بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست

سرچراغ
از آستانه ی شاملو ۳

بازار روز
شاعر ما شاعر آنها ۵ ● مردی که خلاصه خود بود ۶ ● با آیدا در آینه ۲۳ ● آیدا در آینه یا مفهوم شدگی عناصر در شعر شاملو ۲۵ ● چنین گفت بامداد خسته ۳۷ ● حدیث بیقراری بامداد ۴۵ در آغاز کلمه نبود ۴۹ ● با تخلص خونین بامداد ۵۴

بازار داغ
نقدی بر چند اثر کورت ونگات جونیور ۵۷

بازار قدیم
انقلاب اسطوره ای ۶۷

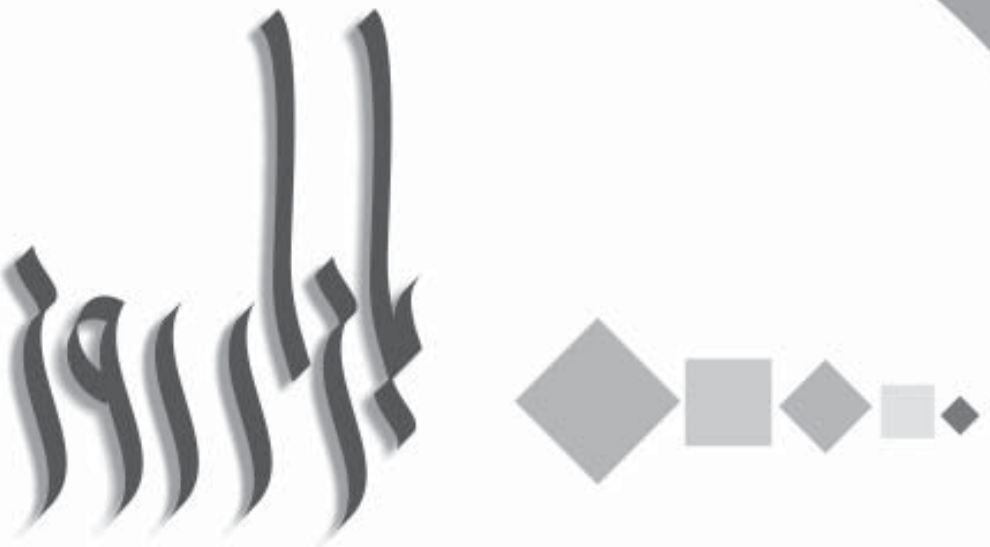
واما شعر
با آثاری از: سید علی صالحی، زنده یاد بیژن نجدی، علی باباچاهی، ع.صمدیان، بهزاد زرین پور، ابوالفضل پاشا، مهرداد فلاح، آفاق شوهانی ، مریم مسیح، ناهید عباسی، محمد حسن نجفی، ثریا کهریزی، علی قربان نژاد، محمد زندی، هدی حدادی، عباس اعرابی ۷۱

آشفته بازار
آشفته بازار ۹۳
طرح در آستانه ۹۴

شماره چهار ، آبان و مهر ۸۲

صاحب امتیاز: مؤسسه فرهنگی هنری سرواد
مدیر عامل: علیرضا میرزاخانی
Bazarche_Magazine@yahoo.co.uk.
سردبیر: رضا شنطیا
Reza_Shantiya@yahoo.com
سرپرست هیات تحریریه:
حمید ایرانپور
Hamid_Irpour@yahoo.com
گرافیست و صفحه آرا: محمد مهدی اشرف سمنانی
Mahdi_Ashraf@yahoo.com

نشانی: تهران، خیابان مطهری، خیابان جم، شماره ۱۲، واحد ۸
صندوق پستی ۷۶۷ - ۱۴۳۹۵
تلفن: ۸۸۳۶۵۹۵
فکس: ۸۸۲۶۴۸۸



از آستانه ی شاملو

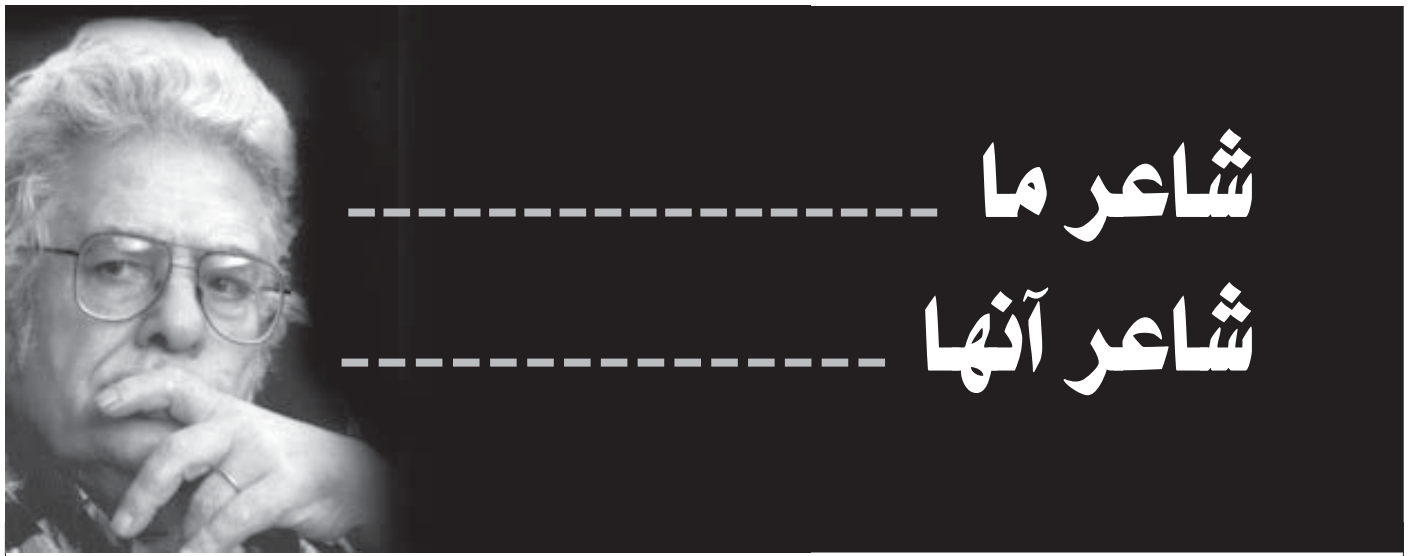
عصر یکی از روزهای پاییزی سال ۱۳۷۴، وقتی که در محضر شمس لنگرودی برای کاری به دیدار احمد شاملو رفته بودیم، او را پیرتر ـ اما نه کهنه تر ـ از دفعات پیش دیدم. شاملو همواره برای من (برای ما)، مظهر اعتماد به نفس، خستگی ناپذیری، جوانی و شور بود. اما آن روز، خسته و بی حوصله به نظر می رسید. اگر چه مدت زمانی نگذشت که او همان شاملوی ذهنی ما شود؛ اما طرحی از خستگی و شکستگی او در ذهن من باقی ماند تا روزی که به پ آستانه پ رسید.

نخست بار نام شاعرِ پریا را در دبیرستان ، از استاد ادبیات مان، جناب اکبر رادی شنیده بودم. در لحنِ رادی حسی موج می زد که نشان از اعتبار منحصر به فرد شاملو در ادب معاصر داشت. شور و علاقه ای که در لحن اکبر رادی بود، طبیعتا اشتیاقی برای دیدن شاعر در من برانگیخت تا اینکه نخستین بار او را در پ‌کافه نادری‌پ دیدم. همان بود که تصورش را می کردم و استاد رادی می گفت: رفتار بی نیازانه و قدرتمندانه ی شاملو با شعرش مطابقت داشت. او همان شاعر پسال بدپ بود.

"سال بد/ سال باد/ سال شک/ سال اشک/ سال اشک پوری/ سال خون مرتضا". زمان گذشت و او را ندیدم تا روزی که نخستین شماره ی مجلّه ی پ آدینه پ را تدارک دیدیم و "شاعر" لطف کرد و یکی از بهترین اشعارش را برای درج در آدینه در اختیارمان گذاشت. چاپ شعر شاملو ـ پس از مدتی سکوت ناخواسته ـ غیر منتظره و هیجان انگیز بود. همه ـ از جمله او خود ـ از بازتاب نشاط انگیزش راضی و شادمان بودند؛ چرا که چاپ این شعر، اعلام حضور شاملو در عرصه ی زنده ی زندگی بود.

... و امروز، او دیگر در میان ما نیست و شعر اوست که با ما زندگی می کند. و چه انگشت شمارند شاملو ها، نیما ها و فروغ ها.

برای شادمانی روح ماست که گرامی شان می داریم.



