

بی‌خیال باد؟ آن اندیشه‌ی گزند سطر اول در سطر پایانی به «جست‌وجوی چیزی» بدل شده‌است، هراس مضاعفی که «چیزی» به آن دامن می‌زند. دانسته‌گی هراس است و این را حتا در رفتار بانوی سیه‌جامه هم می‌بیند: با آوردن گویی بر سر سطر اول قسمت دوم. همه‌چیز در متن این هراس رنگ می‌گیرند، یا رنگ می‌بازند. راوی یقین به وقوع فاجعه دارد اما باورکردنش؟ آیا این همه خیال من و راوی است؟ نیم‌شب است و هوای بارانی. راوی در خانه است و کسی نیز در خانه نیست، خانه تنها و دل خالی، و انعکاس باران که در خانه‌ی خالی می‌پیچد. همین. اما راوی پنجه‌ی سرد هراس را بر گلوگاه خود حس می‌کند. و جای هیچ‌گونه خودفریبی نیست.

□ در بسته ...

۱. دیرگاهی‌ست که دستی بداندیش

دروازه‌ی کوتاه خانه‌ی ما را

نکوفه‌است.

۲. در آینه و مهتاب و بستر می‌نگریم

در دست‌های یکدیگر می‌نگریم

و دروازه

ترانه‌ی آرامش‌انگیزش را

در سکونی معتد

مکرر می‌کند.

۳. بدین‌گونه

زمزمه‌ی ملال‌آور را به سرودی دیگرگونه مُبدل یافته‌ایم

۴. بدین گونه

در سرزمین بیگانه‌یی که در آن  
هر نگاه و هر لبخند

زندانی بود،  
لبخند و نگاهی آشنا یافته‌ایم

۵. بدین گونه

بر خاک پوسیده‌یی که ابر پست  
بر آن باریده‌است  
پایگاهی پابرجا یافته‌ایم ...

□

۶. آسمان

بالای خانه  
بادها را تکرار می‌کند

۷. باغچه از بهاری دیگر آبتن است

و زنبور کوچک  
گل هر ساله را  
در موسمی که باید  
دیدار می‌کند.

۸. حیاط خانه از عطری هذیانی سر مست است

خرگوشی در علف تازه می‌چرد.

و بر سر سنگ، حربایی هوشیار  
در قلمرو آفتاب نیم‌جوش  
نفس می‌زند.

۹. ابرها و همه‌ی دوردست شهر  
آسمان بازمانده را  
تکرار می‌کند  
هم‌چنان که گنجشک‌ها و  
باد و  
زمزمه‌ی پرنیاز رستن  
که گیاه پُرشیر یابانی را  
در انتظار تابستانی که در راه است  
در خواب‌گاه ریشه‌ی سیرایش  
بیدار می‌کند.

۱۰. من در تو نگاه می‌کنم در تو نفس می‌کنم  
و زنده‌گی  
مرا تکرار می‌کند  
به‌سان بهار  
که آسمان را و علف را.  
و پای آسمان  
در رگ من ادامه می‌یابد.  
□

۱۱. دیرگاهی‌ست که دستی بداندیش  
دروازه‌ی کوتاه‌خانه‌ی ما را نکوفته‌است ...

۱۲. با آنان بگو که با ما  
نیاز شنیدنشان نیست.

با آنان بگو که با تو

مرا پروای دوزخ دیدار ایشان نیست  
تا پرنده‌ی سنگین بال جادویی را که نغمه‌پرداز شبانگاه و بامداد  
ایشان است  
بر شاخسار تازه‌روی خانه‌ی ما مگذاری.

۱۳. در آینه و مهتاب و بستر می‌نگریم  
در دست‌های یکدیگر می‌نگریم،  
تا دره، ترانه‌ی آرامش‌انگیزش را  
در رودی جاویدان  
مکرر کند.

۱۴. تا نگاه ما

نه در سکوتی پُر درده، نه در فریادی ممتد  
که در بهاری پُر جویبار و پُر آفتاب  
به ابدیت پیوندد ...

۵۶. تمام مفردات شعر در بند کوتاه اول گفته شده است، و بندهای دیگر بسط همین  
بند است:

۱. دیرگاهی است. ۲. دستی بداندیش. ۳. دروازه‌ی کوتاه. ۴. خانه. ۵.  
ما. ۶. نکوفتن در.

این جا راوی هراسی ممتد ( « دیرگاهی است » ) را در متن آرامش و  
خلوت، و شاید هم انتظار ( « دستی بداندیش »، و « نکوفته است » )، بیان می‌کند.  
حتا در بند دوم هم این هراس و چشم‌به‌راهی در متن آن آشکارا حس می‌شود:

آن « سکوت ممتد » را می‌گوییم و آن « مکر می‌کند » را.

تمام عناصر بند ۱ در بند ۲ بسط می‌یابد: فضای خانه را داریم، با دو عنصر آینه و بستر، و سرشاری آن را از مهتاب، و ماهم به صورت دست‌های یکدیگر، و دروازه را، که نکوفتش در این بند روشن می‌شود: چرا که مجالی است تا دروازه « تراهی آرامش انگیزش را - در سکوتی ممتد - مکرر کند. » خانه و دروازه‌ی کوتاه می‌تواند نماد شمرده شود. زمان، شب مهتابی است. عنصر انسانی را در « دست‌های یکدیگر » و « می‌نگریم » می‌یابیم. نکته‌ی بسیار مهم، آخرین سطر بند دوم است، یعنی « مکرر می‌کند » که بازتاب آن در سراسر این دو بند، و نیز در سراسر شعر حس می‌شود.

بند ۳ یک نتیجه‌گیری است درباره‌ی یک استحال که با « بدین گونه » (که آن را در ابتدای بندهای ۴ و ۵ هم می‌بینیم) آغاز می‌شود، یعنی استحال « زمزمه‌ی ملال‌آور » به « سرودی دیگرگونه »، و فعل استحال هم « مُبدل یافته‌ایم » است که حضور « ما » را در این استحال نشان می‌دهد.

در بند ۴ روشن می‌شود که جغرافیای این خانه و ساکنانش کجاست، « در سرزمینی بیگانه » که مردمش هویتی ندارند و تنها « نگاه و لبخند » [شان] زندان است، و (در بند ۵) خاک پوسیده‌ی دارد که ابر پست بر آن باریده‌است. بی‌گمان سرزمینی بی‌رویش و بی‌پرنده. « ما » در متن همین سرزمین است که یکدیگر را در « لبخند و نگاه آشنا » و « پایگاهی پابرجا » می‌یابند، همان خانه با دروازه‌ی کوتاهش. (به هم آوایه‌ی آشنا و پابرجا توجه کنید)

۵۷. در بخش دوم (بند ۶ تا ۸) به آسمان و باغچه و حیاط خانه می‌پردازد، که در آن عناصر باد و بهار و حیات حیوانی (زنبور و خرگوش و حریبا) وجود دارند اما از انسان‌های دیگر خبری نیست، گویی همان حضور « ما » کافی است. در بند ۹ از « همهمه‌ی دوردست شهر » می‌گوید و از آسمان و حیات حیوانی و گیاهی آن و چشم‌به‌راهی و بیداری و « تکرار ». اما باز چیزی از انسان در آن نمی‌بینیم.

در بند ۱۰ تمام عناصر حیاتی شعر و عامل استحالتهی این دو بخش را بیان می‌کند:

من در تو نگاه می‌کنم در تو نفس می‌کشم  
و زنده گی  
مرا تکرار می‌کند  
به سان بهار  
که آسمان را و علف را.  
و پاکی آسمان  
در رنگ من ادامه می‌یابد.

۵۸. راوی در بخش سوم در دو بند ۱۱ و ۱۲ مستقیم و نامستقیم به آنان می‌پردازد.  
بند ۱۱ همان بند ۱ است با تغییری در تقطیع:

دیرگاهیست که دستی بدانندیش  
دروازه‌ی کوتاه خانه‌ی ما را نکوفته است...

در بند ۱ سه سطر بود و این جا دو سطر با یک نقطه گذاری متفاوت، در بند ۱۱ سه نقطه در پایان بند هست. در بند ۱ عبارت و نکوفته است و در یک سطر مستقل آمده که پیش از پیش به آن انتظار دلهره که گفتم می‌افزاید.  
در بند ۱۲ آن دست بدانندیش و هویت نامشخص و آنان را در این و سرزمین بیگانه و به خود می‌گیرد:

با آنان بگو که با ما  
نیاز شنیدنشان نیست.

در این سرزمین تنها موجود زنده، به غیر از آنان، یک و پرنده‌ی سنگین بال جادویی است که و نغمه پرداز شبانگاه و بامداد ایشان است و که با شاخ‌سار تازه روی خانه‌ی ما و تقابل شدیدی دارد.

در بندهای آخری ۱۳ و ۱۴ تمام عناصر بندهای ۱ و ۲ مؤکد می شود با تأکید بهار و آب و آفتاب، و عنصر نگاه که به ابدیت پیوستن آن آرزو می شود.

۵۹. ساختار در بسته... به اختصار، بر تقابل ( صدا و سکوت، حیات و نفی آن ) و استحالی مفردات و تیم تکرار نهاده شده است. در این شهر جز صدای راوی دیگر صدایی به گوش نمی رسد، حتا و همه می دور دست شهر، نیز صدا نیست. نفی صدا است، نه صدای انسانی و نه صدای حیوانی. ترانه ای آرامش انگیز دروازه هم چیزی جز تکرار سکوت ممتد و فرو بسته گی دروازه نیست. از شعر این طور استنباط می شود که زنبور و گنجشک صدا دارند اما آن را نمی شنویم. حتا و زمزمه ی پرنیاز دستن، نیز صدایی درونی است. هیچ دیالوگی در کار نیست حتا میان آن دو. میان ما و با و من و تو، نیز، فقط دیالوگ نگاه هست. با نگاه در سکوتی ممتد زنده گی می کنند، سکوت ممتد ای که می تواند در فریادی ممتد، بازتاب پیدا کند. در سرزمین بیگانه ای آنان یک صدا هست که در واقع نفی صدا است، یعنی همان پرنده ای سنگین بال جادویی که نغمه پرداز شبانگاه و بامداد ایشان است، که پیداست که یک صدای حقیقی نیست. شاید تنها صدا، صدای نگاه آن دو است که تکرار می شود. و همین عامل، یعنی نگرش عشق، است که زیستن را در چنین سرزمین بیگانه ای ممکن می کند. آن جا هم که راوی می گوید « با آنان بگو » در واقع کسی به کسی چیزی نمی گوید، به یک آرزو می ماند.

چرا راوی به زنده گی به طور جزئی تر نگاه نمی کند؟ راوی در خانه است و انزوای بیرون را باز می گوید، انزوایی که او از رسیدنش به آن خانه هراس دارد. آن که راوی دیری نگران کوفتن او بر دروازه ای کوتاه آن خانه است بداندیش. انزوا است؟ اندیشه ای هراس انگیز انزوا است که مقدمه اش را در سکوت ممتد می بینیم؟ و شاید در هراس فریاد ممتد هم بشنویم؟ راوی بیرون از خانه را نمی بیند، چرا که دیرگاهی است که دروازه ای کوتاه خانه ( صفت کوتاه نیز به هراس در زدن و انزوا و بداندیشی می افزاید ) بسته است.

۶۰. [ این انزوا، یک انزوای زیست محیطی است نه فردی و خصوصی، یعنی خلوت گزینی، که شاید حق هر کسی باشد. این انزوا - که شعر آن را در یک موقعیت خاص قرار می دهد - در بستن به روی رابطه های انسانی و اجتماعی، یا به طور کلی زیست محیطی، است. نفی این رابطه ها و از دست دادن انگیزه ی این رابطه ها است که برخی آن را بیماری خوانده اند. ]

۶۱. پس راوی تمام بندهای ۷ و ۸ و ۹ را در خیال می بیند، دقیق تر بگوییم آن را حس می کند و این نیست مگر از نگریستن در دست های یکدیگر و مهتاب و آینه. آنچه عامل اندیشه ی تکرار می شود، به نظر من، آینه است که همان نگاه آن دو است.

