

۱۶. و مسجد من

در جزیره‌یی ست

هم از این دریا.

اما کدامین جزیره، کدامین جزیره، نوح من ای ناخدای من؟
تو خود آیا جست و جوی جزیره را
از فراز کشتی

کبوتری پرواز می‌دهی؟

یا به گونه‌یی دیگر؟ به راهی دیگر؟

که در این دریا بار

همه چیزی

به صداقت

از آب

تا مهتاب

گسترده است،

و نقره‌ی کدر فلس ماهیان

در آب

ماهی دیگرست

در آسمانی

بازگونه -

□

۱۷. در گستره‌ی خلوتی ابدی

در جزیره‌ی بکری فرود آمدیم.

۱۸. گفتی

و - اینت سفر که با مقصود فرجامید :
سختینه یی به سرانجامی خوش !

۱۹. و به سجده

من

پیشانی بر خاک نهادم .

□

۲۰. خدای را

ناخدای - من !

سجده - من کجاست ؟

در کدامین دریا

کدامین جزیره ؟ -

۲۱. آن جا که من از خوش برفتم تا در پای - تو سجده کنم

و مذهبی عتیق را

چونان مومیایی شده یی از فراسوهای - قرون

به وردگونه یی

جان بخشم .

۲۲. سجده - من کجاست ؟

۲۳. با دست های - عاشقت

آن جا

مرا

مزاری بنا کن !



سفر شعر کمابیش بلندی است در ۹ بخش و ۱۴۳ سطر. برای پرهیز هرچه بیش تر از تکرار بندها آن را به ۲۳ بند تقسیم کرده‌ام. شعری است بسیار روشن و برای تعمق در آن نیاز به پیش‌آگهی‌های خاصی نیست.

آنچه مرا بر آن داشته درباره سفر بنویسیم نتیجه‌گیری کتاب مشکل شاملو در شعر است. از این رو فقط به نکاتی می‌پردازم که مشکل نویسنده‌ی این کتاب بوده است.

۴۲. می‌نویسند «شاملو در این اثر توانسته با فراهم آوردن قدرت‌های زبانی و بیانی خود، از سویی در دو بخش نخست شعر نثر و وصفی را پدید آورد که بدون کنش‌های توضیحی و اندیشه‌پردازی، به فضا و درون‌مایه‌ی اثر عینیت می‌دهد و در سومین بخش، با یافتن بیان تصویری و صناعت پیشرفته به این روایت تشکل شعری می‌بخشد؛ تشکلی که به سبب ضروری نبودن آخرین بخش این اثر و واقف نبودن شاعر بر چگونگی این ساختار، در انتها گرفتار خُسرانی اساسی می‌شود. سفر مانند اودیسه‌ی هومر شرح سفری دریایی است.» و در پانویس همین صفحه آورده‌اند «برخی ویژه‌گی‌های این اثر، به ویژه در توصیف فضاها، دریایی و پاره‌یی اجزای زبانی و بیانی، بی‌شبهت به این‌گونه اجزای اودیسه و حتا ترجمه‌ی فارسی آن نیست.» (ص ۱۶۰) بی‌ذکر هیچ نمونه‌یی.

۴۳. و در جای دیگر می‌نویسد: «شاعر با افزودن این بخش، از یک سو، تشکل و ساختار شعر را گرفتار خُسران و زائده کرده‌است و از سوی دیگر، رفتار وی این شبهه را در ذهن بیدار می‌کند که اگر او بر چه گونه‌گی صناعت خویش و فرایند گسترش و تشکل یافتن درون‌مایه‌ی این شعر اشراف دارد و، به ویژه، بر چگونه‌گی ساختار و نقش آخرین کنش‌های شعری بخش پیشین، در فراهم آوردن آن، وقوف داشته‌است، پس این رفتار زائده‌ساز و آنگاه نگاه و بیان متناقض و متضاد را چه گونه باید توجیه کرد؟» (همان، ص ۱۶۷-۱۶۸)

۴۴. چنان‌که پیش از این گفتم، شعر ۹ بخش دارد که با نشانه‌ی □ از یکدیگر

تفکیک شده‌اند، از این رو مقصود منتقد از «دو بخش نخست... و سومین بخش» برای من روشن نیست.

۴۵. نخستین چیزی که در این شعر چشم‌گیر است زمان‌های آن است، به این معنا که فعل‌های این ۲۵ بند به دو گروه حال و گذشته تقسیم می‌شوند: بندهای ۱ و ۱۶ و ۲۰ تا ۲۳ حال و ۲، ۱۵، ۱۷ تا ۱۹ گذشته‌اند. البته گاهی قسمتی یا حتماً جمله‌یی در بندهای گذشته هست که ارجاع به زمان حال دارند مثلاً قسمت‌هایی از بندهای ۴، ۷-۹، ۱۳-۱۴.

پرسش راوی از ناخدا، در بندهای ۱ و ۲۰ و ۲۲، نشان می‌دهد که راوی در زمان حال و در کنار ناخدا است، شاید هنوز در همان کشتی‌یی نشسته که با هم سفری را طی کرده‌اند که راوی در بند ۲ تا ۱۹ به شرح آن پرداخته. به نظر من تمام ماجراهای سفر که در گذشته سپری شده به اصطلاح فلاش‌بک است. به این معنا که آن سفر و آن به مقصود رسیدن، در بندهای ۱۷ تا ۱۹ همه در گذشته رُخ داده است و پرسش‌های راوی برای اکنون است و خواست او، در بند ۲۳، برای آینده است. آیا سخن منتقد محترم (بند ۴۲) ناشی از آن است که ایشان به این نکته توجه نداشته‌اند؟

□

۱. خدای را

مسجد من کجاست

ای ناخدای من؟

در کدامین جزیره‌ی آن آبگیر ایمن است

که راهش

از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد؟

از همان اولین عبارت، یعنی خدای را، به معنی برای خدا، به خاطر خدا، پیدا است که با زبانی امروزین روبه‌رو نیستیم. خدای را این‌جا بیان تمنا است، یعنی به

خاطر خدا، تو را به خدا، راوی گویا چیزی از ناخدا تمنا می‌کند. شاید برای آن که ناخدا می‌داند آن مسجد در کجای آن سفر دریایی آنان قرار دارد. یا شاید این تمنا معنای دیگری دارد. خواهیم دید. (البته نمی‌توان رابطه‌ی واژه‌ی خدای را با ناخدای من از نظر آوایی و لغوی در نظر نداشت).

۴۶. مسجد من به چه معنی است؟ پیدا است که مسجد به معنی همین بنا یا نهاد رایج اسلامی نیست، بل که معنی لغوی آن منظور است، یعنی جای سجده، یا سجده‌گاه. راوی به دنبال مسجد نمی‌گردد بل که پی مسجد من می‌گردد. پیدا است جایی است که او، پیش از این، آنجا سجده کرده، نماز برده و در آن جبین بر خاک نهاده است (اشاره‌ام به بندهای ۱۹ و ۲۱ است). این را از روی اضافه‌ی من در مسجد من می‌گویم. این عبارت به همین شکل در بند ۱۶ و ۲۰ و ۲۲ نیز آمده‌است. آیا راوی اکنون آن جا را از یاد برده؟ سطر چهارم بند ۱ این پنداشت را تقویت می‌کند که او پیش از این به آن جا رفته بوده‌است چون دو نشان کلی از آن می‌داند: یکی آن که در جزیره‌ی بی‌پناه است در آن آبگیر ایمن، (با تأکید بر آن)، و دیگر آن که راه رسیدن به آن مسجد، از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد. لحن سوآلی در واقع برای تأکید است.

۴۷. هفت دریای بی‌زنهار، چیست؟ زنهار یا زینهار به معنی امان و مهلت و پناه است، و «بی‌زنهار»، بی‌امان است و بی‌پناهی و هول‌انگیزی و خطر، و مرگ را در خود دارد. هر هفت دریا صفت بی‌زنهار را دارند و این تصور در تقابل با آن آبگیر ایمن قوت می‌گیرد. و از این جا روشن می‌شود که آن جزیره‌ی ایمن نمی‌تواند در این هفت دریا باشد و این البته از همان سطرهای ۵ و ۶ بند ۱، خصوصاً فعل «می‌گذرد» روشن است:

که راهش

از هفت دریای بی‌زنهار می‌گذرد.

از نقش عددی هفت در هفت دریا،^{۱۴} و نیز هفت وادی، در سفرهای بحری و بڑی که در شعر و افسانه‌ها و متن‌های عرفانی ما آمده، چیزی نمی‌گوییم. بی‌گمان هر خواننده‌یی کمابیش با آن‌ها آشناست. اما آنچه مهم است خود اشاره به این هفت دریا است که ما را آماده‌ی اندیشه به این احتمال می‌کند که این سفر، می‌تواند نمادین یا تمثیلی باشد. سفری که در جان می‌گذرد نه در واقعیت و بر آب، یا به تعبیر دقیق‌تر، همان زنده‌گی واقعی است که بر خاک می‌گذرد، نه بر آب دریا.

آن مسجد من که در پایان این هفت دریای بی‌زنهار قرار دارد درست مثل آن درگاه است در منطق‌الطیر عطار:

گفت ما را هفت وادی در ره است چون گذشتی هفت وادی، درگه است

از این همانندی نباید نتیجه گرفت که سفر قنوس نیز سیر و سفری عرفانی است.

با توجه به عبارت «در کدامین جزیره‌ی آن آبگیر ایمن» پیداست که پس از آن هفت دریا، گسترده‌ی آبی (آبگیر) هست که در میان آن جزیره‌یی بوده‌است که سجده‌گاه او آن جا بوده‌است. نخستین چیزی که در آبگیر و هفت دریا می‌بینیم تقابل شدید آن دو است: آبگیر صفت ایمن دارد و هفت دریا صفت بی‌زنهار. آبگیر، مقام کوچک امن است و هفت دریا مقام تهدید و خطر. آیا آبگیر ایمن، همان مقام عشق راوی نیست در برابر هول و هراس هفت دریای بی‌زنهار؟ (بندهای ۵۸ و ۵۹)

۱۴. مثلاً در این بیت حافظ:

گریه‌ی حافظ چه سجد پیش استغای عشق؟ اندرین توفان نباید هفت دریا شبنمی! یا در این بیت‌های مثنوی مولوی:

هفت دریا را درآشامد هنوز کم نگردد سوزش آن خلق سوز
هفت دریا گر شود کُلی مدید نیست مر پایان شدن را هیچ امید

۴۸. چرا راوی از ناخدا می‌خواهد او را به آن جا ببرد یا در واقع به آن جا بازگرداند؟ که چه کند؟ اگر برداشتم تا این جا برای شما پذیرفتنی باشد که راوی طالب سفر دیگری است، حالا می‌توان پرسید آیا راوی چیزی را که اکنون از ناخدا می‌خواهد نمی‌توانسته همان موقعی بخواهد که سجده را در آن محل پیشانی بر خاک نهاده بود (بند ۱۹)؟ پس از این خواهیم دید.

