

آیا وزنی هم در آن حس می‌کند؟ یعنی چیزی مثل قالب‌های وزنی از نوع موسیقی شعر عروضی؟ یا اصلاً نیازی به چنین کاری هست؟

موسیقیدانی که روی شعر آهنگی می‌نویسد، مثلاً بتهوون در سمفونی نهم و مالر در ترانه‌های خاک، و کارل اورف در کاردینا بورانا و مانند این‌ها، آیا نه چنین است که آن شعرها را در متن جان موسیقی اندیش‌اش می‌خواند؟ اکنون می‌خواهم این را بپرسم که آیا آن‌جا که شاعر می‌خواهد شور جانش را بیان کند به قالب‌ها می‌اندیشد؟ شاملو بی‌گمان جان موسیقایی دارد و در متن همین موسیقی است که شعرهای بی‌وزنش را تقطیع می‌کند.<sup>۲۳</sup> البته این کار یقیناً به‌طور ندانسته صورت می‌گیرد. برخی از آن‌ها حتا تماماً بر بستر موسیقی است بی آن‌که حتا تقطیعی در میان باشد، مثل شعر باغ آینه، مرگ ناصری، در لحظه و مانند این‌ها.

□

یکی از خواننده‌گان دستنوشته‌ی این کتاب این‌جا این یادداشت را برای من نوشته است:

که آیا مجموع عواملی که در بخش تقطیع آزاد این شعرها برشمرده‌اید به ما احساس وزن، یا دقیق‌تر بگوییم، احساس موسیقی می‌دهد؟

۶۹. احساس وزن که نه، بل که فقط آماده‌گی برای یک احساس موسیقایی را در ما برمی‌انگیزد که می‌تواند به تدریج به شکل آمخته‌گی یا یک حس، و یا به شکل عادت درآید. در توضیح این احساس فقط به یک اشاره بسنده می‌کنم. اگر خواننده‌ی این آماده‌گی لازم را نداشته باشد که حتا شعر عروضی کلاسیک را درست بخواند، سکون‌ها را رعایت نکند، و مانند این‌ها، مثلاً بیش از حد مجاز آهسته یا تند بخواند، احتمالاً حس وزن را از دست می‌دهد. همین طور است وزن عروضی رباعیات خیام. فیتز جرالڈ برای کسی که انگلیسی می‌داند اما با وزن شعر انگلیسی آشنا نیست.<sup>۲۴</sup>

۲۳. ع. پاشایی، انگشت و ماه، فصل آواز زلالی، نشر نگاه تهران ۱۳۷۷.

۲۴. هم‌چنین ع. دکتر محمد رضا شفعی کدکنی، موسیقی شعر، چاپ آگه، ۱۳۶۸، ص ۳۴۷.

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

## منتقدان شعرهای شاملو

۱. > ببینید، حتا حرفه‌یی‌ترین دسته‌های فوتبال هم که قهرمان جهان می‌شوند نمی‌توانند از داشتن یک مربی آگاه بی‌نیاز باشند. این مربی پس از هر مسابقه‌یی نکته به نکته تاکتیک‌ها و بازی افراد را نقد و بررسی می‌کند و صواب و خطای بازی‌هاشان را برمی‌شمرد. همیشه یکی باید باشد که از بیرون گود نگاه کند. کسی که خودش وسط گود است درست و نادرست کارش را نمی‌تواند بسنجد. البته نویسنده و شاعر و نقاش و بالرین و آهنگساز و هنرپیشه و عکاس و خلاصه هر که خلاقیتی دارد چه بهتر که خودش بتواند در کارش قضاوت کند و منتقد سختگیر اثر خودش باشد. این کار برای کسانی مشکل است و برای کسانی محال. من خود در کارم بسیار سختگیرم. فوت و فن‌های کار هم به قول قدیمی‌ها چنان «ملکه»ی ذهنم شده که برای کاربردشان نیازی به فکر کردن ندارم و به ندرت در شعری که می‌نویسم دست می‌برم. با وجود این تا چیزی را از صافی قضاوت دوستانم که بعضی‌شان سخت مشکل‌پسند هم هستند نگذرانم منتشر نمی‌کنم. به هر حال یکی این وسط باید دل بسوزاند، نشان بدهد که شایسته‌گی قضاوت دارد و دست‌به‌کار شود.

من بارها گفته‌ام رهبری هنر هر عصری را ناقدان هنری آن عصر بر عهده دارند. ادبیات غنی قرن نوزدهم روس را در حقیقت بلینسکی‌ها ساخته‌اند. < (شاملو، حریری، ۱۲۳-۱۲۴)

□

درباره‌ی شعرهای شاملو سه کتاب مستقل و یک سوم از یک کتاب را داریم که در دهه‌ی اخیر نوشته یا تجدید چاپ شده‌اند.

۱. عبدالعلی دستغیب، نقد آثار احمد شاملو، تهران، نشر آروین، چاپ پنجم، ۱۳۷۳.

۲. تقی پورنامداریان، سفر در مه، تأملی در شعر احمد شاملو، انتشارات زمستان، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۳. محمود نیک بخت، مشکل شاملو در شعر، از اندیشه تا شعر، اصفهان، نشر هشت بهشت، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۴. محمد مختاری، انسان در شعر معاصر (از ص ۲۷۱-۴۳۱) نشر توس، تهران، ۱۳۷۲

در همین زمینه، در طی سال‌ها، مقاله‌های فراوانی نوشته‌اند که این‌جا به فقط یک نوشته از آقای دکتر رضا براهنی و به یک مقاله‌ی از آقای محمدعلی سپانلو با نام باز هم درباره‌ی مرگ آقای ناصری، (مجله‌ی تکاپو، دوره‌ی نو، شماره‌ی ۱۱، تیر و مرداد ۱۳۷۳، ص ۳۹-۴۱) نگاه می‌کنیم.

گفت لیلی را خلیفه کان تویی  
کز تو مجنون شد پریشان و غوی؟  
از دگر خوبان تو افزون نیستی  
گفت: «خامش! چون تو مجنون نیستی.»

۲. از میان کتاب‌های پیش‌گفته خودم را محدود می‌کنم به مشکل شاملو در شعر. چرا که آخرین کتابی است که در انتقاد از شعرهای شاملو نوشته شده است. از نظر من این کتاب کاری است جدی، گو این که من آن را رویکرد درستی به شعرهای شاملو نمی‌بینم. این جا من فقط از زاویه‌ی خوانش شعرهای شاملو، که هدف کتاب من است، به آن نگاه می‌کنم. تکرارها و گاهی نصیحت و دلالت پدیرانه، و گاهی نیز افسوس خوردن بر «خسران باری» شعرهای شاملو در این کتاب زیاد است که شاید «شاملوخوان‌ها»، به جای متقد، با یک ناصح و یک آمر و بهره‌رو شوند. همین نکته مرا به این فکر انداخته است که این کتاب گویا در اصل یک مقاله بوده که در حجم یک کتاب (۲۵۱ صفحه) درآمده است. در واقع چیزی از نوع مقاله‌ی دیگر همین نویسنده است در کتاب شعر (اصفهان، بهار ۱۳۷۱) با نام در برزخ دیروز و امروز (از ص ۱۷۴ تا ۲۴۳) که در آن به مشکل حقوقی در شعر پرداخته‌اند و می‌نویسند «مشکل حقوقی در شعر، مشکل تمامی شاعرانی است که بدون یافتن آن نگرش و صناعت ویژه در پی آفرینش شعر امروز بوده‌اند...» (ص ۱۷۷)

۳. آیا لازم نیست که منتقد اول یک قاب ادراکی یا یک چارچوب نظری برای کارش ارائه دهد و سپس در متن آن چارچوب به نقد یا انتقاد این یا آن شعر، نه مجموعه‌ی شعر، پردازد؟ آیا منتقدان ما چنین چارچوبی دارند؟ و اگر مدعی‌اند که دارند، آیا آن را از پژوهش‌های در خود این شعرها یا از شعرهای معاصر آن شاعر، این جا شاملو، یافته‌اند؟ آیا ضروری نیست که شعرهای شاملو را در متن خوانش شعرهای شاملو نقد کنیم، نه در قیاس با این یا آن شاعر اروپایی یا حتا ایرانی دیگر؟ آیا شعرهای شاملو را نباید با توجه به کارکرد و نقش اجتماعی آن‌ها در جامعه‌ی معاصر شاملو نقد کرد؟ آیا منتقدان ما چنین کارهایی کرده‌اند یا آن‌ها را اصلاً ضروری دیده‌اند؟

از آن جا که معتقدم شعرهای شاملو فقط در خوانش‌های دقیق و متنوع این شعرها حضور دارند از این رو از این دریچه به کار منتقدان شعرهای شاملو نگاه می‌کنم.

آنچه این جا در این بحث برای من مهم است، جهت‌گیری‌ها و نتیجه‌گیری‌های منتقدان نیست بل که برای من نحوه‌ی خوانش آنان از شعرهای شاملو مطرح است. در قدم اول می‌خواهیم ببینیم منتقدانی که این جا مطرح می‌شوند چه گونه شعر می‌خوانند، چرا که به نظر من شالوده‌ی داوری‌ها و احکام شان خوانش آن‌ها است. بررسی انتقادی این خوانش‌ها می‌تواند راه‌گشا باشد. از سوی دیگر، خوانش آنان فرصتی است برای ارائه‌ی خوانش من.

□

۴. نخست به کتاب مشکل شاملو در شعر می‌پردازم. نویسنده در ص ۳۳ دو مفهوم شب و کومه را در دو شعر نیما و شاملو مقایسه می‌کند:

هست شب هم چو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا  
هم از این روست نمی‌بیند اگر گم شده‌ی راهش را

در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ی با آن نشاطی نیست  
و جدار دندان‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد. ( نیما )

می‌نویسند: « در حالی که همین اسم‌ها در شعر شاملو، به لحاظ پرهیز از آن  
صناعت پیش‌رفته و جزء‌نگر، اشیاء و اجزای کلی و بسی‌بهره از شخصیت و  
عینیتی خاص هستند. شب و کومه‌ی که هیچ نشانی از شاعر و سرزمین شاعر ندارد و  
بی‌زمان و مکان‌اند:

بر شرب بی‌پولک شب  
شرابه‌های بی‌دریغ باران...  
( باران، باغ آینه )

شب، تار  
شب، بیدار  
شب، سرشار است.  
زیباتر شبی برای مُردن.  
( شبانه، باغ آینه )

در انتهای زمین کومه‌ی هست، -

آن جا که

پا در جایی خاک

همچون رقص سراب

بر فریب عطر

تکیه می‌کند.

| عقوبت، شکفتن در مه |

حال آن‌که به‌ساده‌گی می‌توان دریافت که زبان شعری شاملو، سوای همین چند  
استثنا | ؟ |، نشان‌دهنده‌ی دنیای ویژه‌ی شاعر نیست و خصایص آن حاصل  
مهارت‌ها و قدرت‌های اکتسابی وی است و نه نتیجه‌ی روح و فضای تازه‌ی