شاعر ما ---------- شاعر آنها ----------

احمد شاملو، شاعر، نویسنده، مترجم، محقق و روزنامه نگار بزرگ ایران، با خلق ۱۸ مجموعه شعر، ۸ ترجمه شعر، ۲ داستان، ۲۱ ترجمه شعر، ۵ ترجمه نمایشنامه، ۸ مجموعه شعر و قصه کودک، ۷ مجموعه مقاله و جُنگ شعر و یادداشت و سخنرانی و روزنامه نگاری که ۵ شماره "سخن نو"، ۷ شماره "روزنه"، ۲ شماره "ماهنامه اطلاعات"، ۲۵ شماره "کتاب هفته کیهان"، یک دوره "اطلاعات ماهانه" ۳ شماره "خوشه"، ۱۵ شماره "ایرانشهر" و ۳۶ شماره "کتاب جمعه" به همّت او منتشر شد و نیز با تصحیح ۳ متن کهن و تالیف صدها مقاله و یادداشت و نوشته های سیاسی، اجتماعی، ادبی و... و همچنین با تهیه و تدوین "کتاب کوچه" رسالت خویش را که همانا اعتلای فرهنگ و ادب سرزمینش بود، به خوبی به انجام رسانید؛ اما در عوض، کسانی که خود را بانیان فرهنگ این جامعه می دانند در قبال تعهدی که در تکریم هنرمندان بر دوششان می باشد، چه کردند؟!

روزنامه ی... در صفحه ی حوادث خود با بدترین کلمات، خبر مرگ وی را اعلام و او را که همیشه در شعرهایش از انسان دفاع کرده، متهم به مخالفت با مردم کرد. شاعری که با وجود امکان زندگی در خارج از ایران در این سرزمین می ماند، چرا که به قول خودش "آبش در این کوزه و نانش در این سفره بود و مردم این دیار در جواب سلامش "گود مورنینگ" نمی گفتند!"

هفته نامه ی...، عطاء... مهاجرانی. وزیر سابق فرهنگ و ارشاد اسلامی. را مورد مؤاخذه قرار می دهد که چرا به مناسبت درگذشت شاعر مردمی ایران، پیام تسلیت فرستاده است!

تلویزیون نیز به عنوان "گسترده ترین رسانه ی جمعی" در اطلاع رسانی به مردم هنر دوست، سنگ تمام گذاشت و از آنجا که اتفاقی نیفتاده بود، سکوت کرد! (یا بهتر بود سکوت می کرد!!)

اما در کشور غیر همسایه ی دوست، مکزیک، با اعلام خبر مرگ اکتاویو پاز. که مانند شاملو محبوب ترین شاعر کشورش بود. رادیو و تلویزیون آن کشور، با قطع برنامه هایشان، "به یاد مردی که بهترین نویسنده ی همه ی دورانهای مکزیک شناخته شده" به قرائت اشعارش می پردازد.

ارنستو زدی یو. رئیس جمهور مکزیک. کنفرانس سران ۳۴ کشور آمریکای لاتین در سانتیاگوی شیلی را ترک می کند تا با هواپیمای ویژه ریاست جمهوری به کشورش بازگردد. وی از هواپیما در راه بازگشت به مکزیک، به مناسبت مرگ پاز پیام می فرستد و با خبرنگاران به مصاحبه می نشیند و بیان می دارد که "مکزیک بزرگترین متفکر و شاعرش را از دست داد و متحمل خسارات جبران ناپذیری شد." در پی آن دولت اعلام می کند که جسد پاز تا زمان خاکسپاری. به مدت ۲۴ ساعت. به کاخ هنرهای زیبا (و نه سردخانه ی بیمارستان ایرانمهر) منتقل خواهد شد تا مردم بتوانند آخرین وداع با پاز را با عبور از کنار پیکرش انجام دهند.

رئیس جمهور، اعضای کابینه، مسئولان کنگره، شهردار پایتخت، قضات و اعضای هیات های خارجی مقیم مکزیک و همه ی نویسندگان سرشناس کشور نیز در مراسم حضور یافتند.

زدی یو شخصا دو دقیقه را در سکوت کامل در برابر پیکر بی جان پاز به نشانه ی احترام به وی ایستاد.

و یا چند سال پیش از این، در کلمبیا، رئیس جمهور این کشور دو ساعت در مدح گابریل گارسیا مارکز نویسنده و روزنامه نگار بزرگ کشورش که در خارج از آن کشور زندگی می کرد و مخالف سرسخت او و دولتش بود، سخن گفت؛ چرا که "مارکز، جدا از گرایشها و تفکرات سیاسی، افتخار فرهنگ و هنر آن سرزمین" بود.

همچنین دولت پرتغال، پس از برگزیده شدن ژوزه ساراماگو به عنوان برنده ی جایزه ی نوبل ۱۹۹۸ علیرغم انتقاد شدید واتیکان به این نویسنده که در مقام کمونیستی وفادار به مکتب قدیم، حتا یکبار هم چشم در چشم دولت نیانداخته و با هم هیچ اُنس و اُلفتی نداشته اند، تبریک و شاد باش می گوید.

خورخه سامپایو. رئیس جمهور پرتغال. در پیام تبریک خود می گوید: "این جایزه، کسب اعتبار برای فرهنگ پرتغال است و برای همه ی ما سوای اینکه چه مشی و منشی داریم، مایه ی اعتبار و آبروست."

اما وقتی که شاملو کاندیدای جایزه ی نوبل ۶ و ۱۹۸۳ می شود، چه حمایتی از وی به عمل می آید؟ و یا هنگامی که در سالهای ۱۳۶۹ و ۱۳۷۸ جایزه ی human rights watch و جایزه ی داگرمن به وی اعطا می شود، چقدر در مطبوعات و سازمانهای فرهنگی ما انعکاس می یابد؟

مگر نه اینکه، تکریم هنرمندان یک کشور، تحکیم فرهنگ آن کشور است؟

محمد قائد

مردی که خلاصه ی خود بود

۱

احمد شاملو، به گفته ی خودش، "با نزدیک به یکصد و هفتاد جلد کتاب چاپ شده و چاپ نشده که پاره ئی از آنها تا هجده بار تجدید چاپ شده است" در تاریخ ادبیات ایران مقامی یگانه دارد: شاعر، نویسنده، روزنامه نگار، مترجم و محقّقی که یک تنه تبدیل به کارگاهی فعّال در حیطه ی کتابت شد (در این رقم، ظاهراً شماره های کتاب هفته، کتاب جمعه و مجلّدات در دست تدوینِ کتاب کوچه را هم به حساب آورده است). تقریباً هر آنچه نوشت خواننده دارد، اما میل نداشت برخی ترجمه هایش بدون بازبینیِ اساسی تجدید چاپ شود. راهی دراز پیمود و در این مسیر، هم آزمود و هم آموخت و هم دور ریخت.

اما تعداد و حجم کتابهای او به تنهایی بیانگر شخصیت ادبی اش نیست. حضور جسمانی، پرکاری، سماجت، خُلقِ گاه مهربان و گاه تند و نیروی روحی اش را نباید در ایجاد این کارگاهِ یک نفره دست کم گرفت. خراباتیگریِ شاعرانه و قلندریِ هنرمندانه شاید برای مدتی در مشهور نگه داشتنِ کسانی کارساز باشد، اما ارزشی برای همه ی زمانها و نسلها و سنها نیست. به برکت پشتوانه ی سالها کار مداوم، در مرحله ای از زندگی اش به شیوه ی زیستِ متعارفی دست یافت که نشان می داد از نظر حرفه ای بر خطی ممتد، و هرچند با کمی زیگزاگ، حرکت می کرده است. احتمالاً در تاریخ ادبیات ایران در قرن بیستم نخستین فردی بود که با درآمد حاصل از فروش نوشته هایش (و البته با کمک آیدا) و بدون آب باریکِ بازنشستگی، توانست به سطحی از زندگیِ به اصطلاح مرتب دست یابد.

آنچه موفقیت حرفه ای و مادّی او را به کمال می رساند تداوم روحیه ی سرکش سی سالگی در هفتاد سالگی بود. قلندری که به ضرورت سن غلاف کند و کوتاه بیاید کار مهمی نکرده است؛ کسی که بتواند همانند شهروندانِ ارشد، از نوع متعارف، رفتار و زندگی کند اما نافرمان و گردن کلفت باقی بماند و پَر نریزد نوبر است. حتی صدای پرطنین او و انبوه موهای مجعّدی که تا آخر عمر بر فرقش ماند در خدمت تحکیم تصویرش به عنوان نویسنده ای سرکش عمل می کرد که کوتاه بیا نبود.

با شاملو در اسفند سال ۱۳۵۷ که هر دو به ایران برگشته بودیم دیداری دست

داد و به معاشرت و دوستی انجامید. نسل ما سالها به زبان شعرها و با شعرهای او صحبت و فکر کرده بود، در شعرهایش مفاهیمی تاریخی، اجتماعی، عاطفی، عشقی و البته سیاسی یافته بود و اعتقاد داشت که این زبانی است کاملاً جدید و

پاسخگوی ادراکات انسان امروز و نیازهای او. وقتی می سرود "یاران ناشناخته ام / چون اختران سوخته / چندان به خاک تیره فرو ریختند سرد/ که گفتی/ دیگر/ زمین/ همیشه/ شبی بی ستاره ماند"؛ "بی آنکه دیده بیند،/ در باغ/ احساس می توان کرد/ در طرح پیچ پیچِ مخالف سرای باد/ یأس موقرانه ی برگی که/ بی شتاب/ برخاک می نشیند"؛ "این فصل دیگری ست/ که سرمایش/ از درون/ درک صریح زیبایی را/ پیچیده می کند" ، مضامینی هم برای گفتگو با دیگران و هم مکالمه ای با درون به دست می داد.