□

۶. از تنگایی پیچاپیچ گذشتیم

با نخستین شام سفر،

که مزرع سبز آبگینه بود.

۴۹. « مزرع سبز آبگینه » بی‌گمان این بیت حافظ را به یادتان می‌آورد: « مزرع سبز
 ظک دیدم و داس مه نو □ یادم از کشته‌ی خوش آمد و هنگام درو... » مزرع سبز...
 حافظ، آسمان است. آبگینه (آب + گینه، - گونه) یعنی مانند آب، شیشه و
 بلور و یا مانند این‌ها، و در ادبیات ما به معنی آسمان هم هست، مثل « آبگینه‌ی
 طارم » (برهان قاطع). اما در مزرع سبز آبگینه با هر دو معنی آبگینه در آن واحد
 روبه‌رویم، یعنی هم وصف سبزرنگی آن تنگاب است با تابش آفتاب
 شام‌گاهی بر آن، و هم وصف آسمان شام‌گاه تنگاب است. اما دو جزء « با » در
 « با نخستین شام سفر، و « که » در « که مزرع سبز آبگینه بود » دو سطر پیش و پس
 از خود را سخت به هم بسته‌اند، یعنی « از تنگاب پیچاپیچی که مزرع سبز
 آبگینه بود » و « با نخستین شام‌گاه سفر که مزرع سبز آبگینه بود »، بازتاب
 دوسویه‌ی شام‌گاه در آب و آب در آسمان شام‌گاه، چرا که راوی در آن واحد
 هم به آسمان نگاه می‌کند و هم به دریا و هنگامی که بر پهنه‌ی دریا، یا حتا
 تنگایی، ایستاده باشیم این نکته امری ناگزیر است. در فرهنگ معین ترکیب
 « آبگینه‌ی شامی » را هم دیده‌ام که به معنی آینه‌ی ساخت شام است.

به دریایی مُرده درآمدم
با آسمان سُربی کوتاهش

که موج و باد را
به سکونی جاودانه
سرخ کرده بود و

...

۵۰. نزدیک به ترکیب « آسمان سُربی کوتاه » را در تا شکوفه‌ی سُرخ یک پیراهن
هم به این شکل داریم:

دوست داشتن پاییز
با سُرب‌رنگی آسمانش.

با این تفاوت که در این بند سفر، سُربی هم بر رنگ چرک و خفه و سنگین
سُرب و هم بر وزن سنگین آن، خصوصاً همراه با صفت کوتاه که سنگین‌ترش
می‌کند، دلالت دارد. شاید تنها یک چنین آسمان سنگین و کوتاه می‌تواند
موج و باد را: « به سکونی جاودانه » مسخ کند. سه موقعیت شام و شب و آفتاب
(بامداد) در این شعر لحظه‌به‌لحظه، خاصه در دو دریای مُرده و جوشان، به
سکون و رطوبت‌زده‌گی و هوای گندیده‌ی طاعونی و پوسیده‌گی و خشم
اجساد بدل می‌شوند و در متن این موقعیت است که تقابل آن پدید می‌آید،
مقصودم بند ۷ به بعد است. که به آن خواهیم پرداخت.

□

۵۱. در بند ۴ عبارت « وحشت توفان بزرگ » را داریم. آیا اشاره دارد به چیزی
مثل توفان نوح؟ البته نوح را در بند ۱۶ داریم خاصه در ترکیب « نوح من ای
ناخدای من ». شاعر در یادداشت‌های این شعر در مجموعه‌ی اشعار (چاپ
آلمان) درباره‌ی سطرهای:

اما کدامین جزیره، کدامین جزیره، نوح من ای ناخدای من؟
تو خود آیا جست و جوی جزیره را
از فراز کشتی
کبوتری پرواز می دهی؟

می نویسد: > تورات درباره‌ی توفان نوح و کشتی وی می گوید: «بعد از انقضای صد و پنجاه روز آب کم شد □ و کشتی بر کوه‌های آرارات قرار گرفت □ بعد از چهل روز نوح دریچه‌ی کشتی را باز کرد □ و زاغ را رها کرد. او بیرون رفته در تردد می بود تا آب زمین خشک شود □ پس کبوتری رها کرد تا ببیند که آیا آب از روی زمین کم شده است □ اما کبوتر چون نشیمنی نیافت به کشتی برگشت □ نوح هفت روز دیگر نیز درنگ کرد و باز کبوتر را از کشتی رها کرد □ در وقت عصر کبوتر نزد وی برگشت و اینک برگ زیتون تازه در منقار وی است. پس نوح دانست که آب از روی زمین کم شده است □ و هفت روز دیگر نیز توقف نموده کبوتر را رها کرد و او دیگر نزد وی برگشت. اینک روی زمین خشک بود.» (سفر پیدایش، باب ۸، آیه‌های ۴ تا ۱۳، به اختصار) آن چه در میان ما به توفان نوح معروف است در تورات توفان آب خوانده شده (سفر پیدایش، باب ۶، آیه‌ی ۱۷). <

اما توفان بزرگ در لوح یازدهم گیل گمش نیز آمده است و می دانیم که شاملو در سال ۱۳۴۰ بازنویسی آن را در کتاب هفته (ش ۱۶) چاپ کرده است. با این همه شک دارم که ترکیب « وحشت توفان بزرگ » با آن وصفی که به دنبال دارد لزوماً به هیچ یک از این دو منبع اشاره داشته باشد.

۴. ما به سختی در هوای گندیده‌ی طاعونی دم می زدیم و عرق ریزان

در تلاشی نومیدانه

پارو می کشیدیم

بر پهنه‌ی خاموش دریای 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 شکن‌شکن تندر
جستن می‌کند

نکته‌ی پرمعنا این جا به نظر من زمان حال بودن سطر ۴ به بعد این بند است.
به راحتی می‌شد این بند را با زمان گذشته نوشت، که هیچ آسیبی هم به شعر
نمی‌رسد:

ما به سختی در هوای گندیده‌ی طاعونی دم می‌زدیم و
عرق‌ریزان
در تلاشی نومیدانه
پارو می‌کشیدیم
بر پهنه‌ی خاموش دریای پوسیده
که سراسر
پوشیده ز اجساد [بود]
که چشمان ایشان
هنوز
از وحشت توفان بزرگ برگشاده [بود]
و از آتش خشمی که به هر جنبنده در نگاه ایشان [بود]
نیزه‌های شکن‌شکن تندر
جستن می‌کرد [کرد].

۵۲. سطرهای اول در زمان گذشته است چرا که توفان در گذشته رُخ داده است، اما این اجساد هنوز زنده‌اند چرا که در چشمان ایشان هنوز نگاه هست و آتش خشم از آن جستن می‌کند. آیا وحشت ایشان از این نیست که در « هوای گندیده‌ی طاعونی » و بر « دریای پوسیده »ی خاموش زنده‌گی می‌کنند؟ یا در واقع مرده‌اند؟ زیستن در چنین محیطی جز به اجساد مرده‌گان مانند بودن چه می‌تواند باشد؟ در این پوسیده‌گی خاموش جز نفرت و خشم چه می‌تواند باشد؟ اینان در قطب مخالف راوی‌اند. این‌ها مانده‌گان‌اند « بر پهنه‌ی خاموش دریای پوسیده »، و راوی « در تلاشی نومیدانه » رهایی را پارو می‌کشد.

۵۳. منتقد ما می‌نویسند: « در آخرین جمله‌ی این بخش، [یعنی در « نیزه‌های شکن‌شکن تندر »] لغزشی زبانی راه یافته است. واژه‌ی تندر همواره در زبان فارسی به مفهوم رعد به کار رفته ولی شاعر آن را به معنی آذرخش به کار برده است. ساختار آخرین جمله، به وضوح نشان می‌دهد که ترکیب « نیزه‌های شکن‌شکن تندر » ترکیبی تشبیهی است و این واژه در شعر دلالت بر همین مفهوم نادرست دارد... » (ص ۱۶۲)

۵۴. شاملو چنین کاربردی را در یکی دو شعر دیگر هم دارد که منتقد به آن‌ها توجه داشته می‌نویسند: « اگر خواننده بتواند این خطا را لغزشی زبانی بیانگارد و آن را ناشی از شتابزده‌گی شاعر بداند، بدون تردید برای تکرار این اشتباه در شعرهای دیگر، چنین توجیهی میسر نیست و باید حاکی از بی‌توجهی و خطای شاعر دانست. »

از تو عبور می‌کنم

چنان‌که تندی از شب

می‌درخشم

و فرو می‌ریزم.

(در لحظه) (همان، ص ۵۸)

پیش از هر چیز یک مثال هم من اضافه کنم به نمونه‌های متقد و آن ترکیب « فریادهای عاصی آذرخش » (در شعر باغ آینه) است که ظاهراً، به سیاق

متقد، باید باشد و فریادهای عاصی تندر. البته شاملو در برخی شعرهایش آذرخش و تندر را در معنای درست و قاموسی آنها هم به کار برده است، مثلاً به این نمونه نگاه کنید:

دوست داشتن شتاب بشکتهای خالی تندر

بر شیب سنگفرش آسمان

(سال ۱۳۲۹، تا شکوفه‌ی سرخ یک پیراهن، از قطع‌نامه)

اما در این سه مورد گویا معنی آنها را به هم ریخته است، یا چنان که متقد می‌گویند، آنها را باید ناشی از شتابزده‌گی شاعر، دانست یا باید حاکی از بی‌توجهی و خطای او؟

۵۵. گفتیم که شاعر هر دو واژه را به معنی قاموسی آنها، یعنی چنان‌که در کتاب‌های لغت آمده، در برخی شعرهایش به کار برده است از این رو نمی‌توان گفت که معنی این دو واژه را نمی‌دانسته. از سوی دیگر دو واژه‌ی آذرخش و تندر چنان نشانه‌های آشکاری با خود دارند که اشتباه کردن‌شان را دشوار می‌کند. مقصودم این است که در واژه‌ی آذرخش کلمه‌ی آذر را داریم که هر کتاب‌خوانده‌یی می‌داند که آذر به معنی آتش است، پس آذرخش آتش-آسمان یا برق را القا می‌کند. وقتی بدانیم آذرخش برق است، بی‌شک می‌دانیم که تندر هم رعد است، و صورت ظاهرش هم بیش‌تر به اسم صوت بودن می‌خورد، و در همین شکلش، نه بر اساس ساختار ریشه‌شناختی‌اش، به آسانی صدای دریدن یا پاره‌شدن و ترکیدن را که در رعد می‌شنویم القا می‌کند، و این خود دایره‌ی خطای شاعر را تنگ‌تر می‌کند. از طرف دیگر، می‌دانیم که شاملو از زبان فرانسه به فارسی ترجمه می‌کند و چون تندر به فرانسه tonnerre است (و به انگلیسی هم thunder) پس باز هم دایره‌ی امکان اشتباه تنگ‌تر می‌شود به سبب شباهت واژه‌ی تندر به صورت‌های انگلیسی و فرانسوی. این دو واژه در زبان گفتار کاربردهای چندان رایجی ندارند (بیش‌تر رعد و برق و صاعقه را به کار می‌بریم) و می‌دانیم که شاملو با متن‌های نظم و نثر فارسی چند قرن پیش آشنایی کافی دارد، و از این طریق هم باز امکان اشتباه مشکل‌تر

می شود. اشتباه گرفتن این دو واژه را به پیری شاعر هم نمی توان متسبب کرد (سفر در ۱۳۴۴ و در لحظه در ۱۳۵۹ نوشته شده اند). با این همه گویا اشتباهی رُخ داده است.