که شاعر به لحاظ ویژه گی‌های خویش در زبان پدیدمی آورد. این اقتدار، شاملو را به تمایز می‌رساند ولی مانع دست یافتن او به نگرش و تشخص شعری می‌شود. (ص ۳۴) نویسنده در صفحات ۲۸ و ۲۹ از تمایز و تشخص تعریفی به دست می‌دهد: «خصایص زبانی شعر در صورتی متمایز، اما فاقد تشخص است که مبین نگرش و جهان و فضای خاصی نباشد. چنین تمایزی، بالطبع، فاش‌کننده‌ی مجموعه‌ی تلاش و ترفندی است که شاعر با پذیرفتن پاره‌یی خصایص صوری زبان و برخی کاربردهای تمایزآور کلامی و کلمه‌یی، برای به دست آوردن تمایز زبانی و شعری انجام داده است. «یا: «تمایز زبانی، چون برآمده از ویژه گی‌های درونی و بیرونی شاعر نیست، از دستاوردهای فردی و اجتماعی شعر نیز بی‌بهره است. «و بعد در همین صفحه، بی ذکر هیچ نمونه، پیشاپیش حکم می‌کند که «در شعر امروز آثار دوران کمال نیما و فروغ روشن‌ترین مثال برای تشخص شعری است ولی زبان شعری اغلب آثار شاملو (جز انگشت‌شمار شعرهایی که صناعت آن‌ها برخوردار از نوعی تشخص است) نشان‌دهنده‌ی تمایز است. «و بدین گونه [یعنی ناتوانی شاملو در رسیدن به تشخص و توانایی او در تمایز سبب شده که] شعر معاصر از مهم‌ترین فرصتی که در نسل پس از نیما، برای تحصیل دستاوردهای زبانی و شعری و به تبع آن، فرهنگی و تاریخی در پیش رو داشت بی‌بهره ماند...» (ص ۳۴)

۵. آن تمایز، که بنا بر نویسنده، در اغلب شعرهای شاملو هست و آن تشخص که در اغلب شعرهای او نیست، مگر در چند شعر از چهارصد شعر او، از کجا آمده است؟ آیا می‌شود، یعنی درست است که قالب‌هایی به نام تمایز و تشخص درست کنیم—که من در لزوم نظری آن‌ها دلیل روشنی در کتاب ندیده‌ام—و شعرهای متفاوت سه شاعر ناهم‌خوان را در آن‌ها بریزیم و بسنجیم؟ نتیجه از پیش معلوم است. آیا این‌ها سنجه‌های پیش‌ساخته‌یی برای شعرهای شاملو نیست، چیزی مثل تخت‌خواب پروکروستوس؟ آیا این شیوه نویسنده را به کلی‌گویی و انشا نویسی نمی‌کشاند؟

۶. نخستین گام در هرگونه بحث از یک شعر، چنان که پیش از این گفتم، شیوه‌ی



خوانش آن است، چرا که قضاوت‌هایی که منتقدان می‌کنند نتیجه‌گیری خوانش آن‌ها است. به همین منظور به خوانش همین منتقد از شعر مرثیه (با نام قبلی زنده گان، از ققنوس در باران) نگاه می‌کنیم. اگر خواننده نظر مراد بحث تقطیع آزاد شعرهای شاملو پذیرفتنی بداند بی‌گمان نقل بی‌تقطیع این شعر را (که منتقد آن را در کتاب شان آورده‌اند) درست نمی‌داند، و آن را آسیبی به وجه آیکونیک یا دیداری، و به تبع آن به وجه شنیداری یا موسیقایی آن می‌داند، یعنی آسیبی جدی برای تمام شعر. به جای آن که شعر را به سیاق ایشان به صورت بُریده‌بُریده و به صورت «اعشاری» یعنی بی‌تقطیع خاص شاملویی آن بنویسیم اول آن را به صورت کاملش با شماره گذاری بندها می‌خوانیم:

□ مرثیه

۱. گفتند:

« - نمی‌خواهیم

نمی‌خواهیم

که بمیریم! »

۲. گفتند:

« - دشمن‌اید!

دشمن‌اید!

خلقان را دشمن‌اید! »

۳. چه ساده

چه به ساده‌گی گفتند و

ایشان را

۴. چه ساده

چه به ساده‌گی

گشتند!

۵. و مرگ. ایشان

چندان موهن بود و ارزان بود

که تلاش. از بی. زیستن

به رنج بارتر گونه‌ی

ابلهانه نمود:

۶. سفری دشخوار و تلخ

از دهلیزهای. ختم اندر ختم و

بیچ اندر بیچ

از بی. هیچ!

□

۷. نخواستند

که بمیرند

یا از آن پیش‌تر که مرده باشند

بار. خفتی

بر دوش

برده باشند.

۸. لاجرم گفتند:

و - نمی‌خواهیم

نمی‌خواهیم

که بمیریم!

۹. و این خود

ورد گونه‌ی بود

پنداری

۱۰. که اسبانی

ناگهان به تک

از گردنه‌های گردناک صعب

با جلگه فرود آمدند

۱۱. و بر گرده‌ی ایشان

مردانی

با تیغ‌ها

بر آهیخته.

۱۲. و ایشان را

تا در خود بازنگریستند

جز باد

هیچ

به کف اندر

نبود.

جز باد و به جز خون خوشتن،

۱۳. چرا که نمی‌خواستند

نمی‌خواستند

نمی‌خواستند

که بگیرند.

۱۳۴۴ اسفند ۱۳۴۴

۷. آقای نیک‌بخت نوشته‌اند<sup>۱</sup> در این پاره شعر، [بندهای ۱ تا ۶] به وضوح پیداست که شاعر، برای [۱] تبیین نگاه خود و [۲] واقعیت‌های دنیای پیرامون خویش، هم به [۳] شیوه‌ی بیانی تشریحی می‌آورد و هم می‌کوشد، با

۱. شماره‌گذاری داخل [ ] و تأکیدها از من است.

آن‌همه [ ۴ ] تکرارهای کلامی و کلمه‌یی و [ ۵ ] نحوه‌ی سطر بندی اثر، بیان خود را از نثر متمایز سازد. و در آخرین پاره و کنش کلامی این شعر، باز به شیوه‌ی دیگر، در پی همین تمایز و مقصود است و همان درون‌مایه و اندیشه را در توصیفی فراهم می‌آورد که [ ۶ ] کلمه و کلام قدمايي آن، فضای باستانی و سپری‌شده‌یی را در ذهن بیدار کند... (ص ۴۹)

۸. [ و درباره‌ی بندهای ۹ تا ۱۲ ] می‌نویسند: « در این جا باستان‌گرایی زبانی شاعر و قدیمی بودن اجزا و اشیا و بافت کلامی زبان، نه تنها اثر را از زبان این عصر بی‌نصیب کرده و آن را از دنیای امروز بیرون برده و در فضای فاقد تشخص زمانی و مکانی رها کرده است، بل که باعث شده است که شاعر از وظیفه‌ی فردی و اجتماعی شعر باز ماند و مهارت خود را در سخن‌وری و شپردازی بنماید... بدون تردید، این ویژه‌گی برآمده از ضرورت‌های درونی شعر نیست، زیرا این خصالت نه پاسخی به ضرورت‌های فردی شاعر است و نه در راستای وظیفه‌ی اجتماعی شعر... همچنان که شاعر نیز تنها با به کارگرفتن زبان گفتار<sup>۲</sup> و پیراسته و پالوده‌ترکردن آن قادر است مردم را در شناخت و بیان انسان و جهان یاری کند و بدین‌گونه به رسالت اجتماعی شاعر پاسخ گوید. شاملو، در اغلب آثار خود، در پی نگاه و اندیشه‌ی این‌زمانی و این‌جهانی خویش است. بدیهی است که بیان چنین حضور و حصولی جز با زبان امروز میسر نیست. عمده‌ترین تناقض و مشکل شعری شاملو در همین جاست. مگر می‌توان با اشیا و اجزای قرن پنجمی این سرزمین، مجموعه‌یی فراهم آورد که چشم‌اندازی از واقعیت‌های جهان امروزی ما به دست دهد؟ جهانی که از هر هزار جزء شیء و بود و نمود امروزی آن، یکی نیز در گذشته نام و نمایی نداشته است. بدون تردید، این گرایش، تشبثی آگاهانه است و شاعر با این شیوه تلاش می‌کند به شعر و زبان شعری خود تمایزی بخشد که، به هر حال بر جسم و جان اثر، جامعه‌یی دیگر است... (ص ۵۰) و در جای دیگر می‌نویسند: « شاملو در اغلب آثار

۲. کاربرد زبان گفتار، تمهید و تمهیدی ضروری است که بدون آن شاعر قادر نیست به حضور زمانی و مکانی و رسالت فردی و اجتماعی خود تحقق بخشد... (همان، ص ۲۸)

خویش، برای آهنگین کردن کلام و ایجاد این گونه موسیقی زبانی از « اصل تکرار » سود می‌جوید: از تکرار صوت‌ها و حرف‌ها گرفته تا تکرار کلمه و کلام. انگیزه [ ی ] بخشی از باستان‌گرایی وی را نیز باید در همین گرایش جستجو کرد. (ص ۱۴۱)

ایشان درباره‌ی این شعر به همین نکات بسنده کرده‌اند.

۹. شاید بتوان بیش‌تر احکام مکرر این کتاب را در همین ۶ مورد دید. <sup>۳</sup> نگاهی کوتاه به این موارد می‌اندازیم. <sup>۴</sup>

[ ۱ ] تبیین نگاه یعنی چه؟ شعر، اگر نخواهد فلسفی باشد هیچ‌گاه به تبیین چیزی نمی‌پردازد. مگر آن‌که منظور نویسنده از تبیین معنی رایج کنونی آن، که برابر نهادی برای explanation است، نباشد.

[ ۲ ] می‌پذیرند که این شعر، دست کم در سطح موضوع، واقعیت

۳. ببینیم روش کار منتقد ما چه گونه است. اول حکمی پیش ساخته، یا به بیان دیگر، صغرا و کبرایی می‌چینند و بعد یکی از شعرا را دلیل می‌آورند و نتیجه می‌گیرند. به شکل دیگر بگوییم. این‌طور به نظر می‌رسد که اول یک شعر ضعیف، البته از نظر ایشان، را انتخاب می‌کنند و حکم مورد نظر را مقدمه‌ی آن می‌کنند و بعد نتیجه‌ی بحث را به شکل حکمی دیگر می‌آورند.

۴. نکته‌ی اندکی تعجب‌آور این است که مؤلف (در ص ۵۰) در نقل بند ۱۲ این شعر

( و ایشان را

تا در خود بازنگریستند

جز باد

هیچ

به کف اندر

نبود. —

جز باد و به جز خون خویشتن، [

پس از « جز باد | هیچ | به کف اندر | نبود. — سطر « جز باد و به جز خون خویشتن، » را نیاورده‌اند.

چرا؟ در نقل همین شعر در کتاب سفر در مه (ص ۳۷۸) نیز همین حذف صورت گرفته است. آیا

به نقطه-تیره ( . ) در پایان سطر پیش، یعنی : « به کف اندر نبود. — » توجه نداشته‌اند؟ اگر سه

سطر بالای این سطر را بدون توجه به سطر « جز باد و به جز خون خویشتن، » بخوانیم آیا به

ادراک دیگری، که ای بسا خلاف مقصود شعر یا راوی است، نمی‌رسیم؟

دنیای پیرامون شاعر است. اما نمی‌گویند چه گونه واقعی است. ولی به بیان این واقعیت خرده می‌گیرند. این «واقعیت»، که من آن را حقیقت این شعر می‌دانم، به صورت تقابل فرزانه‌گی، مُردن و بلاهت، زیستن به‌خواری نمودار می‌شود. این دو عنصر متضاد در این شعر جدا از یکدیگر وجود ندارند، با هم یک کل می‌سازند، و برهم کنش دارند. زبان یگانه‌ی این شعر، که سه صدا در آن است و راوی هر سه را با یک زبان بیان می‌کند، زبان راوی است چرا که او به تقابل فرزانه‌گی مُردن و بلاهت، زیستن می‌اندیشد. او این دو را زیر یک چتر، یا درست بگوییم در یک موقعیت می‌بیند. این شعر یک نمایش کوچک است که ما آن را از دریچه‌ی چشم راوی و، دقیق‌تر بگوییم، مخاطب یا مخاطبان شعر نگاه می‌کنیم ( آیا مقصود نویسنده هم از تین نگاه یک همه‌چیز است؟ ) عشق به فرزانه‌گی مُردن است که از ضد خود، یعنی بلاهت، زیستن، سخن می‌گوید. نمی‌تواند جز با زبان جلال خود با زبان دیگری سخن بگوید. به نظر من هیبت آن جلال است که چنین زبانی به شعر می‌دهد. از روی شعرهای شاملو می‌دانیم که او قدرت بیان بالایی در شیوه‌های دیگر بیانی دارد. پس زبانی که این یا آن شعرش به خود گرفته دلیلی دارد، و این نکته هنگامی گرفته می‌شود که در آن شعر به غوری برسیم و نخواهیم با یکی دو لغت یا با یکی دو تعریف دوخطی، مثلاً تمایز و تشخص، خود را راضی کرده باشیم.