در هفده هجده سالگی، بسیاری از شعرهای او را حفظ بودم. شعر او برقی بود که در عرصه ی ادبیات ایران درخشید و فکر و زبان خوانندگان بسیاری را شعله ور کرد. حتی در سربازخانه و در وقت خیس و خسته قدم آهسته رفتن در خاک و خُل زبان حال بود: "بیابان، خسته/ لب بسته/ نفس بشکسته/ در هذیان گرم مه عرق می ریزدش آهسته/ از هر بند". روحیه ی سرشار از انرژی و لحن پرمطایبه اش مکمّل شخصیتی بود که به زبانی جدید می سرود و زبانِ نو می ساخت. در معاشرت با او، می توانستی ادیب و شاعر را کنار بگذاری و همصحبت کسی شوی که آماده بود تا صبح از هر دری حرف بزند و به حرف گوش کند (هرچند که بعداً بسیاری حرفها را از گوشِ دیگر در کند).

۲

در همان زمان در تدارک راه انداختنِ نشریه ای بود که اسمش را کتاب جمعه گذاشت. نخستین شماره ی آن در مرداد ۱۳۵۸ بیرون آمد. یک هفته بعد، روزنامه ی آیندگان توقیف شد و چند ماهی در دسترس نبودم. در آیندگان، به عنوان عضو شورای سردبیری، سرمقاله ها و یادداشتهای پنجشنبه را هم می نوشتم. پس از بازگشتم به سطح شهر، پیشنهاد کرد همان کار را در کتاب جمعه ادامه بدهم.

در آن زمان گرفتار تردید یا بحرانی فلسفی- عاطفی بودم. تعطیل شدن آن روزنامه، گرچه زودتر از انتظار اتفاق افتاد، قابل پیش بینی بود. آنچه بر ذهنم سنگینی می کرد تأثیر شدیدی بود که یک روزنامه بر فکر خواننده دارد. در آن شش هفت ماه مستقیماً تجربه کردم که خواننده وقتی به نویسنده اعتماد دارد، فکر او را فکر خودش می کند. در چنین موقعیتی، نویسنده حتی اگر اشتباه کند و به اشتباه خویش اقرار کند، خواننده باز دست از پیروی از او بر نمی دارد و این خطا و اعتراف را به حساب روندی فکری می گذارد. رومن رولان در توصیف یکی از شخصیتهای رمانِ جانِ شیفته می نویسد: " او همان روزنامه ای را می خوانَد که پدرش در زمان خود می خوانْد. عقاید روزنامه چندین بار عوض شده، اما او تغییر نکرده؛ همچنان برهمان عقیده ی روزنامه ی خویش است."

در جواب پیشنهاد شاملو گفتم ما دست کم در دو مورد نه تنها در پیش بینی خطا کردیم،بلکه تشخیصمان یا اساساً نابجا بود یا عملمان نتیجهء عکس داد: در اعتصاب نامحدود و نابجای روزنامه نگاران و بزنگاه زمستان سال ۱۳۵۷؛ و در مخالفت با همه پرسی برای تصویب پیش نویس قانون اساسی و فشار آوردن برای تشکیل مجلس مؤسسان در اردیبهشت ۱۳۵۸ (خود او از طرفداران تشکیل مجلس مؤسسان بود و از تریبون کانون نویسندگان بیانیه های پرحرارتی صادر می کرد). گفتم نوشتن درباره ی هرچیزی یعنی دخالت کردن در آن و دستکاری در فکر دیگران؛ و خواننده های مطالب سیاسی چیزی می خواهند که وجود ندارد: پیشگوییِ اینکه در آینده ی نزدیک در عرصه ی سیاست چه خواهد شد. آینده، چه نزدیک و چه دور، قابل پیش بینی نیست، تا چه رسد به پیشگویی؛ و چیزی که قابل پیش بینی باشد آینده نیست. گفتم نوشتن درباره ی مسائل سیاسی روز برای روزنامه یا مجله ی خبری مناسب است و برای نشریه ی جدید او باید قالبی تازه و متفاوت تدارک دید.

از جمله چیزهایی که در آن گفتگوهای طولانی برایش تعریف کردم ماجرای شبی بود که کسی با شتاب از پشت تلفن به تحریریه ی روزنامه گفت از طرف فرقان صحبت می کند و اعضای آن گروه، مطهری را ترور کرده اند. ما هم نمی دانستیم فرقان چیست یا کیست. اما در تحریریه ی بیست سی نفریِ معتبرترین روزنامه ی کشور، اسم مرتضی مطهری هم به گوش کسی نخورده بود. فردا صبح که کتابهای آیت الله مطهری به دستمان رسید،دیدیم او هم چیز زیادی درباره ی دنیای ما نمی دانست و حرف چندانی برای خواننده ی ما نداشت. ما در دو قاره، در دو سیّاره، در دو عصر و در دو فرهنگ متفاوت زندگی می کردیم، اما اتباع یک کشور واحد بودیم. حالا دعوا بر سر این بود که از میان این همشهریهای روحاً دور از هم که نه زمینه ای مشترک دارند و نه چشم اندازی یکسان، حکومت آتی نماینده ی علایق و فرهنگِ کی باشد.

به شاملو گفتم در این کشور، چنین تنازعی جز با شمشیر و خون فیصله نخواهد یافت و حداکثر کاری که فعلاً از ما اصحاب قلم و دوات بر می آید این است که برخورد نهایی را جلو نیندازیم و کاری نکنیم که تصادم تشدید شود. حرف کشیشِ رمان خوشه های خشم را تکرار کردم که " من استعدادِ راهنمایی مردم رو دارم، اما به کجا راهنمایی شون کنم، نمی دونم. "گفتم کسی هم که حکومت می کند ممکن است نداند مردم را به کجا می بَرَد، چون نه همه ی مردم را می شناسد، نه همه ی مردم او را می شناسند و نه تصوّری از آینده دارد، اما تفاوت اهل قلم با او در این است که خواننده ها، مثل شخصیت رمانِ جانِ شیفته، ممکن است برعقیده ی روزنامه ی خویش بمانند و بگذارند گناه جهلِ نویسنده ی کم اطلاع فراموش شود، حال آنکه

سیاسیّون اگر منفور شوند گرفتار لعنت ابدی اند. این بحث طولانی دوستیِ ما را محکم تر کرد و همیشه آن حرفها را به خاطر داشت.

اما روزگار دشواری بود- شاید به دشواریِ همیشه - و خواننده ها گناه جهلِ همه ی نویسندها را نمی بخشیدند. مثلاً، اعتبار هرآنچه جلال آل احمد طی بیست سال نوشته بود طی بیست روز، یا شاید بیست دقیقه، دود شد و به هوا رفت و او ناگهان از چشم روشنفکران افتاد (از جمله، برای دفاعش از شیخ فضل الله نوری) و درباره اش این طور قضاوت کردند که نمی دانست درباره ی چه چیزی حرف می زند و مدعیِ رهبری کردنِ مردم بود بی اینکه بداند به کجا (در همان زمان، شاملو تکذیب کرد که " سرود برای مرد روشن که به سایه رفت" را برای او گفته است. شعر " خطابه ی تدفین" را هم از خسرو روزبه پس گرفت). روشنفکران می خواستند بدانند این شرایط چرا و چگونه پیش آمد. شاهد بودم که از هر طرف به غلامحسین ساعدی فشار می آوردند که موظف است بنویسد و نباید سکوت کند. شاملو هم تا آخر عمر زیر فشار خوانندگان بود تا، به عنوان وجدان آگاه جامعه و جهان، شعر سیاسی- اجتماعی بگوید. مردم قضیه الهام را انگار زیاد جدّی نمی گرفتند؛ مدام حرف از وظیفه بود.

گرچه قلباً علاقه ای به پرداختن به اوضاع جاری نداشت، سرانجام مرا قانع کرد که مقاله هایی با هرشکلی که می خواهم بنویسم. در ابتدای شماره ی ۱۸ در آذرماه بخشی باز کرد با حالت سرمقاله و با سرفصل "آخرین صفحه ی تاریخ" اما پس از یک شماره آن را به "آخرین صفحه ی تقویم" تغییر داد. آن مقاله ها نگاهی بود بر تحولات سیاسی- اجتماعی کشور،تشریح سخنان بازیگران صحنه ی سیاست و مروری بر جراید، همراه با نقد و نظر. شاید تنها مورد در نشریات رو زمینیِ آن زمانِ ایران بود که گروگان گرفتنِ کارکنان سفارت آمریکا در تهران را اقدامی مغایر منافع کشور و ملت خواند. سبک جدید آن سرمقاله ها خوانندگانی را راضی کرد، از فشارهایی که برای چاپ مطالب زنده به مجله وارد می شد کاست و خواننده های جدیدی را به سوی آن کشاند.