۶۲. شعر هیچ گونه وزنی ندارد، تنها چند آوایه دارد که آن هم به کار آهنگین کردن شعر نمی آید بل که کنش ارتباط اجزا یا ارجاع دوسویه را بر عهده دارد و به شعر عمق می بخشد، مثل آن یافتن ها در سه بند ۳ و ۴ و ۵ و تکرار دیدار و هوشیاری و بیداری در بندهای ۷ و ۸ و ۹.

۶۳. تکرار مهم ترین نشانه ی وقوع یک استحال است و سرچشمه اش نیز در نماد نگاه و آینه و فراپوشی مهتاب است. همه ی زیبایی ها و عوامل حیاتی، و نیز دانسته گی این شعر، مثل بیداری و زمزمه ی پرنیاز رستن و شدن ها و بسیار شدن های گوناگون است که موجب پویایی این خانه، و این شعر است. این استحال و تبدیل، یا چنان که در شعر آمده، این «مُبدل یافتن» که در بیداری و «یافت» این دو تن هست ( «بدین گونه - زمزمه ی سلال آور را به سرودی دیگر گونه مُبدل یافته ایم. » ) این تکرار و تبدیل بی شک این خانه را، پیش از همه در آینه و مهتاب و دست ها و نگریستن ها در بر می گیرد. این تکرار از خانه به آسمان بالای خانه می رسد و آسمان نیز بادها را تکرار می کند ( در بند ۶ ) و بادها نیز بی گمان تمام این هستی را از خود به همه جا می کشند، در بیداری همه چیز. این خانه با دروازه ی فروتنانه اش تمام هستی می شود، تمام این شعر خانه ی بادها ی تکرار شونده است در آینه و مهتاب و دست ها و نگاه ها.

۶۴. تقابل «من و تو» با «آنان»، و نیز این سوزمین بیگانه ی بی پرنده و بی باد و



بی بهار و تمام رابطه‌های گوناگون آن، هر یک به شکلی در سه شعر بعدی این مجموعه، یعنی از شهر سرد...، با هم سفر و باغ آینه بسط می‌یابد.

□ از شهر سرد ...

در شعر از شهر سرد... سرزمین بیگانه‌ی آنان «شهر سرد» و «شهر تاریک» خوانده شده. راوی در بسته... در این شعر از آن خانه بیرون آمده بر «ازابه‌یی توفانی» نشسته گرده‌های دشت را در می‌نوردد که ببیند چرا سپیده نمی‌زند. با آن که:

صحرا آماده‌ی روشن شدن بود  
و شب از سماجت و اصرار دست می‌کشید.

و در می‌یابد که:

این نگاه سیاه آزمند آنان بود تنها  
که از روشنایی صحرا جلومی‌گرفت.

و همین سبب می‌شود که خورشید آسمان آنان را نفرین کند و سپیده دم «سرزمین آنان را به پستی و تاریکی جاودانه دشنام گفت.» پس از نفرین خورشید، راوی نخست خانه‌یی را وصف می‌کند:

بادی خشناک دولنگه‌ی در را برهم کوفت  
و زنی در انتظار شوی خوش هراسان از جابر خاست.  
چراغ از نفس بوی ناک باد فرومرد  
و زن شرب سیاهی بر گیسوان پریش خوش افکند.

این خانه را با خانه‌ی در بسته... مقایسه کنید. راوی هم چنین قیاسی را در اندیشه دارد چرا که بی‌درنگ می‌گوید:

ما دیگر به جانب شهر تاریک بازمی‌گردیم  
و من همه‌ی جهان را در پیراهن روشن، تو خلاصه می‌کنم.

بار دیگر پس از آن که سپیده دم هم این شهر را دشنام می‌گوید راوی وصفی از شهر می‌دهد که فاجعه‌ی این شهر تاریک و سرد را به خوبی تصویر می‌کند:

پدران از گورستان بازگشتند  
و زنان، گرمه بر بوری‌ها خفته بودند.  
کبوتری از برج کهنه به آسمان ناپیدا پر کشید  
و مردی جنازه‌ی کودکی مرده‌زاد را بر درگاه تاریک نهاد.

بار دیگر پس از این وصف به آن بند خانه باز می‌گردد، با تأکید بر صفت سرد به جای تاریک، و گرم به جای روشن:

ما دیگر به جانب شهر سرد بازمی‌گردیم  
و من همه‌ی جهان را در پیراهن گرم تو خلاصه می‌کنم.

راوی روشنی و گرمای حیاتش را در جزئی‌ترین شکل عشق تأکید می‌کند.

بخش سوم با وصفی دیگر از کوچه‌های بن‌بست این شهر آغاز می‌شود:  
خنده‌ها چون فصیل خشکیده بخش‌بخش مرگ آور دارند.  
سربازان مست در کوچه‌های بن‌بست عریده می‌کشند  
و قهقهه‌ی از قهر شب با صدای بیمارش آوازی ماتی می‌خواند.

و آنگاه آینده‌ی این شهر را این‌گونه پیش‌گویی می‌کند:

علف‌های تلخ در مزارع گندیده خواهد‌رُست  
و باران‌های زهر به کاریزهای ویران خواهد‌ریخت،  
راوی بار دیگر به او رو می‌آورد:

مرا الحظه‌یی تنها مگذار  
مرا از زره نوازشات روین‌تن کن.  
من به ظلمت گردن نمی‌نهم  
جهان را همه در پیراهن کوچک روشنات خلاصه کرده‌ام  
و دیگر به جانب آنان  
باز  
نمی‌گردم.

۶۶. اما چرا این شهر چنین است و آنان چنین؟ جبری در میان نیست. آنان مردمی‌اند که دیگر هوای سخن‌گفتن به‌سر نداشتند «اگر بر دیگر، تکیه کنیم این سکوت معتدشان حاصل تجربه‌های آنان است، شاید تجربه‌هایی که واقعیت دارند اما نمی‌توانند حقیقت باشند چرا که نفی و انکار گرما و روشنی و هستی خودشان است. خودخواسته است؟

۶۷. این تو کیست که همیشه گرم و روشن است، خلاصه‌ی جهان است (به جزئی‌ترین شکلش در یک «پیراهن کوچک روشن تو») و همواره در متن ظلمت و سردی و خاموشی و شک، که «آنان» و «شما» مردم شهر سرد-در آن‌اند بازیافته می‌شود کیست؟ آیا او، کوچک‌ترین شعله و گرما، جوهر دیالکتیکی این موقعیت است؟ گاهی آرزو است و گاهی واقعیت؟ یا گاهی نهاد خود راوی است؟ یا گاهی حیات است در حالت کمون؟ راوی ایمان‌گرا و معاداندیش است و هیچ‌گاه باور نمی‌کند که شهری همیشه سرد بماند و پیراهن

کوچک روشنی نباشد، مگر آن که خود بخوایم. بی‌گمان تا روزی که دانسته‌گی. خواننده‌ی این شعرها هست آن زره نوازش، آن پیراهن کوچک روشن هست. گرما هست.<sup>۱۳</sup> آیا این روین تن همان و اسفندیار مغموم است. ابراهیم در آتش سال‌های بعد نیست؟ راوی بی‌گمان مردی است سرسخت و ظلمت‌ستیز و کاشف عشق، و هم بشیر عشق.

شهر. دو شعر در. بسته... و از شهر. سرد... در شعر با هم سفر استمرار

می‌یابند:

سرکش و سرسبز و پیچنده

گیاهی

دیوار کهنه‌ی باغ را فروپوشیده است.

از این سو دیوار دیگر به جز جری از بهار نیست،

که جراحات. آجرها را مرهم. سبز. برگ شفا بخشیده است.

...

دیوار کهنه‌ی باغ دیگر چیزی جز بهار نیست. راوی پس از وصف آن سوی دیوار و رفتار گیاه، که چون خیزاب لب‌پرزنان است و نابودکننده‌ی رطوبت. ویران‌کننده... می‌گوید:

و به همه آن کسان که به عشقی تن در نمی‌دهند چرا که ایمان خود را

از دست داده‌اند!

۱۳. مدعی می‌گوید اینان مردم‌اند. البته با مفهوم عوام‌فریبانه‌اش از مردم. و شاعر به آنان می‌تازد و تحقیرشان می‌کند. خطای بزرگ مدعی این است که فرقی میان راوی یک شعر و شاعر آن نمی‌بیند. وانگهی اینان هم مردم‌اند اما از مردم شهر سرد، بی‌گرما، بی‌گفت‌وگو، بی‌عشق، ناباور و بی‌باور. گویی اینان این شهر سرد را تقدیرشان پنداشته‌اند.

در تن من گیاهی خزانده هست

که مرا فتح می‌کند

و من اکنون جز تصویری از او نیستم!

۶۹. آن‌چه دیوار هستی، آدمی را بهار می‌کند گیاه خزانده‌ی درون اوست که نامش عشق<sup>۱۴</sup> به تو است. از این‌جا روشن می‌شود که چرا راوی در آن دو شعر، و در بسیاری از شعرهای دیگر شاملو، در چنان حال و هوایی است و «آنان» و گاهی «شما» در چنین وضع نکبت‌آلودی. سرچشمه‌ی این درد و این سرما و این تاریکی درونی، بی‌ایمانی و بی‌عشق‌ی آنان یا ایشان است. و درد راوی نیز از همین دردی است که آنان‌اند.

راوی در این شعر بار دیگر به «من» و «تو» و «آنان» در دو شعر پیش می‌پردازد. اما این‌جا «من» و «تو» را در هیأتی بسیار گسترده‌تر و عمیق‌تر می‌یابیم. این «تو» و «من» در تمام شعر بسط می‌یابند.

من چیزی از توام ای طبیعت بی‌درینی که دیگر نه زمان و نه مرگ هیچ‌یک عطش مرا از سرچشمه‌ی وجود و خیالات بی‌نیاز نمی‌کند!

۷۰. در بخش دوم شعر چینه‌ی دیوار و پیچک و من، و تو و چینه و پیچک یکی می‌شویم، و تو آمیزه‌ی بی‌از مادر و کودک، «زن» و «زاده»، و زایشی.<sup>۱۵</sup> راوی این‌جا «تو» را هم‌سفری می‌داند که راز قدرت‌های بیکرانش بر او پوشیده است، و از او می‌خواهد که او را به «شهر سپیده‌دم» بازگرداند. او اصل خود را آن‌جا می‌جوید. بند آخر شعر را می‌توان با شعر مایه‌ی مقایسه کرد.

این شعر، که بیش‌ترش تأملات فلسفی است، روشن‌گر موقعیت راوی در شعرهای دیگر است.

۱۴. توجه دارید که برخی واژه‌ی عشق را، در لفظ و معنا، مشتق از عشقه (گیاه پیچک) می‌دانند. و یا به‌عکس: دومی را از اولی، (ا. ش.)

۱۵. از یاد نبریم که واژه‌ی «زن» از زادن است، به‌معنی زایا، و «طبیعت بی‌دریغ» نیز، این‌جا می‌تواند در معنای اروپایی آن، یعنی nature، به معنی «زاده» باشد.

باغ آینه

۱. چراغی به دستام چراغی در برابرم.  
من به جنگ سیاهی می‌روم.
۲. گهواره‌های خسته‌گی  
از کشاکش رفت و آمدها  
باز ایستاده‌اند،
۳. و خورشیدی از اعماق  
کهکشان‌های خاکسترشده را روشن می‌کند.
- 
۴. فریادهای عاصی، آذرخش-  
هنگامی که نگرگی  
در بطن بی‌قرار، ابر  
نطفه می‌بندد.
۵. و درد خاموش وار تاک-  
هنگامی که غوره‌ی خرد  
در انتهای شاخ‌سار طولانی پیچ پیچ جوانه می‌زند.
۶. فریاد من همه‌گیر از درد بود  
چرا که من در وحشت انگیزترین شب‌ها آفتاب را به دعایی  
نومیدوار طلب می‌کرده‌ام
- 
۷. تو از خورشیدها آمده‌ای از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای  
تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای.
-

۸. در خلّی که نه خدا بود و نه آتش، نگاه و اعتماد تو را به دعایی  
نومیدوار طلب کرده بودم.