درباره‌ی صاعقه در فرهنگ معین می خوانیم « آتشی که بر اثر رعد و برق شدید پدید می آید؛ آذرخش، درخش... » خلاصه، صاعقه، تا حدی، رعد و برق با هم است مثل thunderbolt انگلیسی و foudre فرانسه، البته ما پیش تر به آتش بودن صاعقه توجه داریم.

۵۶. گویا تمام درها را به روی خودم بسته‌ام. چه طور است که پاسخ مان را در خود سوال جست و جو کنیم. مقصودم این است که در آن سه نمونه دقیق شویم. در هر سه نمونه‌ی « نیزه‌های شکن شکن تُندر » و « چنان که تندی از شب - می درخشم - و فرو می ریزم » و « فریادهای عاصی آذرخش » نشانه‌های آشکاری هست که خواننده به آسانی پی می برد که مقصود از این ترکیب یکجا به اندیشه آوردن تُندر و آذرخش است، یعنی صورتی از حس آمیزی است، دو حس گوش و چشم. در نمونه‌ی اول داریم « نیزه‌های شکن شکن » که وصف آذرخش است اما بی درنگ واژه‌ی تُندر را به دنبال آن می بینیم. در نمونه‌ی بعدی اول واژه‌ی تُندر را داریم و سپس « می درخشم و فرو می ریزم »، یعنی آذرخش را. و در نمونه‌ی سوم اول « فریادهای عاصی » (تُندر) را داریم و بعد کلمه‌ی آذرخش را.

آیا این فرم‌ها، نه فقط ترکیب‌ها، نشانه‌ی آفرینش بافتی تازه نیست؟
یک نمونه‌ی دیگر. از شعر خطابه‌ی تدفین (از دشنه در دیس):

در برابر تُندر می ایستند

خانه را روشن می کنند

و می میرند.

که تُندر را می گوید و آذرخش را وصف می کند.

حالا این سوال مطرح است: اگر شاعر، یا دقیق‌تر بگوییم، شعر خواسته باشد تمام یا برخی مختصات این دو را با هم به خواننده برساند، که در هر سه نمونه‌ی بالا این‌طور است، این را چه‌گونه باید می‌گفت؟ با توجه به این نکته که ما در فارسی برای رعد و برق با هم لغت خاصی نداریم. شک نیست که ما، مثل مستقد، تا می‌شنویم «نیزه‌های شکن‌شکن» آذرخش را حس می‌کنیم (خصوصاً که به شکل آرم روی پست‌های برق فشار قوی هم آن را دیده‌ایم بی آن که نامی برای آن داشته باشیم.) اما در سفر صفت «شکن‌شکن» در عین آن که برای نیزه‌های آذرخش آمده بازتابی از خیزاب‌ها نیز هست. و تُندر نیز هم به آسمان و ابرها برمی‌گردد و هم به صدای امواج. اما نکته‌ی با معنا این‌جا این است که این آذرخش و این تُندر، نه در دریا — که خاموش و پوسیده است — بل که در چشمان اجساد و نگاه ایشان است. آیا آذرخش و تُندر این قسمت هم خاموش و پوسیده‌اند؟ یا در این خاموشی و پوسیده‌گی تنها عنصر حیاتی خشم است در هیأت «نیزه‌های شکن‌شکن تُندر»؟ (برای همین است کاربرد «نیزه»؟).

□

۵۷. چنان‌که گفتیم، شعر تا بند ۶ سفر را در زوال و تباهی طی می‌کند. چرا؟ بند ۷ پاسخ روشنی است:

۷. اینک دریای ابرهاست...

اگر عشق نیست

هرگز هیچ آدمیزاده را

تاب سفری این‌چنین

نیست!

گوینده‌ی این سخنان ناخدای کشتی است که تا این‌جای شعر خاموش بوده است. در متن آن زوال و هراس از «گرداب‌های هول» با ناخدا، که تا آن زمان خاموش بود، و با خود او روبه‌رو می‌شویم. شاید بشود گفت که از بند ۲ تا ۷

بیش تر با هنر سروکار داشتیم، اما از این بند با آن کیمیای همیشگی شعرهای شاملو، یعنی عشق، موقعیت دیگری پدید می آید که در تقابل با بندهای ۲ تا ۶ است. از این پس سفر حال و هوای دیگری می گیرد چرا که عشق به میان آمد و «قاعده» دیگر شد.»

۵۸. ناخدا دریاشناس فرزانه‌یی (بند ۷) است که بخش مهمی از شعر (۵۶ سطر از ۱۴۶ سطر) در وصف او یا خطاب به اوست. او کیست؟ راوی، که پیدا است سخت به او دل بسته است، تا بند ۷ چیزی از او نمی گوید، و از این بند به بعد است که می دانیم تمنای او از ناخدا یک نیاز عاشقانه است نه لابه گرانه، و از روی درمانده گی. در بند ۷ ناخدا سخنی می گوید که راوی تا بند ۱۱ آن را باز می گوید و می چشد، چرا که ناخدا از عشق می گوید، در واقع راوی مسافر از ناخدا کلام عشق، یا به راستی عشق را می آموزد:

...

از لبانی که مدام

پنداری

نام گلی را

تکرار می کنند.

... از لبانی

که تکرار بهار و باغ است.

....

کلماتی که عطر دهان تو را داشت.

و در آن دوزخ

....

رطوبت دهانت را

از هر یکان حرف

چشیدم.

آیا با چنین وصفی شما هم مثل من به این نتیجه رسیده‌اید که این ناخدا زن است؟ آیا نه چنان است که هدف راوی از این سفر و رسالت او در این سفر در وجود همین ناخدا تحقق می‌یابد؟ گویی «جزیره‌ی آن آبگیر ایمن» در خود این ناخدا است، و آن مسجد من هم در این ناخدا یافته می‌شود. آیا فکر می‌کنید که گذشتن از هفت دریای بی‌زهار برای رسیدن به عشق است، با آن که راوی عشق (ناخدا) را در کنار خود دارد؟

راوی در بند ۱۲ از مهارت ناخدا در راندن کشتی «بر دریای دمه‌خیز جوشان» می‌گوید و در بند ۱۳ از کشتی و عبور آن از این کابوس.
 ۵۹. من فکر می‌کنم که «هفت دریای بی‌زهار» از بند ۲ تا ۱۳ ادامه دارد، چرا که صفت «بی‌زهار» دیگر به دریایی که در انتهای بند ۱۴ و تمام بندهای ۱۵ و ۱۶ وصف شده نمی‌خورد:

— که در این دریا بار

همه چیزی

به صداقت

از آب

تا مهتاب

گسترده است،

و نقره‌ی کدر فلس ماهیان

در آب

ماهی دیگرست

در آسمانی

بازگونه -

در بند ۱۵، سوای تقابل رنگ‌ها، با رنگ انسانی - اجتماعی نیرومندی که مشخصه‌ی بیش‌تر شعرهای شاملو است (حتا در شعری مانند بیره،

سال ۱۳۷۵، از کتاب در آستانه (روبه رویم. غم غربت، که پیش از هر جا در دریا گزنده گی دارد، در این مثلث عمیق انسانی در وصفی بسیار ساده و موسیقایی نمودار می شود. پرده ی دریایی حیرت انگیزی است:

زنگیانی که از غم غربت در کاسه ی مرجانی دریا می گریند، و در گوشه یی هم راوی بر اندوه اینان می گرید و در گوشه یی دیگر این پرده ی دریایی، تو (ناخدا) بر اندوه راوی می گرید.

□

۶۰. متفقد ما می پندارند: ... این سفر نه دربرگیرنده ی هفت دریا، بل که متضمن دو دریای زنده و مرده (با عشق و بی عشق) و یک مرحله ی گذر [۴] است و گویی همان سه مرحله ی دوزخ و برزخ و بهشت همیشه گی اسطوره یی است. (نیک بخت، همان ص ۱۶۰)

۶۱. یادآوری می کنم که مقصد و مقصود سفر نه هفت دریا که جزیره ی آن آبگیر ایمن است. شعر سه دریا، یعنی دریای مرده و جوشان و پاک را وصف می کند. خود شعر « دریای جوشان » را « دوزخ » خوانده است (بند ۱۰). نه دریایی که در بندهای ۱۵ و ۱۶ وصفش آمده می تواند بهشت باشد، و نه حتا جزیره ی آن آبگیر ایمن « بهشت همیشه گی » است. چه نشانه هایی در شعر بر این بهشت دلالت می کند؟ روشن است که این دریای پاکسی در شمار آن هفت دریای بی زنهار نیست اما هنوز مقصد راوی نیست. هر چند در بند ۶ مسجد خود را « در جزیره یی هم از این دریا » می داند. با این همه بند ۱۷:

در گستره ی خلوتی ابدی

در جزیره ی بکری فرود آمدیم.

صراحتاً نمی گوید که این جزیره در دریای پاکسی است. با این همه پذیرفتنی است که چنین باشد، اما نکته این جا است که شعر در این قسمت از نظر بخش بندی، بخش تازه یی است (بخش ۸) و مستقیماً ادامه ی بخش ۷ نیست. در بخش ۸ بند ۱۹ می خوانیم:

و به سجده

من

پیشانی بر خاک نهادم.

