

□ شعر ناتمام، مثنوی است در ۴ بند:

سالم از می رفت و، غلتک سان دژم
از سرایشی، کنون، سوی عدم.

یش- رو می بینش، مرموز و تار
بازوانش باز و جانش بی قرار.

جان ز شوق- وصل- من می لرزدش،
آبام و، او می گدازد از عطش.

...

ای دریغ از پای بی پایش- من!
درد- بسیار و لب- خاموش من!

شب سیاه و سرد و، ناپیدا سحر
راه پیچایچ و تنها، رهگذر.

....

زاده‌ی پایان روزم، زین سبب
راه من یک سر گذشت از شهر شب.

چون ره از آغاز- شب آغازگشت
لاجرم راهم همه در شب گذشت.

□ در لعنت خطاب به و خداوندان- خوف انگیز- شب پیمان- ظلمت دوست!، می گوید:

در تمام شب چراغی نیست.

در تمام شهر

نیست یک فریاد

و آن‌گاه آنان را به فروغ صد هزاران آفتاب جاودانی تر، نفرین می‌کند، و با
خشمی خونین و از سر درد و تهدید، در باغ سبز آن روز رابه روی شان
تف می‌کند:

و ظلمت آباد بهشت گندتان را، در به روی من

بازنگشاید!

۱۷۵. راوی کیست؟ او خود را پهلوانی خسته پای با زخمی پر درد معرفی کند:

پای من خسته است.

پهلوانی خسته را مانم که می‌گوید سرود کهنه‌ی فتحی قدیمی را.

با تن بشکسته‌اش،

تنها

زخم پر دردی به جامانده‌ست از ششیر و، دردی

جان‌گزی از خشم ...

اما فرم جمله‌های بلند و سنگین، که در تتابع اضافات نشان داده شده، و لحن
خسته و زخم‌آلود راوی بیش از خود کلام شعر خسته پای و مانده گی و
دردمندی او را بیان می‌کند. حتا از فرم کوتاه.

در تمام شب چراغی نیست

در تمام روز

نیست یک فریاد

چون شبان بی ستاره قلب من تنهاست.

هم این خسته گی و سرمای درون او حس می‌شود. تمام مفردات یک شعر
پر شور در آن هست، مالا مال از درد و خشم، اما لحن خسته و زخم پر درد و

ناتوانی. ناشی از آن مانع پدید آمدن. چنین شعر پرشوری می شود. حتا فریاد.
 راوی هم فریاد کسی است که خون زیادی از تنش رفته است:
 خشم خونین، اشک می خشکانش در چشم.
 در شب بی صبح خود تنهاست.

از درون بر خود خمیده، در یابانی که بر هر سوی آن خولی نهاده دام
 دردناک و خشمناک از رنج زخم و نخوت خود، می زند
 فریاد...

۵ شعر ناتمام

۱۷۶. شعر ناتمام ۲ شعری است در ۳ بند. راوی بند اول « خرد و خراب و خسته »
 است « با عصای پیران » و پر از « وحشت از فردا و نفرت از شما ». چرا چنین
 است؟ آیا سرچشمه‌ی « نفرت از شما » می تواند این باشد که آن فردای
 وحشت انگیز را شما ساخته اند؟ راوی در بند اول لحنی خسته و بیزار دارد، با
 دل مُرده گی شدید. زمان بند اول روز (امروز) است یا شب (امشب) که
 چنین فردای وحشت باری به دنبال دارد. آیا این شما نیست که در بند سوم در
 هیأت « شب، تپل و خواب غلیظ سیاه » به آن اشاره می شود؟ آیا این شب
 نفرت انگیز نیست؟ اما راوی در این حال نمی ماند. چه چیز می تواند در او
 استحاله‌ی ایجاد کند؟ از سوی دیگر کمترین حجم شعر به بند اول اختصاص
 یافته.

زمان در بند دوم نیم شب است، نیم شب عمر، اما راوی با دو عنصر
 تازه‌ی ستاره و انتظار روبه‌رو است. در لحن راوی هنوز خسته گی
 حس می شود. در ادامه‌ی همین بند عنصر دیگری وارد شعر می شود که لحن
 شعر را عوض می کند. او « زودآشنای دیربافته » می است که راوی از او می پرسد
 آیا تو همان ستاره‌ای که در این نیم شبان عمر نگاه او را انتظار می کشد؟ راوی
 هنوز خشم گین است:

در نیم‌شبان عمر خوشام، سخنی بگو با من
— زود آشنای دیر یافته! —

تا آن ستاره اگر تویی،

سپیده‌دمان را من

به دوری و دیری

نفرین کنم.

بند سوم تعارض حیرت‌انگیزی با دو بند اول و دوم دارد. راوی با مهارت و نرم و آهسته ما را از لحن بند اول به بند دوم می‌برد که پلی میان دو بند اول و سوم است.

۱۷۷. در بند سوم تو را که آفتاب است یافته. با حضور تو، آن استحاله رخ می‌دهد و لحن نو میدی و خشم و خسته‌گی راوی، با همان شدت، بدل به لحن شورانگیزی می‌شود که از هرگونه احساسات رمانتیک عاری است. تو، که در حقیقت همان عشق است، آورنده‌ی رستاخیز است. شعر با تغییر لحن راوی، که خود ناشی از استحاله‌ی درون اوست، دیگرگون می‌شود:

دستان من از نگاه تو سرشارست.

چراغ ره‌گذری

شب تپل را

از خواب غلیظ سیاهش بیدار می‌کند

و باران

جویبار خشکیده را

در چمن سبز

سفر می‌دهد ... ۴۱

۴۱. اگر لغات «دستان» و «سرشار» را به «دست‌ها» و «پره» تبدیل کنیم آیا تمام این بند به شعر سهراب سپهری شبیه نمی‌شود؟

۱۷۸. این شعر ناتمام رستاخیزی است که تازه در جان راوی آغاز شده است. در واقع شعر در پایانش، با سه نقطه‌ی پس از «سفر می‌دهد...»، آغاز می‌شود و گزینش نام شعر ناتمام تأکیدی است بر این نکته.

۱۷۹. از نظر هنری، این قسمت یک شعر جاافتاده است که تاکنون (تا سال ۳۵) از شاعر نخوانده بودیم.

به دو دسته لغات نگاه کنید: دستان من، نگاه تو، سرشار بودن، چراغ ره‌گذر، بیدار کردن، باران، چمن سبز، و سفردادن در یک سو و در مقابل آن‌ها شب تنبل، خواب غلیظ سیاه و جویبار خشکیده نشسته‌اند. با این همه، این‌ها پوست بیرونی لحن-پُرشور راوی را بیان می‌کنند. تنها در فرم ترکیبی این لغات است که نحوه‌ی بیدار شدن و راه‌افتادن او نشان داده می‌شود: تصویر اول (چراغ ره‌گذری... بیدار می‌کند) تماماً در تخیل راوی شکل می‌گیرد بی هیچ نشان از واقعیت آشنای بیرونی. تصویر دوم (و باران... سفر می‌دهد...) یک تصویر واقعی، یعنی بیرونی است که تنها با «سفر می‌دهد...» به حوزه‌ی تخیل وارد می‌شود. اما چه نسبتی میان سطر «دستان من از نگاه تو سرشار است» و دو تصویر بعدی هست؟ دو عنصر ره‌گذر و باران از کجا آمده‌اند؟ آیا چراغ‌گونه‌گی و باران‌واری به حضور سرشاری نگاه تو ربط می‌یابد؟ شب تنبل و خواب غلیظ آیا درون راوی نیست که بدین گونه استحال یافته؟ از سوی دیگر، آیا این دو عنصر خود بازتاب بیرون نیست که در راوی نیز، در هیأت «نفرت از شما» نمودار شده؟

۱۸۰. چند شعر هست که دستاویز برخی خرده‌گیری‌ها به شاعر بوده است. گفته‌اند که شاعر مردم را تحقیر می‌کند و به خلوت خود رو آورده است. مقصودشان از مردم، مثلاً در این شعر، شما است در «نفرت از شما»، و مقصود از خلوت خود، تو است که می‌گوید «دستان من از نگاه تو سرشار است». این گونه کج‌خوانی‌ها را دلالت بر یأس شاعر دانسته‌اند. اولین اشتباه این گونه خرده‌گیران این است که جنبه‌ی نمایشی شعر را نادیده گرفته راوی را با شاعر اشتباه گرفته‌اند. دیگر آن که چه گونه به این نتیجه رسیده‌اند که شما مردم است و

تو یارِ خلوتِ شاعر؟ خوب است پیرسیم که راوی، نه شاعر، که را نفی می‌کند و که را اثبات؟ اگر خیلی ضروری است که در این شعر دنبال مردم بگردیم، خیلی ساده، چرا تو، یا ما (در شعر از مرز انزوا) مردم نباشد و شما ضد مردم؟^{۴۲} گفتیم خصوصاً از سال ۳۴ دیگر آن شما که در سال ۲۹ و در پی شکستن دیوارهای دخمه‌ی اکنون خوش بودند در تو تجلی و آبگینه‌گی می‌یابند. تو جلوه‌های گوناگون می‌گیرد، و همین تجلی‌ها است که مایه‌های خوانش‌های متفاوت، و اشتباه‌های مختلف، شده‌است. اگر کسی با خوانش‌ تنگ‌ نظرانه در شعرهای سال ۳۵ نگاه کند شاید در شعر از مرز انزوا چیزهای بیش‌تری برای خرده‌گیری پیدا کند. اما چرا وحشت از فردا، نفرت از شما، نفرین کردن به سپیده‌دم‌های ندیده، و تمام شعر از مرز انزوا... بازتاب بیرون نباشند؟ آیا راوی آینه‌گی نکرده‌است؟

اما چه گونه، به راستی چه گونه

در قعر شبی این چنین بی ستاره،

زندادان مرا - بی سرود و صدا مانده -

بازتوانی شناخت ؟

□

ما در ظلمت ایم

بدان خاطر که کسی به عشق ما نسوخت،

ما تنها ایم

چرا که هرگز کسی ما را به جانب خود نخواند،

ما خاموش ایم

زیرا که دیگر هیچ‌گاه به سوی شما باز نخواهیم آمد،

و گردن‌افراخته

۴۲. ارجاع می‌دهم به نخستین تفکیک دو گونه شما در بحث از شعر تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن،

بدان جهت که به هیچ چیز اعتماد نکردیم، بی آنکه بی اعتمادی را
دوست داشته باشیم.

از مرز انزوا با این سطرها تمام می شود:

چون قایق بی سرنشین، در شب ابری، دریاهاى تاریک را به جانب
غرقاب آخرین طی کنیم.

امید درودی نیست...

امید نوازشی نیست...

خواننده اگر این سطرها را از بخش پیشین شان جدا کند و اگر از خود نپرسد چرا
چنین امیدی نیست؟ بی گمان شعر را درست نخوانده است. راوی چرایش را
کمی پیش تر آورده است:

چرا که قلبها دیگر جز فریبی آشکاره نیست،
و در پناه گاه آخرین، ازدها بیضه نهاده است.