[ ۳ ] شیوه‌ی بیانی نثر. اگر آن‌چه تا این جا گفتم، و آن چه پس از این خواهیم گفت، پذیرفتنی باشد روشن می‌شود که مرثیه شعر است نه نثر.

[ ۴ ] فکر می‌کنم منظور متقدم محترم از «تکرارهای کلامی» تکرار برخی جمله‌ها باشد. از «تکرار کلمه‌یی» هم شاید مقصودشان این باشد که «دشمن‌اید، ساده، به ساده‌گی، خم، پیچ، جز باد، هیچ» ( البته در دو کاربرد متفاوت ) هر کدام دوبار تکرار شده‌اند. و از «تکرار کلامی» هم شاید مقصودشان تکرار صدای اول است که یک‌بار هم به صورت نقلیش آمده. آیا واقعاً این‌طور است که از نظر نقد شعر، نباید چیزها در شعر تکرار شوند؟ حتا

اگر منطق روایت و زبان روایت حکم کند؟ مگر ریتم‌ها جز تکرار پُر و خالی‌ها چیستند؟ فکر نکنم نفس تکرار خلاف اصول باشد، اگر آزارکننده باشد محل بحث است. بی‌شک این تکرارها برای متقدّم ما کسالت‌آور بوده‌اند. ایشان این را مکرراً گفته‌اند (مثلاً در ص ۴۹، ۶۱-۶۲، ۱۲۳، ۱۴۱). کم نیستند شعرهای شاملو که به دلیل ساختارشان کلمه‌ها یا جمله‌هایی در آنها تکرار شده‌اند. این را هر خواننده‌یی می‌بیند. متقدّم ما به این کار ایراد می‌گیرد اما نمی‌گوید که چرا و به چه دلیل این‌گونه تکرارها، از نظر ایشان، ناپسند و بد است. گویا همین که می‌گویند «تکرار کلمه‌یی و کلامی»، کافی است. گاهی هم این را «بازی‌های زبانی» (ص ۶۱) دانسته‌اند.

[ ۵ ] نحوه‌ی سطر بندی اثر.

بهرتر نیست که شعر را با هم، هر چند خیلی کوتاه و به اشاره هم که شده، بخوانیم و در آن به دو نکته‌ی ۵ و ۶ پاسخ بدهیم؟ به نظرم تا این جا هم راهی را که در مقام کندوکاو در کار متقدّم رفته‌ام پیراهه بوده. بی‌شک ما دو نفر دو راه متفاوت را می‌رویم.

□

۱۰. مرثیه یک شعر نمایشی است با ساختار روایی و با زبان روایت و نقل، و شنونده گان یا مخاطبان خاص خود را دارد چرا که طبعاً همه نقل و روایت را دوست ندارند. شعر بی‌هیچ مقدمه‌چینی با صدای راوی آغاز می‌شود: «گفتند...» من این صدا را صدای سوم یا صدای راوی می‌خوانم. (این نکته را بعداً روشن می‌کنم) پس از آن صدای اول شعر را در سه ضربه می‌شنویم:

« نمی‌خواهیم

نمی‌خواهیم

که بمیریم! »

سپس صدای راوی، یعنی صدای سوم، را داریم در گفتند دوم، و بعد از آن باز

صدای دوم را می‌شنویم، که فقط همین یکبار آن را می‌شنویم، اما در تمام شعر بازتاب دارد، البته به صورت کتش. آن صدا:

دشمن اید!

دشمن اید!

خلقان را دشمن اید!

در گفتند « اول، چه کسانی گفتند؟ آنان، چه کسانی اند؟ هویت ندارند؟ کلی اند؟ هویت‌شان در شعر باز نموده می‌شود. کل اند، نه کلی. کل بوده گی، جوهر ساده‌ی آنان است. آنان کسانی اند که کشتن ایشان بی‌هوده بوده است، اما مرگ ایشان پرمعناست.

نکته این جاست که زبان روایی شعر از همین بند کوتاه، خود به خود، شکل بیرونش را پیدامی‌کند. اگر ما به عنوان خواننده باید دست کم یکبار شعر را بخوانیم تا این موقعیت را دریابیم، بی‌شک شعری که خودش می‌آید نیازی به بازخوانی، یا دوباره خواندن خود یا تعیین تکلیف برای خودش ندارد. معنی ساده‌اش این است « نمی‌خواهیم بمیریم » اما شعر، بیان معنی نیست. اگر شعر با صدای دوم، یعنی « گفتند » دومی آغاز می‌شد یقیناً زبان دیگری می‌گرفت. صدای اول شعر، در سه ضربه‌ی سهم‌گین، که در خود مردانه گی دارد، بیان می‌شود، و همین سبب می‌شود که راوی با « گفتند » دوم، صدای دوم را با همان زبان بیاورد، یعنی

دشمن اید!

دشمن اید!

خلقان را دشمن اید!

شک نیست که شکل اصلی صدای دوم، به صورت مؤدبانه‌اش، چیزی بوده



مثل این: « شوما باهاس بمیرین چون دشمن مردمین » اما شعر با زبان صدای اول، در متن مردانه گی، متولد شده است. این یک نکته‌ی تکنیکی نیست. بیان زبان مردانه گی و حرمت ( صدای اول ) و فرزانه گی مُردن جز این چه می‌تواند باشد؟ فرم واژه‌ها و ترکیب‌ها و تمام ساختار شعر در این موقعیت ساخته شده است. در همین موقعیت شاید حماسی است که « بار خفت به دوش بردن یا کشیدن » که تصویری شده‌ی همان « خفت کشیدن » است، به ساده گی زبان صدای اول را به خود می‌گیرد چرا که در متن و موقعیت همان صدا است، و می‌شود:

بار خفتی

بر دوش برده باشند

با تقطیعی سخت مؤثر.

شعر به بند سوم می‌رود با صدای راوی که رو می‌کند به مخاطبان شعر، که خود نیز در میان آنهاست ( مخاطب شعر را با خواننده اشتباه نگیریم ). راوی برای چه کسی یا چه کسانی روایت می‌کند؟ او یا آنان مخاطب این شعرند. راوی آنان را دقیقاً می‌شناسد، یعنی این‌ها کسانی‌اند که در میانه‌اند و راوی با آنان از فرزانه گی مُردن آنان و بلاهت زیستن شاید هر که چون آنان نیست، سخن می‌گوید.<sup>۵</sup> آیا شعر نمی‌شد بدون آن دو و گفتند: ...، که در بیرون شعر قرار دارند، آغاز شود؟ وقتی که به بند دوم برسیم گفتند... را آن‌جا می‌یابیم در متن شعر، و در پایان سطر، به جای اول سطر:

چه ساده

چه به ساده گی گفتند و ایشان را

چه ساده

چه به ساده گی کُشتند

۵. آیا راوی این‌جا شاعر خنیاگر (نروبادور) نیست، که می‌خواند و می‌نوازد؟

گفتند اول به صدای اول، یعنی به هتی آنان اشاره دارد و گفتند دوم به کُشتند، یعنی کُتش صدای دوم. دو عبارت مشترک چه ساده، چه به ساده گی در دو سطر متفاوت دو بار متفاوت دارند بی آن که دو معنی مختلف داشته باشند.

چه ساده

چه به ساده گی گفتند و...

را من به صدای اول یعنی به گفتند اول نسبت می دهم و

چه ساده

چه به ساده گی کُشتند

را به صدای دوم، یعنی گفتند دوم<sup>۱</sup> که در موقعیت صدای اول عمق هتی، زلال و ساده ی آن صدا را بازمی تابد، و در موقعیت صدای دوم عمق فاجعه را که چه ساده، چه به ساده گی رُخ داده است: زلال ترین هتی ها در پاوه ترین کُتش ها نابود شده اند. ساده ی اول یک ساده گی مظلومانه دارد و ساده گی دوم سهل و آسان بودن و زودبهدستی است: مثلاً در یک چنین جمله ی خیلی ساده بچه ی مردم را سربه نیت کردند. ( آیا این کاربرد همان زبان گفتار نیست؟ ) تکرار یک لفظ در دو موقعیت متقابل است که دو پیام در آن معنا می یابد. این تکرار، و تکرارهای دیگر این شعر، از تقارن نیز برخوردار است، مثل تکرار چشم و گوش و کلیه و... در تقارن خاص و با فاصله ی لازم خودشان.

پیش از آن که راوی بگوید ما می دانیم که گفتند دوم کُشتند خواهد شد. شما هم اگر مخاطب شعر باشید بی شک این را دریافته اید: صدای سه ضربه ی مرگ بار را در صدای اول و صدای دوم می شنوید:

۱. می توان تمام این بند را صدای راوی هم دانست.

و نمی خواهیم

نمی خواهیم

که بعیریم! و

و

و دشمن اید!

دشمن اید!

خلقان را دشمن اید! و

یک علامت ( ۱ ) در صدای اول و سه علامت ( ۱ ) در صدای دوم هم آن را بیان می کند. آن « نحوه ی سطر بندی اثر » که متقدم می گوید این جاست. حرکت پله کانی نکته یی است که در ساختار شعرهای شاملو امری تکنیکی یا برای زیباسازی شعر نیست بل که تقطعی موسیقایی است. به همین شعر نگاه کنید: این تقطیع برای بیان سه ضربه ی مرگ آوری است که صدای دوم بر صدای اول فرود می آورد. سه ضربه ی مرگ که مثلاً با سه ضربه ی سنگین طبل نشان داده می شود. از نظر موسیقایی که نگاه کنیم این جا صدای اول و دوم چنان به هم در آمیخته اند که جداشدنی نیستند. در واقعیت هم همین طور است ( و همین طور آمیزش زبانی این دو صدا ). فرود آورنده یا فرود آورنده گان ضربات، که ضربات مرگ است، در یک نقطه، یعنی در خود ضربات، به هم گره خورده تفکیک ناپذیر می شوند. هر یک بازتاب آن دیگری است اما در دو موقعیت متفاوت، و اگر به زبانی تمثیلی برخی از شعرهای شاملو بگوییم، در دو موقعیت هابیلی و قایلی.

( متقدم محترم تقطیع شاملویی را که به گمان من از شاخص های بسیار مهم شعرهای شاملو است جدی نگرفته و به همان گفتن « نحوه ی سطر بندی اثر » بسنده کرده اند.