شاملو در کتاب جمعه کاری را که هجده سال پیش از آن در کتاب هفته بنیاد گذاشته بود دنبال می کرد. تقریباً به همه ی زمینه های فرهنگی و اجتماعی (جز ورزش) علاقه داشت و دلش می خواست خواننده ی نسل جدید هم با او همراهی کند. اما چیزهایی عوض شده بود. نسلی جوان که به صف خوانندگان مطالب جدّی پیوسته بود چیزهای تازه ای می خواست که هم بسیار سیاسی و بسیار احساسی باشد، هم برایش به آسانی و به سرعت قابل هضم باشد، و هم به اوضاع جاری مربوط باشد. مجموعهء این خواستها کار نشریه ای مانند کتاب جمعه را که می خواست به فرهنگ و ادبیات انسانگرا، اما غیرخبری، بپردازد دشوار می کرد. در ابتدای شماره ی سوم نوشت: " خوانندگان کتاب جمعه خواهان آنند که در شرایط موجود جامعه، گروه نویسندگان ما چابک تر حرکت کنند و مسائل حاد سیاسی و اجتماعی را با صراحت لهجه و منطقی قاطع بشکافند و تاریکی ها را روشن کنند" و وعده داد که نشریه با "مسائل هفته کم و بیش پا به پا حرکت خواهد کرد." در شماره ی بعد، سه صفحه از ابتدای مجله سفید بود. در شماره ی پنج در پاسخ خواننده ای توضیح داد: "سفید ماندن آن صفحات ناشی از اشتباه چاپخانه نبود. گاهی سکوت می تواند بیش از هر سخنی گویا باشد. آن سه صفحه جای خالی یادداشتی بود که شورای نویسندگان مجله در آخرین لحظه به خودداری از چاپ آن رأی داد و حفظ مجله از آن یادداشت لازم تر شمرده شد." انگار زیادی " صراحت لهجه" به خرج داده بود.

اما فشار خوانندگان از همه سو ادامه داشت. در سرمقاله ای در شماره ی۱۴ نوشت: "جمعی ما را چپ گرا می دانند و می گویند کارمان رنگ و بوی مارکسیستی دارد. در حالی که جمعی دیگر گلایه دارند که چرا دست به عصا راه می رویم و به حد کافی چپ نیستیم. خواننده ئی نامه ئی فرستاده است ... برپهنه ی کاغذی نسبتاً بزرگ، تنها این عبارت دیده می شود : " به درد زنگ کلاس انشا می خورد." بقیه ی نامه اش سفید بود و در پایان آن هم تنها علامت سؤالی بود به جای امضاء که این همه یعنی سرزنشی به خاطر شاید رقیق بودن محتوای سیاسی کار، از سوی خواننده ی جوانی که حاضر به نوشتن نام و نشان خود نیز نیست!"

در پاسخ به ایرادها و خواستها نوشت: " کتاب جمعه برای ما تمرینی است در حرکت به سوی آزادی ... ما بر این باوریم که گوهر کارِ روشنفکری یک چیز است و گوهر فعالیت یک مبارز سیاسی یا یک انقلابی چیز دیگر. و بزرگ ترین آموزگاران انقلابی در تاریخ بشر نیز بیش از هر چیز، خود از کارگزاران فرهنگی بوده اند." و باز در جایی دیگر در همان شماره: " به مجلس خبرگان پرداختن کارِ کتاب جمعه نیست." با این همه، در پاسخ به خواست خوانندگان، نخستین مطلب شماره ی ۱۵ مقاله ای بود از محمد مختاری با عنوان " شوراهای شهر: استقبال یا عدم استقبال؟" در تحلیل نظر وزیر کشور که گفته بود از انتخابات شوراهای شهر استقبال نشده است (از دیگر مطالب محمد مختاری در کتاب جمعه، مقاله ای دو قسمتی درباره ی "بررسی شعارهای دوران قیام "بود). اما کتاب جمعه، حتی اگر می خواست به کار صرفاً فرهنگی بپردازد نمی توانست یکسره از بازتاب تحولات سیاسی روز برکنار بماند. در شماره ی ۱۶، نخستین مطلب از یک رشته بیانیه علیه گروه پنج نفره ی وابسته به حزب توده در کانون نویسندگان، همراه با خبر تعلیق عضویت آنها، چاپ شد. این نبرد خشماگینِ قلمی در بیست شماره ی بعدی ادامه یافت.

گرفتاری دیگرش سروکله زدن با انبوه شعرها و شعرپردازان بود. سردبیران

جراید به تجربه می دانند که چاپ کردنِ شعر نو همراه است با استقبال از نشریه در میان افرادی که غالباً احساس می کنند استعداد کار دیگری ندارند. اما بازکردنِ این در، سِیلی از نامه ی حاوی قطعات ادبیِ عمودی، که عمدتاً برای همان نشریات تولید می شود، در پی می آورد. سردبیران معمولاً موضوع را به این ترتیب فیصله می دهند که شخصی پرحوصله را برای رسیدگی به این کار می گمارند و فرض را بر این می گذارند که کسی اینها را نمی خوانَد جز همانهایی که شعر می فرستند. شاملو، به عادت همیشگی اش، به همه ی نامه ها از جمله شعرها شخصاً رسیدگی می کرد و با آنکه انتظار نداشت در انبوه کاغذهای رسیده با چیز جالبی رو به رو شود، دلش رضا نمی داد این کارِ وقت تلف کن را به کسی بسپارد. حتی می توان گفت از صحبت کردن با خواننده ها، و گاه سرزنش کردن شان برای شعرهایی که می فرستادند، لذت می برد. در ستون پاسخ به نامه ها چیزهایی از این قبیل دیده می شد : "حقیقت این است که ما در زیر آواری از مقاله و قصه و شعر دفن شده ایم و به راستی فرصتی برای خواندن همه ی آنها به دست نمی آید." گاه حتی دودل به نظر می رسید که با دلمشغولیهای گوناگون جامعه چه باید کرد. در شماره ی ۱۸ : "پرداختن به اخبار سیاسی کار یک نشریه مرجع نمی تواند باشد"، اما در شماره ی ۲۷ در پاسخ به خواننده ای که شعری سوزناک فرستاده است: " ما یقین داریم که خوانندگان مجله به "شعر" کاملاً بی موقعی که شما سروده اید هیچ توجهی نخواهند کرد... و حق با آنهاست: همگی حواسشان پی این است که آقای رئیس جمهوری با آزادی های مورد ادعایش چه خواهد کرد." و باز در همان شماره: " از پائین بودنِ سطح قصه در کتاب جمعه گلایه می کنند اما خود آستین بالا نمی زنند و قصه ئی نمی فرستند که چاپ آن لااقل ده شماره یک بار، فشار گلایه ها را کم کند. عجبا که دوستان شاعر... شعری نمی فرستند که چاپ آن اسباب سربلندی ما شود... اما همه از این بابت خود را طلبکار می دانند!"

شماره ی اول کتاب جمعه مطلبی داشت با عنوان "برنامه ی جمهوریِ اسلامی آقای بنی صدر"، اما در شماره ی ۳۱، خود شاملو در گفتگویی با دانشجویان دانشکده علوم ارتباطات که از او پرسیدند "کتاب جمعه برای طبقه ی بخصوصی با فرهنگ بخصوصی نوشته می شود و عده ئی می گویند شما از توده ی مردم کناره گرفته اید"، گفت : " اگر بگویم مسائل سیاسی ما در شرایط کنونی بسیار درهم، و جنبه های مختلف آن چنان درهم پیچیده است که به سادگی قابل بررسی نیست و زمان می خواهد، لابد بپ آن عده‌پ حمل به محافظه کاری خواهند کرد. ولی همین است که گفتم. بسیاری از مسائل و مشکلات را باید گذاشت زمان در هم ادغام کند تا بتوان سرنخ ها را پیدا کرد."

اما تغییرهای مهمی در فکرها و تلقیات پیدا شده بود که کتاب جمعه تکلیفش با آنها روشن نبود. در دهه ی ۱۳۵۰، و حتی پیش از آن، شطرنج در ردیف سرگرمیهای عتیقه و تفنّنی قرار گرفته بود و دیگر ورزش فکریِ نخبگان جوان به حساب نمی آمد. شاملو علاقه داشت مجله اش صفحه ی شطرنج هم داشته باشد، اما شطرنج برای خوانندگان جوان جاذبه ی چندانی نداشت. از خوانندگان نظرخواهی کرد و نامه هایی در این باره می رسید. سردبیر که پیدا بود گرایشی قلبی به تداوم صفحه ی شطرنج دارد، در پاسخ به خواننده ای نوشت : "شطرنج را، چنان که ملاحظه کرده اید ادامه می دهیم؛ بی این که واقعاً هیچ یک از خود همکاران مجله فرصتی برای پرداختن به آن داشته باشند!" و انگار حوصله اش از این همه جروبحث آدمهای بی اطلاع سررفته باشد، به خواننده ی دیگری اخم کرد: "در مورد شطرنج، استدعای ما از خوانندگان این است که موضوع را دیگر خاتمه یافته تلقی کنند." یعنی هم دموکراسی و هم دستور کفایت مذاکرات.