□ تنها ...

اکنون مرا به قربان گاه می برند
گوش کنید ای شمایان، در منظری که به تماشا نشسته اید
و در شماره، حماقت های تان از گناهان نکرده ی من افزون تر است!
— با شما هرگز مرا پیوندی نبوده است.
بهشت شما در آرزوی به برکشیدن من، در تب دوزخی انتظاری
بی انجام خاکستر خواهد شد؛ تا آتشی آن چنان به دوزخ خوف
انگیزتان ارمغان برم که از تف آن، دوزخیان مسکین، آتش
پیرامون شان را چون نوشابه های گوارا سرکشند.

چرا که من از هر چه با شماست، از هر آنچه پیوندی با شما داشته
است

نفرت می‌کنم:

از فرزندان و

از پدرم

از آغوش بویناک‌تان و

از دست‌های‌تان که دست مرا چه بسیار که از سر خدعه فشرده‌است.

...

۱۸۱. در تنها... راوی را به جرم گناه نکرده کیفر می‌دهند و به قربان‌گاه می‌برند. در این میان مردمی با گروهی یا کسانی - که راوی آنان را شمایان خطاب می‌کند - به تماشا نشسته‌اند. راوی، بنا بر شعر، گویی آنان را می‌شناسد و از این رفتار آنان رنج می‌برد، و همین امر او را بر آن می‌دارد که فریادی خشم‌آلود از جگر بکشد. راوی، یک‌تنه، هم به قربان‌گاه می‌رود و هم به مصاف شمایان. خطاب راوی در شعر تنها... هم به همان شمای دو شعر شعر ناتمام و از مرز انزوا است که این جا به صیغه‌ی جمع شمایان خوانده شده‌اند. شمایان همان دیگران و دیگرتران تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن اند:

... که می‌سازند

دشته

برای جگرشان

زندان

برای پیکرشان

رشته

(تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن)

برای گردن‌شان

چرا چنین می‌کنند؟ از سر نادانی، یا چنان که در این شعر آمده، از روی حماقت؟ راوی خود را از آنان نمی‌داند: « با شما هرگز مرا پیوندی

نبوده‌است. و چنان خشم آلود از این حماقت‌ها بیزار است که تهدیدشان می‌کند.

راوی و نفرت از شمای شعر ناتمام را این‌جا روشن‌تر بیان می‌کند. این زبان خشم آلود بسیار مغرورانه نیز هست:

غرور من در ابدیت رنج من است
تا به هر سلام و درود شما، منقار کمرکسی را بر جگرگاهِ خویش
احساس کنم.

راوی چنان از این شمایان نفرت دارد که می‌گوید:

از مردان شما آدم‌کشان را
و از زنان‌تان به روسیایان مایل‌ترم.

شاید برای این که در این دو گروه مطرود حرکت و صداقتی می‌یابد که در شمایان نیست.

۱۸۲. خواننده‌ی کنج‌کاو شاید بتواند تا حد زیادی شمایان را، بر اساس همین شعر، و در همین سال، در میان مردم جامعه‌ی آن روز شناسایی کند.

۱۸۳. [که شما در این دو سال اخیر باز به طرف مردم و خلق گرایش پیدا کردید و از شعر ملتزم و اجتماعی دفاع می‌کنید و باز از مردم حرف می‌زنید. خوب یادتان است که زمانی همین مردم را با صفت بوی‌ناکان نام بردید.^{۴۳} ... شما در مراحل مختلف

۴۳. گویا اشاره دارد به این بخش از شعرتها ...

چرا که من از هر چه با شماست، از هر آنچه پیوندی با شما داشته‌است نفرت می‌کنم:

از فرزندان و

از پدرم

از آغوش بوی‌ناک‌تان و

از دست‌های‌تان ...

زنده‌گی تان طرز تفکرهای مختلفی داشته‌اید یا تابع احساسات تان بودید.]
 ۱۸۴. > من هیچ وقت از مردم دور نبودم من عضوی هستم از این جامعه منتها یک موضوعی است که باید برای روشن کردن آن کمی به عقب برگردم. اگر کسی « واقعاً » با تمام عقیده و با تمام منطلق و با تمام صمیمیتش در صف مخالف من باشد، من هرگز به خودم اجازه نمی‌دهم به او توهین کنم. چون او عقیده‌ی دارد برای خودش هم چنان که من عقیده‌ی برای خودم دارم. منتها عقیده‌ی ما متضاد است. خوب، یا او نتوانسته مرا مجاب کند یا من نتوانسته‌ام او را مجاب کنم. اشخاصی را می‌بینیم که واقعاً احمقانه برای خود به تفکراتی قائل هستند نمی‌خواهم بگویم دکترین یا ایده‌ئولوژی. چنین کسی هم واقعاً خوب حماقتش را می‌خورد و باز تقصیر جامعه است که نتوانسته یا نشده و یا نخواستہ وضعی پیش بیاورد که مردم واقعاً بتوانند برای خودشان راه و روش مشخصی پیدا کنند. ...

مسأله آن موقع به آن شکلش مورد نظر من است که آدمیزاد تنها و تنها پوست خودش را بخواهد نجات بدهد و به خاطر پوست گنبدیدی خودش به افکار و عقاید دیگران توهین کند. به خاطر صنار و سه‌شاهی به خاطر مال و جیفه‌ی دنیا و به خاطر منافع مادی خودش.

من و نسل من آن چنان لطماتی از این بوی ناک‌ها خورده‌ایم که لابد تاریخی خواهد بود و قضاوتش را خواهد کرد.

اما چرا باید وقتی که صحبت از بوی ناکان پیش می‌آید شما در برابر من جبهه بگیرید؟ مثلی است که می‌گوید چوب را که بردارند گربه‌دزده خبردار می‌شود. کی گفته‌است که « مردم » این جا مورد نظر بوده‌اند؟ <

که جمع الفونون دارد ... عام است.

> باشد. آن‌ها هم یکی دوتا که نبودند. اغلب گروه‌هایی بودند که گروه‌های پیش تری را هم به دنبال می‌کشیدند و کسانی بودند که لطماتی به امید و به تفکر نسل‌ها زدند. شاید حساب یک نسل و دو نسل هم نباشد. <^{۴۴}

نامرهمه‌ی شعرهای تو

۲۵۶

شعر با این تأکید پایان می‌گیرد:

من پرومته‌ی نامرادم

که کلاغان بی‌سرنوشت را از جگر خسته سفره‌یی جاودان گسترده‌ام.

گوش کنید این شمایان که در منظر نشسته‌اید

به تماشای قربانی بیگانه‌یی که منم:

با شما مرا هرگز پیوندی نبوده‌است.

شاید شعر تنها... پس از مجموعه‌ی قطع‌نامه دومین بیانیه‌ی راوی باشد.

بلاغ ائینہ

مجموعہ شعر

احمد شاملو

www.Ker...

www.KetabFarsi.com

باغ آینه

باغ آینه ۴۴ شعر دارد در ۶ بخش، از سال ۱۳۳۶ تا ۱۳۳۸. شعرها کم‌تر تاریخ سال دارد از این رو نمی‌توان سال به سال آن را بررسی کرد.

۱. هشت شعر بخش ۱ همه سبک و سیاق قدیمی دارند و خواب و جین‌گر نیز از مجموعه‌ی آهنگ‌های فراموش شده، با کمی دستکاری، به این مجموعه راه یافته است. (۱ فصل ۱۵/۲)

☐ مثل این است...، دومین شعر این مجموعه، هشت چهارپاره است و زبان نیمایی دارد. فضای شعر فضای یک خانه است، با یکی دو ترکیب وصفی، مثلاً در چهارپاره‌ی چهارم، هر چند که امروزه نمی‌توان آن را شاملویی نامید:

مثل این است که هر خشت در آن

سر نهاده‌ست به زانوی غمی

هر ستون کرده از او پای، دراز

به اجاق غم یشی و کمی.

ترکیب هیکل زیست هم در آخرین چهارپاره تازه گوی دارد.

بعید می‌دانم این‌گونه شعرهای این مجموعه متعلق به این سال‌ها (۳۶-
۳۸) باشد.

□

بخش ۲، ۹ شعر دارد که بیشتر آن‌ها امروزه هم در شمار شعرهای
پُرخواننده‌ی شاملو است.

□ غروب « سیاه‌رود »

۲. که « از غروب سیاه‌رود: می‌چکد سمفونی شب آرام. - مفهوم این که

موسیقی چیکه چیکه ... »

> موسیقی اصلاً این حالت رو برای من داره. این موج‌های موسیقی که

می‌ریزن روی مردم و مردم توی یه سکوتی م‌ث این که زیر بارون

واسادن... < (اندیشه و هنر، ویژه‌ی شاملو، هروردین ۱۳۴۲، ص ۱۴۳)

می‌چکد سمفونی شب

آرام

روی دل‌تنگی خاموش غروب.

مغرب

از آتش افسرده‌ی روز

بی‌صدا می‌سوزد.

می‌برد نغمه‌ی دل‌تنگی را

باد جنوب

تا کند زمزمه بر بام هوا.

نیست حرفی به لبانش

لیکن

مانده با خامشیش مطلب‌ها.

می پرد موج زنان بازمی آید به فرود
هم چون آن سایه‌ی لغزان شکوره،
هی هی - چویان
از دور.

می خزد مار

چون آن جاده‌ی پیچان چون مار.
در سرایشی غوغاگر رود.

□

بی که از خیمه‌ی رازش به در آید
و ه که می خواند

جنگل

چه به شورا

۳. شعری است وصفی در دو بخش. بافت موسیقی وار آشکاری دارد. راوی نگاه موسیقی دانی را دارد که سعی می کند شعری با زبان و عروض نیمایی بنویسد. می دانیم که سمفونی، به معنی هم صدایی، در مفهوم موسیقایی اش به یک موسیقی ارکستری گفته می شود. از این رو، هم در این شعر، خصوصاً در ترکیب سمفونی شب - آن، و هم در شعر سمفونی تاریک (۱۳۲۶، هوای تازه، ← ۵/۴ - ۱۲) ما ناگزیر از تصور یک ارکستریم، ارکستری که در شب می نوازد یا خود شب چنین ارکستری است؟ یا شاید هر دو. از سوی دیگر، در بسیاری از شعرهای شاملو فضای زمانی شب بستر رویدادها است. چرا این همه شب به این شعرها راه یافته است؟ البته معنای نمادین شب منظور نظرم نیست. آیا ممکن است علتش خوی شب بیداری راوی باشد؟ یعنی همان خویی که ما در تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن هم آن را می بینیم؟ آیا همین حال و هوا نیست که شبانه‌ها را پدید آورده؟

۴. در این شعر دو چیز چشم‌گیر است یکی تقطیع پله کانی و دیگری وصف موسیقایش. اصولاً در میان شعرهای شاملو شعر وصفی، به معنایی که در میان اهل ادبیات رایج است، بسیار کم است. حنا همین شعر هم که وصفی است و صفش در یک محیط موسیقایی است. در کلمات آرام، بی‌صدا، نغمه (ملودی؟)، و نیز دل‌تنگی، زمزمه، هی‌هی چویان از دور (محیط پاستورال؟)، و نیز عباراتی مثل سرایشی غوغاگر رود، و می‌پرد موج‌زنان بازمی‌آید به فرود، و نیز سطرهای سه‌گانه‌ی

وه که می‌خواند

جنگل

چه به‌شور!