این نکته به بحث ساختار موسیقی شعرهای شاملو برمی گردد. - فصل ۹ )

از سوی دیگر، افزوده ی « خلقان را، ماهیت مردم فریبانه و خیانت

کارانه ی صدای دوم را نشان می دهد، که همیشه چنین بوده اند. « نمی خواهیم... »

هم دلالت دارد به نفی و انکار آنان، و هم اشاره دارد به نفی مرگ، و هم اثبات زنده گی است. بند بعدی با یک واو عطف به صدای اول عطف می شود:

و مرگ ایشان

چندان موهن بود و ارزان بود

۱۱. شک نیست که دو صفت موهن و ارزان به « مرگ ایشان » برمی گردد، اما در چه موقعیت یا موقعیت هایی؟ موهن ( خوارکننده و اهانت آمیز ) برای صدای اول و ارزان برای صدای دوم، هر دو برای موقعیت های پیش از راوی و مخاطب. اما این دو صفت به مخاطب نیز باز می گردد، با دو معنای دیگر. هر دو برمی گردد به « زیستن ». پس از مرگ ایشان است که « از پی زیستن » همان « از پی هیچ » است. « تلاش از پی زیستن » مخاطبان نیز موهن است و « به رنج بارتر گونه بی ابلهانه » می نماید. همه چیز در حضور مرگ ایشان معنا می یابد، یا در واقع دیگرگونه می شود و معنایش را از دست می دهد. پس از « مرگ ایشان » است که راوی هرگونه تلاش برای زیستن را سفری می داند که برای مسافر دو صفت دارد: دشخوار و تلخ است. تلخ صفتی برای کام است و این در « خوار کلمه ی دُش خوار بازتاب می یابد که هم خواری را تداعی می کند و هم خوردن را و اجبار به خوردن را، یعنی پذیرفتن را، و با رنج بارتر تقویت می شود، بی آن که ارتباط قاموسی میان این سه باشد. دُش<sup>۷</sup> نیز دشمن را تقویت می کند، و این دو صفت گویای زهرناکی این سفر است، که پیداست سفری است در کام، در درون، در خون، خمناخم و پیچاپیچ، و در جان. از سوی دیگر، دیرینه گی واژه ی دشخوار گویای دیرینه گی چنین مرگی و چنین خفتی است. به نظر من واژه گان دیرینه، نه باستانی، غالباً در شعرهای شاملو بیان دیرینه گی آن موضوع یا شناسه یا موقعیت می کنند. پیشنهاد می کنم خواننده ی شعرهای

۷. شاملو همیشه دُشه را دُشه می خواند و بدین گونه بر دُش<sup>۷</sup> تأکید می شود و به دشمنانه گی واژه می افزاید.

شاملو این نکته را در نظر داشته باشد. گمان کنم لزوم این «باستان گرایی زبانی» را به اختصار توضیح داده باشم. (۵/۷ به بعد)

سفری دشخوار و تلخ

از دهلیزهای خم اندر خم و

پیچ اندر پیچ

از بی هیچ!

توجه تان را جلب می‌کنم به یک نکته‌ی کلامی. راوی می‌گوید «از دهلیزها...» نه «در دهلیزها...» از که با دو عبارت از بی تقویت می‌شود گذشتن را می‌رساند. چرا راوی صفت این دهلیزها را ساده و آسان و به زبان گفتار، به قول منتقد، مثلاً نگفته «پُر پیچ و خم» یا «پیچ در پیچ»؟ اندر این‌جا چه می‌کند؟ اندر، یعنی در، در میان، درون، درون دهلیز، خمی درون خم دیگر، پیچی درون پیچ دیگر، نقبی درون نقب دیگر، تا بی نهایت. جان. اندر را این‌جا نباید در دانست، یعنی نباید آن را فقط حرف اضافه فهمید. بل که درون و مرکز است، در میان و در متن است، در موقعیت است. پیچی داخل پیچی دیگر است نه پیچی پس از پیچ دیگر. انعطاف. گذر از پیچ پیشین به پیچ پسین، تا بی نهایت، در اندر بیان می‌شود حال آن که در تنها فاقد چنین انعطافی است، خصوصاً از نظر آوایی. مقصود این است که مصوت «ا» در اندر (andar) حرکت انعطافی و سیالی به پیچ اول می‌دهد و آن را به درون پیچ دوم می‌لغزاند، و «ا» اول با «ا» دوم در -dar- تقویت می‌شود. اما ترکیب پیچ در پیچ فاقد این کیفیت است، خاصه در این شعر که حرکت مطرح است و بل که اصل است، و در پیچ در پیچ ناگزیریم پس از چ اول مکث کنیم و همین سبب می‌شود که سیالیت مورد نظر از ما گرفته شود. وانگهی اندر دوم اندر اول را تقویت می‌کند، و طبعاً اولی هم دومی را (در کارکرد و در آوا، و نیز همسو و هم‌نیرو می‌شوند با «ا» در از دهلیز و از بی). حال بی شک از نظر شگرد تکنیکی

شعر ( خواه از نظر آوایی و سیالیت این ترکیب و خواه قدمت این کلمه که خوب به کار زبان این روایت می آید )، خم اندر خم است که پیچ اندر پیچ را ضروری می کند و بدین گونه یکدیگر را هم بازمی تابند و هم تقویت می کنند، و به هم ارجاع می دهند. من این خم ها و پیچ ها را هم مرکز یا متحدالمركز می بینم، نه یکی به دنبال دیگری. آن ها را گردنده می دانم نه رونده، و برای همین است که برای آن ارزش آوایی بالایی قائلم. این حس را اندر در من ایجاد می کند. از سوی دیگر، حس می کنم این خم ها و پیچ ها پیش از این که صفت دهلیز باشد صفت مخاطبان است که هر یک در جان خود، این جا، خم ها دارد درون خم ها، و پیچ ها دارد درون پیچ ها، چرا که در خود فرومی روند از این محاکات جان راوی. و مخاطبان هر یک نیز با دیگری چنین اند؛ در این دهلیزها خمیده در هم، و پیچیده در هم، رنج بار و تلخ. چرا که پس از مرگ. ایشان آن از پی زیستن آنان دیگر از پی هیچ است؟

سفری دشخوار و تلخ

از دهلیزهای خم اندر خم و

پیچ اندر پیچ

از پی هیچ!

۱۲. توجه کنید که در این بند هیچ فعلی نمی بینیم، مثلاً رفتن، گشتن، گذشتن. از این جاست آن از دهلیز به جای در دهلیز. همان « از » گذشتن را القا می کند. دوم آن که این سفر، سفر جان است و در جان است نه سفر جسم و انتقال وضعی و مکانی که نیاز به فعل داشته باشد. حتا فعل ربطی هم این جا نمی بینیم. چرا که هیچ گونه رابطه یی در میان نیست، گسست هرگونه رابطه است. هیچ است. اما ساختار شعر در این بند بر مبنای نسبت علی، یعنی علت و معلولی، است. این همه با مرگ. ایشان رابطه دارد، و معلول آن مرگ است، علت وجودی تمام این روایت، یعنی این شعر، معلول آن مرگ است.

۱۳. اولین نکته‌ی چشم‌گیر در صدای خ در کلمه‌ی دشخوار و تلخ باخ‌های خم اندر خم، و همین‌گونه نیز چ‌های پیچ اندر پیچ و از پی هیچ، که یکدیگر را تشدید و تقویت می‌کنند و به ترتیب به موقعیت معنایی و آوایی یکدیگر و خاصه تلخ و هیچ را عمق می‌بخشند.

در تمام بخش اول، هم از آغاز شعر، واک‌های ن یکدیگر را در ضربه‌های خفه، فروخورده، و بی‌استمرار، و در بند دوم بخش اول همراه با صدای «بود و» و «بود» و اصوات بعدی بازمی‌تابند. آیا این نمی‌تواند بازتابی از گریه‌آلوده‌گی صدای راوی و گریه‌ی فروخورده‌ی مخاطبان باشد بر «مرگ ایشان»؟ شما این‌طور «خیال» نمی‌کنید؟ لطفاً یکی دوبار به این بخش گوش کنید و آواها را فقط زمزمه کنید، شاید ببینید که دارید مویه‌تان را آوا می‌کنید. در گوش من این‌جا آواها بیرون از هر گونه معنا پیام راوی و مخاطبان دیگر را به من می‌رسانند. این آواهای بغض‌آلود را هم چنان در بخش دوم شعر هم می‌شنویم.<sup>۸</sup>

۱۴. در آغاز بخش دوم، راوی به صورت نقل نخست بین اجزای دو بخش شعر یک نسبت علی برقرار می‌کند و با مهارت، از نظر ساختاری، شنونده را به آغاز شعر می‌برد و جوهره‌ی شعر را در مقام علت وجودی بقیه‌ی شعر بازمی‌گوید. این‌جا مثل همه‌ی روایت‌گری‌ها باید حادثه‌ی نامنتظری رخ دهد. و راوی ما با کلمات «وردگانه» و «پنداری» مخاطب را آماده‌ی این حادثه‌ی روایت می‌کند. آماده‌ایم که واقعیت و رؤیا را به هم بیامیزند. ادامه‌ی شعر باید جادوانه باشد، که می‌بینیم در مسیری سینمایی، خیالی، حماسی رخ می‌دهد، با آن اوج‌گیری لحظه به لحظه‌اش:

۸. پیدا است که برای نویسنده بحث در آواهای شعرهای شاملو امری جدی نیست و ایشان مکرراً آن را «تزیینی و ناضور» دانسته (مثلاً در ص ۱۴۲) و آن را «به اصطلاح موسیقی» خوانده‌اند. (ص ۲ / ۱۲۴)

و این خود  
وردگونه‌یی بود  
پنداری  
که اسبانی  
ناگاهان به تک  
از گردنه‌های گردناک صعب  
با جلگه فرود آمدند  
و برگردی ایشان  
مردانی  
با تیغ‌ها  
بر آهیخته.

( آواهای این بخش از بیرون شُم ضربه‌های اسبان را منعکس می‌کند و از درون همان صدای گریه آلودی را که بیش از این گفته‌ام. )

که اسبانی  
ناگاهان به تک

۱۵. به دو صدای **ک** در آغاز و پایان این دو سطر توجه کنید: شُم ضربه‌یی که می‌توان در ادامه‌ی تاخت اسب‌ها آن را ادامه‌داد ( مثل موسیقی متن یک صحنه از یک فیلم ). این **ک**ها به صورت سنگین تر **ک** ( ۶ بار در این قسمت ) استمرار می‌یابند. در تمام این بند راوی نخست با صدای فروخورده و اندک اندک تُندتر و سپس پُرشور می‌خواند:

و برگردی ایشان  
مردانی  
با تیغ‌ها  
بر آهیخته.



( برآهیخته به معنی آهیخته، یعنی برکشیده و برافراشته است که برای شمشیر به کار برده می‌شود، اما این جا وضعیت و حالت آن مردان را نیز منعکس می‌کند خاصه با آن سنگینی پیشوند بر- و صدای تیز تیغ که برآتر از شمشیر است، و در بای با تیغ‌ها تقویت می‌شود و در سه صدای آوج می‌گیرد و در صداها یی و یغ و یی و یغ در تیغ‌ها و آهیخته، تیزتر می‌شود. )

۱۶. در سراسر شعر به صدای اول به صورت «ایشان» اشاره می‌شود. ( یک مورد هم آن را برای اسبان به کار برده است. آیا این بازتابی ذهنی از «ایشان» صدای اول نیست؟ ). «ایشان» گویا برای راوی و مخاطبان حضور دارند و آنان ایشان را حس می‌کند و از این رو نیازی به نامی ندارند. مرجع ضمیر برای مخاطب گویا مشخص‌تر و ملموس‌تر از آنان است که نیاز به ذکر اسم باشد. ایشان همه‌اند، گویی جوهرند نه ذات‌های نام‌پذیر. نام برای آنان آرایش است، تنگنا است. پر معناترین نشان ایشان همان « و مرگ» ایشان است.

۱۷. یک نکته‌ی ساختاری دیگر. بهترین چرخش‌های کلامی، یا عطف‌ها، و نیز عطف‌ها، در این روایت با واو عطف ( با دو صدای va و o ) بیان می‌شود، در آغاز و در پایان سطرها:

چه به ساده‌گی گفتند و...