۹. جریانِ جدی

در فاصله‌ی دو مرگ

در تهی‌میان دو تنهایی

[ نگاه و اعتماد تو بدین گونه است ]

□

۱۰. شادی تو بی‌رحم است و بزرگوار  
نفست در دست‌های خالی من ترانه و سبزی است

۱۱. من برمی‌خیزم!

۱۲. چراغی در دست، چراغی در دلام.

زنگار روح‌ام را صیقل می‌زنم.

آینه‌ی برابر آینه‌ات می‌گذارم

تا با تو

ابدیتی بسازم.

۷۱. شعری است در پنج بخش که آن را به دوازده بند تقسیم کرده‌ام. پیش از خواندن تمام شعر این نکته را بگویم که شعر باغ آینه را از نظر محتوایی می‌توان ادامه‌ی سه شعر پیش دانست، و راوی آن نیز همان راوی سه شعر پیش است. راوی در آغاز بخش دوم همان تأمل فلسفی با هم‌سفر را به گونه‌ی شعرتر عرضه می‌کند.

تمام مفردات چند سطر آخر بخش ۲ و تمام بخش ۳ همان مفردات سه شعر قبلی را دارد و روشن‌گر آنها است.

### داده‌ها

۷۲. در بند ۱. چراغ و سیاهی، شب و ظلمت را القا می‌کند. گویا راوی تنها نیست، همچراغ دارد (چراغی در برابرم). منطقاً او با این دو چراغ در سیاهی نیست. اما چرا به جای سیاهی نمی‌گوید تاریکی؟ سیاهی غالباً از مادیتی برخوردار است که برای زدودن آن لزوماً نیاز به چراغ نیست، مگر آن که سیاهی قطعاً به جای تاریکی نشسته باشد. باب بحث را باز می‌گذارم.

از سوی دیگر با حضور چراغ، آن هم دو چراغ، دیگر سیاهی بی‌وجود نخواهد داشت. مگر آن که سیاهی در جای دیگری باشد و ظاهراً در این مورد هم وضع بر این منوال است، و این از جمله‌ی من به جنگ سیاهی می‌روم— با تأکید بر می‌روم— روشن می‌شود.

نکته‌ی دیگر. عاملی که به چراغ‌ها و سیاهی حضور تقابلی می‌بخشد و آنها را در یک موقعیت تقابلی قرار می‌دهد همان موقعیت راوی، یعنی عزم او به جنگیدن، است. (به بند ۱۱ توجه کنید).

بندهای ۲ و ۳ وصفی است، و به نظر می‌رسد که راوی تماشاگر است و مفردات این دو بند هیچ‌کدام در روال گفتار عادی نیستند. کمی آنها را بررسی کنیم.

در گهواره دو عنصر کودکی و خواب، و در درجه‌ی دوم هم شب را داریم. اما این‌جا به جای گهواره‌های کودکان یا کودکی آمده گهواره‌های خسته‌گی. آیا خسته‌گی روز را در وقت شب القامی‌کند؟ این خسته‌گی با کشاکش، سطر بعد توجیه و تأکید می‌شود. کشاکش راوی هم گویا پایان یافته است و این از دو سطر از کشاکش رفت و آمدها / بازایستاده‌اند روشن می‌شود. بافت واژه‌گانی کشاکش، مرکب از کش + ا + کش، هم گویا است و از قدرت تجسمی و آوایی بالایی برخوردار است. هم حرکت رفت و آمدهای گهواره



را نشان می‌دهد و صدای یکنواخت و خواب‌آور آن را. و آیا بازایستاده‌اند نشانه‌ی به خواب رفتن راوی نیست؟ این را بند ۳ به خوبی نشان می‌دهد. توجه به بافت واژه‌ی گهواره مفید است. مخفف گاه‌واره است و گاه به معنی تخت است و روی هم یعنی حامل تخت کودک.<sup>۱۶</sup> اما من به معنای دیگر گاه توجه دارم، یعنی زمان. و خسته‌گی هم این خیال را تقویت می‌کند. هرچند همان بازایستادن کشاکش رفت و آمدها برای ایست زمان کافی است. گویا دیگر کار راوی، که جنگ و کشاکش بود، و به دنبالش هم خسته‌گی، پایان یافته و اکنون وقت آن است که نموده‌ها و مفردات دیگر شعر (در عوالم خواب او؟) فعالیت‌شان را آغاز کنند. این را با توجه به موقعیت. و او. اول بند ۳، و خوردشیدی ... می‌گویم. اپیزود تازه‌یی در شعر شروع می‌شود. راوی دیگر تا بند ۱۲ فعال نیست و تنها به شرح نموده‌هایی که گذشته یا می‌گذرد می‌پردازد.

در بند ۲ همه چیز در بازایستاده‌اند متوقف می‌شود، هر حرکتی، و به تبع آن هر صدایی. سکوت است سکوت. می‌توانیم بگوییم هستی واقعی یا بیرونی به تمامی بازایستاده است؟ چرا؟ چه خبری است؟ چشم به راه چه واقعی بیاید بود؟

#### و خوردشیدی از اعماق

کهکشانی‌های خاکسترشده را روشن می‌کند.

اول باید از خود بیرسم این واو به کجا عطف می‌شود. به بیان دیگر، کجا را به کجا عطف می‌کند؟ شاید واو عطفی که ما می‌شناسیم نباشد. گویا این جا چیزی را به پیش از خود ارجاع نمی‌دهد، و نیز نه حتا به پس از خود. این واو دلالت به آغاز یک فرایند دیگر است، که شاید عطف به دنیای خواب و

رؤیاهای راوی است در بندهای بعدی. آیا گهواره‌های خسته گی مدخلی برای ورود به این عالم خاص نبوده است؟ آیا مجموعه‌ی عناصر و نسبت‌ها در بند ۲ و ۳ بیرون رفتن از دنیای واقعی را نشان نمی‌دهد؟ آیا بازایستاده‌اند به زمان و مکان ( گهواره‌های خسته گی و کشاکش رفت و آمدها ) تسری نمی‌یابد؟ آیا می‌توانم بگویم بند ۳ در بی‌زمانی رؤیا رخ می‌دهد؟ خصوصاً که عناصر و مفردات آن نسبت‌های دنیای واقعی را ندارد، یعنی نه خورشید و نه کنش آن و نه کهکشان‌هایش به خورشید و کهکشان‌های واقعی یا عالم بیداری نمی‌ماند.

خورشیدی از اعماق، یعنی از اعماق آسمان؟ یعنی از دورترین جا؟ از اعماق کجاست؟ از اعماق در برابر اوج آسمان است؟ راوی گویا جایی نیست، جهتی ندارد. هم خورشید را می‌بیند که از اعماق برخاسته .... بند ۴ گویا زمان و مکان ندارد. نه خورشید دلالت بر بودن در آسمان دارد و نه از اعماق جا و جهتی است، و نه می‌شود وضعیت کهکشان‌های خاکسترشده را مشخص کرد. و نه نسبتی میان خورشید، آن هم ناشناخته ( و خورشیدی... ) با کهکشان‌ها هست، آن هم با صفت خاکسترشده. نه خورشید حقیقی است و نه کهکشان‌ها.

زمان در بند ۳ روز است با آن خورشیدش و شاید هم شب است با آن کهکشان‌های خاکسترشده‌اش. این دلیل دیگری است بر این که راوی بیرون از زمان و مکان است، بیرون از دانسته گی یا خودآگاهی است.

بند ۴ با یک طرح آغاز می‌شود:

فریادهای عاصی آذرخش-

که خط تیره‌ی انتهای آن نشان می‌دهد که توضیحی به دنبال دارد که با « هنگامی که ... » شروع می‌شود و درون طرح فریادهای عاصی آذرخش- را پُر می‌کند. همین طور است بند ۵ که با درد خاموش‌وار تاک- شروع می‌شود با توضیحی که از نظر ساختاری با بند ۴ تقارن کامل دارد. به این آرایش نگاه کنید:

۱) هنگامی که نگرگ

هنگامی که غوره‌ی خُرد

( ۲ ) در بطن بی قرار ابر

در انتهای شاخسار طولانی پیچ پیچ

( ۳ ) نطفه می بندد

جوانه می زند

[ جمله‌ی در انتهای شاخسار طولانی پیچ پیچ | جوانه می زند به خوبی بلندی  
شاخسار را القا می کند، همان طور که بطن بی قرار ابر با غوره‌ی خرد تناسب  
دارد. ]

در واقع بخش دوم به این شکل است:

فریادهای عاصی آذرخش- ۱۷

و درد خاموش وار تاک-

فریاد من همه گریز از درد بود ....

خط تیره‌ی بندهای ۴ و ۵ به بند ۶ هم تری پیدا می کند، و به جای  
و هنگامی که ... چرا که ... را داریم. موقعیت انسانی بندهای ۴ و ۵ در واقع  
بازتابی است از بند ۶. در حقیقت صفات بندهای ۴ و ۵ ( عاصی، بی قرار، درد  
خاموش وار ) را می توان صفات راوی در بند ۶ دانست که عصیان آذرخش را  
دارد و درد خاموش وار تاک را. گهواره‌های خسته گی ( بند ۲ )، بطن و نطفه  
می بندد ( بند ۴ ) و درد خاموش وار و جوانه می زند خواننده را آماده‌ی تولد  
نوزادی می کند که آمیزه‌ی است از تگرگ و غوره‌ی خرد. آیا در فریادهای  
عاصی آذرخش- فریاد نرینه و در درد خاموش وار تاک- درد مادینه را احساس  
نمی کنید، و این هر دو را در سطر فریاد من همه گریز از درد بود از بند ۶ ؟

در بند ۶ تقابل شب و آفتاب را داریم و صفات وحشت‌انگیزترین و نومیدوار را، و دعا را در برابر آن فریاد و درد. همین طور هم گریز و طلب را. در بند ۴ زایش هست و در بند ۶ هم راوی، شاید مادرانه، زایش آفتاب را طلب می‌کند. آیا نومیدیش از وحشت آن سیاهی است (که در بند ۱ هم دیدیم)؟ آذرخش و تاک را امید زایش هست اما «فرزند انسان» را چنین امیدی نیست؟ اما میان نومیدواری و طلب و دعای راوی رابطه‌ی مثبت هست، همراه با استمرار این طلب (در «طلب می‌کرده‌ام» و در شب‌ها) خود اگر در وحشت‌انگیزترین شب‌ها بوده باشد، و نیز با تأکید بر گریز از درد. فریاد و درد بند ۶ سرشتی متفاوت از بندهای ۴ و ۵ دارد.

گویا راوی در بند ۶ همان انسان بند ۱ نیست، و باز هم گویا از آن عزم جزم این جا خبری نیست. آیا چیزی نمانده که به سیاهی اعماق کهکشان‌های خاکسترشده‌ی وحشت‌انگیزترین شب‌ها فروافتد؟<sup>۱۸</sup>

طرح سوم، یعنی فریاد من همه گریز از درد بود به همان شکل دو طرح بند ۴ و ۵ پر می‌شود:

۱) هنگامی که ...

چرا که ...

۲) نگرگ

تاک

من

۱۸. آیا بند ۱ این شعر از نظر ساختاری مثل بند ۱ شعر سفر از مجموعه‌ی قنوس در باران نیست؟ یعنی در واقع بند ۱ بخشی از پایان‌بندی شعر است؟ ← فصل منتقدان شعرهای شاملو، بند ۴۵ به بعد.