علایق شخصی اش را فراموش نمی کرد (مثلاً چاپ کردنِ ترجمه ای تازه از شازده کوچولو یا متن فکاهیِ نمایشنامه مانندِ جیجک علیشاه اثر ذبیح بهروز). گرایش شخص او به جانب ادبیات و هنر متعهد و جهان بینیِ اجتماع گرا اما چندجانبه و مفرّح بود (کاریکاتورهایی صِرفاً فکاهی چاپ می کرد و از این کار بسیار لذت می برد). پخته شدنِ چنین نشریه ای و جا افتادنش در ترکیبی قوام یافته به مجال و آرامشی نیاز داشت که دست نداد. از نظر قالب، چنین نشریه ای بهتر است ماهنامه باشد تا به خواننده فرصت بدهد مطالب آن را با تأنی بخواند. بعضی خواننده ها می نوشتند نه پول دارند و نه وقت و حوصله ی خواندنِ این همه مطلب کتابی و دائره المعارفی. علاوه بر مطالبی مستند و جدید درباره پیشینه ی وقایع سیاسی، در کتاب جمعه مطلب غیردائره المعارفی و زنده هم کم نبود. اما احساس دردناک تعلیق و ابهام بر فکر اقشاری از جامعه سنگینی می کرد و خواننده هایی مصراً خواهان افشای حقایق پشت پرده بودند.

گرچه در ۱۵ شماره ی هفته نامه ی ایرانشهر لندن در سال ۱۳۵۷ به عرصه ی کشمکشهای سیاسی و ایدئولوژیک کشانده شده بود، چیزی که دوست داشت درست کند- در تمثیلی از نوع مورد علاقه ی خود او- کوارتتی بود زهی برای اجرای قطعاتی عمیق و شخصی؛ اما نسل خواننده ی جوان تر دسته ی موزیک نظامی می خواست. شاملو به عنوان مؤلف تک رو، احتیاج داشت که آنچه را تولید می کند شخصاً بپسندد. مدّعیِ سلیقه ایجاد کردن بود، نه اهل دنبال ذائقه ی بازار رفتن. منظور از تک رو، تک افتاده و بی پیرو نیست؛ برعکس، رهبری کردن و پیرو داشتن برای شاملو امری لازم و بدیهی بود. برای چنین آدمی، رسیدن به تعادلی دلخواه که بتواند، مثل آرشیتکتهای تراز اول، برای مشتریانی خاص طرحهایی با ارزش و ماندگار بدهد و چنان وقتش پرشود که لازم نباشد با سلیقه های جورواجور کلنجار

برود موهبت بزرگی است.

در ابتدای دهه ی ۱۳۴۰، بیشتر حجم کتاب هفته را داستانهای کوتاه و عالی تشکیل می داد که در فراغت آن سالها برای خواندنشان یک هفته وقت بود. در سالهای پرهیجان انتهای دهه ی ۱۳۵۰، هر چیزی باید مصرفِ فوری می داشت تا خوانده شود. به همین سبب بود که کتاب جمعه احساسِ فوریت نمی داد و بیشتر خریده و کمتر خوانده می شد؛ عارضه ای که کل صنعت نشر ایران در دهه ی ۱۳۶۰ گرفتار آن شد و هنوز هم گرفتار است: مردم حتی وقتی هم کتاب می خرند فکر می کنند برای خواندنش تا ابد وقت هست.

عجیب است که چنین روحیه بِهِل انگارانه ای در شتاب اجتماعی همان دوران شکل گرفت. ادبیات مقاومت، ادبیات رسمی شد و تشخیص ادبیات مترقی از تبلیغات رسمی همیشه و برای همه آسان نبود. نمی دانم آخرین کتابی که در تهران به جانبداری از مبارزه فلسطینیها چاپ شد و خوب فروش کرد کدام و کِی بود. اما می توان گفت که با رفع ممنوعیت از حرف زدن درباره ی چریک فلسطینی و امپریالیسم و غیره، جاذبهء پاره ای موضوع ها تا حد زیادی فروکش کرد. در سالهای ۱۳۵۷ و ۵۸ همه منتظر نشر آثاری بودند که پیشتر می گفتند سانسور می شود. در همه جای دنیا این از تجربه های ربع آخر قرن بیستم بود که می گفتند سانسور نمی گذارد بنویسیم. اما وقتی سانسور برداشته شد، انگیزه ای برای نوشتن درباره ی آن چیزها وجود نداشت و حالا باید درباره ی موضوعهای تازه ای می نوشتند که در جاهایی ممنوع بود، در مواردی تجربه ی نوشتن درباره ی آنها وجود نداشت، و در جاهائی خواننده نداشت (در شوروی و اروپای شرقی هم کتابهایی که بیست سال مخفیانه و مثل ورق زر دست به دست چرخیده بود وقتی از زیر پیشخوان به روی آن آمد باد کرد، یعنی حتی ارزش ادبی آنها در معرض تردید قرار گرفت). تعجبی ندارد که کتاب جمعه وقتی در دفاع از آرمان فلسطین و علیه امپریالیسم جهانخوار مطالب "بنیادی" چاپ می کند، خواننده برای سالهای بازنشستگی اش در طاقچه بگذارد و خواستار مطالبی درباره ی مباحث جاری کشور شود.

با این همه، فروش کتاب جمعه خوب بود. در ماههای آخر در ده هزار نسخه چاپ می شد (در ۱۶۰ صفحه ی۱۲x۴۱ به ده تومان) که تیراژی اطمینان بخش بود. یکی از روشهای مورد علاقه ی شاملو جواب دادن به تک تک خواننده ها بود (سردبیرانِ امروزی تر روشِ چاپ کردن اصل نامه ی خواننده بدون پاسخ انفرادی و مستقیم را می پسندند و این را حق خواننده می دانند). گاهی می دیدم تمام روز تا نیمه شب مطلب راست و ریس می کند و به خواننده ها جواب می دهد، بی آنکه بلند شود برود غذایی بخورد. چنین سبکی، بخصوص با سردبیری صاحب نظر در امور شعر و شاعری، نزد خواننده های بسیاری جاذبه دارد. ندرتاً از دست خواننده ای اندکی عصبانی می شد. در سال ۱۳۴۷ در خوشه از نامه ی خواننده ای (که شاید چون شعرهایش چاپ نمی شد با بدجنسی به نوع ارتباط او با بعضی شاعره ها گوشه کنایه زده بود) چنان برآشفت که، بدون چاپ اصل نامه،در پاسخی خشماگین نوشت: " آیا خود نیز از این حقیقت آگاهید که موجودی ابلهید؟" در کتاب جمعه حالا دیگر "موجودات ابله " هم رعایت حرمتش را می کردند. دوست داشت برای خواننده ها درددل کند و، از جمله، با تأسف اذعان کند که بعضی خوانندگان جوان توان مالیِ خرید مجله را ندارند.

در خرداد سال ۱۳۵۹، نسخه های شماره ی ۳۶ کتاب جمعه را که برای پخش در شهرهای دیگر می رفت در ایستگاه راه آهن تهران توقیف کردند- و فاتحه. این پایان فصلی دیگر بود، هم برای او و هم برای خوانندگانش (سرمقاله ی شماره یک را با این جمله شروع کرده بود: " روزهای سیاهی در پیش است"). پایان کارِ کتاب جمعه را باید به نیروی قهریه ی بیرون از اراده ی ویراستار نسبت داد، نه به نتیجه ی مستقیم کار او در بازار عرضه و تقاضا. از جنبه ی بخت بقا، این را هم باید در نظر داشت: در نتیجه ی فشار خواننده ها برای مطالبِ سیاسی بود که مجله به باد رفت. اگر شاملو کار ادبی اش را می کرد، مجله در مظانِ تحقیر و سوءظن بود و کم خریدار می ماند؛ سراغ سیاست که می رفت در اسرع وقت بسته می شد. در توضیح پاره ای حالات اجتماعی، چاره ای جز توسل به نظریه ی جبرِ عِلّی نیست.

بعد از کتاب جمعه، دست از مطبوعات شُست و هیچ پیشنهادی در این زمینه را قبول نکرد. سالها بعد در سفری به آمریکا، ایرانیان مهاجرِ خسته از بگومگو و دسته بندی به او پیشنهاد کردند بماند و نشریه ای فرهنگی راه بیندازد، اما گفت کمترین علاقه ای به ماندن در خارج ندارد. در بازگشت به ایران، با اشتیاق بسیار و فوراً، به من گفت که مرا پیشنهاد کرده است. من هم نخواستم بروم و گفتم بهتر است ایرانیان مقیم خارج، با آن همه دانشجوی جوان، برای خودشان نشریه بسازند، نه اینکه از تهران مستشار استخدام کنند. گفتم در ایران خوانندگان ما عمدتاً جوانها هستند. در آمریکا جوانِ ایرانی تبار به گرفتاریهای تاریخی و مذهبی و مسائل مورد علاقه ی پدر و مادرِ میانسالش، آن هم به زبان فارسی، اهمیتی نمی دهد؛ قرار هم نیست اهمیت بدهد.