و مرگ» ایشان...

و این خود...

و برگرده‌ی ایشان...

و ایشان را...

جز باد و...

همه زنجیروار به پیش و گاهی به پس عطف و ارجاع می‌شوند، و راوی در این عطف‌ها است که مُدام ما را به اولین گفتند خود، یا به صدای اول باز می‌برد و مخاطب را در همان حال و هوای آغازین شعر نگه می‌دارد. و یغ‌های این بند هم آن فروخورده‌گی آن‌گریه را:

چرا که نمی خواستند  
نمی خواستند  
نمی خواستند  
که بمیرند.

□

نگاهی می‌کنیم به برخی ایرادات جزئی تر همین مستقد از یک شعر دیگر شاملو.

۱۸. در ص ۶۳-۶۴ می‌خوانیم: «آیا کار تعهد شعری شاعر به تصنع و تعقید و همان «التزام مالا یلزم» قدمایی و تکرار حروف رسیده‌است:

...

نه مانع‌های بی‌قانونِ مطلق‌های متنافی

□

ذاتش درایت و انصاف

هیأتش زمان -

و خاطره [ا] ت تا جاودان جاویدان در تکرار [گذرگاه] ادوار داوری خواهد شد.

□

از بیرون به در [ون] آمدم:

از منظر

به نظاره به ناظر

بنابراین، اگر شاملو در نخستین سال‌های شاعری خود شعر و زبان شعرش را از

هرگونه قید و قرارداد آزاد می‌سازد و به زبان گفتار و صورت طبیعی کلام بازگردد، در اغلب آخرین آثار خویش به نحوی به تصنع گرایش می‌یابد...»  
 ۱۹. نمی‌دانم یک تکه از شعری را نقل و در آن خرده‌بینی کردن، و سپس حکمی چنین و چنان را به کل اثر تعمیم دادن، تا چه اندازه کار مفیدی است؟ حتا اگر برای آوردن مثال باشد، چون فرم‌های کوچک‌تر هر شعری در یک موقعیت یک پارچه یا یک ساختار کلی مفهوم می‌شوند، نه به شکل بریده و جدا شده.  
 ۲۰. ناگزیر اول به معنی آن «التزام مالا یلزم» ایشان در فرهنگ معین نگاه می‌کنیم. «لزوم مالا یلزم» یا «یلزم». «یا اِعتات»، آن است که شاعر حرفی یا کلمه‌یی را که التزام آن واجب نباشد التزام کند و آن را در هر بیت یا مصرع مکرر گرداند، مثلاً ملتزم گردد که قبل از حرف روی یک حرف را تا آخر قصیده یا غزل تکرار کند در صورتی که تکرار آن لازم نباشد...» و نیز نگاه کنید ذیل اِعتات در دایره‌المعارف فارسی مصاحب.

می‌بینیم این اصطلاح مربوط به بحث قافیه است. آیا واقعاً ربطی به این جمله‌ها دارد؟ آیا شما هم فکرمی‌کنید «و خاطرات تا جاودان جاویدان در سدرگاه ادوار داوری خواهد شد.» (شکل چاپ شده در کتاب در آستانه) همان «التزام قدمایی» است؟

۲۱. صرف نظر از معنای این جمله‌ی بلند، آیا خود طول بلند و ناگسته‌ی این سطر و توالی اضافات آن «هیأت زمان» را، و تکرار حروف مرکب ( -ودان، ویدان، -دار، -وار، ... و شش بار واو ) و صداها، بیش از معنا، مفهوم «گذرگاه ادوار» را القا نمی‌کند؟

۲۲. پیش از نگاه کردن به خود این فرم ضروری است نکته‌یی را توضیح دهم. من این نمونه‌ها را فرم باروک می‌نامم، چرا که «با فرم‌ها بازی می‌کند نه با موجودات، و زبان را به جای پژمرده کردن شکوفا می‌سازد.»<sup>۹</sup> مقصود من از باروک baroque این‌جا توجه به انحناها و شکل‌های تجسمی و آرایش پرریشه کاری در معماری است و نیز اشاره است به «فرمی سرشار از

پیچیده‌گی و ریزه‌کاری و با کاربرد خیالینه‌های عجیب و به‌طور حساب‌شده‌یی  
ابتکاری و گاهی عمداً مبهم، در یک نوشته ( فرهنگ و بستر). اکنون با این  
مقدمه‌ی کوتاه می‌پردازم به این‌گونه فرم‌ها.

### که آن‌جا

جنش، شاید

اما جُمنده‌یی درکار نیست:

نه ارواح نه اشباح نه قدیسان کافورینه به کف

نه عفریتان آتشین گاوسر به مشت

نه شیطان بهتان خورده با کلاه بوقی منگوله‌دارش

نه ملغمه‌ی بی‌قانون مطلق‌های متنافی...

۲۳. اما عبارت «نه ملغمه‌ی بی‌قانون مطلق‌های متنافی» نخست آن‌که این ترکیب از  
نظر معنایی روشن‌تر از آن است که نیاز به توضیح داشته‌باشد. با این‌همه،  
توضیح ضروری ندارد. عبارت، مرکب است از دو اسم ( ملغمه و مطلق،  
یادآور کیمیاگری و فلسفه ) و دو صفت ( بی‌قانون و متنافی، یادآور مناسبات  
اجتماعی و فلسفه و منطق ).<sup>۱۰</sup> ملغمه با مطلق‌ها می‌آمیزد می‌شود ملغمه‌ی  
مطلق‌ها ( چه ترکیب بدگواری! )، همراه با دو صفت بی‌قانون و متنافی که با هر  
دو عجین شده، یا شاید ذاتی. این دو است. به‌نظرم ترکیبی است معنادار. شاید  
یک توضیح کوتاه درباره‌ی این دو صفت ضروری باشد، هرچند ربط چندانی  
به اصل شعر ندارد. بی‌قانون صفت ملغمه است، و روی هم رفته یعنی ترکیبی که

۱۰. منتقد دیگری درباره‌ی همین بند می‌نویسد: «در عبارت اخیر | نه ملغمه‌ی بی‌قانون مطلق‌های  
متنافی... | بی‌قانون و زاید است؛ چه، مطلق‌های متنافی خود بیان‌گر بی‌قانونی است. عبارات  
دیگر، نفی باورهای منافذیکی است درباره‌ی مرگ، با اندکی شیرین‌کاری و فصاحت‌نمایی. اما  
آیا مطلق‌های متنافی در ذهن شاعر پنهان نیست؟...» عنایت سمیعی، پر از خالی و خاموشی،  
جهان‌کتاب، شماره ۱۳ و ۱۴، مرداد ۱۳۷۷.

هیچ اصلی، خصوصاً اصل علمی بر آن حاکم نیست، یا هیچ مبنای قانونی ندارد، خواه قانون علمی باشد (مثلاً قوانین شیمی) و خواه قانون‌های اجتماعی و اخلاقی. از سوی دیگر، این بی‌قانونی ناظر بر این ترکیب است نه لزوماً بر مفردات آن. مفردات این ملغمه نیز متنافی‌اند، ناساز و ناهم‌خوان. هر یک دیگری را نفی می‌کند. مطلق، چیزی است که در پایانه‌ی ارجاع اندیشه می‌ایستد. به بیان دیگر، آخرین مرجع اندیشه است، و در مقابل اندیشه‌ی نسبی قرار می‌گیرد. نامشروط است. بنابر این ضرورتی ندارد که مطلق‌ها بی‌قانون باشند. مطلق می‌تواند نتیجه‌ی استدلال باشد، یا نتیجه‌ی استقراء و خود آن می‌تواند قانون باشد. می‌تواند در این مقوله درست و در مقوله‌ی دیگر یا نظام دیگر نادرست باشد. اصل در این عبارت بر تنافی، یا نفی‌کننده‌گی این مطلق‌ها است. آخرین مرجع هر نظامی، خاصه در نظام‌های فلسفی، می‌تواند مطلق باشد که با مطلق نظام دیگر در تنافی باشد. مثلاً یکی روحانی باشد و آن دیگری جسمانی. در سراسر تاریخ فلسفه و در تمام نظام‌های فلسفی، چه غربی و چه شرقی، با شمار بزرگی از مفاهیم متافیزیکی، زیر نام مطلق، یا دقیق‌تر بگوییم، مطلق‌های متنافی، رو به روییم. حتا در فلسفه‌ی هنر هم این‌گونه مطلق‌ها را می‌یابیم که در واقع استانداردها، هنجارها، اصول ذوق‌زیبایی شناختی‌اند که عینی به‌شمار می‌آیند و اعتبار کلی برای آن‌ها قائل‌اند، مثل همان‌هایی که اغلب منتقدان بر آن‌ها بنا می‌کنند.

اما به نظر من بار این سطر از شعر، حتا از نظر معنایی، که تازه اصل هم نیست، بر دوش همان ملغمه‌ی بی‌قانون است.

۲۴. اکنون می‌رسیم به مسأله‌ی فرمی یا هنری این ترکیب. یک فرم زیبا، اما برای نمایشی از یک زشتی تاریک پیچیده. یا یک فرم زشت، با زیبایی نافذ و پرقدرتش برای بیان یک فروپيچیده‌گی تاریک. فرمی پُرگره و پُرکج و کوچ، مرکب از حروف بدآواز و بی‌قواره، فاقد هرگونه ضابطه‌ی زیبایی‌شناختی مرسوم، با صداهای متنافی، با حروف متنافر (ل و غ و وسط، م و وسط و ه و ه، دو ق با یک صدای مشابه غ، ن و ف، و آن - هی زشت) که از نظر آوایی و شکلی

و هم از نظر نحوی - یعنی توالی و تابع ناخوشایند اضافات - بدآهنگ و ناخوشایند است. چیزی که این‌جا بیان می‌شود به‌زیبایی در فرمی زشت ارائه شده. برای هر خواننده‌ی تیزبینی روشن است که این فرم بیش از معنی آن عبارت رساننده‌ی آن چیزی است که شعر می‌گوید.

باری. این فرم کلافه‌تان می‌کند؟ مشمزت‌ان می‌کند؟ از آن بدتان می‌آید؟ احساس بی‌حاصلی می‌کنید؟ پس سطر موفقی است. چون مایه‌اش همین اشمزاز است.