و مانند این‌ها، روشن می‌شود که شعر به سوی موسیقی شدن گرایش دارد. و مجموعه‌ی جنگل در هیأت یک ارکستر تجلی می‌کند. شعرهای دیگری هم از شاملو داریم که در آن‌ها شب و جنگل سرشار از موسیقی اند، مثل شعر طرح در همین مجموعه.

۵. این شعر، با توجه به شعر سمفونی تاریک، گام خوب دیگری است برای نزدیک شدن به موقعیت موسیقایی در شعرهای بعدی شاملو. این وضوح در کاربرد موسیقی از این پس در شعرهای شاملو بیش از پیش درونی می‌شود. مقصودم این است که بیش‌تر به عمق شعر راه می‌برد و از سطح واژه‌گان موسیقایی دور می‌شود.

❑ بر سنگافروش

۶. شعری است در پنج‌بند، با فرم نیمایی. راوی آن چنگی بی است که فانوس به دست (از برخی جهات مثل آن شیخ مولوی نیست در: دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر...؟) در «کوچه‌ی مردم» «بانگ شرافشان» برمی‌دارد

که و آهای... از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید! سپس خنیاگرانه همین را نقل می‌کند. اما هیچ پاسخی نمی‌گیرد. آنان در انزوای خود گویی مسخ شده‌اند. ضخامت این انزوا چه قدر است؟ یکی از شاخص‌های شعر شاملو بیان همین انزوا است که آیا باید آن را هم در آن فهرست و درد قرون بی آورد که انسان با آن خو کرده است؟

یاران. ناشناخته‌ام

چون اختران. سوخته

چندان به خاک. تیره فروریختند سرد

که گفتی

دیگر

زمین

همیشه

شب بی ستاره ماند.

این بند ظاهراً یک گزاره‌ی خبری است اما راوی آن را مرثیه‌وار بیان می‌کند. فرم نوشتاری پله‌کانی آن هم فروریختن اختران سرد را نشان می‌دهد و هم فروریختن آواز مرد چنگی را. آن عبارت «که گفتی» این بند را از صورت گزارش خبری بیرون می‌آورد. شکل نمایشی شعر مثل یک تک‌گویی روی صحنه‌ی تئاتر است. چنگی بی را مجسم کنید که این بند را می‌نوازد و می‌خواند.

راوی در بند دوم پس از نقل این ماجرا می‌پردازد به حال و روز خود. موسیقی این جا رنگ تندی به خود می‌گیرد.

آن‌گاه

من

که بودم

جغد. سکوت. لانه‌ی تاریک. درد. خویش، ...

این فرم (توالی اضافات) لختی و بی‌حوصله‌گی و عمق لانه‌ی تاریک او را نشان می‌دهد، اما موزونیت ادامه‌ی این بند و سپس خطابه‌ی راوی شوری به آن می‌دهد.

خطابه یا «بانگ شرافشان» ظاهراً در معبر یا «میان کوچه‌ی مردم» طنین افکن می‌شود، اما تا پایان شعر که این بانگ ادامه‌دارد از در و دیوار اگر صدا در آمد از کوچه‌ی مردم هم در آمد. راوی گویی انتظاری هم ندارد چون نه خشم‌گین است و نه نومید. از کوچه به خانه باز می‌گردد و، پس از دیری بار دیگر به خنیاگری دل می‌سپارد:

من بازگشتم از راه،

جانام همه امید

قلبام همه تش.

این بازگشتن تنها از معبر به خانه نیست بل که بازگشتن به امید نیز هست، چرا که می‌گوید:

چنگ زهم گسیخته‌زه را

زه بستم

ظاهراً دلیلی برای این امیدواری وجود ندارد. تا پایان شعر راوی ۶ بار می‌گوید «از پشت شیشه‌ها» با دو بار «آهای!» بلند، که پیداست نه کسی در معبر هست و نه کسی از پشت درهای بسته‌ی خانه، شاید از ترس، حاضر نیست به خیابان نگاه کند. گویی همه مرده‌اند. گمان نکنم حتماً اشاره به «خفته‌گان خاک» در آغاز بند سوم اشاره به این مردم باشد. نکته‌ی دیگر، شعر می‌گوید معبر و کوچه‌ی مردم، نمی‌گوید مردم کوچه چون راوی چنگی مردمی نمی‌بیند. آن قدر تاریک است که او فانوس به دست می‌گیرد. نکته‌ی دیگر، راوی گویی هم از آغاز چشم به راه بوده است چرا که می‌گوید:

چنگ زهم گسیخته زه را
یک سو نهادم

راوی در آغاز خطابه در هر قطره خون خورشیدی می بیند، اما در
پایان شعر تنها به واقعی ترین شکل فریاد بر می دارد:
از پشت شیشه ها به خیابان نظر کنید
خون را به سنگ فرش ببینید!
خون را به سنگ فرش
ببینید!
خون را
به سنگ فرش ...!

فواصل و شکل نوشتار نشان می دهد که راوی دارد قطع می کند یا از نفس افتاده
یا نومید شده.

۷. ساختار سنگ فرش خیلی شبیه شعر دیگر همین مجموعه، یعنی ماهی، است. دو
صدا در شعر هست که از یک راوی است، فضای دراماتیک هر دو را می توان
یک صحنه‌ی تئاتر تصور کرد. یک صدا بیرونی است و یک صدا درونی. در
ماهی اتفاقی در بیرون نمی افتد، یعنی ضروری نیست اما در تمام این شعر و
موضوع آن نشان می دهد که دقیقاً باید در بیرون اتفاقی بیافتد، چرا که اگر
نیافتد:

... که گفنی

دیگر

زمین

همیشه

شبی بی ستاره ماند .

۱. در این مورد مدعیان بارها گفتند من این را از آن شاعر شیلیایی - نرودا - برداشته‌ام ولی جالب
است که من تا آن لحظه از او جز اسم اش چیزی به گوشم نخورده بودم (ا. ش.)

نباید چنین اتفاقی بیافتد. استحاله‌یی که باید در مردم صورت گیرد در طبیعت و هستی رُخ می‌دهد. اولین قسمت بانگ شرافشان در آخر بند دوم قطع می‌شود تا راوی با صدایی دیگر چیزی را اعلام کند که حرکت در هستی و هستی-شعر است:

بادی شتابناک گذرکرد
بر خفته گان خاک،
افکند آشیانه‌ی متروک زاغ را
از شاخه‌ی برهنه‌ی انجیر پیر باغ...

و نیز تمام بند چهار:

نوبرگ‌های خورشید
بر پیچک کنار در باغ کهنه رُست.
فانوس‌های شوخ ستاره
آویخت بر رواق گذرگاه آفتاب...

۸. تقابل چشم‌گیری است در برابر آن بانگ شرافشان. تمام شعر با این دو بخش، که زیبایی آشنای کلاسیکی هم دارد، متعادل می‌شود. این صدا صدای درونی شعر است و در این دو بخش است که زنده‌گی می‌کند. تمام عناصر حرکت حیاتی را این جا می‌بینیم. هم سینمایی است و هم شاعرانه.

۹. فعل در این شعر به دو دسته تقسیم می‌شود، یکی افعالی که راوی به کار می‌برد و دیگری افعالی که پس از آن بانگ شرافشان فعلیت می‌یابد، یعنی افعالی که راوی چشم‌به‌راه رخ دادن آن‌ها است: مثل گذرکرد، افکند، رُست، آویخت، که دو تایی اولی (گذرکرد و افکند) روینده و زُداینده است و دو تایی دیگر (رُست و آویخت) برآینده و سازنده.

۱۰. زمان با شب آغاز می‌شود و به سپیده‌دم می‌انجامد. به قید و صفات این دو بند

نیز توجه کنید که هم‌سازی چشم‌گیری با فعل‌ها دارند. فانوس‌های شوخ ستاره‌ی بند چهارم آیا همان فانوس راوی‌اند؟ آیا نماد آن‌هایی‌اند که از بانگ شرافشان راوی هستی یافته‌اند؟ و خورشید آن خون‌های ریخته بر سنگ‌فرش در پیچک کنار در باغ می‌دمد و نوزاده‌گی رُخ می‌دهد؟
 راوی. چنگی پیش از هر چیز در آهنگی که می‌نواز دزنده‌گی می‌کند تا در چیزهایی که می‌گوید. به موسیقی این قسمت توجه کنید که پیش از معنی کلمات مؤثر است:

آهنگ. پرصلابت. تپش. قلب. خورشید را

من

روشن‌تر

پُر خشم‌تر

پُر ضربه‌تر شنیده‌ام از پیش

پنج اضافه‌ی سنگین « آهنگ پرصلابت تپش قلب خورشید » در ضربه‌ی سنگین و کوتاه « من » و چند ضربه‌ی بعدی روانی و اوج می‌گیرد.

□ کیفی

در این جا چار زندان است

به هر زندان دوچندان نقب، در هر نقب چندین حجره، در هر

حجره چندین مرد در زنجیر ...

۱۱. شاید سومین باری که شعر را می‌خوانیم از بند اول چند تصور در ما پیدا می‌شود. اول آن‌که یقیناً با یک ساختار هندسی، از نظر ترسیم نقشه‌ی این چارزندان، روبه‌رویم. دوم آن‌که اگر با بحر طویل‌های قدیمی آشنا باشیم حس می‌کنیم که این جا هم با یک بحر طویل مُدرن روبه‌رویم [خاصه اگر در خیال‌مان دوچندان نقب، در هر نقب چندین حجره... را به شکل دوچندان نقب و

در هر نقب چندین حجره ... بخوانیم. آیا این شکل بحر طویلی با طول نقب‌ها رابطه دارد؟ [سوم ترکیب چار زندان است که می‌خواهم آن را چارزندان بخوانم مثل چارخانه، چارگوش، چارسو، چارچوب ... شاید بگوییم این‌جا صدای ۵ ی چهار به دلیل وزن این سطر حذف شده‌است، می‌پذیرم. اما با همین تصور از آن نمی‌گذرم. وقتی می‌گوییم چارگوش یا چارگل همان چهارگوشه یا چهار تا چوب یا چهار تا گل را در اندیشه نداریم. با این‌گونه واژه‌ها واحدهای تصویری مستقلی را در نظر داریم که معنی‌شان مستقل از شکل چهارچوب و مانند این‌هاست. آیا چار زندان هم یک‌چنین یک واحد تصویری را القاء می‌کند؟ جغرافیای این چار زندان کجاست؟ آیا چهار جهت. این‌جا زندان است یا کل. این‌جا محاط. در چار زندان است؟ بی‌شک راوی در متن این چارزندان قرار دارد که می‌گوید در این‌جا چارزندان است. راوی که نمی‌تواند در آن واحد در هر چارزندان باشد پس فضایی که او در آن است چار زندان است.