این جا گویا پایان صوری، یا جسمی، یا دریایی، یا رمزی این سفر صورت
می‌بندد.

۶۲. سجده گاه او، یعنی مسجد او این جا است. اما این جا کجاست؟ راوی در این
«گستره‌ی خلوتی ابدی» سجده گاهش را نمی‌داند کجاست. چرا می‌خواهد به
مسجدش برگردد؟ آیا ناخدا از آن جزیره گذشته است؟

پاسخ را در بند ۲۱ می‌یابیم:

آن جا که من از خوش برفتم تا در پای تو سجده کنم...

از آن رو نمی‌داند آن مسجد کجا بوده است که او در حالت سجده با خود نبوده
است («از خوش برفتم») و ادامه‌اش روشن‌گر است: «تا در پای تو سجده
کنم.» پس تا این جا می‌دانیم که مسجد او «در پای تو» بوده است. شعر با واو
عطف، «و مذهبی عتیق را»، ادامه می‌یابد و چهار سطر بعدی ادامه‌ی همان
«تا»ی سطر بالا است:

۲۱. آن جا که من از خوش برفتم تا در پای تو سجده کنم

و مذهبی عتیق را

چونان مومیایی شده‌یی از فراسوهای قرون

به وردگونه‌یی

جان بخشم.

پس او در آن بی‌خودانه‌گی، در آن نماز بردن، در آن سجده گاه، «مذهبی
عتیق» را جان می‌بخشد، یا می‌خواهد ببخشد و هم از این جاست که آن را
«مسجد من» می‌خواند. اما گمان نکنم که آن «مومیایی‌شده‌ی فراسوی قرون»

نیاز به چندان توضیحی داشته باشد. تم بسیاری از شعرهای شاملو عشق است، یا دقیق تر بگوییم، کشف عشق است.

۶۳. ترکیب « به وردگونه بی » در نهایت دقت با افسون کاری راوی همساز است. مفردات این ترکیب چنان ملکولی هم جوش اند که به نظر من ابداً کار جان دانسته‌ی شاعر نمی تواند باشد. اما این توضیح هنوز ما را به مقصود راوی از پرسش آغازین و انجامین شعر (بند ۲۲) راهنمایی نمی کند. واقعیت این است که راوی پی جایی نمی گردد که مسجدهش آن جا باشد. تازه پیدا کردن مسجد من مقصد است نه مقصود. مقصود در بند ۲۳ آمده.

۲۳. با دست های عاشقت

آن جا

مرا

مزاری بنا کن!

شک نیست که راوی هم از آغاز می داند که مسجدهش کجاست. مهم تحقق بند ۲۳ است. آیا خود از آغاز پای سفری جز سفر جان در میان بوده است؟

□

شاملو دوبار در باره‌ی بخش هایی از این شعر نظر داده، یکی در سال ۱۳۴۷ و دیگری در ۱۳۷۴.

۶۴. در یک هفته با شاملو (مهدی اخوان لنگرودی، ۱۳۷۴) شاملو اشاره‌ی به این شعر دارد که می تواند روشن گر نکاتی باشد:

« آهسته گفتم: - می دانید؟ دیشب از آیدا پرسیدم: « اگر دوباره متولد بشوی حاضری تجربه‌ی زنده گی با شاملو را تکرار کنی؟ » و آیدا گفت: « حتماً اگر امکان داشت که هزار بار دیگر از نو متولد شد! »

شاملو دوسه بار سر تکان داد و بالاخره گفت: - زنی است با طاقتی

استثنایی که همه چیزش منحصر به خودش است... آدم را از رو می بَرَد... فکر کن: بیست سال، آن هم درست در دوره‌ی از عمرت که برخوردار از مواهب زنده‌گی حق مسلم تو است، چوب‌بست پُرطاق تا ک شکسته‌یی باشی که در شکسته‌بودن آن هیچ گناهی متوجه تو نیست... تفصیر از من است. نمی‌بایست می‌گذاشتم این تعهد را به گردن بگیرد. ده سال اول زنده‌گی مشترک مان سراسر در فقر و استیصال مطلق گذشت. هر دو پایداری کردیم و من به خودم می‌گفتم باشد، فرصت جبرانش هست... چه می‌دانستم درست پس از آن ده سال جهنمی فقر و گرسنه‌گی، من ناگهان به این شکل دردناک از پا در می‌آیم؟... هفت سال پیش [۱۳۴۴] از آن که این بیماری سمج گریبانم را بگیرد خودم در شعری از قول او - درست دقت کن چه می‌گویم - از قول آیدا - نوشته بودم:

اینک دریای ابرهاست...

اگر عشق نیست

هرگز هیچ آدمیزاده را

تاب سفری این چنین

نیست!

چنین گفتی

با لبانی که مُدام

پنداری

نام گلی را

تکرار می‌کنند...

(ص ۱۶۶-۱۶۷)

□

۶۵. می‌توان پرسید آیا اصلاً در امور ذوقی و کیفی آن چنان سنجه و معیاری، جز برای خود گوینده، هست که بتوان با آن مثلاً با چنان یقینی در نفی یا اثبات

شعری قضاوت کرد، مثل کاری که اغلب منتقدان ما می‌کنند؟ از این نوع مثلاً
زیباترین شعر سراسر عمر شصت و هشت ساله‌ی شاملو،^{۱۵} مقصود ترانه‌ی
آبی است. [؟ و یا این قضاوت که « این نوشته را هرگز نمی‌توان شعر خواند »:

گفتی که:

« - باد، مرده‌ست !

از جای برنکنده یکی سقف رازپوش

بر آسیاب خون،

نشکته در به قلعه‌ی بیداد،

بر خاک نفکنیده یکی کاخ

بازگون

مرده‌ست باد ! »

منتقد سپس می‌نویسند [تأکیدها از من است]: « بیش از نیمی از کلمات این
شعر زائد است: سقف رازپوش، آسیاب خون، قلعه‌ی بیداد، مخصوصاً آن « به »
به معنای « در » و بعد یک بار بر خاک نفکنیده گفتن و یک بار هم همان را
بازگون خواندن. و اما این چه نوع شعری است؟ کلمات گنده، ترکیبات کهنه و
کلیشه، و آماس زبانی. چنین چیزی هرگز نمی‌تواند بیان درد کند. و تأسف این‌جا
است^{۱۶} ... که چنین چیزی پس از خواندن نیما، لورکا، حکمت، فرخ‌زاد، و چند
شاعر دیگر جوان‌تر از شاملو، در شعر فارسی و شاملوی شعرهای به آن
زیبایی سروده شده‌است و شعری به این زیبایی: ...

۱۵. رضا براهنی، چرا دیگر شاعر نیمایی نیستم، ص ۱۷۳

۱۶. به خلاف نظر آقای براهنی، خواننده پس از خواندن مقاله‌ی آرش اخوت، به نام نگاهی به شعر

« گفتی که باد مرده‌ست ... » به بخشی از ارزش‌های این شعر قویاً اجتماعی می‌رسد (« دفتر

هنر، مهر ۱۳۷۰ ویژه‌ی احمد شاملو، چاپ آمریکا، ص ۱۰۰۱-۱۰۰۲)

بله

بر نازکای چمن

رها شده باشی

یا در خنکای شوخ چشمه‌یی،

و زنجره

زنجیره‌ی بلورین صدایش را بیافد.

در تجرد شب

و افسین وحشت جانت

ناآگاهی از سرنوشت ستاره باشد

غم سنگینت

تلخی ساقی علفی که به دندان می‌فشرد.

هم‌چون جایی ناپایدار

تصویر کامل گنبد آسمان باشی

و رویه

به جادویی که اسفندیار.

مسیر سوزان شهابی

خط رحیل به چشم‌ت زند.

و در ایمن‌تر کنج گمانت

به خیال سست یکی تلنگر

آبگینه‌ی عبرت

خاموش

در هم شکند. مهر ۵۲

شاملو در این شعر وزن را به‌رخ‌نمی‌کشد، آن را در فاصله نگاه‌می‌دارد. شعر را

بی‌قرار وزن می‌کند..... (همان، ص ۱۷۱-۱۷۲)

۶۶. این‌ها دو نمونه‌ی خوانش بود از یک‌نفر، با دو قضاوت متفاوت که برای هر کدام هم دلیل‌هایی آورده شده است. آیا این دلیل‌ها می‌توانند تعمیم پیدا کنند و در گذشت زمان به معیار داوری بدل شوند؟ تازه آن موقع معلوم نیست که این گونه معیارها و سنجه‌ها دیگر به درد بخورند.

۶۷. راستی معنای این جمله چیست؟ یک بار بر خاک نفکنیده گفتن و یک بار هم همان را بازگون خواندن؟ یعنی این دو را یک چیز پنداشته‌اند؟ مگر دو چیز متفاوت نیستند؟ این شعر شکل گفت‌وگو دارد شاید از نظر نمایشی چنین زبانی ضروری بوده؟ بگذریم، که جای بحثش این‌جا نیست. حال اگر کسی پیدا شد و این بند از همین شبانه را:

مسیر سوزان شهابی

خط رجیل به چشمت زند،

و در ایمن‌تر کنج گمانت

به خیال مست یکی تلنگر

آبگینه‌ی عورت

خاموش

درهم شکنند.

را بیان اندیشه بداند نه شعر، چه می‌گویید؟

اگر بخوایم به نقل این گونه داوری‌ها ادامه دهیم مثنوی هفتاد من کاغذ شود. این نکته را از یاد نبریم که این نویسنده گان نمی‌گویند که دارند از سلیقه‌های خودشان حرف می‌زنند، یا چیزی را برای خودشان اثبات می‌کنند، بل که می‌گویند نقد می‌کنند، استدلال می‌کنند، داوری می‌کنند. اما با چه متر و معیار به اثبات رسیده‌ی؟

□

آقای محمدعلی سپانلو مقاله‌ی دارند در مجله‌ی تکاپو، شماره‌ی ۱۱، تیر و

مرداد ۱۳۷۱، ص ۳۹-۴۱) به نام باز هم درباره‌ی مرگ آقای ناصری. ظاهراً
و نقدی است بر شعر مرگ ناصری (از ققنوس در باران).^{۱۷}
۶۸. نخست آقای محمد حقوقی درباره‌ی مرگ ناصری نوشته‌اند و پس از ایشان هم
من.^{۱۸}

عنوان‌های روی بخش‌هایی از این نوشته را از مقاله‌ی آقای سپانلو
گرفته‌ام. تمام مطالب داخل []، تأکیدها و تغییر حروف‌ها و شیوه‌ی
خط‌نویسی از من است. ایشان بخش‌هایی از مرگ ناصری را، به قول آقای
مفتون امینی، به شکل اعشاری نوشته‌اند، یعنی تقطیع چاپی شعر را با استفاده
از اسلش یا خط کسری مشخص کرده‌اند. من آن‌ها را به همان شکل اصلی
شاعرنوشت آورده‌ام.