۲۵. باز هم به‌پردازیم به این سطر. *مَلْغَمَه* یعنی چه؟ در فرهنگ معین ذیل *مَلْغَم* آمده معر. یو. *malagma* خمیر کردن | ۱. مرهم. ۲. کهنه و پنبه‌یی که مرهم بر آن مالند و بر زخم نهند. ۳. روغن مالی بر اعضای بدن. و ذیل *مَلْغَم* می‌خوانیم: «فلزی که با جیوه ترکیب شده. *مَلْغَمَه*، مؤنث *مَلْغَم*، همه از مصدر عربی شده‌ی *إلغام*. ذیل لغت *مَلْغَم*، در برهان قاطع، چاپ زنده‌یاد محمد معین این شرح آمده: «*مَلْغَم* و *مَلْغَمَه* عربی ظاهراً از یونانی *malgama* (خمیر کردن) مأخوذ است. همین لغت عربی «*المَلْغَمَه*» وارد لاتینی (کیمیاگران) شده به صورت *amalgama* درآمده و از آن‌جا وارد زبان فرانسوی شده *game*-*amal* (امتزاج فلزات) ...» (حاشیه ص ۲۰۳۲). دو نکته در این شرح مهم است. یکی یونانی بودن این واژه و دیگری کاربرد آن در کیمیاگری. هر دو ویژه‌گی به این سطر چنان مفهوم گسترده‌می‌دهد که بک سرش در فلسفه، یا تفکر یونانی است و سر دیگرش در عوالم عجیب غریب کیمیاگران و تلاش‌های بی‌حاصل‌شان در پی دست یافتن به اکسیر. چه قدر با تفکر حاصل از این سطر، با آن پیچ واپیچ‌های تصویری حروف جور درمی‌آید. آیا خود این سطر هم یک *مَلْغَمَه* نیست؟ از این جاست که شاید آمیزه، مخلوط، معجون را اصلاً نشود به جای آن گذاشت. این واژه با همه‌ی قدمتش در زبان گفتار بسیار به کار برده می‌شود. فکر می‌کنید این سطر باید چه گونه نوشته می‌شد؟ این شکل‌ها چه طور است:

۱. آمیزه‌ی بی‌آیین مطلق‌های نافی یک‌دیگر؟

۲. معجون بی نظم و ترتیب اصول کلی نفی کننده ی یک دیگر؟

۳. معجون شلم شوربای کلیات ضد و نقیض؟

شاید واژه ی محوری «مطلقا»، به صورتی اسمیش سبب می شود که اجزای دیگر این سطر، به تبع آن ها، به پیچیده گی و بد آوایی گرایش پیدا کنند. به عبارت دیگر، پیداشدن همین «اندیشه» یا «معنا» در مجموعه ی تخیل شاعر در این شعر، خیالینه ها (ایماژها) ی مفهومی دیگر را به دنبالش می آورد. شاید جبری، که من آن را این جا جبر معنایی می نامم، باعث شده که شعر این طور خودش را در یک چنین پیچیده گی تحمیل کند. اگر همیشه کار شاملو به همین شکل های بیانی می رسید شاید حق داشتیم بگوییم که این نوعی عادت روانی شاملو است که شعر را این طور در درونش بخواند، یا این یک چارچوب جان شاعر است، و مسائلی از این نوع. اما می بینیم که چنین نیست تنوع فرم های شعری شاملو در همین مجموعه ی در آستانه خلاف این را نشان می دهد.

اما این سطر بریده (که گمان نکنم نقل تنهای آن برای انتقاد، کار درستی باشد) در یک نظام قرار دارد که تمام مفرداتش، کلمه به کلمه و سطر به سطر، نشان از آن مرده گی دارد که مایه ی این بند است. خاصه در انتهای این مجموعه ی کلمات: (خواننده بی شک به حرف نفی سنگین «نه» نیز توجه دارد):

که آن جا

جنش، شاید

اما جُمنده یی در کار نیست:

نه ارواح نه اشباح نه قدیسان کافورینه به کف

نه عفريتان آتشین گاوسر به مشت

نه شیطان بهتان خورده با کلاه بوفی منگوله دارش

نه ملغمه ی بی قانون مطلق های متناقی...

□

یک نمونه‌ی دیگر از همین گونه فرم. باروک، که آن را هم در همین مجموعه‌ی در آستانه می‌خوانیم:

حجم فیرین. نه در کجایی.

نا در کجایی و بی در زمانی.

و آن‌گاه

احساس. سرانگشتان. نیاز. کسی را جستن

در زمان و مکان به مهربانی.

« من این جا هستم! »

په پیچیده‌یی که غلناغلت تکرار می‌شود

تا دوردست‌های. لامکانی.

کشف سحابی. مرموز. همداستانی

در تلنگر. زودگذر. شهابی انسانی.

۷۰ / ۷ / ۱

آوردن تمام شعر لازم است اما من به همه‌ی آن نمی‌پردازم و تنها دو سطر اول آن منظور نظر من است.

حجم فیرین. نه در کجایی.

نا در کجایی و بی در زمانی.

۲۶. بیاید از چشم متفقد نگاه کنیم. این دو سطر جز بازی با الفاظ چه

می‌تواند باشد؟ بازی با در و کجا و نه و نا و بی. بی هیچ زیبایی و حتا معنا.



سطری ناموفق که شاید خود شاعر هم به ثقل آن پی برده‌است که می‌گوید :

و آن‌گاه

احساس سرانگشتان نیاز کسی را جستن

در زمان و مکان

به مهربانی: ...

یعنی سطری نرم و انسانی و عاطفی در برابر آن لفاظی بی لطافت و خشک قدمایی؟ امیدوارم در عیب‌جویی زیاده‌روی نکرده‌باشم.

۲۷. شک نیست که دو سطر اول نه نرمایی دارد و شاید نه معنای مشخصی. تمام صداهای آن نه ترکیبی خوش‌نوا بل که حتا صورتی از تنافر را القامی‌کنند. از قیرین چه تصویری داریم؟ سیاه و چسب‌ناک و بدبو و لزج، مضمزکننده. قیرین برای حجم؟ یعنی چه؟ چنین حجمی گویای چه چیزی است؟ راوی در چنین حجمی است؟ نه جایی دیده‌می‌شود و نه زمانی حس می‌شود. مهم‌تر از همه حرف اضافی در است که سه بار تکرار می‌شود، و هر بار تأکیدی است بر موقعیت راوی که گویا مکان و زمان خود را نمی‌یابد. پادرها است؟ نه حس جهت در مکان دارد و نه در زمان. رها شده در بیرون از زمان و مکان؟ همه‌ی اجزای کلام نشان می‌دهند که او از وضعی که دارد (در حجم قیرین) کلافه است، چرا که گویی دست‌ساییدن و دریافتن و اندیشیدن به چیزی و لمس کردن را از دست داده‌است (چنان که در شعر در لحظه، در مجموعه‌ی ترانه‌های کوچک غربت). شاید لفظ در، سوای حرف اضافه بودنش جسم در را هم القامی‌کند که با سه حرف نفی نه و نا و بی مؤکد می‌شود. آیا راوی در این حجم قیرین گرفتار است؟ بی امکان دری و بیرون‌شدنی؟ راوی در بند دوم واژه‌های دیگری برای این حالت خود می‌یابد که برایش با معنای‌اند. می‌گوید «در زمان و مکان» و در بند بعدی هم «تا دوردست‌های لامکانی». این فرم باروک، فرم پر از حجم منحنی و پیچیده‌گی و سیاه، که در بافت‌های مفردات و در ساختار

این دو سطر هست، تقابل شدیدی با بند بعدی دارد و همین بیش از پیش به حجم و قیرینه گی آن می افزاید.

سه شعر با همین تاریخ ۱ / ۷ / ۷۰، و هر سه بی نام در همین کتاب هست که به نظر من تیم هر سه یکی است. «حجم قیرین ...» این شعر در دیگری صورت «ظلمات مطلق ناینایی» احساس مرگ زای تنهایی «به خود گرفته و در شعر سوم به شکل «در چنبره ی خوف سیاهی به زهدان مانده / در ظلماتی از غلظت سرخ کینه یا تحقیر» درآمده. به نظر من آنچه از این دو شعر نقل کردم مفهومی شده ی همین فرم باروک «حجم قیرین ...» است. فرم پُرگره و فروپيچیده ی این دو سطر آیا بازتاب حال سنگینی سر راوی در خواب نیست؟ شاید خوابی در محیطی با اکسیژن کم؟ آیا بیان آن حالت راوی است که گویا تازه از خواب بیرون آمده بی آن که بیدار شده باشد، نگرانی کوری دارد؟

من فکرمی کنم که دو شعر دیگر واریاسیون هایی روی تم «حجم قیرین ...» است، و از کم ترین حالت مفهوم شده گی. ممکن برخوردار است.

□

۲۸. پردازیم به ادامه ی ایرادات متقدمان بر شعر در آستانه.

از بیرون به درون آمدم:

از منظر

به نظاره به ناظر . —

مشکل چیست؟ به نظر متقد آیا راوی دارد لفاظی می کند، یا دارد فعل صرف می کند؟ لفاظی راوی آن هم در این واپسین آستانه؟ بازی «نثر مصنوع ساختن» «ایجاد انواع تعقید لفظی»، «تصنع و تعقید» ...؟  
سه کلمه ی منظر و نظاره و ناظر، هر سه از یک ریشه و هر سه در فارسی امروز رایج است. این جا اصل بر نظر است، یک حرکت پیوسته ی دورین در

یک پیوستار: از چشم انداز، از بیرون، به درون ( به تعمق در ) دیدن ( پیش، من نظاره را بر نظاره ترجیح می‌دهم ) و به بیننده، بی هیچ گسته‌گی. حرکتی بی وقفه. از بیرون به درون آمده‌است، هم از نظر تصویری: از بیرون جایی به درون جایی دیگر، و هم از بیرون از خود به درون خود. لفاظی است؟ ناروشن است؟ اگر پیش‌داوری در دل نداشته باشیم مشکلی در میان نیست. نگاهی بیندازید به همان ترکیب « از بیرون به در آمدن »: ( که شکل اولیه‌ی این جمله است قبل از در آمدن کتاب در آستانه ) هم « در آمدن » است به معنی به درون آمدن و وارد شدن. هم « در » و « آمدن » در آن است، القای دیگری که یقیناً از نگاه خواننده پوشیده نمی‌ماند. شعر « در آستانه » بر دری می‌گذرد که راوی به آن نزدیک شده‌است، به سوی آن در آمده‌است، به آن آمده‌است. می‌بینیم این ترکیب حرکت نزدیک شدن، یا آمدن به سوی در را هم القا می‌کند.

القای دو معنا یا سه معنا است - یا دقیق‌تر بگویم ابلاغ دو جهان است در یک فعل است، نه فعل قاموسی، فعل حرکت، فعل کنش. همان آمدن به دم در، و بیان بیرون ( در هر دو کاربرد بیرون، از جایی به جایی و بیرون از خود، به درگاه، به آستانه‌ی خود، به آستانه‌ی درون ( که در این جا کنار بیرون، در درون را هم القا می‌کند ). با یک پیچ و تاب دراماتیک، که لازمه‌ی هنر شاعر است تا حرف برسد به نگاه شعری یا شاعرانه.

نکته‌ی دیگر. فرم پله‌کانی این بند هم قابل تعمق است :

از بیرون به درون آمدم:

از منظر

به نظاره به ناظر -

یا با برداشت من که نظاره را بر نظاره ترجیح می‌دهم، این شکل را بیش‌تر می‌پسندم :

از منظر

به نظاره

به ناظر. —

که بیش از پیش، در چند پله، فرورفتن به درون را نشان می‌دهد.

□

۲۹. ببینیم نویسنده این «اجزای کلی و بی‌بهره از شخصیت و عینیتی خاص»، یعنی شب را در نمونه‌ی دیگر چه گونه دیده‌اند. در ص ۹۹-۱۰۰ درباره‌ی شب در شبانه‌ی «میان خورشیدهای همیشه»، در مجموعه‌ی آیدا در آینه، که ایشان آن را شعری رمانتیک دانسته‌اند، بی‌هیچ توضیحی، آورده‌اند که [در این شعر] «شب، نه تنها دیگر شب نیست بل که آن «شب بی‌روزن هرگز»ی که شاعر با آن روبه‌رو بوده نیز دیگر نه شب است و نه بی‌روزن و، حتا از نگاه او، اکنون واقعیت هم ندارد و گویی کنایتی طنزآلود بوده است:

نگاهت

شکست ستم‌گری‌ست.

نگاهی که غریانی روح مرا از مهر

جامه‌ی کرد

بدان‌سان که کنون‌ام

شب بی‌روزن «هرگز»

چنان نماید که کنایتی طنزآلود بوده است.

و چشمانت با من گفتند

که فردا

روز دیگری‌ست.

