‌ی این سال طعم تلخی در کام می‌نشیند اما شعرهای دیگر آن مه و پریا از امیدی پر است که جامعه را به آن نیاز است. شبانه‌ی یه شب مهتاب و پریا در بردارنده‌ی نخستین تجربه‌های جدی شاعرند در زمینه‌ی کاربرد زبان ترانه‌های کوچه‌یی در شعر.

☐

یابان راه سراسر، مه گرفته‌ست.

جراغ قره پنهان است

موجی گرم در خون یابان است

یابان، خسته

لب بسته

نفس بشکسته

در هذیان گرم ریه، عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند.

☐

و بیابان را سراسر مه گرفته‌ست. [ می‌گوید به خود، عابر ]  
 سگان قره خاموش‌اند.  
 در شولای مه پنهان، به خانه می‌رسم. گل‌کو نمی‌داند. مرا ناگاه در  
 درگاه می‌بیند. به چشمش قطره‌اشکی بر لبش لب‌خند، خواهد گفت:  
 و بیابان را سراسر مه گرفته‌ست ... با خود فکرمی‌کردم که مه گر  
 هم‌چنان تا صبح می‌باید مردان. جسور از خفیه‌گاه خود به دیدار  
 عزیزان باز می‌گشتند. □

بیابان را

سراسر

مه گرفته‌ست.

چراغ قره پنهان‌ست، موجی گرم در خون بیابان‌ست.  
 بیابان - خسته لب‌بسته نفس‌بشکسته در هذیان - گرم - مه عرق  
 می‌ریزدش آهسته از هر بند ...

۱۰۸. مه شعر کوتاهی است در ۳ بخش، در وزن نیمایی، که بخش سوم آن از نظر  
 کلامی تکرار همان بخش اول است. در این سی و پنج سالی که من این شعر را  
 می‌شناسم از خیلی‌ها شنیده‌ام که مه یک فیلم کوتاه عاشقانه - پارتیزانی است  
 همراه با هیجان خطر. و من می‌افزایم با یک موسیقی متن ( وزن نیمایی ) و  
 یک هارمونی موسیقایی ( حال و هوای عابر و راوی و بیابان ) که در آواها و  
 ترکیب‌های گوناگون آن تحقق می‌یابد.

□ خوانش

۱۰۹. • مفردات شعر: صدای راوی، بیابان، مه، عابر ( گل‌کو، مردان جسور،

عزیزان)، سگان، قریه، چراغ پنهان، موج گرم، خون بیابان.

● قید و صفت: سراسر، پنهان، گرم، خسته، لب‌بسته، نفس‌بشکنه، آهسته، خاموش.

● مکان: بیابان، قریه، خفیه گاه.

● زمان: شب (چراغ قریه ...، تا صبح ...)

● اضافه‌ها: چراغ قریه، سگان قریه، شولای مه، هذیان گرم مه.

● تکرار: بیابان ( ۸ بار )، مه ( ۸ بار ). سطر اول ۴ بار، و تمام بخش سوم که تکرار کلامی بخش اول است.

عابر شعر به زنی به نام گل‌کو می‌اندیشد. ما با این نام پیش از این آشنا شده و توضیح شاعر را در باره‌ی این نام، در شعر گل‌کو ( از شعرهای سال ۳۰ - ۵۰/۴ )، خوانده‌ایم.

۱۱۰. نام شعر مه است. شاید برای این که نخستین خواننده، یعنی شاعر، به فروپوشنده گی مه در شعر توجه دارد، چرا که گویا نگران زنده گی عابر و تحقق دیدار است. اما می‌توان تیم مهم دیگری هم در شعر یافت، مثلاً بیابان، با انسان‌واره گی زیبایش. بیابانی فروپوشیده در ابهام مه، که خون دارد، خونی جاری و موج و گرم؛ با شوقی که می‌تواند بازتاب اشتیاق رهگذری باشد که در آن می‌رود. در این باره خواهیم گفت.

۱۱۱. مه یک راوی دارد که شعر را روایت می‌کند. به جز او دو صدای دیگر هم هستند: یکی عابر، و دیگری صدای گل‌کو، که عابر آن را از جان خود، یعنی از خیالش، به ما گزارش می‌دهد. اما از نظر نمایشی، این سه صدا که جز یک صدا نیستند، همان صدای راوی است.