۱۲. [خواننده می‌تواند چارزندان را نماد بداند. ^۲ مثلاً می‌تواند نماد چار عنصر باشد و مقصود از این‌جا هم جهان باشد، یا حتا بگوئن، و زندانی‌ها هم حالات ما هستند در یک تن، و یا در تن‌های دیگر. این‌گونه تأویل‌ها در محدوده‌ی خواننده است. او می‌تواند این خط را در سراسر شعر دنبال کند. حتا می‌توان آن نظم عددی یا تقارنی را که در شعر هست به شکلی دیگر در تن پیدا کرد: دو دست، دو پا، دو چشم...، یا در چهار جهت جهان و مانند این‌ها.]

۱۳. دوچندان در لغت یعنی دوبرابر، و دوبرابر چار، هشت است. پس در هر زندان ۸ نقب هست: $4 \times 8 = 32$. چندین یعنی به همین اندازه. پس هر نقبی ۸ حجره دارد: $8 \times 8 = 64$ حجره. در هر حجره هم ۸ مرد. $8 \times 64 = 512$ زندانی. آیا این ۶۴ حجره ۶۴ خانه‌ی صفحه‌ی شطرنج نیست؟ چرا حجره؟ مثل معماری شبکه‌ی حجره‌ها در معماری سنتی، مثلاً در بازارهای قدیمی، و همانندی. تو در تویی آن‌ها با چارزندان؟

۱۴. آیا ما با شعری و شهری شطرنجی و بسیار تودرتو و پیچیده روبه‌رویم (توجه می‌دهم به شعر کوچه در همین مجموعه‌ی باغ آینه)؟ این محاسبه را به صورت‌های دیگری هم می‌توان انجام داد که هیاهویی بیش از این به شعر می‌دهد،^۳ هیاهوی خاموش اعداد، زندانیانی که شماره‌های خاموش‌اند اما نه در درون (رعایت اجباری سکوت در زندان). زنجیره‌ی این اعداد زنجیره‌های زندانیان را نیز القامی‌کند. راوی بی‌شک زندانی است و روزها و شب‌ها صفحه‌ی شطرنج را پیش‌رو دارد. (زندانیان در گذشته، مثلاً زمان نوشته شدن این شعر، با خمیر نان مهره‌های شطرنج می‌ساختند و می‌باختند.)

از این زنجیران، یک تن، زش را در تب تاریک بهتانی به ضرب دشنه بی‌کشته است.

از این مردان، یکی، در ظهر تابستان سوزان، نان فرزندان خود را، بر سر برزن، به خون نان فروش سخت دندان‌گرد آغشته است.^۴

۱۵. عبارت روشنی است، از این رو تنها به یکی دو نکته‌ی کوچک اشاره می‌کنم و می‌گذرم. سنگینی تب این جا روی معنای لغوی آن است نه آن‌که نشانه‌ی یک بیماری جسمی باشد. صفت تاریک از درون بهتان پیدامی‌شود اما میان تب و

۳. مثلاً ۴۲، ۸، ۴۲ و ۲۵۶، ۳۲، ۸ حجره، و ۲۸۴۸، ۳۵۶، ۸ زندانی. و به طُرُق دیگر هم می‌توان در این نقب‌ها گم‌شد.

۴. منتقدی می‌نویسد: « و بعضی ترکیب‌های نامأنوس که حاصل آمیختن مجرد و محسوس به یکدیگرند. مثل « تب تاریک بهتان »... (محمود نیکخت، مشکل تاملو در شعر، ص ۱۵۹). آیا به نظر نویسنده این عبارت از نظر زبانی بی‌معنا است؟ یعنی قابل فهم نیست؟ شک ندارم که نویسنده معنای آن را دریافته است چرا که ایرادی در معنای آن نمی‌بیند فقط می‌گوید نامأنوس است (حکم اول)، یعنی نا آشنا است، نمی‌گوید غلط است. می‌گوید مجرد و محسوس را نباید به هم آمیخت (حکم دوم). نه دلیلی برای این دو حکم آورده‌اند و نه آن‌ها را اثبات کرده‌اند.

بهتان می‌نشیند و در هر دو سو، یعنی هم به تب و هم به بهتان، منعکس می‌شود و با عمق و قدرت بیش‌تری این دو را به هم گره می‌زند، خیلی قوی‌تر از یک کسره‌ی اضافه (تب-بهتان). این تاریک بر تمام این بند منعکس می‌شود. چرا که صفت است و صفت بیش از کلمات دیگر کیفیت بازتابی دارد. آیا تاریک خود بازتاب تاریکی این نقب‌ها نیست؟ (بازتاب صفت‌ها یکی از مشخصه‌های کيفر است.) آیا تاریکی جان این مرد نیست که (با بالارفتن آمپر-غیرت-آقا) تباک شده حیاتی را به باوری تاریک یا در تاریکی یک باور (که ما می‌دانیم آن بهتان در جامعه‌ی ما معنایش چیست) نابود می‌کند؟ بار-اجتماعی-فرهنگیش بماند.

۱۶. تب تاریک بهتان: در این ترکیب به صدای ضربه‌های ت و ب و صدا و فشار-ری و قطع-ک و کشیده-گی آ و پشت آن سکوت گودنای-رن در آخر (و نیز بقیه‌ی واک‌ها در دنباله‌ی این قسمت) گوش کنید که بسیار گویاتر از معنی این عبارت است، و از سوی دیگر بیش از عمل-مرد حرکت-دشنه و ضربه‌ی آن را نشان می‌دهد.

این جا زندان و نقب است و سکوت و بریده‌گی از دنیای بیرون. تنها دنیای درون است که راوی بدان می‌پردازد، درون زندانیان و زنجیریان (که این واژه دیوانه‌گان را نیز القامی‌کند خاصه در بند دوم) و خودش.

۱۷. اما صداهای بسیار در شعر هست که در واک‌ها یا صدای حروف بیان می‌شود که در متن آن شبکه‌ی اعداد، دوچندان و چندین می‌شود: استمرار چ و صدای ز (در زندان و زنجیر و زن و سوزان و فرزند و برزن ... و ضرب و ظهر ...) هر چند زندان با شبکه‌ی تودرتویش ساکت است اما بازتاب صدای زنجیرها در نقب‌های آن محسوس است.

۱۸. راوی می‌گوید او هیچ شباهتی با این زندانیان ندارد، که همه درگیر فقر مادی و فرهنگی‌اند، اما یک وجه اشتراک بیرونی هست و آن این است که همه مجرم‌اند. اما راوی، تا نتیجه‌گیری پایان شعر، نمی‌داند جرمش چیست و مدام خود را در مقابل جرم زندانی‌های دیگر می‌بیند. آنچه راوی در پایان بخش

دوم درباره‌ی خود می‌گوید او را در تقابل شدیدی با زندانی‌های دیگر قرار می‌دهد. با این همه راوی در تمام شعر درباره‌ی زندانی‌ها داوری نمی‌کند (مثلاً دندان‌گرد صفت رایج این‌گونه آدم‌ها است نه قضاوت راوی) گویا همان یک داوری که در حق راوی شده کافی است.

در این زنجیربان هستند مردانی که مردارِ زنان را دوست می‌دارند.
در این زنجیربان هستند مردانی که در رؤیای‌شان هر شب زنی در وحشتِ
مرگ از جگر برمی‌کشد فریاد.

۱۹. در این بند زندانیان «روانی» اند. فریادها در رؤیاهای بیماران است، و باز هم صدایی به گوش نمی‌رسد. راوی به گونه‌یی که رایج در «دادگاه»ها است هر یک از موارد جرم آنان را از آغاز شعر برمی‌شمرد و خود را از آن جرم‌ها مُبرّا می‌داند.

من اما، در زنان چیزی نمی‌یابم - گر آن همزاد را روزی نیابم ناگهان، خاموش -

آنان مُردارِ زنان را در فریاد دوست می‌دارند و راوی عشق را در خاموشی. او به عشق می‌اندیشد، و آنان به رؤیاهای بیمارشان. آنان در رؤیاهای‌شان هر شب فریاد وحشت مرگ را می‌شنوند و او آگاهانه یک پیوستار چهارگامی حیات را می‌بیند. مُردارِ زنان همان زنان مُرده نیست، تن است، بی‌عشق.
۲۰. تمام روزها را بیکار به چیزهایی اندیشیدن، حاصلش شب، و روز هم، آن‌ها را در رؤیاهای دیدن است. این از خواص زندان است. در ساختار این بخش تقابل راوی و این گروه از زندانیان در دو صفت فریاد و خاموش پایان. این بخش مُؤکد می‌شود. به کاربرد جگر در این بند (از جگر فریادکشیدن) و دل در بند بعدی (در دل کُهدار رؤیاهای...) توجه کنید. تمام کلمات بیرون از راوی با یکدیگر در تقابل‌اند، و در همین تقابل است که معنی پیدا می‌کنند و مُؤکد می‌شوند.

من اما، در دل، کُھسار، رؤیاهای، خود، جز انعکاس، سرد، آهنگ،
 صبور، این علف‌های، بیابانی که می‌رویند و می‌پوسند و می‌خشکند و
 می‌ریزند، با چیزی ندارم گوش.

۲۱. [متقد می‌گوید: «تمام دیگر سطرها و بندهای این اثر نیز (سواى برخی اضافه‌های پی‌درپی و نفس‌گیر مانند انعکاس، سرد، آهنگ، صبور، این علف‌های، بیابانی، و بعضی ترکیب‌های نامأنوس که حاصل آمیختن مجرد و محسوس به یکدیگرند - مثل «تب، تاریک، بهتان» - و حتا پاره‌یی خطاهای زبانی - مثل با چیزی ندارم گوش، گوش به چیزی داشتن؟) دارای بیان نثری هستند و نمی‌توانند، با پیوندهای روایی و داستانی خود، ساختار شهودی پدیدآورند و آن کاربردها را به مرتبه‌ی شعری ارتقا دهند. بدین‌سان اثر در حد قطعه‌یی مثنوی باقی می‌ماند... کيفر روایت متعارفی است که از رویدادها و مکان، تبیین و تعریف کلی به دست می‌دهد و فاقد قدرت‌های بیانی و فرافکنی ساختاری است...» (محمود نیکبخت، همان، ص ۱۵۹-۱۶۰)]

نمی‌دانم کجای «با چیزی گوش داشتن» خطا است، معنی ترکیب که به روشنی پیدا است. شاید رایج نیست، یا فکر می‌کنیم که دیگران آن را به کار نبرده‌اند؟ در فرهنگ معین زیر، گوش از کسی برنداشتن آمده: ۱. پیوسته گوش به او داشتن. ۲. همواره متوجه او بودن. و این هم خود «گوش داشتن» در حافظ: نوای بلبلت ای گل کجا پسند افتد / که گوش هوش به مرغان تندخو داری؟ (فرهنگ معین). باز هم می‌توان از همین فرهنگ نمونه‌هایی آورد.]