۳۰. این شب در عبارت «شب بی‌روزن "هرگز"»، در خوانش من، یک شب واقعی نیست استعاری است، یا به بیان دیگر، این «هرگز» (آن‌هم در داخل

گیومه) است که به شب بی‌روزن مانند شده‌است. البته کاربرد شب، سوای معنای تشبیهی آن، در تقابل با مثلث خورشید و مهر و فردا از قدرت القایی خوبی برخوردار است. اما با این همه، بار اصلی در این عبارت روی دوش «هرگز» است. چون عشق آمد آن «هرگز»، که تاکنون به شبی بی‌روزن می‌مانست، در فروغ مهر دیگر «چنان نماید که کنایتی طنزآلود بوده است.» بر چنان نماید تکیه می‌کنم.

۳۱. از قضا، بچه‌های دبستانی این عبارت را برای ما معنی کرده‌اند که من آن را در انگشت و ماه (نشر نگاه، ص ۲۳۲) آورده‌ام. «... از بچه‌ها که سه تن دبستانی بودند و دو تا هم در دوره‌ی راهنمایی، پرسیدم: شب بی‌روزن هرگز را با تجزیه‌ی تک‌تک کلمات - که اندکی با این کار آشنایی داشتند - برایم معنی کنید. درک شب در این موقعیت آسان بود. بچه‌ها بی‌هیچ اگر و مگری آن را سیاهی و تاریکی و ظلمت خواندند. پرسیدم «بی‌روزن چیست؟ دو تن معنی روزن را نمی‌دانستند. با کمی جست‌وجوی سقراطی به آن پی بردند. پس از آن گلفام گفت: «بی‌روزن مثل غاریه که نوری از بیرون به داخل آن نمی‌تابد.» رسیدیم به «هرگز». می‌دانی چه شد؟ تارا، که شاگرد دبستانی بود گفت: «هرگز» این جا به معنی «ناممکن بودن» است. می‌بینی؟ معنی دقیق‌تری سراغ داری؟...»

۳۲. منتقد ما می‌گویند: «شب، نه تنها شب نیست بل که آن «شب بی‌روزن هرگز»ی که شاعر با آن روبه‌رو بوده نیز دیگر نه شب است و نه بی‌روزن و، حتا از نگاه او، اکنون واقعیت هم ندارد و گویی کنایتی طنزآلود بوده‌است.» نکته این است که ایشان شعر را به نشر، اما نه دقیق و شاید نه حتا درست، برای ما بازگفته‌اند. مقصودشان از این کار چیست؟ آیا مقصود این است که شب این شعر (که فقط همین یک بار در این شعر آمده) «کلی و بی‌بهره از شخصیت و عینیت خاص» است؟ چه گونه؟ با توجه به آن چه درباره‌ی مقایسه‌ی دو تکه از نیما و شاملو گفته‌اند، می‌پرسم مگر هر شبی در شعر نباید «نشانی از شاعر و سرزمین شاعر» داشته‌باشد؟ آن «بی‌زمان و مکان» ایشان بهمانند.

۳۳. برای من این حکم ایشان که می‌گویند، اجزای کلی و بی‌بهره از شخصیت و عینیتی خاص، از وضوح لازم برخوردار نیست، از نمونه‌یی هم که در شبانه یافته‌اند چیزی برایم روشن نشده‌است.

۳۴. در ص ۱۴۱-۱۴۲ درباره‌ی این پاره از آغاز شعر تا شک از مجموعه‌ی باغ آینه:

بن بست سربه‌زیر

تا به ابدیت گسترده است

دیوار سنگ

از دسترس لمس به دور است.

می‌نویسند: « در این سه سطر، [ ۱ ] به اعتبار زبان فارسی امروز، کاربرد هر سه حرف به زائد است. در نخستین سطر، کاربرد حرف « به » لغزشی زبانی است. بی‌تردید، تشخیص تفاوت دو صفت « سربه‌زیر » [ ۲ ] و « سرازیر » و [ ۳ ] نامتناسب بودن کاربرد وصفی « سربه‌زیر » برای « بن بست » نیازی برای توضیح ندارد. دومین کاربرد نیز، به سبب [ ۴ ] تکرار و تواتر صدای « ب » هم نازیبا و زائد است و هم فاقد هرگونه نقش تزینی و تأثیر موسیقایی است. سومین کاربرد ( از دسترس دور است: از دسترس به دور است ). آیا شاعر از آوردن دو واژه‌ی « لمس » و « سنگ » و ایجاد آن دو ترکیب نادرست [ ۵ ] در آخرین جمله، جز تکرار حرف « س » قصد دیگری هم داشته است؟ [ ۶ ] بدین سان بندی فراهم آمده که، سوای، سستی بیش از حد آن دو جمله، در آن شش بار صدای « س » و شش بار صدای « ب » تکرار شده است. حال آن که آیا این تکرارها توانسته در شعر نوعی هماهنگی صوتی و موسیقایی پدید آورد؟ [ ۷ ] و در صورت تحقق، آیا این تکرارها با فضای شعر پیوندی دارد و، کلاً، برای این رفتار شاعر می‌توان ضرورت و نقشی متصور بود؟ [ ۸ ] بدون تردید، بر این پرسش‌ها پاسخی نیست و هرگونه جوابی، بیش‌تر تشبث است و توجیه. »

۳۵. نکاتی را که شماره گذاری کرده‌ام بررسی می‌کنیم:

[ ۱ ] چرا این شعر را از « فارسی امروز » کنار گذاشته‌اند؟ گویا « فارسی امروز » را به گفتار عمومی محدود کرده‌اند. شعر امروز، هر زبانی که داشته باشد در محدوده‌ی فارسی امروز است.

[ ۲ ]. کجای « سربه‌زیر » غلط است؟ همه می‌گویند سربه‌زیر، سربه‌هوا، سربه‌نیست. ایراد به « به » در « سربه‌زیر » گمان نکنم اصلاً درست باشد. قبول دارم که « تا به ابدیت » و « از دسترس به دور بودن » در حرف زدن بدون « به » رایج است. اما مگر شعر حتماً باید فقط زبان گفتار باشد؟ حکم مبتنی بر چه منطقی است؟ ( حرف اضافه‌ی « بر » در این جمله‌ی نویسنده « بر این پرسش‌ها پاسخی نیست. » این جا چه کار می‌کند؟ درست است؟ امروزی است؟ )<sup>۱۱</sup>

سرازیر از کجا آمده است ( در قسمت‌های دیگر شعر هم چنین چیزی نیست ) ؟ آیا « سربه‌زیر » را « سرازیر » فهمیده‌اند؟

[ ۳ ] واقعاً من که نفهمیدم چرا « سربه‌زیر » برای « بن بست » نامتناسب است؟ یعنی این قدر واضح است که حتا نیازی به مختصر توضیحی هم ندارد؟

[ ۴ ] تکرار و تواتر صدای "ب" چرا هم « نازیبا و زائد است و هم فاقد هرگونه نقش تزئینی و تأثیر موسیقایی است؟ » این هم نیاز به توضیح

۱۱. منتقد ما شاعرند و من چند شعر از ایشان در کتاب شعر ( چاپ اصفهان، بهار ۱۳۷۱، ص ۱۶۵-۱۷۳ ) خوانده‌ام. خوب است این حکم را با شعر خودشان محک بزنیم. آیا در شعر با مهر، برای بانوک دو سطر در تو می‌نگرم - در زمزم مردم تو ... آیا در تو می‌نگرم و زمزم ( در چنین ترکیبی ) و مردم به معنی مردمک ( در سطر دهم ) ؟ و یا صبوحی نیست ( در سطر هشتم ) از زبان گفتار است و به اعتبار فارسی امروزه درست است؟ راستی در دو سطر ۸ و ۹: صبوحی نیست - پلک‌های من از شب سنگین است، صبوحی به همان معنای « صبوحی خوردن » است ( در این شعر برای دفع سرما؟ ) من معنی دیگری برای آن بلد نیستم. دیگر آن که « از شب سنگین است » یعنی « از دیشب » ( مثلاً در عبارتی مثل « از شب دلم درد می‌کند » یا به معنی از حضور یا وجود شب ( مثلاً خواب ) سنگین است؟ متأسفانه برایم روشن نیست.

ندارد؟ مگر هر حرف اضافه‌یی باید نقش تزیینی یا موسیقایی داشته باشد؟ این « به » میان سه عنصر بن بست و سنگ و لمس رابطه‌ی خوبی پدید آورده. البته اگر متهم نشوم به « تشبث و توجیه ».

[ ۵ ] « و ایجاد آن دو ترکیب نادرست در آخرین جمله ... مقصود از دسترس لمس « چیست؟ سوای رابطه‌ی خوب دست و لمس، دیگر چه عیبی دارد؟ « جز تکرار حرف "س" قصد دیگری هم داشته است؟ « از کجا چنین چیزی را بدانیم؟

[ ۶ ] « سستی بیش از حد آن دو جمله « از کجا معلوم شده؟ به این دلیل که در آن شش بار صدای « س » و شش بار صدای « ب » تکرار شده است؟ حال آن که « آیا این تکرارها توانسته در شعر نوعی هماهنگی صوتی و موسیقایی پدید آورد؟ « من فکر می‌کردم که آن چه آواها و صدای واک‌ها را در شعر معنی‌دار می‌کند نخست گوش خواننده است و سپس تفکر به ضرورت آن‌ها در شعر از نظر رابطه‌های گوناگون ترکیبی و موضعی آن‌ها، نه فقط برشردن حروف در لغات شعر. طبعاً حروف فارسی صداهایی دارد که از اختیار ما خارج است. نگاه کنید به جمله‌ی « شب، شام در خدمت شمایم. « آمدن « ش » ها برای ایجاد « نوعی هماهنگی صوتی و موسیقایی « نیست. شب و شام و شما هر سه ش دارد ربطی به گوینده ندارد.<sup>۱۲</sup>

[ ۷ ] و [ ۸ ] این « بدون تردید « شما هم از آن حرف‌ها است. قبول دارم سوال درستی نیست.

□

۳۶. در جای دیگر (ص ۱۲۴) می‌نویسند: « نمادهایی که شاملو در آثارش

۱۲. این که گفتم « نه فقط به شردن حروف در لغات شعر، مقصودم این است که من مثلاً بیایم در شعر با مهر برای بانوک منتقد محترم بشمارم بینم مثلاً چندبار صدای س (که صدای ص را هم شامل می‌شود) آمده: ۱۴ بار. چندبار ش آمده؟ ۱۱ بار. بعد از ایشان ببرسم « آیا این تکرارها توانسته در شعر نوعی هماهنگی صوتی و موسیقایی پدید آورد؟ « شک دارم که شما این را سوال درستی نمی‌دانید.



به کار می‌گیرد، اغلب از متعارف‌ترین نمادهاست. نماد شب و روز ... شاملو ... به رغم روشن بودن کاربرد این گونه نمادها، باز به توضیح و تبیین دلالت آن‌ها می‌پردازد. شعر شبانه پچیچه را از آن‌گونه [که برخی آن را از پیش‌رفته‌ترین آثار شاملو به‌شمار آورده‌اند، از جمله آثاری است که از این گونه رفتار بیانی شاعر آسیب دیده‌است. اگر شاعر با نخستین کلام و کنش شعری این اثر، موفق شده به درون‌مایه و فضای سرشار از توطئه و دسیسه‌ی شعر عینیت بخشد، در چند سطر بعد باز به توضیح و تبیین این کنش و درون‌مایه پرداخته و شعر را رفتار گرفتار؟ [خسران این گونه اجزای زائد ساخته‌است. «ایشان سپس به چنین حکمی می‌رسند که «شاعر امروز برای پرهیز از این گونه شیوه‌های بیانی حرفی و نثری است که به بیان عینی و تصویری روی می‌آورد تا بتواند برای خواننده امکان شناختی محسوس و ملموس را فراهم آورد:

پچیچه را

از آن‌گونه

سر به هم اندر آورده سیدار و صنوبر

باری

که مگرشان

به دسیسه سودایی در سر است

پنداری

که اسباب چیدن را به نجوایند

خود از این دست

به هنگامه‌یی

که جلوه‌ی هر چیز و همه‌چیز چنان است

که دشمن دژخویی

در کمین.