امیدوارم که آقای سپانلو با نقل بخش‌هایی از مقاله‌ی‌شان در این کتاب
مخالفتی نداشته باشند.

□

چکیده‌ی حرف‌های آقای سپانلو را درباره‌ی مرگ ناصری می‌توان در دو مقوله
بررسی کرد؛ یکی نظری، یعنی دیدگاه ایشان در زمینه‌ی نقد یا دقیق‌تر بگویم
درباره‌ی خوانش شعر، که ایشان به آن نام تفسیر داده‌اند. دیگری از نظر ادبی،
یعنی ایرادات زبانی که به این شعر وارد دانسته‌اند.

۱۷. راستش را بخواهید مقاله‌ی آقای سپانلو، که خودشان آن را بحث و نقد و تفسیر و تحلیل و
استیج خوانده‌اند. در واقع یک ضد خوانش است، یا درست‌تر بگویم، یک ذهن‌کجی است به
شعر مرگ ناصری. شک دارم که بتوان آن را در شمار یک نوشته‌ی انتقادی آورد. با این همه، من
از این نظر که این مقاله یک نمونه‌ی غم‌انگیز خوانش بددلانه است به آن نگاه می‌کنم. نوشتن
درباره‌ی شعری که دوست نداریم یک چنین چیزی خواهد شد. آقای سپانلو بی‌شک مرگ
ناصری را دوست ندارد، اما شک دارم که مرگ ناصری هم سپانلو را دوست داشته باشد.

۱۸. آقای سپانلو گویا مقاله‌ی مرا که نخست در کتاب آینه چاپ شده بود (و سپس در انگشت و ماه،
چاپ شوند، ۱۳۷۱، و البته حالا هم در تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۷) نخوانده‌اند، و
ایرادشان به من به مقاله‌ی است که من در چنگ به‌نگار درباره‌ی خوانش آقای حقوقی نوشته
بودم و طبعاً چیزی از دیدگاه خودم در آن نیاورده بودم.



۶۹. « معیار عام ادبی و نمونه‌ی مطلق »

می‌نویسند « نمی‌دانم دخالت در گرفتاری‌هایی از نوع بحث در معنای یک شعر تا چه اندازه ضروری است؛ اثر هنری [شعر] که معنای آن در شکل کلماتش مسطور است با کلمات دیگری تفسیر بشود و لطف آن برجا بماند! »

همه‌ی کلمات نشان می‌دهند که ایشان بحث در شعر [به قول ایشان، در معنای شعر] را گرفتاری می‌دانند و ضرورتی به ورود در آن نمی‌بینند. اما چه چیزی ایشان را، به قول خودشان، به نقد و تفسیر این شعر واداشته؟ از سوی دیگر، از تمام کنش‌های شعر تنها به لطف معتقدند، که ضروری است از آن تعریف مشخصی به دست دهند. و مجذوب شدن را (که در بند دوم مقاله آمده، بی هیچ تعریفی یا توضیحی) روا نمی‌دانند. پس، چه ضرورتی ایشان را واداشته دست به تمام کارهایی بزنند که آن‌ها را در مقاله‌ی شان نالازم دانسته‌اند؟ راه دیگری پیش‌نهاد می‌کنند:

« شاید مهم آن باشد که باید در مقابل کیفیات ذوقی و پسندهایی که می‌تواند کم‌کم خود را به شکل معیار عام ادبی در بیاورد، یعنی برای شاعران جوان « نمونه‌ی مطلق » بسازد، واکنش نشان داد. آیا در این عرصه نقد نو چه قدر کارآیند باشد؟ نمی‌دانم! »

از هیچ‌یک از مفرداتش مثل کیفیات ذوقی، معیار عام ادبی، نمونه‌ی مطلق تعریفی در دست نداریم، نه ایشان داده‌اند و نه من در این‌گونه مباحث دیده‌ام. از این‌ها گذشته، آیا مقاله‌ی بازم مرگ آقای ناصری مدعی به دست دادن همین « معیار عام ادبی » است؟

۷۰. ایشان می‌گویند: « مشکل مفسران ما شاید در این است که با اثر شاعری سروکار دارند که به حق بر سر زبان‌ها افتاده، در نتیجه « مُد » شده، و این مد شدن در مفکوره‌ی منتقد یا مفسر فضایی تحمیلی ایجاد می‌کند که در آن قادر به حرکت نیست. »

۷۱. اگر به شعر فکرمی کردند نه به شاعر، دچار این مشکل نمی شدند. ایشان می گویند چون شاملو شاعری است مُد روز پس اثرش، یعنی شعرش، خود را تحمیل می کند و مفسر « در آن قادر به حرکت نیست. » و با توجه به نفی مجذوب شدن، گویا سعی دارند خلاف این راه را پیش بگیرند، از این رو از این شعر می گریزند، که این خود قبول خودخواسته‌ی نوعی دیگر از همان « فضای تحمیلی » و « قادر به حرکت نبودن » است. من فکرمی کنم آقای سپانلو حس می کند شاملو روی « مفکوره »ی او سنگینی می کند. راستی، اصلاً مگر با چنین جان پرخار و تیغی می شود شعر خواند؟ اگر شعری شما را « نگیرد » یا مجذوب آن نشوید چه گونه آن را درک می کنید؟ نکند خیال می کنند خواننده، خواه مفسر یا منتقد یا هرچه باشد، می تواند کناری بایستد و شعر بخواند، یا فیلم نگاه کند یا موسیقی بشنود؟ اشاره می کنم که حتا نظریه های علمی هم از آن « عینی بودن » قرن نوزدهمی، که ظاهراً منسکک برخی متقدمان ما است، بیرون آمده چه رسد به خوانش شعر.

۷۲. نُحْب، چه راهی پیش می گیرند؟ می گویند « پس می کوشم که با دید حسی و سبک ارتجالی به موضوع نزدیک شوم و این است تفسیر من در مورد شعر مرگ ناصری، اثر آقای شاملو. »

دید حسی و سبک ارتجالی یعنی چه؟ هیچ توضیحی را لازم ندیده اند. کلمات دید و سبک به ما می گوید نویسنده مبتنی بر اصولی که مقبول ایشان است می نویسد، یا به قول خودشان تفسیر می کنند. آیا دید حسی و سبک ارتجالی یعنی هرچه به ذهن رسیده؟ بی هیچ منطق و اصلی؟ یا شاید هم دید هفتاد سال پیش؟ که این هم نیست. آیا مقصودشان از این عبارات این است: « آیا در تحلیل شعر از ضوابطی که بعداً پدید آمده است استفاده کرده ام؟ » بعداً یعنی کی؟ پس از سال ۱۳۴۳ (سال سرودن مرگ ناصری)؟

۷۳. می نویسند « به نظر من البته قطعه‌ی مرگ ناصری اثر آقای شاملو، در کارنامه‌ی ایشان جای گاه مهمی ندارد، زیرا در آن ملاحظت یا مرارت شاعرانه‌ی بی که توقع داریم کمیاب است و حتا به شرحی که خواهم آورد، گاه معنایش روشن نیست. » لطفاً این

ملاحظت را بگذارید کنار آن لطف قلبی (در بند ۶۹)، و همین طور هم مرارت را. ملاحظت و لطف در بوطیقای شاعران « انجمن ادبی » زیاد به کار برده می‌شد، یا می‌شود، اما مرارت دیگر چیست؟ آیا همان « عرق ریزان روح » از را پاند است که در برخی مقالات اهل انتقاد خوانده‌ایم؟ شک ندارم که آقای سپانلو چون خودشان شاعرند می‌توانند این‌ها را برای ما معنی کنند.

۷۴. می‌نویسند: مضمون یا موضوع مرگ ناصری عبارت است از بخشی از راه صلیب. و « مضمون یا موضوع » و « ماجرای مرگ ناصری را خلاصه کرده‌اند. و در سراسر مقاله‌ی شان هیچ برداشت دیگری از مرگ ناصری ندارند. من پیش از مقاله‌ی آقای سپانلو در این باره در انگشت و ماه (چاپ نگاه، ص ۲۱۶-۲۲۱) نوشته‌ام که « در مرگ ناصری به شکلی گذرا گوشه‌یی از حکایت بردار کردن مسیح را می‌خوانیم، آن هم در حاشیه و بیرون از فضای اصلی شعر، خاصه در بخش اول. اما این‌ها چه ربطی به جوهر این شعر دارد؟ فقط داستان‌مایه‌ی این شعر است. شعر از دل آن داستان آشنا داستان دیگری پرداخته. بی‌شک پوسته‌ی این شعر یادآور آن داستان است. ببینیم آن‌هایی که در باره‌ی این شعر نوشته‌اند از این داستان چه سودی به نفع شعر برده‌اند، یا شاید به زیان آن قدم برداشته‌اند؟ این چه کشفی است که شعرشناسی بیاید و حکایتی را که از صغیر و کبیر همه از آن باخبرند با آب و تاب شرح بدهد؟ آن قدر فیلم و تابلو نقاشی و داستان در این زمینه هست که آن سرش صحرا. ساده‌انگاری نیست که فکر کنیم مرگ ناصری هم به همین راه رفته است...؟ » (ص ۲۱۸).

۷۵. آقای سپانلو در باره‌ی مرگ ناصری می‌نویسند « به احتمال زیاد از آنونس همان فیلم معروف [فروغ بی‌پایان نیکلاس ری] الهام یافته است؛ متها ساختمان آن تقلیدی و مکانیکی از کار درآمده، نه ابداعی و متحول. » ایشان نوشته‌اند دهه‌ی چهل، یعنی ۴۰ تا ۴۹، در کدام سال این فیلم را در تهران نشان داده بودند؟ مرگ ناصری در بهمن ۴۴ سروده شده است. اما اجازه بدهید شبهه‌ی آقای سپانلو را قوی بگیریم و آن را واقعیت تلقی کنیم که شاملو از آن فیلم

الهام گرفته. و باز هم قبول کنیم که همان طور که مفسر محترم گفته‌اند شاعر از آن فیلم و ماجرای تکراریش به طریق آنونس استفاده برده. این جا یکک اما هست و آن ساختار شعر است که ماجرای تصلیب ناصری، - حناگیریم که این ناصری همان عیسا باشد، - پوسته‌ی آن است. اما ساختار شعر بر تنیده‌ی است از موقعیت‌های تقابلی، یعنی تقابل دو مقوله یا دو فرم. درون و بیرون. و این چیزی است که در شعر هست و متقد ما نخواسته‌اند آن را ببینند، و شعر را گذاشته و به آن فیلم پرداخته‌اند، و در واقع چیزی از مرگ ناصری نوشته‌اند بل که از روی بی‌حوصله‌گی در این به اصطلاح تفسیرشان به زنده‌گی عیسی پرداخته‌اند، همراه با «چاشنی» چند ایراد ادبی. خوب است بینیم از عبارات شعر چه فهمیده‌اند.