( ۳ ) در بطن بی‌قرار، ابر  
در انتهای شاخسار، طولانی ...  
در وحشت‌انگیزترین شب‌ها

( ۴ ) نطفه می‌بندد  
جوانه می‌زند  
طلب می‌کرده‌ام

اما با انسانی شدن بند ۶ دو فعل لازم نطفه بستن و جوانه زدن بندهای ۴ و ۵ به فعل متعدی طلب کردن تبدیل می‌شود تا راه و امکان طرح یک خواست انسانی باز شود، یعنی آفتاب را به دعایی نومیدوار طلب کردن. [ این نومیدوار با آن خاموش‌وار تقویت می‌شود. ] دو فعل نطفه می‌بندد و جوانه می‌زند بیان زمان حال است اما طلب می‌کرده‌ام استمرار طلب است از گذشته تا اکنون؛ اکنونی که در بندهای ۷ و ۸ می‌بینیم، یعنی از آن زمانی که آفتاب نبود تا ... بند ۷. [ ماضی نقلی می‌کرده‌ام بند ۶ در بند ۷ عمق می‌گیرد و مکرر می‌شود. ]

□ بخش ۳ فقط یک بند دو سطری است با یک فعل. گویا دعا و « غریو طلب » راوی مستجاب شده‌است و آن آفتاب آمده‌است، که توبه جهان آمده‌ای. در این بند هیچ مختصه‌یی از تو ندارد که بگوید فقط خاستگاه آمدنش را شیدایانه از چهار جهت مکرر، و در توالی این خاستگاه‌ها: خورشیدها، سپیده‌دم‌ها، آینه‌ها، ابریشم‌ها باز می‌گوید؛ و مکرر شدن این چهار جهت را من در تکرار « ها » های مربع این دو سطر و « آ » های تقویت‌کننده‌ی پس از هر « ها » [ خورشیدها آمده‌ای، سپیده‌دم‌ها آمده‌ای، آینه‌ها، ابریشم‌ها آمده‌ای ] احساس می‌کنم. این آواها به آمدن تو عمق می‌بخشند.

این بند آیا به وصف توی قصه‌ها نمی‌ماند؟ آن خیالینه‌ی و خورشیدی از اعماق | کهکشانی‌های خاکسترشده را روشن می‌کند آیا همین واقعیت. تو بند ۷ نیست، یا همان تگرگ و غوره‌ی خرد و آفتاب بندهای پیش؟ آن فریاد عاصی

و آن درد خاموش وار و آن طلب نومیدوار اکنون همه در آمدن تو پایان یافته است. راوی از چنگ و چنبر فریاد و درد خلاص شده است. عشق پیدا شده است در هیأت تو. نمی توانم راوی را زن تصور نکنم. او تو را به جهان آورده است، هر چند وصف آمدنش مثل توی قصه ها است.<sup>۱۹</sup>

آنچه در بند ۴ نطفه بسته بود و در بند ۵ جوانه زده بود و بند ۶ آفتاب بود به تمامی در بند ۷ تجلی کرده است.

□

دو بند ۸ و ۹ از بخش ۳ ادامه مستقیم همان بند ۷ است که راوی در آن تو را مخاطب قرار داده است.

نخست با عنصر خلأ روبه رو می شویم، که خالیا و تهیا و نیستی است نه در معنای همیشه. خالیا است چون در آن نه خدا هست و نه آتش. به خالیای ازل می ماند بی هیچ تجلی تو، سرد و بی گرما و روشنایی. خالیای نومیدی و کهکشان های خاکستر شده. بدون تو و نگاه و اعتماد تو. این جا آفتاب بند ۶ تجلی انسانی می گیرد و نگاه و اعتماد تو خوانده شده است. اکنون هم بند ۷ و هم ماضی بعید طلب کرده بودم. این بند می رساند که راوی اکنون این هر دو را دارد. (حضور خدا و دعا و طلب در بندهای ۶ و ۸ استجاب را مؤکد می کند.) اما گویا تا تو نبودی هستی خالیای محض بود.

بند ۹ بسط بند ۸ است و مفردات آن را روشن گری می کند، و در آن حضور واقعی تو را ترسیم می کند. این جا نگاه و اعتماد تو، جریانی جدی خوانده می شود (به صدای دوج گوش کنید) که فاصله و تهی میان دو مرگ و دو تنهایی بوده است. دو مرگ و دو تنهایی چیست؟ زمانی که نه خدا بود و نه آتش؟ نه نگاه تو بود و نه اعتماد تو؟ تهی. میان دو چراغ و میان دو آینه (در

۱۹. شاملو می گوید تمام این شعر را در خواب نوشته است. آیا راوی این شعر همان anima ی یونگ در عوالم ندانسته گی یا ناخورد آگاهی رؤیا نیست؟ من فکر می کنم که شعر کاری است مادینه و باغ آینه بهترین نمونه است.

بند ۱۲)؟ نگاه و اعتماد تو هستی و حضور است؟ راوی قاطعانه می‌گوید نگاه و اعتماد تو بدین گونه است.

در بند ۸ تو در نگاه و اعتماد و در بند ۹ در جریان جدی و سرشارکننده بسط می‌یابد و در بند ۱۰ در شادی تو و نفس تو. راوی لحظه به لحظه از حضور تو در تجلی‌های تو سرشار می‌شود.

در سه بند ۱۰ تا ۱۲ ی بخش آخر راوی، در هیأت من، حضور جدی دارد. در بند ۱۰ شادی تو شادی بی است که در تو هست، تو آن را آورده‌ای. شادی بی است که از تو برمی‌تراود. چرا این شادی دو صفت بی‌رحم و بزرگوار دارد؟ آن جریان جدی در این شادی و نفس هم جاری است نه فقط در بند ۹. بی‌رحم صفت شادی است نه صفت تو، و همین به آن عمق می‌بخشد. صفت بزرگوار هم درست در همین موقعیت نشسته است. هم بزرگ و عظیم است و هم به چیزی بزرگ می‌ماند، بزرگ‌مان است، و نیز بزرگ‌منش و بخشنده. ضمناً هر دو واژه حالت لیدی‌شان را نیز به اندیشه‌ی ما می‌آورند، یعنی بی‌رحمانه و بزرگ‌وارانه بی آن که فعلی در میان باشد. آیا از آن رو بی‌رحم است که تاب و توان راوی آن را بر نمی‌تابد؟ گویا دل مسکین راوی مرد. این بار گران نیست.<sup>۲۰</sup> آیا بزرگ‌واری شادی در عظمت و بی‌دریغی آن نیست در برابر تاب اندک راوی؟

راوی در سطر اول بند ۱۰ ناتوانی خود را باز می‌گوید و در سطر دوم اعجاب خود را از استمرار آن بزرگ‌واری که می‌تواند جادوانه در دست‌های

۲۰. فرض کنید شما دیری مشتاقانه چشم به راه کسی هستید، و او به دلایلی که می‌تواند موجه باشد شما را در انتظار آزارنده‌یی، که با خود نوید شادی دیدار دارد، نگه می‌دارد. با یکی خبری خوش دارد و آن را آسان به زبان نمی‌آورد و به اصطلاح زجرکش تان می‌کند بی آن که شما واقعاً روحاً در عذاب باشید. شما در چنین موقعیتی که گاهی صبرتان لبریز شده شاید این جمله را بگویید: «چه قدر بی‌رحمی! تو که ما را کشتی! یا دیگه! یا بی‌رحم، بگو دیگه.» این بی‌رحم‌گویای تمام شدن تاب و تحمل شما است.

راوی به نفس تو استحاله پیدا کند و تا ترانه و سبزی ادامه یابد. آیا این استحاله فراخور جغرافیای دست‌های خالی او نیست؟ آیا توان در حد پُرشدن دو دست خالی است؟ راوی چندان به تو نزدیک است که نفس تو را در دست‌هایش دارد. آیا تو جادو نیست؟ مقصودم استحاله‌های او از قطبی به قطب مخالف است، استحاله‌ی عظمتی به خالیای دو دست.

بند ۱۱ از قاطعیت حیرت‌آوری برخوردار است که مطابقت تام دارد با طول تمام این بند، که یک جمله‌ی کوتاه است: من برمی‌خیزم! آیا این عزم راوی همان عزم او در بند اول نیست؟

در بند ۱۲ بند اول را می‌یابیم روشن و بی هیچ ابهام:

چراغی به دست‌ام چراغی در برابرم

در بند ۱۲ شده: چراغی در دست، چراغی در دل‌ام.

پس چراغ در برابر همان چراغ در دل است، روشنایی مادی بیرونی و روشنایی درونی، درون دل.

بند ۱ من به جنگ سیاهی می‌روم

بند ۱۲ زنگار روح را صیقل می‌زنم

زنگار روح همان سیاهی بند ۱ است. در ضمن از زنگار روح می‌توان دریافت که آینه این جا همان دل یا روح است، همان چراغ بند اول. آینه‌ی دوم سطر آینه‌ی برابر آینه‌ات می‌گذارم ما را به آینه‌های بند ۷ هدایت می‌کند. راوی در پایان شعر تو را به ابدیتی پیوند می‌زند.

□

پایان شعر در چاپ‌های پیشین این طور بوده:

تا از تو

ابدیتی بسازم.

و با اصلاح خود شاعر شده:

تا با تو

ابدیتی بسازم.



در ورسیون دوم راوی هم به ابدیت می پیوندد، اما در ورسیون اول راوی او را جاودانه می کند، بی هیچ منی از سوی او. شما با اصلاح شعر موافق‌اید؟ من این کار را در هیچ شرایطی درست نمی دانم، حتا اگر به نظر من هم به شعر یک جلوه‌ی منطقی و معقول بدهد. در هر حال از حالت ندانسته گی آن شعر می‌کاهد.

□

۷۳. شاملو درباره‌ی این شعر می‌گوید: >نگاهی که من بعد روی شعر می‌اندازم تقریباً هیچ تغییری در شعر نمی‌ده. بعضی‌هاش کوچک‌ترین تغییری نکرده. مثلاً [ شعر ] باغ-آینه [ از مجموعه‌ی باغ-آینه ] - صُب وقتی که من از خواب یاشدم یادم نبود که دیشب من این شعر رو نوشتم. فقط دیدم طوسی [ همسر سابق شاملو ] داره اینو می‌خونه. و من یادم اومد که دیشب بلن شدم. اون چراغوروشن کرد و من اینو نوشتم. فکر می‌کنم یکی از عمیق‌ترین شعرای کتاب باغ-آینه باشه. به نظر خودم این طوره. کوچک‌ترین تغییری من توی این ندادم. < (شاملو، اندیشه و هنر، ۱۳۴۲، ویژه‌ی شاملو، ص ۱۳۴)

□

### □ ساختار موسیقایی باغ آینه

۷۴. من دوست دارم آن دسته از شعرهای شاملو را که در خوانش من ساخته‌ی ندانسته گی شاعرند بشنوم، مثل یک اثر موسیقایی. گاهی دوستان می‌گویند که من در این کار غلو می‌کنم. شاید. البته خیلی‌ها نیز همیشه این رویکرد به شعر شاملو را دوست داشته‌اند. وانگهی، هر شهرد ساده‌ی شما می‌تواند از سوی کسی که هم‌نظر شما نیست مورد انکار و اعتراض باشد. شکاف عمیقی هست میان نگاه مجنون به لیلی و خلیفه به لیلی. به هر حال من نمی‌توانم شعر باغ-آینه را گوش نکنم. خیال را که از ما نگرفته‌اند. اجازه بدهید در اجرای خیالی. این شعر من پارتیتور ادبی خودم را برای‌تان به شکل مختصر بنویسم. با اندکی دستکاری در تقطیع و نقطه گذاری.