۳

فعالیت مطبوعاتیِ شاملو را باید بیشتر فعالیت در حیطه نشر شعر و ادبیات دانست تا مطبوعات در وجه متعارف و به عنوان فعالیتی که ادبیات هم بخشی از آن باشد. شعر نو ایران در مطبوعات به دنیا آمد، در مطبوعات رشد کرد و بند ناف آن هرگز از نوعی خاص از مطبوعات بریده نشد. در هشتاد سالی که از انتشار افسانه ی

نیما یوشیج در روزنامه ی قرن بیستمِ میرزاده عشقی می گذرد، جریان شعر جدید و جریان مطبوعات تجددطلب ایران در هم تنیده اند. امروز می بینیم خواننده ی شعر نو و ادبیات جدید، خواننده ی مطبوعاتِ ترقیخواه هم هست (گرچه عکس آن همیشه صادق نیست). شاعرِ نوپرداز ایران همواره برای دسترسی به خواننده ی جوان و درس خوانده، نیازی حیاتی به مطبوعات داشت و، از این رو، شعر جدید ایران پدیده ای ژورنالیستی هم بوده است: هم از راه مطبوعات به دست گروهی نسبتاً بزرگ می رسید، و هم بطور انبوه تولید می شد تا صفحات مجلات ادبی را پر کند. زمانی بعضی سردبیران نشریات ادبی اخطار می کردند که چنانچه کسی شعرهایش را بخشنامه وار به همه ی نشریات بفرستد کلاً از چاپ آثارش خودداری خواهند کرد، چون پیش می آمد که شعری همزمان در بیش از یک نشریه چاپ شود.

برای خواننده ی امروزیِ ادبیات نو تجسّمش دشوار نیست که در دهه های چهل و پنجاه، مخالفان تجدد ادبی با چه لحنی (حتی در مجلس شورای ملی) آژیر خطر می کشیدند که چنانچه اوضاع برهمین منوال پیش برود و یاوه سرایی هایی که شعر نو نام دارد ادامه یابد، از مفاخر ادب پارسی چیزی باقی نخواهند ماند و کلّ تمدن و فرهنگ عظیم ایران به باد فنا خواهد رفت. خود اهل شعر نو هم از همان اوایل کار صدایشان درآمد که آنچه به اسم شعر جدید در مجلات چاپ می شود عمدتاً و غالباً پوچ است، اما چنین حرفی را از یک مخالف شعر نو تحمل نمی کردند. امروز وضع فرق کرده است، نه به این سبب که نظر سنت گرایان نسبت به شعر نو عوض شده یا کار نوپردازها بهتر شده باشد. نسلی جوان به عرصه رسیده است و محافظه کارهای ادبی به صلاح خویش نمی بینند علیه شعر نو حرفی بزنند و جمعیتی چنین بزرگ را که خریدار و خواننده ی مطبوعات و کتاب است برنجانند.

از آن سو، زمانی برخی نوپردازها که خود را از نظر اجتماعی متعهدتر می دانستند شاعرانی مانند فریدون مشیری و نادر نادرپور را مسخره می کردند که شعرهایی آبکی باب سلیقه ی دختر مدرسه ای ها سرهم می کنند و از دردهای جامعه غافلند. امروز، با توجه به امکانهای اقتصادی و حضور فرهنگیِ میلیونها دخترجوان در خانه و مدرسه و دانشگاه، توسل به چنین اتهامی می تواند ضربه ای جبران ناپذیر به اعتبار و حیثیّت گوینده بزند.

شاملو در سال ۱۳۳۸ در مقاله ای در مجله ی فردوسی درباره ی روزگار گذشته نوشت: "چاپ هر قطعه شعر آزاد جز با پافشاری و تلاشِ فوق العاده میسر نمی شد. مطبوعات از نشر این گونه اشعار خودداری می کردند و دست شاعر را از این تنها وسیله ئی که برای آزمایش در اختیار او هست کوتاه می داشتند. به ناگزیر من خود هر چندگاه یکبار که وضع مالیم اجازه می داد، به تنهائی یا با کومک این و آن، به نشر مجله یا روزنامه ئی اقدام می کردم... قصد من فقط این بود که از آن نامه ها برای چاپ شعر و بیش تر برای چاپ اشعار نیما که پیشکسوت بود و بحث درباره ی

او راه پیروانش را نیز روشن می کرد سود بجویم و بتوانم از برخورد جامعه با این اشعار آگاه شوم.»

در مجله هایی که چنین با خون دل منتشر می کرد با حرارت و قاطعیت، و البته گاهی با پرخاش، با مخالفان تجدّد ادبی می جنگید. در دهه ی ۱۳۴۰ ، وقتی آتشبار مجلات نوگرای ادبی روی کسی که جرأت ورزیده بود به ادبیات نو بتوپد متمرکز می شد، حیثیت اجتماعیِ آن فرد زیر بمباران ضد حمله ها سخت صدمه می دید. وقتی شاملو می سرود« یک بار هم حمیدی شاعر را / ... / بر دارِ شعر خویشتن/ آونگ کرده ام » ، نه تنها جوانانی که به ادبیات جدید علاقه داشتند، بلکه سایرین هم به وضع قربانیِ مفلوک پوزخند می زدند . در اسفند ۱۳۴۷ ، مجری برنامه ی تلویزیونیِ « انجمن پاسداران ادب پارسی» ، با اشاره به شب های شعر مجله ی خوشه ، کوشید برای نوگرایانْ پاپوشِ اخلاقی (و به اصطلاح امروز، منکراتی) بدوزد: « دخترها و پسرها به دستاویز شعر شنیدن توی تاریکی زیر درختها و روی چمن ها ، خدا می داند در چه حالاتی» ... در همان شماره ی خوشه که خبر ادامه ی مبارزه ی انجمن ادبای رادیو - تلویزیون با نوگرایان درج شد، شاملو شلاّقش را به چرخش درآورد . در هجوِ نوشته ای حاوی حمله به نوپردازان که در جایی چاپ شده بود، پس از مقدمه ای نسبتاً ملایم ، اواخر مطلبش چنین رگبار بی امانی بر سر حریفان باراند: « مثال احمقانه ی همیشگی » ، « حمله ی بسیار زشت و کثیف» ، « مردک دلاّل » ، « در کمال وقاحت » ، « دلاّلِ مشاعره چی » ، « جعل چنین مهملی » ، « مردی بی مایه و ناتوان » ، « هتّاکی و بی شرمی و پست فطرتی » ، « نافهمی و بی شعوری » ، « بی هیچ شرم و پروایی » ، « حرفهای بی سر و ته » ، «ابتذال و پستی »و غیره . خشمش از این ادعا بود که کسی در جایی نوشت در کتاب شعر او این سطر را دیده است: « من در رختخوابِ عشق تو ادرار می کنم . » می خواست درس عبرتی بدهد تا پاسدارانِ ادب پارسی هرگز جرأت نکنند چنین اتهامی را تکرار کنند.

خوانندگانش از جاری شدنِ چنین واژگانی از قلم شاعری لطیف طبع و عاشق پیشه تعجب نمی کردند، چون نزد آنها هریک از این صفتها نه تنها پس گردنیِ محکمی به ادیب سنت گرای کوچولویی در فلان دانشکده ادبیات یا فرهنگستان، بلکه تیری به قلب نظام حاکم و فرهنگ آن تلقّی می شد. اگر طرفِ دعوا در دانشگاه درس می داد، دانشجوها مقاله ای را که علیه او در مجله ای چاپ شده بود در تابلو اعلانات می زدند و مدّعیِ پاسداری از مفاخر ملی را خیط می کردند. هجمه کنندگان به شعر نو معمولاً آدمهای درجهء دوم محافل سنت گراها بودند و مرشدهای انجمن های ادبی شخصاً به میدان نمی آمدند. در نتیجه، یک طرف هر دعوایی بر سر کهنه و نو ، آدمهایی کم بنیه و محافظه کار و طرف دیگر ، اشخاصی بودند جسور و تجدد خواه که با برخورداری از حمایت دانشجوها ، خود را محکوم به پیروزی می دیدند. مدافعان شعر گفتن به سبک قدمایی هرگز متقاعد نشده اند که « قوقولی قو خروس می خواند» نیما یوشیج بتواند راهگشای ادبیات باشد ، اما زیر فشار جوانها و از ترس آبروی خویش ترجیح داده اند سکوت کنند. شرایط امروزی در صحنه ی ادبیات ، در واقع حاصل مبارزه ای اجتماعی و نتیجه ی موازنه ی قوای نسلها طی چندین دهه است.