□

۱. با آوازی یکدست

یکدست

دنباله‌ی چوین. بار

در قفایش

خطی سنگین و مرتعش

بر خاک می‌کشید.

۷۶. «آوای دنباله‌ی تصلیب که در پی عیسی به زمین کشیده می‌شود» «یکدست»

توصیف شده است. این صفت صدا ندارد و فاقد فونتیکی است که سنگینی و تداوم کشش تصلیب را به روی خاک القاء کند. از شاعری که آن چنان وسواس فونتیک دارد عجیب است که چرا دست‌کم کلمه «یکنواخت» را به کار نبرده. که صدا یا «نواخت» در آن وجود دارد، حالا این صفت کم فایده را سه بار تکرار کرده.

اجازه بدهید در پایان از این بخش به این بحث پردازیم (بند ۹۸) و الا سر رشته را گم خواهیم کرد.

۲. و آواز دراز دنباله‌ی بار

در هذیان دردش

یکدست

رشته‌ی آتشین

می‌رشت.

۷۷. «در پلان دوم چهره‌ی دردمند عیسی را داریم که صدای ناهنجار دنباله‌ی صلیب بر خاک، مثل زنجیر آتش بر رنج و عذاب او می‌افزاید...» هیچ‌یک از کلمات یا مفرداتی را که ایشان نوشته‌اند در شعر نمی‌بینید. آیا دلالتی به چنین تصویری در این بند هست؟ شاید در همان پلان دوم خیالی ایشان باشد. «چهره‌ی دردمند عیسی» از کجا آمده؟ چرا آن یک نواخت‌شان این‌جا شده صدای ناهنجار؟ آن فوتبکی که می‌گفتند باید «سنگینی و تداوم کشش صلیب را به روی خاک القا کند» همین صدای ناهنجار است؟ چرا رشته‌ی آتشین شده «مثل زنجیر آتش» و در هذیان دردش شده «بر رنج و عذاب او» و می‌رشت شده «می‌افزاید». آنچه ایشان نوشته‌اند هیچ ربطی به این بخش از شعر ندارد. آیا تصویر شعر را درست گرفته‌اند؟ مقصودم کار رشتن است. تمام بیراهه رفتن‌های ایشان از همین بند آب می‌خورد.

۷۸. «پلان سوم که حاوی شاعرانه‌ترین تصویر این قطعه است، زیرا مایه‌ی ذهنیت در آن بیش‌تر است، چنین آغاز می‌شود:

۳. از رحمی که در جان خویش یافت

سبک شد

و چونان قویی

مغرور

در زلالی خوشتن نگرست،

از آن جا که بیان شاملو در دو مصرع اول، ناتوان است، این بند به قول معروف دچار «ضعف تألیف» شده و می‌توان آن را دو جور معنی کرد:

(۱) آن ترحم ذاتی که عیسی نسبت به بره‌های خداوند (یعنی همین آزاردهنده‌گان) داشت دردش را تخفیف داد، سبک‌شد، حالش بهتر شد و توانست سرافرازانه به خویش بنگرد.

(۲) آن ترحم ذاتی که عیسی ... داشت از دلش رخت بر بست و توانست سرافرازانه به خویش بنگرد.

۷۹. راستی، چرا جمله‌ی ساده‌ی «از رحمی که در جان خویش یافت / سبک‌شد» این همه پیچیده شده‌است؟ سبک‌شدن، از دست دادن سنگینی است، مثلاً از طریق کم کردن بار. چیزی یا باری که در جانش، یا بر دلش سنگینی می‌کرد جایش را به رحم می‌دهد، از این رو، او از آن بار سبک‌شد. چیزی را پیدا می‌کند که باعث سبک شدنش می‌شود (البته نه در معنای اخلاقی). از نظر ساختاری، «سبک‌شد» هم ناظر است به سبک شدن از بار سنگینی که بر دوش و بر دل دارد و هم ناظر است به سبک‌بالی و سبک‌کای آن قوی روی آب. در جانش هیچ تیره‌گی نیست، زلال است. وقتی غمی را که بر دل مان سنگینی می‌کند به طریقی از دل بیرونش کنیم سبک می‌شویم. از طرف دیگر، خیلی فرق است میان رحم - که شعر می‌گوید - و ترحم، که متقدم می‌گوید. وانگهی ترحم ذاتی کدام است؟ شاید شعر به خواننده وا گذاشته که آن سنگینی را خودش حس کند، یا معنی کند. در معنی دوم - متقدم - ما الحق که خیلی و ملاحظت و موارات شاعرانه «هست! ترحم ذاتی را در نظر بیاورید که رختش را بسته و دارد می‌رود. اگر ترکیب «به هیأت»، آن طور که ایشان در این مقاله باور دارند، مطمئن است «رخت برستن» چیست؟ «توانست سرافرازانه به خویش بنگرد» به معنی «در زلالی خوشتن نگرست» است؟ آیا واقعاً آن چه ایشان درباره‌ی این بند نوشته‌اند هیچ ربطی به شعر دارد؟

□

۸۰. «پلان چهارم تعاقب تصویر یک تازیانه یا ریسمان سرخ است (ایا رنگش سرخ

است یا پیش از آن که به تن عیسی بخورد، از خون سرخ شده؟) تازیانه یا ریسمان در هوا حرکت می‌کند و فرود می‌آید، و لابد بر تن عیسی می‌خورد، می‌گوییم «لابد» زیرا جملات زیر:

۴. رشته‌ی چرم‌باف

فرود آمد،

و ریسمان بی‌انتهای سرخ

در طول خوش

از گره‌ی بزرگ

برگذشت.

نشان نمی‌دهد که تازیانه، با این همه آب و تاب بالاخره چه کار می‌کند...»
 ۸۱. قبل از این بند آمده: «تازیانه‌اش بزنی‌دا» و سپس بی‌درنگ می‌خوانیم: «رشته‌ی چرم‌باف فرود آمد،» پیدا است که این تازیانه جنبش از رشته‌های به هم بافته‌ی چرم است. هیچ ابهامی در این کلمه نیست. رشته در رشته‌ی چرم‌باف را با توجه به رشته‌ی آتشین می‌رشت بخوانید. ظرافت معنایی و تصویریش محسوس نیست؟ مگر در بند دوم نخوانده بودیم که:

و آواز دراز دنباله‌ی بار

در هذیان دردش

یکدست

رشته‌ی آتشین

می‌رشت.

«رشته‌ی آتشین» این بند با تداوم «می‌رشت»، و با گذشت زمان، در جان او شده «ریسمان بی‌انتهای سرخ». در بند چهارم این دو رشته در یک جا به هم می‌رسند، یا درست‌تر بگوییم، یکی در دیگری تداخل می‌کند، به این معنا که رشته‌ی بیرونی (= رشته‌ی چرم‌باف = تازیانه) در رشته‌ی آتشین (= ریسمان

بی‌انتهای سرخ، که تداوم « می‌رشت » بند ۲ است (گرهی می‌اندازد، و بنا بر شعر، رشتن هم‌چنان در « می‌رشت » بند ۲ به بعد استمرار می‌یابد، و از این جاست « برگذشت ». رشته‌ی مادی بیرونی در استمرار رشتن آن رشته‌ی آتشین درونی وقفه‌یی، یعنی گرهی، می‌اندازد. تازیانه ناظر بر « تازاندن » ناصری. بار بر دوش است که آن را در « شتاب‌کن ناصری، شتاب‌کن! » داریم. این از سوی تازیانه داران است. جنبش هم که گفتیم از رشته‌های به‌هم‌بافته‌ی چرم است. گمان‌کنم از نظر سینمایی. مفسر هم که نگاه کنیم روشن باشد که چرا یک‌جا گفته تازیانه و جای دیگر « رشته‌ی چرم‌باف ». رشته‌ی چرم‌باف از بیرون بر تن او فرومی‌آید و از درون بر جانش. مستفاد ما می‌گوید « حتا یک مفسر ما مطمئن نیست که « رشته‌ی چرم‌باف » همان تازیانه، یا همان ریسمان بی‌انتهای سرخ باشد! « رشته‌ی چرم‌باف همان تازیانه است اما عبارت « تازیانه، یا همان ریسمان بی‌انتهای سرخ » آقای سپانلو کار را خراب کرده‌است. یقیناً، البته از نظر من، تازیانه به هیچ‌وجه همان « ریسمان بی‌انتهای سرخ » نیست. شتر مرد و حاجی خلاص! ناگزیرم تکرار کنم که « ریسمان بی‌انتهای سرخ » همان رشته‌ی آتشین است که او « در هذیان دردش ... می‌رشت »، و این رشته‌ی است در جان او. می‌نویسند: « این ابهام تقصیر کیست؟ تقصیر عقل قاصر مفسر [باید پرسید کدام یکی؟ آخر با جناب سپانلو شده‌ایم سه نفر] یا بیان شاعر؟ آخر ریسمان معمولاً چرمی نیست، مگر گوینده به نحوی آن را برای خواننده روشن کرده‌باشد. « بله من هم ریسمان چرمی نشنیده‌ام. شلاق چرمی داریم که حداکثر طولش باشد دو متر. مجسم بفرمایید که « ریسمان بی‌انتهای سرخ » همان شلاق باشد، کدام نگهبان در فیلم آقای مفسر می‌تواند چنین شلاق بی‌انتهایی را به هوا ببرد! می‌پرسند « اگر همان است به چه دلیل سه کلمه‌ی تازیانه و رشته و ریسمان نزدیک هم به کار برده شده‌است؟ » چرا از ما می‌پرسید؟ از خودتان پرسید که طرفدار یکی بودن این سه کلمه‌اید. « بازی با کلمات معنی را به تعقید می‌کشد (نظیر بازی بی‌جهتی که با سه واژه‌ی تازیانه، رشته و ریسمان می‌شود) ...؟ » این تعقیدی است که مستفاد شاعر برای ما درست کرده‌اند. می‌نویسند « کلمه‌ی « چرم‌باف » که به جای

«چرم‌بافته» به کاررفته، و البته خیلی غلط نیست؛ ولی از آن جا که چرم‌باف اساساً به معنای بافنده‌ی چرم به کار می‌رود، باز جمله دستخوش سستی و حتا ابهام می‌شود. زیرا ممکن است از اضافه‌ی «رشته‌ی چرم‌باف» تصور شود که در میان تماشاگران یک نفر چرم‌باف هم بوده که با «رشته» خود (نه بافته‌ی خود) عیسی را کتک زده است.»