۲۲. اما انعکاس، سرد، آهنگ، صبور، این علف‌های، بیابانی، نخست آن که ساختار این پنج اضافه با طول تمام شعر از آغاز تا پایان همخوانی دارد. دیگر آن که این جا چیزی بسط می‌یابد، در معنای موسیقایی آن، آن هم در سه مرحله، ساده‌ترین فرم ما این جا یک کمپوزیسیون، دو اسمی است: آهنگ علف، با افزودن واحد، این به اول علف و ها به آخر، آن، آن را بسط می‌دهیم: آهنگ، این علف‌ها، این آهنگ منعکس می‌شود (این جا آهنگ دو کاربرد قصد و آهنگینی صدایش را

در خود دارد که برمی گردد به چهار فصل بعدی) به شکل انعکاس آهنگ این علف‌ها، که گام دوم بسط است. در گام سوم به هر یک از این سه اسم سه واحد صفتی افزوده می‌شود: سرد و صبور و بیابانی. دو صفت سرد و بیابانی با کُھسار همخوان است و صبور هم با راوی. زندانی، در واقع بیان استمرار رؤیاهای اوست در زندان، که نمی‌تواند شتایی داشته باشد. راوی سخت در این زندان به موسیقی می‌اندیشد و این بسط را در چهار فعل با آوردن چهار واو (با تلفظ O) به گونه‌ی بسیار نرم و روان ادامه می‌دهد (به معنی این چهار فعل توجه کنید): که می‌دویند و می‌پوسند و می‌خشکنند و می‌ریزند... که از یک سو چار فصل یک گیاه بیابانی را بیان می‌کند (هر فصل با یک فعل، و گویی راوی حال و روز خود را در چار زندان بیان می‌کند) و از سوی دیگر هر چهار فعل در زمان حال می‌گذرند و در واقع گذرنده گی زمانی ندارند و گویی هر چهار در یک لحظه رُخ می‌دهند مثل رویدادهای در رؤیاها و در تمام این شعر. با طول طوماری شعر نیز هم‌سازند. این تابع و توالی فعل‌ها بلندی رؤیاها را نیز نشان می‌دهند.

از شما چه پنهان که من تا به این نتیجه گیری موسیقایی بودن بند پایانی نرسیده بودم برایم روشن نبود که چرا آغاز هر دو بند شعر این همه نرمی و انعطاف دارد که این در واقع با خشونت این چار زندان در تضاد است، و آن نکات آوایی واک‌ها که در آغاز شعر گفتم در جهت کاستن از هراس و لطافت بخشیدن به این موقعیت است:

در این جا چار زندان است

به هر زندان دوچندان تقب، در هر نقب چندین حجره، در هر

حجره چندین مرد در زنجیر ...

۲۳. یک بار دیگر به ترتیب صداهای واک‌های ج چ ز، ز چ ج، ج چ ز گوش کنیم. سطرهای بعدی که به تدریج از بخش اول دور می‌شوند این ضرب آهنگ را از دست می‌دهند، و آن‌جا که راوی خود را در تقابل با زندانیان می‌بیند دیگر این ضرب آهنگ احساس نمی‌شود:

من اما هیچ کس را در شبی تاریک و توفانی نکشتم
من اما راه بر مرد رباخواری نبستم
من اما نیمه‌های شب ز بامی بر سر بامی نبستم.

حتا دو آوایه‌ی نبستم و نبستم نیز آهنگی به این قسمت نمی‌دهد. آن ضرب
آغازین این جا از کف رفته‌است. و این قسمت با آغاز بند دوم که تکرار آغاز
شعر است و پشت این قسمت می‌آید تقابل ظریفی پیدا می‌کند.
رؤیای راوی در چند سطر آخر نیز ادامه می‌یابد:

مراگر خود نبود این بند، شاید بامدادی، هم‌چو یادی دور و لغزان،
می‌گذشتم از تراز خاک سرد پست ...

جرم این است!

جرم این است!

۲۴. حتاگریز راوی از زندان نیز در رؤیا است: یادی دور و لغزان (و سه نقطه آن را
استمرار می‌دهد.) دیگر دنیای بیرون به یک یاد بدل شده، یادی دور و لغزان.
از تراز خاک سرد پست... طراز یا تراز این جا به چه معنی است؟ تختی و
همواری؟ ترکیب تراز خاک سرد پست... (خاک سرد را بگذارید کنار انعکاس
سرد) در برابر دل کُھسار؟ تراز خاک سرد پست... همان زندان‌ها و نقب‌ها
است؟

راوی زندانی در بند و در نقب‌ها گرفتار به بیابان و کوه و بلندی کوه
می‌اندیشد.

استمرار انعکاس آهنگ در پژواک دو ضربه‌ی پایانی شعر نیز
محسوس است:

جرم این است!

جرم این است!

این سطر کوتاه مؤکد از نظر طول با کل سطرهای بلند شعر تقابل چشمگیری دارد.

- هیچ یک از این زندانیان «سیاسی» نیستند، راوی چطور؟
 - شعر فاقد زمان و حرکت است و حتا حرکت فعل هم رو به نابودی است. تنها می‌گذشتم. در خیال متحرک‌ترین فعل این شعر است.
۲۵. برای راوی هیچ چیز واقعی نیست، نه زندان شطرنجی و نه زندانیان. در این زندان کسی با کسی گفت‌وگو نمی‌کند. تنها صدا، صدای واژه گان خاموش. درون راوی و صدای اعداد است. حتا فریاد هم صدایی ندارد (راوی می‌گوید در رؤیای شان هر شب زنی در وحشت مرگ از جگر برمی‌کشد فریاد.) شعر پُر از هیاهوی اعداد و واژه‌هاست مثل یک ارکستر کامل که در این نقب‌ها انعکاس می‌یابد آیا انعکاس سرد آهنگ صبور این علف‌های بیابانی به این نقب‌ها اشاره ندارد و همین‌گونه هم صفت سرد به سرمای درون و بیرون این نقب‌ها؟ راوی خود را در میان زندانیانی با جرم‌ها گوناگون می‌بیند و ابدأ خود را به آن‌ها شبیه نمی‌داند. تنها رؤیاهای آخرین گروه را با رؤیاهای خود مقایسه می‌کند. آیا انعکاس از صدای انعکاس‌های درون این نقب‌ها به بخش پایانی راه‌نیافته؟ و صبور هم از صبر اجباری زندانیان؟
- جرم حیرت‌انگیزی است: چرا که راوی در رؤیاهایش دل‌گهسار را می‌بیند و در آن تنها به انعکاس سرد آهنگ صبور این علف‌های بیابانی گوش می‌کند، و گوش به هیچ صدای دیگری ندارد. آیا گهسار با این نقب‌ها تقابل شدیدی ندارد؟ تمام بند آخر از لطافت و سبکی رؤیایی برخوردار است.^۵
- راوی گویی مثل یک ریاضی‌دان به این تیمارستان نگاه می‌کند. عددها فقط واحدهای شمارش نیستند، به شکل دیگری هم حضور دارند. نه تنها زندان در جان راوی یک ساختار هندسی و عددی دارد، بل که این جا همه چیز عددی است و یا در تکرار عدد پیدامی‌کند:

۵. جزیره‌های دور و نزدیک، سال ۱۳۴۳. خوانش فرامرز خبیری از همین شعر.

از این زنجیربان، یک تن ...
از این مردان، یکی ...
از اینان، چند کس ...
کسانی که ... (۲ بار)
من اما (۵ بار)
در این زنجیربان ... (۲ بار)
جرم این است (۲ بار)

□ ماهی

از ماهی در از زخم قلب ... گفته‌ام و تکرار نمی‌کنم.^۶ اما خوانش فرامرز خجیری را با اندکی اختصار از اندیشه و هنر، (ویژه‌ی احمد شاملو، فروردین ۱۳۴۳، ص ۱۸۷-۱۸۸) نقل می‌کنم.

۲۶. ماهی، ... هم وزن دارد و هم ندارد. مصرع کوتاه اول هر بند این شعر بی‌وزن است و باقی، شاید بشود گفت که، یک وزن شکسته شده‌ی قدیمی دارند - که این هم وزن نشد. (قضیه‌ی بعضی از اجله‌ی شعرای نامدار معاصر شد که هر شعر آزاد بی‌وزن بی‌گناه را می‌گیرند و به زور یک مف. فع. لن. عو برایش می‌تراشند و آخر سر مدعی می‌شوند که این همان مفاعلهن خودمان است، متها با کمی شکسته گئی.)

یک چهار پاره دارد، در بند سوم، مطابق وزن و قافیه‌ی مرسوم - چرا که این بند صحبت شاعر است با یقینش که در او نیست. شاید که می‌خواهد با حرف بفریبدش و دارد خطاب می‌کند - و طبیعی است که خطاب به دیگران موزون‌تر و ساخته‌تر باشد تا صحبت با خویشان:

۶. ع. پاشایی، از زخم قلب ... چاپ دوم، نشر چشمه، ص ۸۵.

آه ای یقین گمشده، ای ماهی گریز
 در برکه های آینه لغزیده تو به تو!
 من آبیگیر صافی ام اینک به سحر عشق
 از برکه های آینه راهی به من بجو!

این جا که زاویه ی دید تغییر کرده است، لحن و شکل هم همراهش
 دیگرگون شده تقطیع مصارع، ما را به آن بغض شادی که در گلوی یابنده ی
 یقین پیچیده نزدیک تر می کند. مانند این است که او نمی تواند تمام احساسش
 را بگوید، اما می خواهد، و تأکید می کند بر روی این - « من فکر می کنم » و
 « من احساس می کنم » و این احساس که یک حادثه یا کشف باطنی است، باید که
 به بیرون بتراود، هرچه زودتر، کامل تر و ساده تر.
 و اما ساده گی بیان ا. بامداد در این شعر:

من فکر می کنم

هرگز نبوده

قلب من

این گونه گرم و سرخ

کیست که بتواند ساده تر از این نفس ماجرا را بگوید و بگذرد و بطن شادی را
 نشان دهد...؟

من فکر می کنم

هرگز نبوده

دست من

این سان بزرگ و شاد

این ساده گئی گفتار ما را بی نیاز می کند از کاوش بیهوده در متن شعر که این نکته را چه منظور است و یا آن کلام را به چه باید تعبیر کرد، که ابهام این مصرع را معانی مختلف چون است، که در پس این پرده ی تشبیه کدامین حکایت است. حکایتی نیست، و اگر هم باشد در فکر ا. بامداد است، در نظر غایی اوست، که مرا این جا با آن کاری نیست.