شاملو در این موازنه ی قوا وزنه ای بسیار سنگین به حساب می آمد. بخشی از قدرت ادبی - اجتماعی او به سبب سردبیریِ دائمی اش بود . برخلاف اکثریت قریب به اتفاق شاعرها و داستان نویس های نوگرا که به ناچار منتظر الطاف ویراستاران نشریات می ماندند ، او نه تنها مجله درمی آورد و شعرهای خودش و دیگران را به چاپ می رساند، بلکه به سایر نشریات ادبی خط می داد، استعدادها را کشف می کرد و آدمها را بالا می برد. وقتی شعر ، داستان یا مقاله ی کسی در خوشه چاپ می شد، بر موقعیت و تصویر اجتماعی آن آدم اثر می گذاشت ، چون از یک خبره اعتبارنامه گرفته بود، و سایر مجلات ادبی هم او را در فهرست قبولی ها می گذاشتند. در آبان ۱۳۴۶ در مقدمه ای بر مقاله ی منتقدی ادبی درباره ی برخی جملات بی معنی که به نام شعر جدید انتشار می یابد نوشت : « بر سر پاره ئی حرفهای این مقاله باید به گفت وگو نشست . شخصاً نه تنها با کلیات مسئله موافقم ، بلکه می توانم بگویم که من خود ، آقای دستغیب را به نوشتن آن برانگیخته ام اما با قسمتهایی از آن موافق نیستم و این امیدواری هست که در هفته ها ی آینده بتوانم علل مخالفت خود را بیان نمایم.» این یادداشت کوتاه را فقط « ش» امضاء کرده بود. در چنان شرایطی ، خود را داور اصلی می دید و بزرگوارانه به دیگران فرصت می داد به عنوان ناطقِ پیش از دستور صحبت کنند و منتظر بمانند تا رأی نهایی از بالا صادر شود.

در حالی که شاعرهای دیگر برای مجله ها شعر پُست می کردند ، او در مقام شاعرِ تمام وقت و حرفه ای و به عنوان روشنفکر مخالف وضع موجود ، شبِ شعر تشکیل می داد و جریان می ساخت . کسانی شعر نو را در گوشه کنار دست می انداختند ، اما به ندرت وارد دعوا با شخص او می شدند . در افتادن با او در افتادن با یَلی بود که تا آخر همان هفته نظرش را با آب و تاب و همراه با یک خروار لیچارِ عامیانه و ادیبانه چاپ می کرد. در شعر از ابلاغ پیامِ مستقیم به جانب تصویر سازی می رفت، اما در حیطه ی نثر تقریباً درباره ی هر موضوعی صریح و گزنده نظر می داد. در همان روزگار ، مطبوعات ادبی به او لقب « جاودانه مردِ شعر امروز» دادند ؛ لقبی پر طنین که دو مفهوم متضادِ جاودانگی و امروزگی را در ترکیبی سوررئالیستی جمع می کرد و شاهدی بود بر جنبه های عمیقاً ژورنالیستیِ شعر معاصر . خستگی ناپذیری و جسارت فوق العاده ی او به رشد ادبیات جدید ایران بسیار کمک کرد.

جای تردید است که بدون او ، سیمای او ، صدای او ، قلم او ، شعرهای او ، مجلّه های او و مقاله های او ، نیما یوشیج تا این حد جدّی گرفته می شد.

۴

در دیگر جهات و جنبه ها، شاملو در دو دهه ی متعاقب کتاب جمعه فرصت یافت پا به سن شود و طعم شیرین احترام جامعه به شاعری سپیدموی را بچشد، در دفاع از موقعیتش به عنوان ملک الشعرای زبان فارسی با مدعیان نبرد کند، پرآوازه تر شود، نیش بزند، اتهاماتی زهرآگین بشنود، اشتباههایی قابل اجتناب مرتکب شود، برخی مطالبِ نالازم بنویسد و تجربیاتی کسب کند که گرچه همه ی آنها خوشایند نبود، بخشی ناگزیر از فعالیت اجتماعیِ فردی بود که پس از پنج دهه نوشتن، تن به بازنشستگی نمی داد و بودن و دانستن را عملْ تلقی می کرد. به عنوان آدمی شیفته ی زندگی، آشکارا از همه ی این ماجراها عمیقاً لذت می برد.

نخستین تجربه ی نیمه خوشایندش در دهه ۱۳۶۰، پیشنهاد شدنِ نامش برای جایزه ی نوبل بود. گرچه برنده ی جایزه ی سال پیش از آن گابریل گارسیا مارکز بود، در آن سال (۱۹۸۳) جایزه ی نوبل در ادبیات را به نویسنده ای انگلیسی به نام ویلیام گُلدینگ دادند که وزنه ای در ادبیات غرب به حساب نمی آمد (مهمترین کتاب او، خداوندگار مگسها، از سالها پیش از آن در کلاسهای ادبیات انگلیسی تدریس می شد، اما هیچگاه مستقلاً جاذبه و خواننده ی چندانی نداشت). شاملو در شعر و ادبیات و زبان کشورش وزنه ای بود و مدافع و پیرو و مقلّد داشت. با این همه، شرایط برای عرضه کردن او و شعرش مساعد نبود. نه همه ی ادیبان ایرانیِ مقیم خارج حاضر به دفاع از او بودند و نه انزوای سیاسی کشورش در عرصه ی جهانی به او کمکی می کرد.

علاوه بر همه ی اینها، باید بر عامل دیگری انگشت گذاشت که جزو منش او بود. شاملو، در عین وسعت نظرش در ادبیات و فرهنگ مکتوب، در ایجاد ارتباط با افرادی از ملتهای دیگر مسئله داشت. با وجود مطایبه ای که در طرز صحبت او با هموطنانش بود، در صحبت با خارجیها کار بر او بسیار سخت می شد، شاید چون نه از عهده ی پیش بردنِ بحثی دقیق با زبانی فرنگی بر می آمد، و نه هیچ گاه از ترجمه ی حرفها و شعرهایش احساس رضایت و اعتماد به نفس می کرد (وقتی گذرا به او گفتم در ترجمه ی یکی از شعرهایش به انگلیسی بهتر بود به تفاوت لغویِ میان گاو شخم زن و گاو جنگی توجه می کردند، چنان هیجان زده و عصبانی شد که گویی سالها دنبال مدرک جرمی می گشته و حالا آن را پیدا کرده است و تمام شب بحثش این بود که شعرْ قابل ترجمه نیست).

در سالهای ۱۳۵۸ و ۵۹ که در ملاقاتهای محققان و گزارشگرانی غربی با او حضور داشتم، می دیدم که چه تلخ حرف می زند و ملال آور بحث می کند. حتی یک مورد به یاد ندارم که توانسته باشد چند دقیقه ای با صحبتهایش سر یک ایتالیایی، فرانسوی، آمریکایی یا انگلیسی را گرم کند. با همه ی آنها چنان سوگوارانه حرف می زد که انگار مجبور به ابلاغ وصیّت جوانی ناکام یا اعلام شکستی ابدی است. بیان درد با لحنی ملایم بیشتر ایجاد همدردی می کند، بخصوص از سوی فردی ادیب که تسلط بر کلمات و سبکهای سخنْ حرفه ی اوست. خیل آوارگان و گرسنگان اگر مدام ضجّه بزنند حق دارند چون کار دیگری بلد نیستند، اما یک شاعر باید بتواند حتی درباره ی دردها با لحنی بدیع تر از شکایت و فراتر از ناله بحث کند. ضرباهنگ کُند، حرف زدنِ کشیده و تودماغی و لحن بی حوصله اش در چنین مواقعی زنگار اندوه مالیخولیاییِ اشعار کلیشه ی قدمایی را داشت و از روحیه ی مثبت گرای انسان امروزی دور بود.

در سال ۱۳۶۶ در پی دعوتی که از کنگره ی بین المللی ادبیات در شهر ارلانگن آلمان از او شد، متنی برای سخنرانی در مجمعی که "جهان سوم، جهان ما" عنوان داشت تهیه کرد و از من هم خواست که آن را ببینم. بحثش در آن نوشته، با عنوان "من درد مشترکم، مرا فریاد کن!"، ته رنگی از غمنامه های ضد امپریالیستیِ دهه ۱۹۵۰ و حتی پیش از آن داشت و به نظرم کهنه و نامربوط می رسید. نکاتی زنده و جالب هم در آن بود، اما در جابه جای این متن از کار خودش بسیار دور می افتاد و، از جمله، اشاره می کرد: "ارزش سنگ مسی که انگلستان از بولیوی تحصیل می کند در برابر شمش همان مس که انگلستان به همپالکی های صنعتی اش می فروشد رقمی سخت مأیوس کننده است" و به موعظه متوسل می شد: "شاخص این ارزش، ترازوی ابلیس است." در جای دیگر، به شورش سال ۱۸۵۷ هند اشاره می کرد و سبب آن را استفاده از "مخلوطی از چربی گاو مقدس هندوها و خوک نجس مسلمانها" برای روغنکاریِ تفنگهای اِنفیلد ارتش محلیِ بریتانیا می دانست و پس از ارائه ی این قبیل اطلاعات فنّی، با لحن رمانتیکهای قرن نوزدهم نتیجه می گرفت : " دریغا که فقر/ چه به آسانی احتضار فضیلت است!" اکثر کسانی که در شور و مشورت حضور داشتند با آن بحث و آن لحن موافق نبودند، اما کاری از پیش نبردیم و او ساز خودش را می زد.