۸۲. «خیلی غلط نیست» هم از آن حرف‌ها است. به عرض برسانم که اصلاً غلط نیست! چرم‌باف مثل کش‌باف، دست‌باف، نه مثل شال‌باف (بافنده‌ی شال) یا حصیرباف، یا شعرباف، و گاهی هم شعرباف. این که نوشته‌اند «چرم‌باف اساساً به معنای بافنده‌ی چرم به کار می‌رود» گویا از اختراعات است. نه آن «اساساً» درست است و نه آن «به کار می‌رود». جمله تعیین می‌کند که کدام معنی برای «باف» درست است. اما آن «به کار می‌رود» برای این نادرست است که چنین شغلی را من برای بار اول است که می‌شنوم. شما شغل چرم‌بافی شنیده‌اید؟ هر که می‌تواند چند رشته چرم را به هم بیافد، اما او را نمی‌شود به شغل چرم‌بافی متهم کرد. چنین پیشه‌یی که مفسر به آن اشاره می‌کند وجود دارد؟ به فرض این که یک نفر چرم‌باف! با رشته‌اش! وسط جمعیت باشد چه ربطی دارد به تازیانه‌داران این شعر؟ ماجرا ادامه دارد، و من به ناگزیر دنباله‌ی حرف‌های آقای سپانلو و پاسخ‌های خودم را به شکل گفت‌وگو درمی‌آورم.

۸۳. سپانلو: «اما مشکل در این جا تمام نمی‌شود. عبارت «از گره‌ی بزرگ برگذشت» معنای مشخصی ندارد. آیا مقصود این است که ته ریسمان را گره زده بودند که بیش‌تر درد بیاورد؟»

— مگر یادتان رفته که این ریسمان «بی‌انتها» است؟ ته ندارد.

سپانلو: «یا این که ریسمان بر گره اعصاب عیسی خورد؟»

— زیادی سینمایی شده استاد. «گره اعصاب» دیگر چیست؟ چنین

چیزی مگر در آناتومی. تفسیر سینمایی وجود داشته باشد! حتا «کابل» «دکتر» های شکنجه‌گر هم به گره اعصاب نمی‌خورد.

سپانلو: «یا خود ریسمان در هوا تاب یا گره خورد؟»

— این سینمایی تر است.

سپانلو: «یا مقصود از ریسمان و گره رگ‌ها و قلب عیسی است؟»

— سکانس دوم آناتومی سینمایی! (شاید به جای سکانس دوم باید

بگویم پلان دوم، یا شاید چیز دیگری. نمی‌دانم.)

سپانلو: «ببینیم مفسران یا کاشفان کرامت در این باب چه گفته‌اند.»

— ببینیم.

سپانلو: «حقوقی نوشته‌است «از گرهی بزرگ برگذشت» یعنی تازیانه دور

کمر عیسی پیچید. پاشایی نوشته‌است این جمله «نامستقیم فرودآمدن ضربه‌ی

تازیانه را نشان می‌دهد» ماشاءالله!»

— ماشاءالله به جمال آقای سپانلو. من در این باره صفحه‌ها سیاه کرده‌ام، نه آن که

فقط همین یک جمله را گفته باشم. اما هنوز هم معتقدم که «این جمله به‌طور

نامستقیم فرودآمدن ضربه‌ی تازیانه را نشان می‌دهد» شاید با مختصر

توضیحی که پیش‌تر دادم موضوع روشن شده‌باشد.

□

۸۴. «در پلان پنجم، در یک نمای عمومی (لانگ شات) العازر را می‌بیند که خود را از

صف تماشاگران کنار می‌کشد و می‌رود.

۵. از صف غوغای تماشاگران

العازر

گام‌زنان راه خود گرفت

دست‌ها

در پس‌پشت

به هم درآهکنده،

و جانش را از آزار گران‌دینی گزنده

آزادیافت:

و این هم چهره‌ی درشت‌الغاز و جمله‌یی که به خود می‌گوید:

« — مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست! »

۸۵. « ... اگر خودمان را در محیط اندیشه‌گی شاعر قراردهیم می‌توانیم از زبان او چنین بگوییم: با تلقینات ماتریالیسم تاریخی که از نوجوانی در روح من جایگزین شده بود از همان آغاز از ترحم و بخشایش مسیحی بیزار بودم. مسیح یک جور مازوخیست (آزارطلب) بود. العازر همین را می‌گوید: « مسیح خود شکنجه‌ی شهادت را برگزید، والا او که مرا زنده کرد حتماً می‌توانست به نوعی از معرکه جان سالم به‌دربرد. حالا که خودش خواسته زجرکش شود، بگذار بکشد. من دیگر هیچ دینی به او ندارم. »

البته این حرف‌ها از باب ملاحظت مقاله زده‌شده و جز این نمی‌توانم بگویم که این‌ها از مقوله‌ی « معناتراشی و کشف و کرامات » و اختراعات مفسر « باز هم ... » است. عنوان « مازوخیسم. ماتریالیسم. تاریخی » برای این قسمت از حرف‌های‌شان چه طور است؟

۸۶. « در طول شش پلانی که شعر بر آن بنا شده‌است، به جز پلان سوم، چندان مایه‌یی از تخیل و آفرینش شعری به کار نرفته، مرگ ناصری از دایره‌ی گزارش تصاویر عینی بیرون نیامده، هنرنمایی شاعر در کنار هم چیدن واژه‌گان پرتنین — می‌شود گفت رعب‌انگیز — و ساختن جملاتی پرافاده و مطمئن خلاصه‌شده‌است. »

در واقع باید گفت که مفسر ما « در دایره‌ی گزارش تصاویر عینی » مانده. از تمام شعر تنها چشم‌شان همین چند تصویر را در شش پلان دیده‌اند، آن هم نه دقیق.

□

۸۷. « ... ترکیب کلمات شعر معناهای القایی می‌سازد. عبارات در آن سوی خویش جهان مضاعفی می‌آفرینند که خیال خواننده را در قلمروهای ناشناس بیدار می‌کند. » به طور کلی درست است. اما آیا مفسر ما، در مقام خواننده، دست به چنین کاری زده‌اند؟ شاید زده‌اند اما گویا در آن جهان مضاعف به روی‌شان بسته بود: « اما در مرگ ناصری کلمات فقط حاصل معنای خویش‌اند و تصویرها به جز احساس عیسی، که در خود قویی مغرور می‌یابد، یک‌سر به امر شریف رپرتاژ گمارده شده‌اند. »

آقای سپانلو حرف‌های دیگری هم در این مقاله دارند که مثلاً باید « در فراسوی تصاویر شعر، دید شخصی شاعر » را جست‌وجو کرد. و همین‌جاست که آن « ماتریالیسم تاریخی » کذایی را پیدامی‌کنند. این حرف‌ها از چارچوب این کتاب بیرون است.

□

پردازیم به صفت « یکدست ».

۸۸. به دو نکته به صورت سوال اشاره می‌کنم. مفسر می‌پذیرد که شاملو « وسواس فونتیک » دارد و هر خواننده‌یی هم معنای وسواس را می‌داند. سوال این است آیا لازم نبود که مفسر از خودش پرسد چرا شاعر این‌جا دست از وسواس برداشته است. احتمالاً مقصودشان از وسواس دقت بسیار زیاد است، که گویا شاعر این‌جا فاقد آن است. سوال دیگر. مفسر که از این زاویه نگاه می‌کنند می‌توانستند همین ایراد را به « آواز » بگیرند؟ کسی که یک‌نواخت را برای یک‌دست پیش‌نهاد می‌کند شاید برای آواز هم صدا را بپسندد. اگر جای مفسر محترم بودم از خودم می‌پرسیدم که وسط آن‌همه عربده‌های « کوچهی عذاب »^{۱۹} چه طور صدای یک‌نواخت خرت‌خرت ته صلیب، یا به قول مفسر « سنگینی و تداوم کشش صلیب ... به روی خاک »، به گوش می‌رسد؟ اصلاً کی آن را می‌شنود؟ گمان می‌کنم که حرف مفسر موقعی قابل بررسی است که اول ایشان تصویری از برداشت خودشان از این بند بدهند و آن وقت بر اساس آن تصویر بگویند به جای این واژه باید آن واژه بیاید (کاری به درست و غلط بودن خود پیش‌نهاد نداریم). اما ایشان هیچ برداشتی از این بخش از شعر ندارند. اگر ایشان شاعر این شعر بودند به جای یک‌دست می‌گذاشتند یک‌نواخت « که صدا یا « نواخت » در آن وجود دارد » (به قول مفسر). از این گذشته، مگر نواخت یعنی صدا؟ در فرهنگ معین در معنی

۱۹. مفرما « کوچهی عذاب » را به کار می‌برند. کجای شعر چنین چیزی آمده؟ در شعر فقط آمده:

« صف غوغای نمائیان » آیا همین شده « کوچهی عذاب »؟ شاید آقای سپانلو Via Dolorosa

(راه اندوه) مسیحیان را در ذهن داشته و آن را « کوچهی عذاب » پنداشته؟

نواخت آمده نوازش و دلجویی و نیکی، بخشش. و در معنی نواختن، سوای معانی نواخت، آمده ساززدن، آوازخواندن. ذیل یکنواخت هم آمده یکسان. نمی‌دانم مفسر از تأکید روی نواخت در یکنواخت چه منظوری داشته‌اند. می‌دانیم که نواخت در آن هست اما، با توجه به معانی نواخت، آیا به کار این شعر می‌آید؟