۳۷. گویا اشاره‌ی ایشان به کار دکتر پورنامداریان است در سفر در مه (ص ۴۲۷-۴۴۴) که درباره‌ی این شعر می‌نویسد: «شعر از تشکلی ذهنی و ساختمانی استوار برخوردار است که ناشی از سازگاری و هماهنگی میان عاطفه و خیال و زبان و موسیقی، و پیوند و ارتباط دقیق میان پاره‌های شعر است.» (ص ۴۲۷)

۳۸. متقدما شاید حق دارد و درست بگوید که «شاعر... چنان دلبسته‌ی هم‌آوایی واژه‌هاست و با ترکیب‌سازی به دنبال هماهنگی و خوش‌آهنگی اجزا است که گویی دیگر به چگونگی و ضرورت آن‌ها نمی‌اندیشد. آیا در شعر زیر، برای کاربرد ترکیب «سنگ پاره‌سنگ» و «شکوه پاره پاسخ»، می‌توان توضیح دیگری متصور بود؟ در اولی تکرار واژه‌ی «سنگ» زائد است و در دومی، کاربرد واژه‌ی «پاره» من‌درآوردی و زائد است. بی‌تردید، در این‌جا تنها همین‌گرایش شاعر دخیل بوده‌است و نه آگاهی وی و ضرورت شعر و چگونگی ساختار این ترکیب‌ها:

گر باز می‌گذاری در را،

تا به همت خویش

از سنگ پاره‌سنگ

دیواری بر آرم.

باری

دل

در این برهوت

دیگرگونه چشم‌اندازی می‌طلبد.

قاطع و بُرنده

تو آن شکوه پاره‌پاسخی،... (ص ۱۴۸-۱۴۹)

پیش از آن که پردازم به چند و چون این انتقاد باید یک نکته را به

صورت مقدمه‌چینی توضیح بدهم.

۳۹. گاهی در این یا آن شعر می‌بینیم که ایجاد رابطه بین دو چیز بی‌ارتباط،

ضرورت این یا آن منطق کلامی را ایجاب می‌کند. به بیان دیگر، القای یک معنا، یک تصویر، یا به واژه کشیدن یک خیالینه، شعر را به نوعی بیان خاص یا ساختن واژه یا ترکیبی می‌کشاند که با هنجارهای «مانوس» و «ناساز» و «من درآوردی است»، که اهل انتقاد آن را غلط می‌دانند. اما اگر این به اصطلاح غلط در رساندن آن موقعیت، یعنی در القای آن معنا، یا تصویر یا خیالینه به خواننده موفق شده باشد، در آن صورت آیا نمی‌توان گفت که آن «غلط» یا «ناسره» و «درست» و «سره» است؟ اگر خواننده از زاویه‌ی موقعیت شعر به آن شعر نگاه و قضاوت کند احتمالاً راه درستی رفته است. آن موقعیت است که در شعر برنهاد یا ساخته می‌شود، خصوصاً اگر شعر در یک موقعیت تقابلی (کُتراستی) شکل گرفته باشد. مثل همین نمونه‌ی منتقد محترم، که تقابل سوال و جواب است. مقصودم این است که نمی‌توان درباره‌ی درست و نادرست یک نکته‌ی زبانی بدون حضور تمام عوامل سازای این تقابل و کمپوزسیون دینامیک آن‌ها قضاوت کرد. بر این اساس تنها واژه‌ها یا ترکیب‌های زبانی، یعنی بافت‌ها، نیستند که غلط‌اند بل که ساختارها و فرم‌ها هم می‌توانند غلط یا گسسته باشند که ای بسا با شناخت درست موقعیت آن شعر شاید درست و پیوسته باشند. شاید در یک موقعیت شعری لازم بیاید که یک معنی تثبیت شده یا واژه‌ی جاافتاده به هم ریخته شود، و چیزهایی مثل این.

راست می‌گویند، هم «سنگ» زائد است و هم «پاره» ی دومی. این «من درآوردی» منتقد همان «ناسره» ی دیگران است. اگر خواننده‌ی مثل من از قضا همان «من درآوردی» را دوست داشته باشد چه باید بکند؟ اشاره‌ی بکنم به «نه آگاهی وی و ضرورت شعر و چگونه گی ساختار» منتقد. شاعر این جا آگاهی ندارد (البته اگر مقصود منتقد از ناآگاهی صورت مؤدبانه‌ی برای بی‌سوادی نباشد!)، یعنی دانسته گی حساب شده به این ترکیب ندارد. اما ضرورت چنین کاربردی را اول شاعر تعیین می‌کند و دوم خواننده. منتقد می‌پرسد «می‌توان توضیح دیگری متصور بود؟» چرا نمی‌توان؟ اول یک نگاهی به این بیت مولوی بیاندازیم:

رستم از این بیت و غزل ای شه و سلطان ازل

مفتعلن

مفتعلن

مفتعلن

کُنت

مرا

نمی‌دانم از نظر شما این‌جا این مفتعلن مفتعلن مفتعلن چه ضرورتی دارد یا چه نقشی؟ یا چه معنایی؟ اما من خواننده درست همین شاید بی ضرورت بی معنی را دوست دارم و از آن لذت می‌برم و همه‌ی این بیت را به این یک کلمه‌ی به ظاهر بیت پُرکن بند می‌دانم. آیا مولوی تمام بیزاری جانش را در کلمه‌ی زشت مفتعلن بیان نمی‌کند؟

۴۰. این‌جا سنگ از قضا زائد نیست سنگ چین را در معماری شعر نشان می‌دهد. می‌توان از عبارت «از سنگ پاره سنگ» این‌طور فهمید که از سنگ و پاره سنگ و هر چه به دست می‌آید. این برای چشم بود. دیگر آن‌که سوای ارزش صوتی واک‌های این سه کلمه، از نظر موسیقایی، ما با سه ضربه روبه‌رویم که بافت زیبایی را القا می‌کند:

سنگ

پاره

سنگ

بگذارید بندی را که ترکیب شکوه پاره پاسخ در آن است بخوانیم: ۱۳

۱۳. در شعر سهرورد (در آستانه، ص ۴۴-۵۰) هم سنگ پاره هست و هم پاره سنگ، و هم ترکیب «من در آوردم» دیگر، یعنی پاره سکون: «آن پاره سنگ بی نشان بودم من در آن الشهاب نخستین | آن پاره سکون خاموش بودم من در آن ملال بی خویشی ...» (ص ۴۸)

قاطع و بُرنده  
 تو آن شکوه پاره پاسخی  
 به هنگامی که  
 اینان همه  
 نیستند  
 جز سوآلی  
 خالی  
 به بلاهت.

۴۱. به این تقابلهای توجیه کنید: آنان سوآل‌اند و او پاسخ. آنان خالی‌اند و او قاطع و بُرنده، آنان همه‌اند و نیست‌اند (چه قدر این نیست‌اند در معماری شعر خوش نشده است). تمام این بند بر فردیت او ساخته شده است. فردیتی در برابر جمعیتی. کاربرد پاره به معنی جزء در برابر همه از این جاست. او شکوه نیست، (یک اسم معنای کلی)، بل که یک جزء است، جزئی دارنده‌ی آن شکوه. علاوه بر آن که دو صفت معماری و آوایی سنگ پاره سنگ را القا می‌کند از نظر معماری هم قرینه‌ی آن است و هم چنان آن دیوار را استمرار می‌دهد. — پاره معمولاً در ترکیب با یک جزء مادی می‌آید، و این جا با جزء معنوی آمده. آیا او پاره‌یی از یک معنا نیست؟ معنایی کالبد یافته؟ پاسخی است کوچک و سرشار از شکوه، چرا که او عشق است. شعر دیگرگونه گی او را، که فردیت اوست، بیش تر در ترکیب‌های دیگرگونه بیان می‌کند تا در معنا. او هر کُنّا کاش دیگرگونه است، پس چرا وصف زبانش دیگرگونه نباشد؟

□

از ص ۱۶۰ تا ۱۶۸ کتاب پیش گفته درباره‌ی شعر سفر از مجموعه‌ی ققنوس در باران نوشته‌اند. نخست اصل شعر را با شماره گذاری بندها می‌خوانیم.

به بانوی، صبر و ایثار آنوش سرکشیان کتوز

۱. خدای را

مسجد من کجاست

ای ناخدای من؟

در کدامین جزیره‌ی آن آب گیر ایمن است

که راهش

از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد؟

□

۲. از تنگایی پیچاپیچ گذشتیم

با نخستین شام سفر،

که مزرع سبز آبگینه بود.

۳. و با کاهش شب

— که پنداری

در تنگه‌ی سنگی

جای

خوش‌تر داشت —

به دریایی مرده در آمدیم

با آسمان سربی، کوتاهش

که موج و باد را

به سکونی جاودانه

سرخ کرده بود و

بر آن

آفتابی رطوبت زده  
که در فراخی بی تصمیمی خوش  
سرگردانی می کشید و  
در تردید میان فرونشستن و برخاستن  
به ولنگاری  
تپه بود.

□

۴. ما به سختی در هوای گندیده‌ی طاعونی دم می‌زدیم و عرق ریزان  
در تلاشی نویدانه

پارومی کشیدیم  
بر پهنه‌ی خاموش در بای پوسیده  
که سراسر  
پوشیده ز اجساد است  
که چشمان ایشان  
هنوز

از وحشت توفان بزرگ  
برگشاده است  
و از آتش خشمی که به هر جنبنده در نگاه ایشان است  
نیزه‌های شکن شکن تندر  
جستن می‌کند.

□

۵. و تنگاب‌ها

و دریاها.

۶. تنگاب‌ها

و دریاها. دیگر...

□

آن‌گاه به دریایی جوشان در آمدیم

با گرداب‌های هول

و خرسنگ‌های تفته

که خیزاب‌ها

بر آن

می جوشید.

۷. و - اینک دریای ابرهاست ...

اگر عشق نیست

هرگز هیچ آدمی زاده را

تاب سفری این چنین

نیست!

۸. چنین گفتی

با لبانی که مدام

پنداری

نام گلی را

تکرار می‌کنند.



۹. و از آن هنگام که سفر را نگر برگرزیم  
اینک کلام. تو بود از لبانی  
که تکرار. بهار و باغ است.

۱۰. و کلام. تو در جان. من نشست  
و من آن را

حرف

به حرف

باز

گفتم.

کلماتی که عطر. دهان. تو را داشت.

۱۱. و در آن دوزخ

— که آب. گندیده

دودکنان

بر تابه‌های. تفته‌ی. سنگ

می سوخت —

رطوبت. دهانت را

از هر یکان. حرف

چشیدم.

۱۲. و توبه چرب دستی

کشتی را

بر دریای. دیمه خیز. جوشان

می گذرانیدی.

۱۳. و کشتی

با سنگینی. سیالش،  
با غزّ اغزّ. دگل‌های. بلند  
— که از بار. غرور. بادبان‌ها پست می‌شد —

در گذار. از دیوارهای. پوک. پیمان  
به کابوسی می‌مانست  
که در تپی سنگین  
می‌گذرد.

□

۱۴. اما

چندان که روز. بی‌آفتاب  
به زردی نشست،  
از پس. تنگایی کوتاه  
راه  
به درمایی دیگر بردیم  
که به پاکی

۱۵. گفنی

زنگیان

غم. غریت را در کاسه‌ی. مرجانی. آن گریسته‌اند و

من اندوه ایشان را و

تواندوه. مرا.

□