بند ۱ چراغی به دستم  
چراغی در برابرم  
من  
به جنگ سیاهی

می‌دوم

با این تقطیع مکتبی را که پشت دستم، برابرم، و می‌دوم هست طولانی‌تر می‌کنم و با این کار آوایه‌های - تم، - دم، - دم به صورت سه ضربه‌ی متوالی متمایز می‌شوند. با تقطیع سطر دوم به سه سطر هم دو کار انجام می‌دهم. یکی آن که مثل دو سطر بالاتر از سرعت تمپوی شعر کاسته‌ام و بر اعلام حضور چراغ و من، هم از نظر معنایی و بیش از آن از نظر اجرایی تأکید و تأمل بیش‌تری کرده‌ام. به این ترتیب من، موقعیت چراغ را می‌گیرد.<sup>۲۱</sup>

با این کار از یک سو ضرورت این آوایه‌های سه‌گانه برجسته‌گی پیدا می‌کند و عزم راوی در ضربه‌های سه‌گانه‌ی دو چراغ و من مصمم‌تر جلوه می‌کند. از سوی دیگر، ارتباط سطر من به جنگ سیاهی می‌دوم با بند ۱۱ من برمی‌خیزم! تنگاتنگ‌تر می‌شود.

بند ۱ را یک بخش جداگانه می‌دانم که با یک □ می‌توان آن را از بند ۲ جدا کرد، یا می‌توان سکوت نسبتاً بلندی بین بند ۱ و ۲ نشانند.

به نظر من بند ۱ نوعی عطف است، یا ارجاع به بند ۱۲ است. در واقع مضمون شعر، یعنی رخداد آن از بند ۲ با گهواره‌های خسته‌گی شروع می‌شود، اما ساختار موسیقایی شعر با یک روایت دیگرگونه از پایان شعر، یعنی با ورسپونی از بند ۱۲ آغاز می‌شود. این کار را آسان می‌شود در موسیقی انجام داد اما چنین فرمی در ساختار کلام، خواننده‌ی زودگذر را به بیراهه می‌برد.

۲۱. چون این اجرا خیالی است نوع سازها و تمپوها با خودتان (مثلاً *tempo a piacere*).

یادمان نرود که این پارتیتور، ادبی است نه موسیقایی.

□

در گهواره‌های خسته‌گی، گهواره‌ها از انسان‌ها تهی‌اند چرا که خسته‌گی نمی‌تواند محتوای گهواره‌ها باشد. تا تویی نباشد که راوی او را طلب کند گهواره به چه کار می‌آید؟<sup>۲۲</sup> وانگهی کهکشان‌ها هم که خاکستر شده‌اند، یعنی سرد و پوک‌اند و از آن‌ها فقط لاک و اژه‌گانی‌شان مانده است.

پس از آن شور آغازین بند اول، موسیقی در بند دوم، همراه با بازایستادن کشاکش‌ها، با تمپویی آرام ادامه می‌یابد و در مفهوم کهکشان‌های خاکسترشده، آهسته‌آهسته، به صورت یک استمرار ادامه می‌یابد که به تدریج با عبارت ( phrase ) و خورشیدی از اعماق موسیقی به سوی یک گرما حرکت می‌کند. این واو عطف فرصتی برای انعطاف مناسبی است که موسیقی در آن راه به سوی یک اوج را آغاز می‌کند. از آغاز موومان دوم، یعنی از بند ۴، موسیقی حرکتی تند را آغاز می‌کند که تا یکی دو سطر پایان شعر در اوج می‌ماند.

واژه‌ی کهکشان نیاز به یک توضیح دارد. کهکشان را مخفف گاه‌کشان دانسته‌اند چون که شباهت به گاه‌ریخته دارد،<sup>۲۳</sup> ذرات گاه در یک خط پهن به شکل یک راه، یا جاده، یا چیزی گردنده. یکی خورشیدی از اعماق، که ضربه‌ی سنگینی است، به تدریج این ذرات سوخته را - که با بافت لغوی کهکشان‌های خاکسترشده هم‌خوانی دارد - روشن می‌کند، و اوج می‌گیرد. توصیف موسیقایی باشکوهی است.

موومان دوم با بند ۴ آغاز می‌شود، با عناصر بزرگ رعد و برق، و « بطن بی‌قرار ابر » - طبل‌ها و شیپورها؟ - و بند ۵ با دو عنصر متقابل تاک و غوره‌ی خرد، موسیقی شاد و مستمر و نرم. فریادهای بلند و عاصیان‌های آذرخش و ابرها از یک سو، و درد خاموش‌وار تاک و غوره‌ی خرد از سوی

۲۲. آیا گهواره‌ی خسته‌گی شکل دیگری از گهواره‌ی خالی، شعر کوبری، از مجموعه‌ی مدایح بی‌صدا نیست؟

۲۳. برهان قاطع، به تصحیح زنده‌یاد محمد معین، ذیل کاهکشان.

دیگر تقابل شدیدی دارند که در بند ۶ ماهرانه با هم ترکیب می‌شوند، و هارمونی با معنایی پدید می‌آورند.

□

موومان سوم، یعنی بند ۷، شادی، گرما، لطافت، رنگ سپیده‌دم، همه به شکل در یک آنگرو می‌آمیزند:

تواز خورشیدها آمده‌ای

از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای

تواز آینه‌ها و

ابریشم‌ها آمده‌ای

تم تو دارنده‌ی تمام صفات عناصر ( یا سازهایی ) چون خورشیدها، سپیده‌دم‌ها، آینه‌ها و ابریشم‌ها را دارد. توالی این آنگرو در صورت جمع آن‌ها ( — ها )، و تکرار تو و آمده‌ای استمرار می‌یابد.

□

موومان چهارم، بند ۸ و ۹، بسط موومان سوم است. که نسبت به بند ۷ از نرمی و تفکر دو تم، نگاه و اعتماد، برخوردار است. با تقابل ( کُتراست ) سازها و دیالوگ آن‌ها، به شکل یک استمرار که در « جریانی جدی » ( solemn ؟ ) خوانده شده، با اشاراتی به مرگ و تنهایی. نگاه و اعتماد دو عنصر یا دو تم اصلی اند که به این موومان رنگ و جلا و شادی می‌بخشند.

شادی و نفس تو با دو تقابل بی‌رحم ( سنگین، از نظر موسیقایی ؟ ) و بزرگ‌وار ( grandemente ؟ ) از یک سو، و دست‌های خالی از سوی دیگر، و قرانه و سبزی با بی‌رحم و بزرگ‌وار تقابل چشم‌گیری دارند.

□

تمام تم‌های بندهای پیشین، خاصه بند ۷، در واریاسیون‌های کوچک و بزرگ در سه بند آخر بسط می‌یابند.



در سراسر بندهای شعر بسط دوشت‌وار این عناصر در کانون توجه است، و غالباً هم به شکل تقابلی.

- |    |                               |
|----|-------------------------------|
| ۱  | دو چراغ                       |
| ۲  | رفت و آمدها                   |
| ۴  | آذرخش و تگرگ                  |
| ۵  | تاک و غوره‌ی خُرد             |
|    | فریادهای عاصی و درد خاموش‌وار |
| ۶  | فریاد و گریز از درد           |
|    | شب و آفتاب                    |
| ۷  | خورشیدها و سپیده‌دم‌ها        |
|    | آینه‌ها و ابریشم‌ها           |
| ۸  | خدا و آتش                     |
|    | نگاه و اعتماد                 |
|    | دو مرگ                        |
|    | دو تنهایی                     |
|    | نگاه و اعتماد                 |
| ۱۰ | شادی و نفس تو                 |
|    | بی‌رحم و بزرگ‌وار             |
|    | دست‌های خالی                  |
|    | ترانه و سبزی                  |
| ۱۱ | دو چراغ                       |
|    | دست و دل                      |
|    | دو آینه‌ی من و تو             |
|    | تو و ابدیت                    |



از این شعر چند خوانش داریم که نقل قسمت‌هایی از آن‌ها می‌تواند مفید باشد.  
 ۷۵. شعر با چراغ گشوده می‌شود. سخن از روشنایی و خوبی است. خوبی در این شعر نیروبخش شناخته شده و خود شعر با جنگ آغاز می‌گردد. «من به جنگ سیاهی می‌روم» بعد می‌بینم خسته‌گی تمام شده و خورشیدی از ژرفا «روشنایی» می‌دهد که توضیح همین نقطه‌ی شروع می‌باشد. شگفت این که شعر از همین جا - پیش از فتح سیاهی - شاد است و دلیلی دارد که به آن می‌رسیم.

در این شعر دو تصویر داریم که هر دو از آغاز حرف می‌زنند، از تولد یافتن. باید بیاد داشته باشیم که تولد یافتن در شعر ا. بامداد چه آرش ژرفی دارد. فصل ششم هوای تازه از این مفهوم سرشار است. نکته‌هایی مانند «آغاز» یا «میلاد» در بخش‌های دیگر نیز بچشم می‌خورند.

تصویرها این‌ها هستند: «نطفه» «بستن» «نگرگ» و «جوانه» «زدن» «غوره» که در نخستین فریاد وجود دارد و در دومین درد. این تصویرها که لحظه‌ی آغاز را برای ما می‌سازند با هم ترکیب می‌شوند و به صورت توضیحی درمی‌آیند: «فریاد من همه گریز از درد بود» که رسیده‌ایم به گذشته. در جست‌وجوی دلیلی هستیم برای این جنگ. ناگهان سخن از «او» می‌رود و می‌فهمیم که «او» هدف جنگ است، او اساسی‌ترین دلیل برای جنگیدن با سیاهی است (همین حرف موضوع اصلی تمام اشعار عاشقانه‌ی ا. بامداد قرار گرفته است) گذشته را می‌بینیم و او را پیدا می‌کنیم: «در خطی که نه خدا بود و نه آتش، نگاه و اعتماد تو را به دعایی نویدوار طلب کرده بودم».

بعد ثانیه‌ی جنگ فرا می‌رسد. «من برمی‌خیزم» و تمام است. جنگ فتح شده. میل جنگ با «سیاهی» و برخاستن بهنگامی که صمیمانه باشد بسنده است. خودش فتح است. و اینک روشن می‌شود که چرا از همان ابتدای شعر شروع جنگ با شادی توام و همراه بود. جنگ از ابتدا فتح شده بود. ولی شعر هنوز تمام نیست. هنوز پیچ دیگری در پیش داریم.

شعر را با جنگ سیاهی آغاز کردیم. اما این جنگ، جنگی است درونی. سیاهی در درون خود ماست و هدف پاک شدن است و بخوبی گراییدن. هدف این است که آینه شویم یا چون آینه پاک شویم. آن قدر پاک شویم که بد و خوب را در خود نشان دهیم. بنابراین هدف پیش از آینه شدن است، هدف «او» شدن است. این اوست که می‌باید در آینه منعکس شود. و او را — که در شعر عاشقانه‌ی ا. بامداد پیوسته مظهر خیر و خوبی است — در خودمان می‌پذیریم.

و اگر در این شعر — که از شعرهای مشکل، عمیق و تمثیلی ا. بامداد است — جلوتر برویم به سخنان عارفانه می‌رسیم ... یا آن جا که دیگر خبری از شعر عاشقانه نیست.

اینک به خود شعر نگاهی بیندازیم. چیزی که به خوبی تشخیص داده می‌شود این است که چه گونه فکر قالب خودش را ساخته است و چه گونه شعر صیقل خورده، بی‌عیب، تمیز و عالی است.

با این که در خود شعر حرکتی نوسانی و نامنظم وجود دارد اما حرکت کلی شعر به جلو یعنی به سمت سطر آخر منطقی و محسوس است و خوب و زیبا به نظر می‌رسد. در «تو را دوست می‌دارم» حرکت ساده و کامل کننده بود، مصرع آخر شعر مصرع نخستین را کامل می‌کرد. اما حرکت ساده‌ی آن تکه در این جا به سرحد کمال خود می‌رسد. نگاهی به پنج قسمت شعر این نکته را روشن می‌سازد، از داشتن نیرو برای جنگ — به گذشته و ناتوان بودن — به یافتن «او» به هم رساندن توانایی — به برخاستن و فتح — به برگشت به نیرو و کوشش برای تجزیه‌ی این ناتوانی.