۳۰. ترکیب سگان قریه خاموش‌اند، را در قطعه‌ی رقص شب در آهنگ‌های فراموش شده هم داریم:

گامی سگان قریه اگر دم فروکشند؛

آن وقت، ناله‌های یکی مرغ شب‌نشین

آید به گوش، از وسط خنده‌های خوک،

چون ضربه‌های والس دل‌انگیز و برطنین.



۱۱۲. تنها موجود زنده‌ی این شعر، به یک معنا، فقط عابر است. اما گل‌کو و «مردان جسور» و «عزیزان»، و نیز «سگان خاموش قریه» هم هستند که در دل و خیال راوی عابر هستی دارند و در ساختار مه منعکس می‌شوند.

۱۱۳. اولین کلمه‌ی متن شعر بیابان است. چه تصویری از آن داریم؟ مکانی خشک و بی‌آب، - بی‌آب + آب + ان - و پهناور، شاید بی‌پوشش گیاهی و باز هم شاید بی‌هیچ صورتی از حیات انسانی و اجتماعی. شاید مقصود از بیابان این‌جا فضای بیرون قریه است که بیش‌تر دشت و صحرا است. ممکن است بگویید بیابان بنا بر ساختار لغوی آن قاعدتاً شب‌هایش سرد است و شاید چندان مهی در آن نباشد، و ای بسا که باشد، مثلاً در برخی بیابان‌ها. اما اگر بیابان را، همان‌طور که گفتم محیط خشک بیرون از شهر و روستا بگیریم، دیگر به چنین معنای خشک لغوی نیازی نداریم.

از این گذشته، چرا فقط به معنای لغوی بیابان توجه کنیم؟ شاید تصور تصویر بیابان این شعر، همراه با پهناوری مه‌پوش آن، و قدرت تأثیر ساختار آوایی آن - خصوصاً دو آ‌ی - خوش‌آهنگ آن - که سبب شده منظر مبهم اما مؤثری پیش روی خواننده گسترده‌شود - کارسازتر از معنای لغوی آن باشد.

۱۱۴. سه عنصر بیابان و مه و شب، که برهم‌کنش (interaction) زیبایی‌شناختی دارند، از نظر روانی هراس‌آورند، موقعیتی‌اند برای عابر آشنا به راه، در رسیدن به خانه. از سوی دیگر، مناسب‌اند برای گم‌شدن، گم‌شدن عاشقانه در مه، مهی که راوی آن را با گرمای شولا در سرمای شب، (در شولای مه پنهان)، وصف می‌کند. این سه عنصر با حضور عابر جان‌می‌گیرند. در متن شب است که چنین موقعیتی پیدامی‌شود. این فروپوشنده‌گی مه بیش از آن که گذرگاه عابر را بپوشاند، بیان پوشیده‌گی و شولایی عشق است. آیا بیابان همان عابر است و مه، همان گل‌کو؟ چرا که در این شعر آن بی‌آب، هستی ندارد و این بی‌آب، معنا.

۱۱۵. اولین جمله: « یابان راه سراسر، مه گرفته است »، با آن چهار آ، سه بار در شعر تکرار می شود با سه تقطیع متفاوت، که هر سه ی آن ها روی کلمه ی سراسر، که از نظر آوایی، آهنگین و از دیدگاه نگارشی زیبا است، تکیه می کنند: به این صورت:

- یابان راه سراسر، مه گرفته است.
- « یابان را سراسر مه گرفته است... »
- یابان را

سراسر

مه گرفته است.

شکل سوم با حالت شلنگ انداز. راوی هم سازی. بیش تری دارد. در این باره خواهیم گفت.

۱۱۶. بند اول، پس از سطر اول، یعنی

یابان، خسته

لب بسته

نفس بشکسته

در هذیان گرم. به، عرق می ریزدش آهسته از هر بند.

با طول بلند یک جمله یی اش، که در یک نفس خوانده می شود، آیا یابان دراز راه، بیش از معنای لغوی آن، القانمی کند؟ از سوی دیگر، آیا شکل نوشتاری آن حرکت گسترنده ی مه را نشان نمی دهد؟

سطر اول و تمام بخش اول و شاید تمام شعر با تلنگر واژه ی یابان در جان شاعر نمودار شده است. مقصودم این است آیا نمی توان برخی شعرها را در وجود شاعر به طرح یک تصویر غبار گرفته مانند کرد که اول جزء کوچکی از یک گوشه ی آن پیدا می شود، و آن وقت غبار تمام طرح را می توان با یک