اصرار می کنم در این گفته که در شعر ماهی، ما یقین گمشده را هر چه بیانگاریم، در اصل فرقی نمی دهد. شعر هم چنان زیباست و فصیح و هم چنان می توان از آن لذتی را دریافت که در خور آن است.... ماهی، احساس خالص است، شعر است و بس. نحوه ی القای این احساس صمیمی است و ساده. منظور نظرش را کمتر به چیزی تشبیه می کند. نمی گوید قلب من گرم است چون آتش و سرخ است چون انار.

اما هنوز این تشبیه است و «چو روح آب» هم تشبیه است و «چون خزه به هم» نیز. این ها زیبا هستند و در حد عالی تشبیهات شعری:
آمد شبی برهنه ام از در

چو روح آب

در سینه اش دو ماهی و در دستش آینه

گیسوی خیس او خزه بو چون خزه به هم.

□ کاج

کاج در سال ۱۳۳۶ نوشته شده است. شعری است در دو بند.
۲۷. اگر پذیریم که شعر شاملو دریچه یی است یا طرح دریچه یی است گشوده به جهان بیرون آن وقت بسیاری از شعرهای شاملو را می توان به گونه یی دیگر خواند. بیرون در درون شاعر تجربه می شود «زبان» می گیرد، آن گاه شعر می شود، خواه «اندیشه ی تاریک» شود مثل همین کاج، یا هر شعر دیگری.

□ باران

آن‌گاه بانوی - پرغرور - عشق - خود را دیدم
در آستانه‌ی - پُر نیلوفر
که به آسمان - بارانی می‌اندیشید

و آن‌گاه بانوی - پُرغرور - عشق - خود را دیدم
در آستانه‌ی - پُر نیلوفر - باران
که پیراهنش دست‌خوش - بادی شوخ بود

و آن‌گاه بانوی - پرغرور - باران را
در آستانه‌ی - نیلوفرها
که از سفر - دشوار - آسمان بازمی‌آمد

۲۸. شعری است در سه بند پیوسته، هر بند در سه سطر. انتهای سطر میانی هر بند یک ویرگول دارد و آخر سطرهای سوم هم یک نقطه، که من هم ویرگول‌ها را برداشته‌ام و هم نقطه‌ها را. این دیواره‌های کوتاه دست‌وپاگیرند، خود اگر لازم هم باشند.

۲۹. شعر هیچ پیرایه‌یی ندارد: نه وزنی، نه موزونیتی، نه موسیقی‌یی، نه معماری بصری خاصی، نه واژه‌گان نوسازی (حتا نمی‌گوید «پیراهن» می‌گوید «پیرهن»)، و نه هیچ‌گونه «صنعتی».

۳۰. موضوع هم ندارد. شاید مرد از راه رسیده و همسرش را دم‌در-خانه، توی حیاط، زیر سایبان - پُر از گل نیلوفر صبح‌گاهی دیده که به آسمان بارانی نگاه می‌کرد (یا به آن فکر می‌کرد). چیزی که هر روز می‌تواند این‌جا و آن‌جا اتفاق بیافتد. این آن چیزی است که در بیرون می‌گذرد، بیرون از راوی و بیرون از ما. اما در یک چیز شک نیست: این همه در یک «آن»، در یک

« دیدم » رخ داده. بک شهود ساده که در درون راوی به بیننده رخ می‌دهد، و آن هم تنها در این شعر.

آن‌گاه بانوی پُرغرور عشق خود را دیدم

آن‌گاه در آغاز شعر؟ آن‌گاه خط تفکیک و مرز زمانی است، گویا دیواری است فاصل میان پیش از لحظه‌ی شهود و خود شهود راوی. هستی راوی در لحظه‌ی آن‌گاه. پیش او پدید می‌آید و او در این « دیدم » چیزی را که مدام می‌شود، دگر می‌شود، کشف می‌کند.

راوی این‌جا به خود دانسته گی دارد، چرا که می‌گوید « عشق خود را ». من او حضور دارد. و این را تا بند دوم هم دارد.

این‌جا غرور آیا همان « رعنائی » (و رعونت؟) قَدَمَا است؟ یا به خود نازیدن است؟ خود را گرفتن است؟ تفرعن است؟^۷ اگر چنین باشد راوی باید مردی توسری خورده باشد، که چنین نیست. او عاشق است.

در آستانه‌ی پُرینلوفر

۳۱. آستانه از نظر خوش‌نویسی واژه‌ی خوش‌نقش و از نظر آوایی آهنگین است که دو آ‌ی بلند آن با چهار آ‌ی سطر اول می‌آمیزد و لحظه به لحظه به بلندای آستانه می‌افزاید (و چرا بلندای قامت یار را تداعی نکند؟). آ‌ی کشیده‌ی آغاز آستانه با سین نرم مختوم به آ و یک « نه » ی نرم پایان می‌گیرد. این واژه پیشینه‌ی دیرینه‌ی دارد و در ترکیب‌های زیادی هم آمده مثل « آستانه‌ی فنا ». و نیز بارها در حافظ. مثلاً در این بیت:

۷. با توجه به واژه‌ی آستانه، آیا این غرور همان است که حافظ گفته « جناب عشق بلند است ... ؟ » جناب یعنی آستانه.

بر آستانه‌ی تسلیم سربینه حافظ
که گر ستیزه کنی روزگار بستیزد

یا

ماییم و آستانه‌ی عشق و سر نیاز
تا خواب خوش که را برد اندر کنار دوست.

آستانه مثل «آن‌گاه» است اما در مکان و فضا. این دو زمان-مکان-بهاران را می‌سازند.

۳۲. در دو سطر اول مفردات قابل تعمق دیگری هم داریم. دو صفت پُرغرور و پُرنیلوفر که «پُر» در آن‌ها مهم است. ترکیبی است در یک حرکت که میان پُر و غرور و نیلوفر فاصله‌یی نمی‌گذارد، مثل پُر از غرور و پُر از نیلوفر. بی‌واسطه است و پُراپری جان بلند و عشق و نیلوفر را دارد. پُر ما را بی‌واسطه به غرور و بانو و به نیلوفر می‌رساند و پیوندی است میان این‌ها. از سوی دیگر، این هر دو صفت لمعه‌ی جان راوی‌اند در منظر چشم او، بازتابه در بانو و در آستانه. وجه مشترک این دو پُراپری است. آیا بانوی پُرغرور عشق نیز آستانه است؟ بازتاب این دو صفت را باید در سراسر شعر دید. همین سرشاری «پُرغرور» است که آن بانو و آستانه را پُرنیلوفر می‌کند. این آستانه‌ی پُرنیلوفر دیگر از آن بانوی پُرغرور عشق جدا نیست. این را به اعتبار آن «در» می‌گوییم.^۸ اگر شعر می‌گفت «آستانه‌ی پُرنیلوفر» یک عبارت وصفی زیبا بیش نبود، یعنی فقط درگاه خانه یا جلوخان پُر از گل نیلوفر چند رنگ صبحگاهی بود. این یک وضعیت است. اما ما، راوی و بانوی پُرغرور و آستانه و نیلوفر و خواننده، همه در موقعیت آستانه‌یی هستیم، یعنی در آستانه‌ی پُرنیلوفر. با آن همدل‌ایم.

۸. عشق همیشه بر درگاه و چشم‌به‌راه است. در مه (از هوای تازه) می‌خوانیم: «... مرا ناگاه در درگاه می‌بیند.» و در شعر عقوبت (شکفتن در مه):

بالا بلند!

بر جلوخان منظر

چون گردش اطلسی ابر

قدم بردار.

واحد. در ... «، بودن. ما و حضور ما و حس. حضور ما را به هم درهم سرشته در شعر نشان می‌دهد. در آستانه^۹ این سو و آن سو را یگانه و بی سو می‌کند. ما که نخست در کنار راوی بودیم اکنون همه در موقعیت راوی ایم. به بیان دیگر، آستانه مکان است، چیزی است که آنجا هست اما « در آستانه... » شاید از آنچه در خود آستانه هست نیرومندتر است. مثلاً در « در آستانه‌ی دریا و علف ... » دریا و علف دو واژه‌اند، دو تصویر، دو وضعیت، دو شناسه (اُبژه)، اما « در آستانه‌ی دریا و علف » حضور انسان را در خود دارد، او « در آستانه است ». آمیختن است با دریا و علف، دریا شدن و علف شدن است. شاید فنا شدن در دریا و علف است، بقایاتن است در دریا و علف. از کف دادن دویی شناسه گر و شناسه است. مستحیل شدن راوی، و نیز مای خواننده، است در پُراپری نیلوفر و در پُراپری عشق. و این همه را در همان « در... » داریم. در این بند سه عنصر کلیدی استحاله داریم:

آن‌گاه...

در...

که...

۳۳. تمام این بند در این سه عنصر حرکت می‌کند. و همین‌گونه است در دو بند بعدی. و « و آن‌گاه » دو بند دوم و سوم را در زمان به بند اول عطف می‌کند. راوی ندانسته گی بانوی پُرغرور عشق را می‌بیند. او را می‌بیند که به آسمان بارانی می‌اندیشد، و باد شوخ را می‌بیند که در پیراهن او پیچیده و او را از آن خبری نیست، و همین‌گونه نیز نه از باران شدن و به آسمان رفتن و بازآمدنش چیزی می‌داند. دانسته گی، تنها در راوی هست که او نیز آن را در این استحالهی مثلثی. بانو، آستانه و آسمان و در آمیختن این سه از دست می‌دهد.

۹. « در آستانه » نام دو شعر شاملو، و یک مجموعه‌ی (۱۳۷۷) است. شعر و به همین شکل در مرثیه (برای خاموشی فروغ فرخزاد) هم آمده: « در آستانه‌ی دریا و علف ».

و آن‌گاه بانوی پُرغرور عشق خود را دیدم
در آستانه‌ی پُرنیلوفر باران
که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود

استحاله‌ی لحظه‌ی دوم (که در واقع استمرار همان یک لحظه‌ی اول است) با «و آن‌گاه» در سطر دوم نشان داده می‌شود. پُرنیلوفر گذرگاه است برای رفتن از آستانه به باران. پُرنیلوفر که در بند اول صفت آستانه بود اکنون آستانه را در باران در پیچیده‌است و آستانه‌ی پُرنیلوفر باران شده‌است (پیچک است، عشق است و همه چیز را به هم درمی‌بافد.)

۳۴. نمی‌دانم چرا دلم می‌خواهد این باد شوخ را خیالِ راوی بدانم که ایستاده و نگاه می‌کند. شاید علتش صفت شوخ باشد که برآمده از جان و دل راوی است. چرا که نه باد و نه بانو هیچ‌یک به این نکته دانسته‌گی ندارند. واژه‌ی دست نیز در ترکیب دستخوش در تخیل من به این نکته نیرو می‌دهد (باد شوخ با دست خوش در پیرهن او...؟) این سطر تنها وصف یک واقعیت بصری نیست تمنای راوی است.