من خیلی پیش‌تر از مقاله‌ی چاپی آقای سپانو در زمینه‌ی یکنواخت نبودن یکدست (در انگشت و ماه، ص ۴۲-۴۳) نوشته‌ام که « شعر « با آوازی یکدست » آغاز می‌شود، آوازی که در نظر اول آن را خرت‌خرتی پنداشته‌ایم که این از کشیده‌شدن دنباله‌ی چوبین بار بر خاک ایجاد می‌شود. آیا این خرت‌خرت یکنواخت در جان او « آواز یکدست » است؟ از خود می‌پرسم چه طور ممکن است آغاز شعری چنین با چنان خرت‌خرت بدآهنگی آغاز شود؟ خرت‌خرت چه گونه می‌تواند آوازی باشد که به چنان اوج و تعالی دست یابد و تمام شعر، در خوانش من، بر این محور بگردد؟ می‌شود شعری با یک چنین تراش. الماس‌گون. که در بخش پیش دیدیم. با خرت‌خرتی یکنواخت (و کسالت آور و عصب‌خراش) آغاز شود؟ این که موسیقی نیست، خرت‌خرت. جان‌گزا است! شعر با ما از آوازی یکدست سخن می‌گوید و بی‌گمان ما را به شنیدن این آواز فراموشی خواند. از این جاست که پیشنهاد می‌کنم تصور خرت‌خرت ناخوش‌آواز را رها کنیم و آوازی یکدست بشنویم. می‌توانیم به این شکل هم بپرسیم: چه لازم بود که « یکدست »، اگر به معنای یکنواخت بود، چنین به تأکید در تقطیع موسیقایی مکرری بیاید؟ واژه‌ی « یکدست » در ترکیب آوایی. « با آوازی یکدست | یکدست »، آهنگین، ناب، ناگسسته، نوازش‌گونه و زلال است، گویی به زلالی و یکدستی آبگینه‌یی ارغوانی که در مهتاب بدان بنگریم. با این توصیفم، می‌خواهم بگویم که این آواز، موسیقی نابی است که بر خاک طنین افکنده‌است. « بر خاک » و زمینی، و در معنایی گسترده‌تر: در جهان و در تمامی هستی. »

اول به این تعریف یکدست در برهان قاطع توجه کنید: « یکدست معروف است که نقیض دو دست باشد. و کنایه از چند چیز است که به یک

نیره و یک جنس و یک طریق و به یک نوع و مثل هم باشد. و یک چیز را نیز گویند که تمام آن به یک نسبت باشد. (تصحیح زنده یاد دکتر محمد معین) و در حاشیه‌ی همین کتاب، به نقل از فرهنگ نظام، این بیت صائب تبریزی آمده: از آن است یکدست الکار صائب که جز دست خود متکایی ندارد.

حدس من آن است که صائب این واژه را از زبان گفتار و پیشه وام گرفته است. چون امروزه هم این واژه بیش تر در زبان پیشه و گفتار به کار می‌رود. برای من نخستین چیزی که در این کلمه چشم‌گیر است ترکیب آن است: یک + دست. صفت کاری است که حاصل کار یک دست، به معنی یک نفر، است و به همین دلیل بر یک قاعده و اندازه و تناسب و توازن صورت گرفته است، و نشیده‌ام که صفت صدا باشد. به این مثال‌های امروزی توجه کنید:

۱. این بلوز بافتنی بافتش یکدست نیست.
 ۲. این نویسنده در کتاب تازه‌اش فارسی تمیز و یکدستی دارد.
 ۳. نگاه کن گل‌وبوته‌های این قالی اصلاً یکدست نیست، کار بافنده‌ی تازه کار است.
 ۴. چه سبب‌های یکدستی.
 ۵. چه قدر موهات را یکدست زده.
 ۶. بار شما نه توی این کارتن و نه توی کارتن‌های دیگر یکدست نیست.
 ۷. سطح کار یکدست نیست. (که یکدستی این‌جا می‌تواند نرمی و لطافت و ظرافت را القا کند.)
 ۸. خطوط این کار یکدست نیست.
- از این نمونه‌ها پیداست که یکدستی، چنان که گفته شد، دلالت بر تفارن، هم‌اندازه‌گی، تناسب ... دارد.
- از سوی دیگر، یک‌نواخت برای صدا هم منفی است و هم چیزی مکانیکی را القامی‌کند. مثلاً «خرت خرت یک‌نواخت»، یا «توق توق یک‌نواخت». فلان قسمت ماشین، یا «تکرار یک‌نواخت نقش‌های فلان قالی».

یا « موسیقی یکنواختی است ». معمولاً مترجمان یکنواخت را برای monotone هم به کار می‌برند. خلاصه، یکنواخت بودن دلالت بر تکرار دارد و کسالت‌آور است، و یکدست بودن دلالت بر تقارن ... و مثبت است.

به شعر نگاه کنیم. اولین چیزی که چشم‌گیر است مشترک بودن صفت یکدست است میان آواز و رشتن.

۱. از سطر اول، و تأکیدش در سطر دوم، من این طور حس می‌کنم که مهم‌ترین عنصر شعر تا این‌جا یکدست بودن آواز، یا دقیق‌تر بگوییم خود یکدست است. یکدست در سطر دوم در یک موقعیت بی‌کرانه گی بازتاب می‌یابد، موقعیتی که در تمام آفاق سطر بسط می‌یابد، سطری که می‌تواند به درازای عالم باشد. من به بحث در این نکته‌ی تقطیعی نمی‌پردازم و توجه خواننده را به بحث معماری موسیقایی در فصل ساختار موسیقایی شعرهای شاملو جلب می‌کنم. (۳۸/۹ به بعد).

۲. یکدست سطر دوم در دنباله‌ی چوین بار و در خط سنگین و مرتعش منعکس می‌شود. نباید این « مرتعش » را ناشی آن یکدستی آواز دانست. چرا که آواز، یکدستی‌اش را در دو کیفیت سنگین و مرتعش نیز حفظ می‌کند. مقصودم این است که این سنگین و مرتعش، که صفت خط آواز است، تا پایان شعر یکدستی، یعنی توازن هارمونایی‌اش را حفظ می‌کند، هم در آواز و هم در رشتن.

۳. بار دیگر یکدست را در خط رشتن، می‌بینم، یعنی در سطر سوم از بند دوم:

۲. و آواز دراز دنباله‌ی بار

در هذیان دردش

یکدست

رشته‌ی آتشین

می‌رشت.

کشش رشته را در آوای رهای این بند هم می توان حس کرد. این جا آن طور که یکدست در یک سطر کامل نشسته صفت سطر پیش، یعنی هذیان درد، است و نیز قید سطر پس از خود، یعنی «رشته یی آتشین می رشت»، در بند اول این رشته یی که بافتش یکدست بود آواز است و این جا نیز رشتن است که یکدست است. این را باید صفت تمام مفردات بند دوم هم دانست نه فقط رشتن: آواز دراز، دنباله ی بار، هذیان درد، و رشته ی آتشین همه یکدست اند.

در بند اول، یکدست بیرونی و آوازی، یعنی شنیداری است و در بند دوم درونی و دیداری است. بدین سان یکدست هم بافتی بیرونی دارد و هم بافتی درونی.

به طور کلی یکدست به بافت آوازی، یعنی بافت صداهای این شعر، و بافت رشته ی آتشین اشاره دارد که یکدستی اش در ریمان بی انتهای سرخ هم چنان حفظ می شود، با آن که یک بار در این یکدستی «گره» می افتد:

و ریمان بی انتهای سرخ

در طول خویش

از گره ی بزرگ

برگذشت.

شاید لزوم واژه ی «گره» با توجه به این معنی یکدست، که شکل های متفاوت بافت را القا می کند، این جا روشن شده باشد.

گمان کنم این اندازه توضیح کافی باشد که ما یکدستی را در بافت، یا به شکل کلی ترش در رشتن و ریمان ببینیم. این نکته را تکرار می کنم که تمام این یکدستی در درون می گذرد، در جان راوی.

□

ما در این شعر سه صدا داریم. یکی صدای راوی است که شنونده ی اول آوازی است که در جان «او» می گذرد. او این آواز را برای ما روایت

می‌کند. دوم صدای درونی « او » است که در یکدستی جانش ساخته می‌شود و ما نیز شنونده‌ی آنیم. سوم یک صدای بیرونی است که در شعر « صف غوغا » خواننده شده است. که تازیانه داران را هم شامل می‌شود. راوی، و ما نیز هم، داریم به این نت‌های آوازه‌ها و صداها، یعنی به رسوخ و نفوذ این آوازه‌ها دل می‌دهیم. وقتی که می‌شود مکالمات روزمره را به نت نوشت^{۲۰} آیا نمی‌شود موسیقی‌یی را به شعر نوشت؟ یعنی نت‌ها را به واژه‌ها درآورد؟

www.KetabFarsi.com

۲۰. اشاره‌ام به کتاب و صایای تعریف‌شده‌ی میلان کوندرا است، به ترجمه‌ی کاوه باسمنجی، تهران

۱۳۷۷، ص ۱۲۳-۱۲۴

www.KetabFarsi.com

www.KetabFarsi.com



کتابتِ کمال

www.KetabFarsi.com

موسیقی عرفانی در مقام
تعمیر انسانیت
پروفسور دکتر سید محمد
امین حسینی



یک زنده گی

احمد شاملو

نام شعری: ا. بامداد [در آغاز شاعری، ا. صبح]

متولد ۲۱ آذر ۱۳۰۴، تهران.

شاعر، روزنامه‌نگار، مترجم شعر و رمان، محقق کتاب کوچک.

www.KitaboSunnat.com

www.KetabFarsi.com

ترجیح می‌دهم که شعر شیپور باشد نه لایلی.

احمد شاملو

www.KetabFarsi.com



نام همه‌ی شعرهای تو
زندگی و شعر احمد شاملو «ابامداد»
ع. پاشائی
جلد دوم
ناشر: نشر ثالث

عکس‌ها (بخش تصویرها): با همکاری آیدا

طرح روی جلد: آیدین آغداشلو

صفحه آرا و مصحح: اسماعیل جنتی

حروفچینی: روایت (حروف‌نگار: سحر جعفری)

نقاشی خط آستر بلرقه: منوچهر دشمن‌زیاری

چاپ اول: بهار ۱۳۷۸ - ۳۳۰۰ نسخه

لیتوگرافی: طاووس رایانه - چاپ: احمدی - صحافی: امید

خیابان انقلاب - مقابل دانشگاه - خیابان ۱۲ فروردین - شماره ۱۱ - طبقه دوم - تلفن: ۶۴۶۰۱۴۶

کلیه حقوق چاپ محفوظ و متعلق به نشر ثالث است

ISBN 964-6404-61-8

شابک ۹۶۴-۶۴۰۴-۶۱-۸

ISBN 964-6404-63-4

شابک دوره ۹۶۴-۶۴۰۴-۶۳-۴

II-N 9789646404618

ای.ای.ان ۹۷۸۹۶۴۶۴۰۴۶۱۸

II-N 9789646404632

ای.ای.ان دوره ۹۷۸۹۶۴۶۴۰۴۶۳۲