شعر در این جا یکدست شده است. از خشونت زاید خبری نیست. هر سطر دارای همان آهنگ است که باید باشد. دیگر کلمه‌ها به تنهایی آرش را نمی‌رسانند، موسیقی سطرها هم هست.

سطرهایی داریم مانند «تو از خورشیدها آمده‌ای، از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای، تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای» سطرهایی که شعر است زیباست تنها توضیح

برای اوست و کافی است. در این سطر کمال استفاده از تکرار یا حذف کلمه‌ها شده است.

برخی سطرهای دیگر داریم مانند «جربانی جدی... در تهی... میان دو تنهایی» که موسیقی آن‌ها بی‌نظیر است. تکرار حرف «ج» در دو کلمه‌یی که سطر اول را می‌سازند، تکرار «ت» در سطر بعدی و هم‌چنان ختم دو کلمه‌یی اساسی سطر به «ی». مهم تکرار تنها نیست مهم این است که تم اصلی بسط داده می‌شود، مانند یک تکه موسیقی و بسطی که در ملودی آن بدهند.

باز سطر فوق‌العاده‌یی داریم مانند «نفس‌ات در دست‌های خالی... من ترانه و سبزی است» که گذشته از زیبایی باور نکردنی سطر، نظم آن عجیب به نظر می‌رسد. تکرار حرف‌های «س» و «ت» (س - ت - س - ت - س - ت - س - س - ت - س) تکراری ساده نیست. توجه کنید به این که در این رشته صداها آرام و دلنشین صدای خشنی مانند «خ» در جایی آمده است که باید بیاید، یعنی در لغتی که قرار است خشونت را برساند و بدی را: خالی.

نکته‌ی دیگری که در همه‌ی شعر می‌بینیم این است که چه گونه ا. بامداد به سمت ساده‌گی می‌رود و چه گونه حرف پیچیده‌ی شعر را هرچه ساده‌تر بیان می‌کند و خود حرف را بی‌این که قالبی قراردادی برای آن پیدا کند بیان می‌کند. می‌بینیم که باز خود حرف یا احساس است که شعر می‌باشد. (شعر عاشقانه‌ی ا. بامداد، احسان مژده و ا. روشن، اندیشه و هنر، ۱۳۴۲، ص ۱۶۵-۱۶۶)

□

با چهار تن از دوستان در یک نشست چند ساعته درباره‌ی شعر باغ‌آینه گفت‌وگو کردیم، که به خواهش من هریک نظرشان را برای این کتاب نوشته‌اند. نخست انتخاب‌هایی از این نوشته‌ها را، بی‌هیچ‌گونه قضاوتی، می‌خوانید.

۷۶. الهه عطاردی نوشته است: «شعر باغ‌آینه روایت چه گونه جان گرفتن، برخاستن و به حقیقت ابدی پیوستن انسانی است که در پیوندی نزدیک و یگانه



با خودهای طبیعت قرار گرفته و گفتارش در پیکری استعاری شکل می‌گیرد تا راوی از ورای کلماتی لغزان و آهنگین، شرح به درد رسیدن و از درد گریختن خود را برای آن آمده از آینه‌ها و ابریشم‌ها بازگوید.

باغ آینه شعری حاصل از تعبیرات استعاری است که سخن حماسی آن به مدد بهره گرفتن از قوت و زیبایی عباراتی چون «من به جنگ سیاهی می‌روم» یا «من برمی‌خیزم» و مفاهیمی چون مبارزه کردن، در جستجوی حقیقت بودن، طلب یاری نمودن و طغیان کردن به خوبی ساخته می‌شود و همراه با فضای وهم‌آلود آغازین شعر که سخن از خورشیدی است که از اعماق، کهنکشان‌های خاکستر شده را روشن می‌کند و فریادهای عاصی آذرخش، به درستی به کمک مفهومی می‌آید که نشان از اندیش‌مند بودن صاحب کلام آن می‌کند. باغ آینه را می‌توان با تقسیم ساختمان آن به سه قسمت بررسی کرد. آغاز شعر، روایت راوی است از لحظه‌یی در گذشته‌یی بی‌زمان، لحظه‌یی که جهان‌گویی از حرکت باز ایستاد و تنها کورسوی امیدی از اعماق کهنکشان‌ها درخشیدن می‌گیرد، لحظه‌یی که راوی در برابر آینه‌یی با چراغی در دست، خواستار طغیان و جنگ بر علیه سیاهی‌ها است.

چراغی به دستم، چراغی در برابرم

من به جنگ سیاهی می‌روم.

گهواره‌های خسته‌گی

از کشاکش رفت و آمدها

باز ایستاده‌اند

و خورشیدی از اعماق

کهنکشان‌های خاکستر شده را

روشن می‌کند.

اما این مقام روایت راوی از آن لحظه تاریخی نمی‌باشد. او خود را

چون تاری تنیده در پودهای طبیعتی می‌داند که درد، و تنها درد، آشناترین مفهوم می‌است که از آن درمی‌یابد. دردی چون درد زایش و درد تولد یافتن که در بطن مادرانه‌ی طبیعت نهفته و راوی را به سوی درک احساسی واحد با آن حرکت می‌دهد و آنگاه است که راوی در جنونی مرگ آسا، طغیان می‌کند و فریادی سر می‌دهد که همه‌گریز از درد است ....

شادی تو بی‌رحم است و بزرگوار

نفسات در دست‌های خالی من ترانه و سبزی است.

این دو سطر را شاید بتوان مرموزترین و یا اصلی‌ترین مرکز ثقل شعر دانست. یعنی تأثیر آمدن او بی‌ی که پاسخ تمام دهاهای نومیدوار راوی بوده‌است و در نهایت او را به برخاستن وامی‌دارد.

اما راوی از گفتن این توصیفات چه منظوری داشته‌است؟ آیا منظور از «شادی تو» حضور شادی‌بخش او، برای راوی است که او را تشویق به رهیدن و کندن از تمام تردیدهایش برای ماندن و دردکشیدن می‌کند، حضوری که هم چون واقعیتی عریان، با بی‌رحمی، ادای این تکلیف را به او القامی‌کند و در عین حال هم چنان بزرگوارانه، آن‌چنان که شایسته‌ی وجود اسطوره‌یی اوست نیز می‌باشد.

از طرفی دیگر با چرخش در مفاهیم کلی که در این شعر به آن‌ها اشاره شده، این سطور می‌تواند برای ما یادآور زایش و درد نهفته در این معنا نیز باشد. می‌دانیم که درد زایش، در عین حال که با شادی تولد طفلی همراه است، سخت سهمگین و بی‌رحمانه است و در عین حال به مادر قداستی بزرگوارانه نیز می‌بخشد در این جا احساسی که در نتیجه حضوری گرم و صمیمی که شادی‌بخش است در درون راوی نطفه می‌بندد تا برای زایش آن، به استقبال تحمل دردی مادرانه که هم‌چنان که سهمگین و بی‌رحمانه است قداستی بزرگوارانه نیز به او می‌بخشد، برود. حس غریبی که تولدش، هم‌چون

لحظه‌ی گریه‌ی طفلی که تازه زاده شده، در دستان خالی ما، پر از حیات و امیدواری است و دیگر جایی برای ناامیدی یا عقیم ماندن و سترون بودن نمی‌گذارد. اکنون راوی، با چنین حس و حالی و با چنین نمودی از امیدواری، به طور حتم، برخورد خواهد خواست. چرایی که تاکنون در برابرش بوده، اینک در دل خود اوست که می‌درخشد و راوی در پناه روشنی آن است که زنگار روحش را صیقل می‌دهد. اینک راوی خود آینه است که در برابر آن حضور اسطوره‌یی همیشه همراهی که از لحظه‌یی در گذشته‌های گم شده به طلبی نومیدانه، پدیدار شده، قرار می‌گیرد تا از او ابدیتی بسازد. ( پاییز ۷۷ )

۷۷. افشین دشتی می‌نویسد: «... شاید آن چیزی که در این شعر مرا به مبارزه نطلبید، ساده گئی آن بوده باشد. شاید هم... مخاطب این شعر واقع نشده‌ام. به هر حال آن چه که در این سطر می‌بینم، به نظرم بسیار ساده است؛ راوی همواره در حضور «تو» به خودش هشدار می‌دهد، هشدار ناپایداری شادی حضور. «تو» را وجود نفس «تو» را...  
ابتدا ارجاع می‌دهم به نگاه و اعتماد «تو» که به چه شکل بیان می‌شود:

جریانی جدی

در فاصله‌ی دو مرگ

[ نگاه و اعتماد تو بدین گونه است! ]

تنهایی و مرگ دوم البته زنگی است همیشه گئی در کنار گوش راوی، یعنی از دست دادن «تو» برای او حتمی است. گیریم تنها جریان جدی میان دو نیستی هم هست. آن چه که انگار برای راوی به موازات یافتن «تو» و حضور «تو» اهمیت دارد ناپایداری این حضور است. حال یا حضور تو یا حضور راوی — چه فرقی می‌کند، بعد از آن می‌خواهم کمی شما را به ساختن دو سطر زیر توجه دهم:

شادی. تو بی‌رحم است و بزرگ‌وار  
نفسات در دست‌های<sup>۲۴</sup> من ترانه و سبزی است.

با این حذف، کارکرد حذف شده‌ها بیش‌تر به چشم می‌آید. حضور «تو» را که به او — یعنی راوی — شادی بخشیده، ابدی نمی‌داند و بی‌رحم می‌خواند. بزرگ‌وار است چرا که عزیزش می‌دارد و جریانی جدی میان دو نیستی برایش به وجود آورده‌است. ضمناً راوی همیشه دست‌های خالی را در برابر نظر دارد و با وجود این تصویر همیشه‌تهی، حضور این نفس که ترانه و سبزی است بیش‌تر دردآور می‌شود تا خشنودکننده. چرا که تقدیری بودن نیستی با خالی بودن دستش به او نمایانده شده‌است و از همین رو است (شاید) که راوی در انتهای شعر می‌خواهد با قانونی فیزیکی (که صد البته شاعرانه شده است) از «تو» ابدیتی بسازد.

حالا می‌رویم بر سر آن نکاتی که در ابتدا اشاره کردم. من این نکات را فقط طرح می‌کنم و به استدلال در حول و حوش آن نمی‌پردازم. نکته‌ی اول وجود نقطه است در پایان دو سطر اول شعر

چراغی به دستام چراغی در برابرم.

من به جنگ سیاهی می‌روم.

مگر نه آن که پس از هر سطری برای شروع سطر بعد مکث می‌کنیم؟ نقطه مکث را بیش‌تر می‌کند. چرا در این دو سطر به مکث بیش‌تری نیازمندیم؟

دوم آن‌که به سطرهای سپید توجه کنیم؛ مثلاً بعد از «من به جنگ سیاهی می‌روم» یک سطر فاصله می‌بینیم تا سطر بعد. یا بعد از بعضی دیگر از

۲۴. با حذف صفت خالی کمی هم متوجه کارکرد آوایی «خ» می‌شویم که روند ملایم آوایی جمله را چه‌گونه می‌خراشد. این است نمود آوایی هشدارگزنده‌یی که به آن اشاره کردم.

سطور شعر. آیا به جز نوهی هم شکلی مابین بخش‌های شعر چیز دیگری هم در میان هست؟

نکته‌ی سوم مشابهت ساخت دو بخش اول است. بعد از سطر اول بخش دوم به عوض سکوت سطری توضیحی می‌خوانیم تا هنگام فریادهای عاصی. آذرخش را بفهمیم. هم‌چنان که بعد از سطر بعدی آن و درد خاموش‌وار تاک، که اگر دو جمله‌ی توضیحی را (که هر دو هم هنگام و زمان جمله‌ی ماقبل را توضیح می‌دهند) نادیده بگیریم. آن دو جمله‌ی ابتدایی به نقطه ختم می‌شوند:

فریادهای عاصی. آذرخش / ...