در بند اول شاید آستانه چشم‌به‌راه است تا آستانه‌ی چیزی شود،^{۱۱} راوی هم نمی‌داند او آستانه‌ی چیست. در بند دوم او جایش را می‌یابد: آستانه‌ی باران می‌شود. پُرنیلوفر هم این‌جا بیشتر به باران برازنده است. مقصودم این است که من «پُرنیلوفر باران» می‌بینم تا «آستانه‌ی پُرنیلوفر». آهسته آهسته نیلوفرها به باران استحاله می‌یابند.

۳۵. در بند اول بارانی صفت آسمان بود بی‌هیچ فردیتی، شاید فقط ذرات آب بود.

اما در بند دوم با حضور آن بانوی عشق دیگر باران نیست، که فقط

۱۰. باد شوخی که توانسته بانوی پُرغرور عشق را به آسمان ببرد، مثل صحنه‌ی مشابهی در صد سال تنهایی گارسیا مارکز. البته این شعر زمانش خیلی پیش‌تر از صدسال تنهایی است.

۱۱. فقط «آستانه‌ی پُرنیلوفر» است، که «پُرنیلوفر» صفت آن است.

ذرات آب باشد، هستی‌یی «می‌شود» با یک «آستانه‌ی پرنیلوفر». آیا اندیشیدن به او هویتش بخشیده یا در واقع هویت آب‌بودنش را از او گرفته و هیأت انسانی به آن داده؟ نه! آن بانوی پُرغُرور عشق، صورت انسانی را وانهاده و آستانه و نیلوفر شده و سرانجام به باران استحاله یافته است و از او تنها یک پیرهن مانده که «دستخوش بادی شوخ» است. باران پرنیلوفر مانده است و باد شوخ.

و آن‌گاه بانوی پُرغُرورِ باران را

در آستانه‌ی نیلوفرها

که از سفر دشوار آسمان بازمی‌آمد

۳۶. شاید بتوان گفت که یکی از حیرت‌انگیزترین تجربه‌های شهودی را این‌جا می‌بینیم: و آن‌گاه بانوی پُرغُرورِ باران را، چیزی این‌جا غایب است. «دیدم»ی در میان نیست چرا که بانوی پُرغُرور عشق هم نیست و به باران استحاله یافته و طبعاً «خود» راوی هم زدوده شده. نه دیدنی در کار است و نه بیننده‌یی در میان. نه دانسته‌گی راوی و نه ندانسته‌گی بانوی پُرغُرورِ باران و نه بادِ شوخ، هیچ‌یک. آن بانوی پُرغُرور چه گونه به آسمان رفته بود که اکنون باز آمده است؟ با باران و باد شوخ؟

۳۷. بازگشت او هم «در آستانه ...» است. یک‌بار دیگر به آستانه نگاه کنیم. در بند اول پیش از باران است («آسمان بارانی» لزوماً بارش باران نیست، در بند دوم است که همراه باد باران هم می‌آید) در بند دوم در کنار باران است («در آستانه‌ی پرنیلوفر باران» و در بند سوم پس از باران است. آن بانو در بند اول هنوز از آستانه نگذشته است. بند دوم این عبور را نشان می‌دهد و بند سوم آن سوی آستانه را، یعنی پانهادن به باران و باران شدن. اما نکته این است که این بانوی پُرغُرور باید از همان آستانه پرنیلوفر بگذرد و به خاک بازگردد (هر چند سخنی از خاک یا زمین در میان نیست). در این میان استحاله‌ی

دیگری داریم، یعنی «پرنیلوفر» دو بند اول و دوم که صفت بود این جا با گذشتن بانوی پُرغرور از آن و بازآمدنش منش دیگر و جداگانه‌یی گرفته و «آستانه‌ی نیلوفرها» شده، که در این حالت زیباترین آستانه است، آن هم نه یکی، بل که بی‌شمار آستانه‌ی نیلوفر است، و هر نیلوفر آستانه‌یی به درونش دارد، رنگارنگ است. آستانه هم استحاله یافته، دیگر حضور فیزیکی ندارد، سیال است، مثل باران، زنده است مثل نیلوفرها.

□

۳۸. در نظر اول سوژه‌ی شعر بانوی پُرغرور عشق است، اما استحاله‌های جان راوی نشان می‌دهد که موتیف‌های آستانه و نیلوفرها و باران در فرایند استحاله‌های سیال از یکدیگر تفکیک ناپذیرند، چنان درهم تنیده‌اند که نه تصور تک تک آن‌ها و نه اشاره‌ی به هیچ یک از آن‌ها امکان پذیر نیست. راوی این استحاله را «سفر دشوار» می‌نامد. سفر گذشتن از آستانه‌ی پرنیلوفر باران، باران شدن، بازگشتن از آستانه‌ی نیلوفرها، نیلوفر شدن، به خاک باز آمدن. و این همه در یک لحظه بر می‌آید، بی هیچ دانسته گی و قصد و آهنگی.

من می‌پندارم که سیالیت و شفافیت این شعر به دلیل استحاله‌های آن است. از سوی دیگر، فقط اصوات می‌توانند چنین تنیده گی و درهم سرشته گی استحاله‌یی داشته باشند. گمان نکنم نیازی به این باشد که پرسیم عامل این استحاله چیست. مثل بیش تر شعرهای شاملو، عشق، یعنی صورت‌ها و حالات عشق است که چنین کاری می‌کند.

□

۳۹. متقدی پس از خوانش خوب این شعر چنین نتیجه می‌گیرد: «در این شعر، نه اجزای زبانی. اثر مبین ویژه گی‌های دنیای شخصی شاعر است و نه بیان آن نشان دهنده‌ی تشخص شاعر و صنعتی است که وی به لحاظ رفتار ویژه‌ی خویش با اجزای شعر بدان دست یافته باشد. به همین سبب، اجزا و اشیای این شعر، اغلب جزئی و فردی نیست و کلی و نوعی است و ویژه گی‌های زبانی و

بیانی آن بی‌بهره از خصایص درونی و بیرونی شاعر است، از این رو می‌توان آن را اثر هر شاعری، و از هر سرزمین دیگری نیز، به‌شمار آورد. (نیک‌بخت، مشکل شاملو در شعر، ص ۱۱۹)

□ کوچه

شعری است در ۲ بند، بند اول در سه قسمت و بند دوم در دو قسمت. ۴۱. کوچه با ساختار هندسیش اندیشه را به ساختار کیفی می‌برد. آیا دهلیزی لاینقطع همان نقب کیفی است که این‌جا تمامی ندارد؟

دهلیزی لاینقطع

در میان دو دیوار،

و خلوتی

که به سنگینی

چون پیری عصاکش

از دهلیز سکوت

می‌گذرد.

و آن‌گاه

آفتاب

و سایه‌ی مُکسر،

نگران و

مُکسر.

خانه‌ها

خانه‌خانه‌ها.

مردمی،

و فریادی از فراز:

— شهر شطرنجی!

شهر شطرنجی!

□

دو دیوار

و دهلیز سکوت.

و آنگاه

سایه‌یی که از زوال آفتاب دم می‌زند.

مردمی،

و فریادی از اعماق:

— مهره نیستیم!

ما مهره نیستیم!

پیش از پرداختن به خود شعر به دو واژه نگاه کنیم. لاینقطع و عصاکش. ۴۲. اول ببینیم متقد ما چه می‌گوید: «در مجموعه‌ی باغ آینه گاهی ... به کاربردهایی برمی‌خوریم که مبین بی‌دقتی و شتابزده‌گی شاعر در رفتار با زبان است. در بند زیر، کاربرد واژه‌ی «لاینقطع» نه بر اساس ضرورت‌های درونی شعر است و نه در خدمت موسیقی کلام ... بدون تردید شاملو، با پرهیز از شتابزده‌گی، به سهولت می‌توانست از به‌کار بردن این واژه‌ی بیگانه و نا ضرور و تحمیل کردن آن به شعر و زبان، دوری جوید و از مترادف‌های رسا و

هماهنگی بهره گیرد که برای این مفهوم و کاربرد در زبان امروز وجود دارد. زیرا شاعر واقعی، به لحاظ حساسیت و شَمّ زبانی خویش، همواره با دفع کاربردهای بیگانه و ناضرور و جذب پُر بارترین و پیراسته‌ترین کلمه و کلام‌ها، خادم زبان است... (نیک‌بخت، همان، ص ۵۴-۵۵)

۴۳. به جای قید لاینقطع، که این جا نقش صفتی دارد، چه می‌بایست می‌گفتند؟ مثلاً بی‌کران یا بی‌پایان؟ از شیگردهای شعرهای شاملو یکی این است که گاهی جای نقش قید و صفت را عوض می‌کند و برای آن نیز شاید دلیلی در ساختار شعر پیدا کنیم.

اما «لاینقطع». یک جمله‌ی فعلی است به معنی پیوسته (فرهنگ معین) و کاربرد قیدی دارد و این جا همان فعل بودنش، یعنی «قطع نمی‌شود» نقش اصلی دارد، البته روشن است که لاینقطع به معنی بی‌انتهای یا بی‌پایان و مانند این‌ها نیست. تکیه‌ی معنایی و تصویری این واژه بر قطع‌نشدن است، هر چه در این دهلیز باشد و بگذرد بی‌گمان لاینقطع است، یعنی همین‌طور به شکل یک پیوستار ادامه پیدامی‌کند و گسته نمی‌شود، مثلاً تمام این‌ها: دیوار و خلوت و سنگینی و پیری و سکوت و گذشتن، در سطرهای بعدی.

۴۴. این دهلیز چندان دیرینه‌سال است که خلوت سنگینش به پیری رسیده‌است. این خلوت در سطر ششم بدل به سکوت شده‌است، سکوتی لاینقطع. تنها کسی که در این دهلیز دیده می‌شود همان عبور عصا کشانه‌ی خلوت است در دهلیز سکوت که ناگفته پیداست حرکتی استعاری است. آیا این خلوت، خلأ را هم القا می‌کند؟ این را از آن جا می‌گوییم که عصای این پیر باید صدایی ایجاد کند اما در خلأ دهلیز سکوت صدایی نیست.

عصا کش معمولاً برای کسی به کار می‌رود که عصای دیگری، مثلاً کوری، را می‌کشد و او را به پیش می‌بَرَد. اما این جا این خلوت چندان پیر است که عصای پیریش را هم نمی‌تواند بکشد و گویی آن را روی زمین به دنبالش می‌کشد. عصا کش، یعنی عصا کشان یا عصا کشانه.

این دهلیز سکوت، لاینقطع است یا دهلیز سکوت لاینقطع است.

سکوت سنگین پیری که هیچ چیز آن را قطع نمی‌کند، این نکته در می‌گذرد
(یعنی همان لا ینقطع) مؤکد می‌شود.
در این بخش هیچ صفت انسانی نمی‌بینیم.