و درد خاموش‌وار تاک / ...

چهارم اختلاف ساخت و شکل بخش سوم با کل شعر

تو از خورشیدها آمده‌ای از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای

تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای.

انگار تنها هنگام ورود تو است که راوی آن نیتی و جدایی. تقدیری را فراموش می‌کند. و البته این تجلی ناگهانی اما نومیدانه طلب شده، منطقی هم هست.

نکته‌ی پنجم تکرار «به دهایی نومیدوار طلب ...» است در دو سطر زیر (اولی از بخش دوم و دومی از بخش چهارم):

چرا که من در وحشت‌انگیزترین شب‌ها آفتاب را به دعایی

نومیدوار طلب می‌کرده‌ام

در خلأیی که نه خدا بود و نه آتش، نگاه و اعتماد تو را به

دعایی نومیدوار طلب کرده‌بودم

آیا مابین آفتاب و ده نگاه و اعتماد تو، به قول فلسفیون یک رابطه‌ی همانستی برقرار است؟ پس چه بهتر که به تفاوت فعل‌ها هم توجه کنیم: می‌کرده‌ام و کرده بودم.

نکته‌ی ششم پایان‌بندی شعر است که گویی این شک را در دل ما برمی‌انگیزد که من راوی و «تو» نویدانه طلب شده یکی هستند. نوعی همانستی. دیگر اما این بار مابین من راوی و «تو» و از همین جا به نکته‌ی هفتم می‌رسیم: آیا یکی شدن من و تو، من راوی را به یک انسان کلی تبدیل نمی‌کند - یعنی نه من و نه تو - بل که انسان به طور کلی؟

۷۸. کسرا عنقایی می‌نویسد: «باغ آینه با سطرهایی آغاز می‌شود که اگر بخواهیم به ذهنیت غالب دهه‌ی چهل - یعنی سال سروده شدن این شعر - توجه کنیم، ناچاریم فکر کنیم سطرهایی چون «به جنگ سیاهی رفتن»، یا «من برمی‌خیزم» دارای معنای سیاسی است و البته چنانچه با این تصور پیش برویم در اواسط و انتهای شعر نیز نقاط عطفی می‌توانیم بیابیم که بر این باور صحه بگذارند. اما همان طور که همه می‌دانیم، شعر خوب قابلیت این را دارد که با تفاسیر مختلف مورد ارزیابی قرار گیرد و خوشبختانه باغ آینه چنین شعری است.

در آغاز هنگامی که فضایی تاریک و تجربیدی با حضور خفیف انسان یا راوی شعر تصویر می‌شود این حس به خواننده دست می‌دهد که ناظر صحنه‌های پیش از پیدایش بشر است. هنگامی که حیات مفهومی نداشت و در میان کهنکشان‌ها فقط تکرار و تکرار، تاریکی و تاریکی بود، که ناگاه این تکرار ازلی متوقف می‌شود و حیات با نخستین رشته‌های نور هنگامی که «کهنکشان‌های خاکسترشده» را روشن می‌کند روند تکرار را تغییر می‌دهد.

تأکید بر آغاز حیات در بند دوم وضوح بیش تری می‌یابد. در واقع این بند سرشار از نشانه‌های حیات بر سیاره‌های خاکی ما است: «آذرخش و تگرگ» و بعد هم «بطن بی‌قرار ابر» که قرار است نخستین باران حیات را بر

سیاره‌ی خاک و آتش بیاراند و « درد خاموش وار » از سویه‌ی دیگر زنده‌گی است، چرا که تنها با زندگی است که درد معنا می‌یابد و ناگاه حضور انسان پُررنگ‌تر می‌شود چرا که با فریاد خود می‌خواهد از سویه‌ی دیگر زنده‌گی، یعنی « درد » بگریزد و به سویه‌ی دیگر آن یعنی « نور » و شادی برسد.

پس از این انتخاب، در بند سوم « عشق » پدید می‌آید. یا در واقع بهتر است بگوییم « عشق » از « نور و سپیده‌دم »، از « آینه‌ها و ابریشم‌ها » فرا می‌رسد. چرا که با عشق می‌توان از نیستی گریخت و در مسیر زمان، حیات را تداوم بخشید.

در بند چهارم، راوی با گریز از مفاهیم و علت‌های پیدایش، با گریز از باورهای خیر و شر، هم‌چنان بر عشق زمینی خویش پا می‌نهد و به‌طور تلویحی عشق زمینی را باعث پیدایش و تداوم حیات می‌داند و به همین دلیل به ستایش آن می‌پردازد:

جریانی جدی

در فاصله‌ی دو مرگ

در تهی میان دو تنهایی

[ نگاه و اعتماد تو بدین گونه است! ]

در آخرین بند، همین مسیر ادامه می‌یابد، یعنی ستایش و روایت عشق بسط پیدا می‌کند. بعد شاهد برخاستن مجدد انسان هستیم. از آن رو کلمه‌ی « مجدد » را به کار می‌برم که در بند آغازین هم برخاستن انسان را دیده بودیم. هنگامی که با چراغی به دست و چراغی در برابر، به جنگ سیاهی‌ها، به جنگ نیستی رفته بود.

اما در بند پنجم، دیگر این برخاستن برای رفتن به جنگ نیستی و سیاهی‌ها نیست، بل که برای صیقل زدن زنگار روح است، تا به تعالی و انسانیت برسد و با نهادن آینه‌ی برابر آینه‌ی انسان هم‌درد خویش، از انسانیت ژرفنای روح وی ابدیتی می‌سازد. ( شهریور ۱۳۷۷ )

۷۹. حافظ موسوی می نویسد: «... برخوردار من با این شعر در وهله اول یک برخوردار کلی و عمومی است و کلی و عمومی» به این معنا که از تجزیه و تحلیل اجزای آن به کل ساختمان شعر نمی رسم. بل که برعکس، ابتدا با ساختمان کلی شعر برخوردار می کنم و سپس می کوشم به درک اجزا آن نایل شوم. بنابراین قبل از هر چیز باید یک بار شعر را از آغاز تا پایان آن بخوانیم. بی آن که در هر سطر - یا بند حتماً - توقف یا مکث طولانی بکنیم. ... احساسی که من پس از یک بار خواندن این شعر دارم ... این است که یک جور هماهنگی و وحدت درونی در نمای کلی و عمومی آن هست که برای من خوشایند و لذت بخش است. ... مثل یک قطعه موسیقی، مثل پیکره‌یی که از دیدن آن احساس خوشایندی به ما دست می دهد. ... این وحدت و انسجام، یا این اندام‌واره‌گی چه گونه پدید آمده است؟ به نظر من وجود دو عنصر یا کاربرد دو شگرد (تکنیک) موجب این انسجام یا اندام‌واره‌گی است: یکی وجه موسیقایی زبان است. واژه‌ها در این شعر به گونه‌یی انتخاب شده و در کنار هم قرار گرفته‌اند که از نظر آوایی کوچک‌ترین تنافری با یکدیگر ندارند. بل که برعکس، هر واژه، چنان با واژه‌ی قبل و بعد از خود درآمیخته است که گویی هدف اصلی‌شان نه ایجاد معنا، که در درجه اول تولید صوت و موسیقی بوده است. از این منظر که به شعر نگاه کنیم کاربرد هجاهای بلند و استفاده‌ی فراوان از مصوت بلند «آ» که در بافت کلامی این شعر ناگزیریم آن را کمی بلندتر از یک «آ» معمولی تلفظ کنیم، چشم‌گیر است. برای درک بهتر این نکته می توانیم یک بار کل شعر را با تکیه بر مصوت بلند «آ» و با صدای بلند - بخوانیم تا دریابیم که این مصوت چه جایگاهی در حفظ هارمونی آوایی و موسیقی کلامی آن دارد.

نکته دوم که ما را - خود آگاه یا ناخود آگاه - تحت تأثیر قرار می دهد، کاربرد نوعی قافیه یا اشتراکات صوتی و هجایی در بخش‌هایی از شعر است. منظور من البته «قافیه» به معنای متنی آن نیست. گرچه از این نوع قافیه نیز استفاده شده است. مثلاً در پایان بند سوم که می گوید: تو از سپیده دم‌ها آمده‌ای |



تواز آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای اما نکته‌ی مهم، تناسبی است که در هجای آخر این سطرها وجود دارد:

هنگامی که تگرگ  
در بطن بی‌قرار ابر ...

و درد خاموش وار تاك  
هنگامی که غوره‌ی خرد  
فریادهای عاصی آذرخش

مهم‌ترین وجه اشتراک این سطرها از نظر آوایی در این است که آخرین هجای آن‌ها یک هجای بلند است که به دو حرف بی‌صدا (صامت) ختم می‌شود.<sup>۲۵</sup> یعنی هجای بلندی که از یک هجای بلند معمولی کمی بلندتر است و به جای ختم شدن به یک صامت بعد از مصوت به دو صامت ختم شده‌است. بنابراین ما از شنیدن هجاهای تگرگ [ در تگرگ ]، ابر، تاك و خرد در آخر سطرها همان احساسی را پیدا می‌کنیم که در شعر قدیم از کاربرد قایه به دست می‌آمد.

در هر یک از بندهای این شعرگونه‌های مختلفی از این نوع شگردهای زبانی به کار گرفته شده‌است. که صرف نظر از این که ما (خواننده) قادر به تشخیص و تحلیل آن باشیم یا نباشیم، کمابیش تحت تأثیر آن قرار می‌گیریم و آن احساس خوشایند که در مقدمه بدان اشاره کردم در ما پدید می‌آید.

### ② تقابل موتیف‌ها

در برابر هارمونی ساختمان آوایی و هجایی شعر، تقابل (کتراست) موتیف‌ها یا عناصر پایه‌یی تصاویر، بیش از هر چیز دیگری جلب نظر می‌کند و

۲۵. غیر از تاك که گرچه به یک صامت ختم می‌شود. اما به دلیل کشیده‌گی و آه تفاوت آن با بقیه محسوس نیست.

ما را به دنیای درونی شعر رهنمون می‌شود: چراغ در برابر سیاهی، نطفه تگرگ در برابر فرمادهای عاصی آذرخش، جوانه‌ی غوره خرد در برابر درد خاموش‌وار تاک، آفتاب در برابر شب، کهنکشان‌های خاکسترشده در برابر خورشیدی که از اعماق برمی‌خیزد و...

شعر از لحاظ درون‌مایه، مبتنی و متکی بر این عناصر و تقابل میان آن‌ها است و بقیه اجزا و تصاویر بر پایه‌ی آن ساخته شده‌است.

پس تا این جا به دو نکته مهم در ساختمان کلی شعر پی برده‌ایم. نکته‌ی اول هماهنگی (هارمونی) در ساختمان آوایی شعر که برای آن از عنوان «موسیقی شعر» هم می‌توانیم استفاده کنیم. و نکته دوم، تقابل (کتراست) موتیف‌هایی که شعر از آن‌ها ساخته شده‌است.

در صورتی که بر این دو نکته در ساختمان کلی شعر توافق داشته باشیم می‌توانیم بر پایه‌ی آن شعر را بار دیگر و با دقت و تأمل بیش‌تر در اجزای آن بخوانیم.

چراغی به دستام چراغی در برابرم.

من به جنگ سیاهی می‌روم.

در این دو سطر چه عناصری نظر ما را به خود جلب می‌کند؟ در وهله‌ی اول «چراغ» و «سیاهی» که در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند. اما چرا دو چراغ؟ چراغی که در دست راوی است مولعیت و کارکرد مشخصی دارد. آن چراغ دیگر که در برابر راوی یا «من» شعر، قرار گرفته‌است متعلق به کیست؟ و یا خود چیست؟ در این دو سطر سر‌نخ مطمئنی برای یافتن پاسخ وجود ندارد. باید پاسخ یا پاسخ‌های ممکن را در بندهای بعدی شعر جستجو کنیم.

گهواره‌های خسته‌گی

از کشاکش رفت و آمدها

بازایستاده‌اند،

و خورشیدی از اعماق

کهکشانی‌های خاکسترشده را روشن می‌کند.

در این سطرها قبل از هر چیز «گهواره‌های خسته‌گی» ذهن مرا به خود مشغول می‌کند. چرا گهواره‌های خسته‌گی؟ این جا دو گزاره وجود دارد:

۱. گهواره‌های خسته‌گی از حرکت بازایستاده‌اند.

۲. خورشیدی از اعماق کهکشانی‌های خاکسترشده را روشن می‌کند

با توجه به ساختمان کلی شعر که پیش‌تر از آن سخن گفتیم آیا نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که این کهکشانی‌های خاکسترشده همان گهواره‌های خسته‌گی هستند که از حرکت بازایستاده‌اند. یعنی نابود شده‌اند و خاکستری از آن برجای مانده‌است؟ آیا گهواره‌های خسته‌گی با آن عبارت «کشاکش رفت و آمدها» کنایه‌یی از زمان یا شب و روز نیست که به طرز ملال‌آوری در کشاکش و رفت و آمد هستند؟

این جا بند اول شعر تمام می‌شود. اما ما هنوز جز دو تصویر منفرد که ظاهراً چندان ارتباط محکمی با هم ندارند، چیز دیگری در دست نداریم. تصویر اول: راوی چراغی در دست دارد، چراغی در برابر او است و عزم نبرد با سیاهی را دارد. تصویر دوم: گهواره‌های خسته‌گی (زمان؟ شب و روز؟) از حرکت باز ایستاده‌است و جهانی دوباره، با خورشیدی که از اعماق برخاسته است، آغاز می‌شود.

بند دوم شعر با دو توصیف از دو وضعیت مشابه آغاز می‌شود:

فریادهای آذرخش در هنگام نطفه بستن تگرگ در دل ابر

درد خاموش وار تاك وقتی که غوره در حال جوانه زدن است

(که در هر دو آنها از دل رنج و درد و فریاد، تولدی مبارک بشارت

داده می‌شود.) و بعد از این دو توصیف، راوی بلافاصله به شرح وضعیت خود

می‌پردازد و می‌گوید که همه‌ی فریادش به خاطر گریز از درد بوده‌است و چرا

که او در وحشت‌انگیزترین شب‌ها در جستجوی خورشید بوده‌است. و به این

ترتیب کل قطعات و تصاویر پراکنده‌ی قبلی، به یک‌باره، برای ما معنایی تازه پیدا می‌کند و در می‌یابیم که همه‌ی آن تصاویر و توصیف‌ها به یک مرکز برمی‌گردند. در همه‌ی آن‌ها یک زنده‌گی جدید که از دل مرگ و نیستی سربرمی‌آورد، مراد است.

و اتفاقاً همه‌ی آن زایش‌ها و تولدها که از آن یاد شده‌است از مسیری بغرنج و دردآلود عبور می‌کند. با این همه، مراد و مقصود هم او است. بند سوم فقط دو سطر است که مثل نقطه‌یی بر پایان آن دو بند قبلی نشسته است.

تو از خورشیدها آمده‌ای از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای  
تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای

به نظر می‌رسد که همه‌ی آن اتفاقات که در دو بند قبلی به آن‌ها اشاره شده بود، در این جا به یک‌باره تحقق یافته‌است: تو آمده‌ای. یعنی انگار خورشیدی از دل کلهکشان‌های خاکستر شده سربرآورده‌است. فریادهای عاصی آذرخش تمام شده و نطفه تگرگ بسته شده‌است. درد خاموش وار تا ک تمام شده و غوره‌ی خرد جوانه زده‌است.

در بندهای چهارم و پنجم عنصر جدیدی به ساختمان اصلی شعر اضافه نمی‌شود. این دو بند آخر، بیش‌تر توصیفی است از آن چیزی که در بندهای قبلی پوشیده مانده بود. توصیف وضعیت راوی که چه گونه از دل یأس و نومیدی نگاه و اعتماد «تو» را طلب می‌کرده‌است.

در ابتدای بند آخر وقتی به دو صفت «بی‌رحم» و «بزرگ‌وار» در کنار هم برخورد می‌کنیم، خود به خود کمی متوقف می‌شویم. اما من از این گره به راحتی عبور می‌کنم. چون در همه‌ی توصیف‌های قبلی هم هستی جدید و «شادی»ها از دل رنج و درد بیرون می‌آمدند، بنابراین بی‌رحمی شادی «تو» هم می‌تواند شبیه فریادهای عاصی آذرخش برای تولد تگرگ باشد و

هم می تواند نشانه عظمت و بزرگی، شادی، تو، باشد. من در صفت  
بی رحم، عنصری از بزرگی و عظمت را می بینم و کم تر به فقدان شفقت فکر  
می کنم.

پنج سطر پایانی شعر ارجاعی است به دو سطر اول، که در این جا هم  
خود درخشان تر جلوه می کند و هم انگار نوری به کل زوایای شعر می تاباند که  
گویی کل شعر را در این پنج سطر آخر بار دیگر با زبانی زلال تر دوباره  
خوانده ایم. (مهرداد ۱۳۷۷)

## جُستارهایی در شعرهای شاملو

- خواننده، خوانش
- زبان شعرهای شاملو
- نه‌چندان‌شاعرانه‌ها
- ساختار موسیقایی شعرهای شاملو
- متقدان شعرهای شاملو

[www.KetabFarsi.com](http://www.KetabFarsi.com)

## خواننده، خوانش

> شاعر شعر نمی‌سازد، شاعر شعر به وجود نمی‌آورد، ذهنیت شاعرانه است که شعر می‌سازد... حقیقت این است که من به شعر نمی‌پردازم، شعر به من می‌پردازد. من هیچ‌وقت شعری را به عنوان یک مشغله‌ی ذهنی توی سرم ندارم. شعر خودش در یک لحظه پیدامی‌شود و به من دستور می‌دهد که بنویسم‌اش. می‌نویسم‌اش. طبعاً نمی‌تواند انگیزه‌ی خارجی وجود نداشته باشد ولی فکر می‌کنم بیش‌تر نحوه‌ی زنده‌گی و نحوه‌ی تفکر است که شعر را به وجود می‌آورد... <<sup>۱</sup>

ک. حالا<sup>۲</sup> که این‌جا بنا است از «چه‌گونه؟» پرسیم نه از «چیست؟»، می‌پرسیم شعر چه‌گونه نوشتاری است؟

۱. شاملو، در گفت‌وگوی با زمانه، شماره‌ی نخست، مهر ۱۳۷۰-۱۹۹۱، چاپ آمریکا، ص ۲۱.  
 ۲. این گفت‌وگو ادامه‌ی بحثی است که آن را در مقدمه‌ی کتاب خواننده‌اید.



۱. بگذارید من از شما پیرسم برای خواندن شعر چه نیازی به تعریف شعر هست؟ هر شعری از یک سو دقیق‌ترین و از سوی دیگر سیال‌ترین تعریف‌ها را در خود دارد، خودش بهترین ترجمان است چون که ترجمان خودش است، یعنی ترجمان اشیا و موقعیت‌های گوناگون آن‌ها در جهان ما و در جان‌های ما.

این طور هم می‌شود گفت که برای خواننده هر شعری، نه انواع آن، یک فرم است، و فرم چیزی نیست مگر یک تپیا که با رابطه‌های خاص اشیا یا خیالینه‌ها (ایماژها) ی‌گوناگون پُر می‌شود. از این رو فرم یک تپیای بی‌متها است، که همیشه مالا مال می‌شود، خالی می‌شود، لبالب می‌شود، می‌ریزد و تهی می‌شود. به این پرشدن و خالی‌شدن بی‌متها می‌گوییم خوانش شعر.

حقیقت این است که شعر بر ما محیط است چرا که زبان است، نوشتار است و زبان برای ما مثل آب است برای ماهی. و حقیقت خوانش نیز این است که ما در شعر محاط باشیم، چون این را دوست داریم. من این را یک دلی می‌دانم که پس از این درباره‌اش خواهم گفت.

به طور کلی، هرگونه خوانش شعر حس کردن شعر است چون یک نوشتار، که در آن خواننده از یک سو در زبان و فرم‌ها و ساختار آن باریک‌بینی می‌کند و از سوی دیگر با آن می‌تند، یعنی با آن «ممزوج» می‌شود. به همین سبب، شعر برای او چیزی نیست که فقط حول محور زبان ادبی آن، که شاید سرشار از استعارات، تشبیهات و مجازها و مانند این‌ها باشد، بگردد، یا حول مضامین شاعرانه، یا حتا خیالینه‌های شاعرانه. خیالینه‌ها، یا ایماژها، که در برخی شعرها یا خوانش‌های ادبی ارزش‌اند شاید در خوانش دیگری چندان باری بر دوش‌شان نباشد.

بنابراین، شعر را نباید فقط در معانی واژه‌گان و آواها و ترکیب‌های زبانی، به معنی بالا، جست. بل که هر شعری رمزها یا نمادهایی مستقیم در دسترس خواننده می‌گذارد که او با گرفتن آن‌ها شعر را می‌خواند و معنا یا معناهای آن را در جان خود و برای خود تعیین می‌کند.

۲. ما در هر بار خواندن شعر چیزها را برای نخستین بار می‌بینیم و آن را از پیش

نمی‌شناسیم، از این رو در خوانش شعر نباید آن را به موقعیت آشنا و از پیش موجود یا «معتاد» برگردانیم که ای بسا با دلالت آن واژه در آن شعر همخوان نباشد. از این رو، زبان‌مند بودن شعر آن را به سخن عادی و معانی از پیش ساخته شده، یعنی همان کلیشه‌ها، تقلیل نمی‌دهد.

که بر همین پایه است که می‌گویید مثلاً کلاغ شعر هنوز در فکر آن کلاغام ... را نمی‌توان به نیما تقلیل داد؟

۳. بله. یا به «خوش خبر»، و هرچه در این راستا است. از این رو، نه تنها بار اول، بل که هر بار که همان یک شعر معین را می‌خوانیم گویی نخستین بار است که آن را می‌بینیم. در شعر حقیقت از پیش ساخته، هم در نمادها و هم حتا در حد یک واژه یا یک ترکیب نداریم، چرا که هرگونه حقیقتی در خوانش ما پدید می‌آید. حقیقت شعر همان است که در هر بار زیستن با شعر می‌یابیم یا می‌بینیم.

۴. شعر را از نظر موضوع هم تقسیم‌بندی کرده‌اند: شعر اشیا، شعر موقعیت‌ها و شعر اندیشه‌ها یا ایده‌ها، که هر سه نوع می‌توان در میان شعرهای شاملو هم دید. هرکس فراخور حال و هوای روحیش این یا آن نوع را بر دیگری ترجیح می‌دهد، یکی شعر اندیشه‌گر را می‌پسندد و آن دیگری شعر اشیا را، و سومی بیش‌تر شعر موقعیت‌ها را. خودخواهی است که، مثلاً به دستاویز نقد شعر، ترجیح خود را برای دیگران هم اصل بدانیم و این سرآغاز بی‌راهه رفتن ما است در خوانش.

که شعر با خواننده چه می‌کند؟

۵. این به خواننده بسته‌گی دارد. مثلاً برای من هیچ چیز تعجب‌انگیزتر و غافل‌گیرکننده‌تر از شعر نیست، چون هر بار که شعری مرا گرفت و من مخاطبش شدم