نگاه دوم راوی:

و آن‌گاه

آفتاب

و سایه‌ی منکسر،

نگران و

منکسر.

۴۵. در این بخش از شعر عنصر آفتاب را داریم اما گویا چنان نشسته که حس و حرارتی ندارد. گویی به چیزی نیرو و حیات نمی‌بخشد و سایه‌اش بر آن برتری دارد. در چنین دهلیزی چرا باید آفتاب بتابد؟ اگر بتابد چه گونه آفتابی خواهد بود؟ صفت « منکسر »، به معنی شکسته، از انکسار است به معنی شکستن، مثلاً انکسار نور، و خط منکسر به معنی خط شکسته و زاویه‌دار است. به هر حال یک اصطلاح علمی است، که مؤید آن لا ینقطع هم هست. دو صفت دوم، نگران و منکسر، در حرکت اول متعلق به سایه است، اما صفت آفتاب نیز می‌تواند باشد. منکسر دوم که پس از نگران (از نگریستن) آمده، شکسته‌گی روحی آفتاب را نشان می‌دهد.

۴۶. دو سوی این دو دیوار را خانه‌های شطرنجی گرفته و راوی در وصف
خانه‌ها / خانه‌خانه‌ها، هم‌چنان به وصف شعر می‌پردازد.

مردمی،

و فریادی از فراز:

— شهر شطرنجی!

شهر شطرنجی!

۴۷. جز صدای راوی صدای دومی (فریادی از فراز) نیز در شعر هست. تا این جا تنها حرکت انسانی شعر همین فریاد (بازی گر شطرنج؟ تردید دارم.) است که این نیز از مردم این شهر نیست. این جا شهری است که مردم و خانه هایش به صفحه ی شطرنج مسخ شده اند. شعر می گوید:

مردمی،

و فریادی از فراز:

آیا یکی از این مردمی که در آن خانه ها هستند فریادمی زند؟ بی شک نه. پشت مردمی یک ویرگول هست که می توان گفت رابطه ی آن را با فریاد قطع می کند. این فریاد از فراز آنان و فراز آن شهر به گوش می رسد. ۴۸. بند دوم همان مختصات بند اول را دارد:

دو دیوار

و دهلیز سکوت.

و آن گاه

سایه یی که از زوال آفتاب دم می زند.

همه ی عناصر آغاز بند اول است با یک حرکت منفی سایه. این جا سایه ی منکسر بند اول حرکت ویرانگری از خود نشان می دهد: از زوال آفتاب دم می زند، گویا سایه هم به بیهوده گی این آفتاب در این شهر شطرنجی می اندیشد.

مردمی،

و فریادی از اعماق:

— مهره نیستیم!

ما مهره نیستیم!

مردم این بند نیز وضع مردم بند اول را دارد. اما این جا صدای سومی نیز به

گوش می‌رسد: فریادی از اعماق. اعماق به چه معنی است؟ اعماق در برابر آن فراز؟ اگر فریاد فراز را صدای بازی‌گر شطرنج بدانیم آیا فریاد اعماق فریاد مهره‌های شطرنج نیست؟

— مهره نیستیم!

— ما مهره نیستیم!

۴۹. این جا، در آخرین حرکت، صورتی از آگاهی انسانی که شعر تا کنون فاقد آن بوده نمودار می‌شود، انکارگر و اعلام‌کننده‌ی هستی‌اش. آن‌چه راوی تا کنون می‌دیده تمام حقیقت نبوده. او صفحه و بازی‌گر (؟) را می‌دیده، و نه چیزی دیگر. اما صدای سوم، با تکیه بر آن «ما»، ضربه‌ی هول‌انگیزی است. این اعماق جان و هستی انسانی است. همیشه اعماق رازهایی در خود دارد که این یکی از آن رازهاست.

□ مرثیه برای مرده‌گان دیگر ...

نام دو شعر اول ازآبه‌ها و دو شبح است که در دو جهان اشیا و اشباح می‌گذرد اما سومین شعر نامی انسانی دارد: جز عشق: «... هیچ به جز عشق». آن جهان ازآبه و اشباح، بیهوده و خالی است چرا که در آن عشق نیست.

۵۰. جز عشق شعری است در سه بند. بند اول با یک حکم قاطع تجربی آغاز می‌شود:

جز عشقی جنون‌آسا

هر چیز این جهان شما جنون‌آسا است —

جز عشق

به زنی

که من دوست می‌دارم.

قلم نفی می‌کشد بر جهان شما الا به عشق. راوی به وصف جهانی برخاسته است که منطبق بیمارگونه بر آن حاکم است، «واگونه»^{۱۲} است و سپس بر چنین جهانی لعنت می‌فرستد. و این جهانی است که «شما» در آن‌اند. که آیا این شما همان شمای قطع‌نامه و هوای تازه نیست؟ در برابر تو؟ این جهان، فضایی است که تمام «شما»های مغزی شعرهای شاملو در آن هستند. اما او از این جهان یک چیز برمی‌گزیند: عشق، عشقی جنون‌آسا که می‌تواند این نابسامان را سامان دهد. این عشق که راوی برمی‌گزیند عشق به زنی است.

راوی تقابل‌ها را در این جهان وارونه می‌یابد: لذت و شادی و پذیرش حیات جای‌شان را به لعنت و مرگ و گرسنه‌گی داده‌اند، هم برای راوی و هم برای آنان البته هر یک به صورتی:

چه گونه لعنت‌ها

از تقدیس‌ها

لذت‌انگیزتر آمده‌است!

۵۱. واقعیت. چنین جهان. واگونه (distorted) این است که در آن لعنت و هرگونه زشتی و پلشتی از تقدیس لذت‌انگیزتر است، حال که چنین است برای راوی هم هرگونه لعنتی لذت‌انگیزتر از چنین تقدیسی است. تقدیس اینان خود لعنت است. البته لعنت اینان و لعنت راوی نمی‌تواند یکی باشند. ملعنت اینان آیا بی‌عشقی است؟

چه گونه مرگ

شادی بخش‌تر از زنده‌گی است!

۱۲. واگونه راه به لباس وا-کنش، برای distorted به کار برده‌ام. این جا مقصود من از گونه، شکل و هیأت و ماهیت و سرشت طبیعی یک چیز است. نقاشان ما برای آن اغراق را به کار می‌برند. جهان واگونه جهانی که از شکل و هیأت خود افتاده و دیگرگون شده و ماهیتش قلب شده است.

چه گونه گرمه گی را
گرم تر از نان شما
می باید پذیرفت!

۵۲. راوی در چنین جهانی است که « نان شما » را نیز نفی می کند، نان ملعنت و مرگ، نان نفی شادی، و گرمه گی را، به ناگزیر گرم تر از آن می داند که « می باید... »

راوی خشمگین آنان را لعنت می فرستد. چرا؟ برای این که در جهان انسان ها عشق هست و راوی خود آن را یافته، اما در « جهان شما » عشق نیست و از این جاست که گرمه گی از « نان شما » گرم تر است. آن بیهوده گی نیز از این جاست، بی عشق زیستن، آلودن زنده گی است به لعنت، و مرگ. چنین جهانی تنها به عشق نیاز دارد، عشقی پر شور و شیدایانه و جنون آسا، همان گونه که راوی آن را بشارت می دهد:

جز عشق

به زنی

که من دوست می دارم.

□

در شعر بعدی، به نام اصرار، در ۳ بند، راوی وجهی از این جهان را، که آن را « دره های سکوت » می خوانند، و حضور خود را اعلام می کند. دو بند از آن را این جا می خوانیم:

خسته

شکته و

دل بسته

من هتم

من هستم

من هتم

از این فریاد

تا آن فریاد

سکوتی نشسته است.

لب بسته در دره‌های سکوت

سرگردان‌ام.

من می‌دانم

من می‌دانم

من می‌دانم...

۵۳. موقعیت این شعر غمگنانه است هر چند خود شعر غمگنانه نیست. این شعر را در کنار بر سنگ فرش بخوانید. جز پژواک فریاد راوی چه می‌شنوید؟ همان چنگی است در پای دریچه نشسته، در خاموشی بیرون. اما نمی‌توان بازتاب ضربات موسیقایی من هتم‌ها و من می‌دانم‌های راوی را نشنید. سراسر شعر بازتاب چنین صدایی است در میان دو فریاد در دره‌های سکوت.

□

۵۴. دادن نامی به شعر رسم چندان بامعنایی نیست، هست؟ اما مفید است، شاید همان اندازه مفید که نام‌های ما. نام شعر شاید نتیجه‌ی نخستین خوانش از سوی شاعر، به عنوان نخستین خواننده باشد. معمولاً یکی از مفردات شعر، یک واژه، یک مایه، یک تصور، یک سوژه یا یک جمله از متن است که طبعاً بخشی از کل شعر را دربرمی‌گیرد و در جایی که نشسته هیچ رابطه‌ی با شعر ندارد و در ساختار شعر بافته نشده است. وانگهی نام شعر غالباً نه فرمی دارد و نه ساختاری، اما متأسفانه قدرت القایی زیادی دارد، که می‌تواند مفید یا زیان‌بار باشد. نیم‌شب، یکی از این نام‌ها است.

پنجه‌ی سرد باد در اندیشه‌ی گزندی نیست.
من اما هراسان‌ام

گویی بانوی سیه‌جامه
فاجعه را

پیشاپیش
بر بام - خانه می‌گرید.

و پنجه‌ی بی‌خیال باد، در این انبان خالی
در جست‌وجوی چیزی است.

۵۵. هراس از فاجعه‌یی است که رُخ می‌دهد. اما راوی نمی‌داند کی و چه گونه. این باد یک عنصر طبیعی نیست، نماد است و در دانسته‌گی راوی حضور دارد با پنجه‌ی سرد و اندیشه‌ی گزند، که راوی برای پوشاندن هراسش می‌گوید باد چنین اندیشه‌یی در سر ندارد. اما او آن را پیشاپیش می‌داند. و این را در دانسته‌گی بانوی سیه‌جامه‌ی گریان فرا می‌افکند.

آیا شب است و هوا بارانی است و راوی در هراس. وقوع فاجعه‌یی؟
پژواک این گریه و این هراس را در انبان خالی بهتر می‌توان شنید و دریافت. آیا این انبان، جان راوی است؟ راوی چیزی از صدای باد نمی‌گوید. این همه آیا صدای درون راوی است؟ آیا این باد نماد چیزی چون مرگ است؟ اگر چنین است آیا می‌توان فاجعه را واقع دانست؟ اما نه این یک فاجعه است. این انبان خالی اشاره به چیست؟ شب؟ یا، چنان‌که گفتم، درون راوی؟ اما نه صفت بی‌خیال چیزی از آن پنجه‌ی سرد می‌کاهد و نه صفت خالی از زهر آن جست‌وجو. چرا می‌گوید پنجه‌ی سرد یا بی‌خیال و نمی‌گوید دست. سرد یا