متن سخنرانیهای کنگره ی اینترلیت دوم را ندیده ام و نظر دقیقی ندارم که فضای جلساتی از نویسندگان و شاعران جهان سوم در پایان جنگ سرد چگونه بود، چه گفتند و چه گذشت. از آنچه پس از بازگشت از آن سفر درباره ی اینترلیت گفت و در مجله ها نوشت می شد فهمید که به محض ورود به جلسه ی کنگره (با چند روز تأخیر به سبب تصادف اتومبیل) خودش را بی محابا وسط معرکه انداخت. بنا به روایت او، گردانندگان کنگره پیش نویس قطعنامه ای که "مرزهای آن از هر وقاحتی

در می گذشت" به شرکت کنندگان دادند؛ او متنی دیگر به عنوان "قطعنامه ی پیشنهادی یکی از مهمانان کنگره" به قطعنامه ی اولیه الصاق کرد. قطعنامه اش را جدا کردند و کنار گذاشتند و او با داد و فریاد جلسه را به هم ریخت و اعلام کرد مدیر برنامه "استالینِ اینترلیت" است.

درخواست کردم از آن قطعنامه ی وقاحت بار و متن مترقیِ پیشنهادیِ خودش یک کپی به من بدهد و توصیه کردم چند پاراگراف از هر یک را بدهد چاپ کنند. موافقت کرد اما نداد. استنباطِ ناگزیر من این است که به آن متن کذایی کاری نداشت، اصلاً به آن اهمیتی نمی داد و شاید حتی نسخه ای از آنرا نگه نداشته بود، اما مثل همیشه ساز انفرادیِ خودش را می زد. کنگره با پشتیبانی وزارت فرهنگ آلمان برپا شده بود و او به گوشش خورده بود که بین اعضای کانون نویسندگان آن کشور هم اختلاف نظرهایی هست. بنابراین، وظیفه ی خویش دانست که علیه نابکاران بشورد و بشوراند تا کسی خیال نکند امپریالیسم آلمان می تواند رزمندگان راه حقیقت و عدالت در جهان سوم را با چند ناهار و شام نمک گیر کند. و چون هر دعوایی بین حق و باطل است و هر اختلافی در هر کانونی لابد باید بین جناح مستبدّین و جناح آزادیخواهان باشد، از راه نرسیده وسط صحنه پرید. داد و قالهای او نتیجه ی مثبت و مشخصی نداشت و شرکت کنندگان در کنگره از حرفهایش استقبال نکردند ("متأسفانه دوستان جهان سومی در جریان مواجهه ی آقای بلویل و جبهه گیری در مقابل قطعنامه چهره ی خوبی از خودشان نشان ندادند"). قطعنامه ای دیپلماتیک و کلیشه ای ارزش ذکر هم ندارد، تا چه رسد به دعوا راه انداختن از طرف مهمان سپیدموی کنگره ای ادبی. بعید می دانم جز او کسی ذرّه ای در صدد مچ گیری در آن متن برآمده باشد. سرتا ته قضیّه، میل به تمرّد و درگیر شدن در دعواهای حیدری- نعمتی بود به اضافه ی عادت به تبلیغ برای خود و بلند شدن روی دست همه. اما کسانی مانند عزیز نسین، با سابقه ی مبارزه ی سیاسی، هم در آن جمع حضور داشتند و سبقت گرفتن از همه واقعاً لزومی نداشت.

بعداً در مصاحبه ها (امان از آن مصاحبه ها) و مقاله ها از ماجرای بیهودهء اینترلیت به عنوان نبردی قهرمانانه یاد کرد و مضامینی جدید برای انتقاد از این و آن یافت. مثلاً با طول و تفصیل به مارکز تاخت که چرا با "آقای گارباچوف" ملاقات کرده است، آن هم با لحنی که انگار نویسنده ی کلمبیایی و دیگران پیش از پذیرفتن هر دعوتی باید از شیخ الشیوخ کسب تکلیف کنند. مخالفانِ خودش در همان ایام با خصومت تکرار می کردند که زمانی دعوت ملکه ی ایران برای حضور در جلسه ای را پذیرفته است. پذیرفتنِ دعوت همسر یک دیکتاتور یا ملاقاتی با رئیس جمهوریِ اصلاح طلبِ یک ابرقدرت اگر هم نمایانگر ارزش اخلاقیِ مؤلفان باشد، آدمی اجتماعی و بجوش که زیر ضربه های خصمانه قرار دارد بهتر است برای مهمانی رفتنِ دیگران نامه ی اَعمال درست نکند. منظور از مرور بر این وقایع، ذرّه بین گذاشتن بر جزئیات رفتار و تخطئه ی مردی نیست که چهل سال پرچم نوآوری در ادبیات را به دوش داشت؛ یادآوریِ این نکته است که روحیات شدیداً حق به جانب و خلقیات افراطیِ ما، حتی بهترین هایمان، تا چه اندازه احتیاج به بهبود دارد.

از آن کنگره می توانست استفاده های بهتری کرده باشد. دِرِک والکوت، شاعر اهل مارتینیک، یکی دیگر از شرکت کنندگان آن جلسات، چند سال بعد جایزه ی نوبل گرفت. آن جایزه را شاملو هم می توانست گرفته باشد اگر کمی شاداب تر ارتباط برقرار می کرد، دنبال معادلهایی برای لطیفه ها و ضرب المثل های بامزه ی پامناری اش که قابل درک برای آدمهای غیرتهرانی و غیرایرانی باشد می گشت، تا آن حد فکورانه و مغموم و دریغاگوی فضیلت صحبت نمی کرد و توجه می داشت که تصویر یک شاعر سالمند بسیار متفاوت از تصویر رهبر فراکسیونِ حزب است. تردید دارم در تمام سالهایی که در آمریکا و اروپا زندگی و سفر کرد نامه ای به احدی از ادبای آن دیار نوشته باشد، کوشیده باشد با کسی از نویسندگان آن دیار ارتباط کلامی و قلمی برقرار کند یا حتی به طور تصادفی در این کار توفیقی نصیبش شده باشد. در کنگره ی اینترلیت ظاهراً شروع به ایجاد روابط عمومیِ فعّال تری کرد، اما بعید است که با آن شلوغکاری بر سر قطعنامه توانسته باشد کسان بسیاری را مجذوب کند. بدون ارتباط بجا و متناسب با آدمها، هر اندازه هم که شاعری حسّاس و دردشناس باشد، نمی توان انتظار داشت که کارش را زیاد جدی بگیرند.

یکی دیگر از نبردهایش در دهه ی ۱۳۶۰ با کسانی بود که می خواستند موجی جدید در عرصه ی شعر راه بیندازند. این بحث شاید از محافل ادبی چندان فراتر نرفت، اما واکنشی که شاملو نشان داد بسیار قوی تر از اصل قضیّه بود. چند تن از نوپردازها اعلام کردند که موجهای اول و دوم شعر نو به پایان رسیده و حالا سرآغاز "موج سوم" است. از آن جمع، چند نفری را از دور و نزدیک می شناختم و به نظرم آدمهای جالبی می رسیدند، اما تشخیص شان از شرایط درست از آب درنیامد و انتظاراتشان واقع بینانه نبود. اول، موج راه انداختن در عرصه ی ادبیات و هنر هم نیاز به حمایتِ چند نشریه ی پر سروصدا دارد. در دهه ۱۳۶۰ سرتا ته قضیه دو نشریه ی ادبی بود که یکی از آنها، دست کم تا مدتی، دربست از شاملو حمایت می کرد و در واقع در اختیار او بود.

دلیل دوم و بسیار مهمتر: شعر جدید و جوان پسند ایران در دهه های ۱۳۳۰ و۴۰ و۵۰ تمامِ نیرویش را در نبردی شدید علیه رژیم شاه گذاشت و می شد گفت برایش رمقی نماند. در آن دو سه دهه، تا توانستند شعر نو گفتند و شعر نو چاپ کردند. شعرنوِ شخصی و عاشقانه هم خواننده داشت، اما نوسرایی کلاً پوششی بود برای مخابره ی علایم مخالفت با رژیم شاه. خواننده همین قدر که با کشف رمزهای

محدود و حتی بدیهیِ شعرها متوجه می شد که سراینده "این طرفی" است، کفایت می کرد. شعر متعهد آن دهه ها عمدتاً محملِ احساسات سیاسی بود، چون تنفّر از وضع موجود در فضای دانشگاه، در مجله های روشنفکری و در مجامع دانشجویی موج می زد و احتیاج به برهان نداشت. فردِ آگاه قرار نبود بپرسد به چه دلیل باید با رژیم شاه مخالف بود؛ چنین مخالفتی فرض هر بحث روشنفکرانه ای تلقی می شد، نه نتیجه ی آن. در شرایط جدید، قصّه سرِ دراز داشت و هر بحثی باید با استدلالهایی همراه می شد که در چند سطر مطلبِ شکسته بسته نمی گنجید. دیگر احساسات سیاسی کفایت نمی کرد و جدالهای بغرنج ایدئولوژیک در همه جا جریان داشت. از نظر شکل، شعر جدید هم مثل شعر قدیم خیلی زود گرفتار یک مشت کلیشه شد: یکی را که می دیدی، انگار صدتای دیگر را هم خوانده ای. پیچیده گویی که زمانی ترفندی برای در رفتن از چنگ سانسور تلقی شده بود حالا ژستی پوچ به حساب می آمد. در رونق شعر نو موجهایی، زودگذر یا تأثیرگذار، راه افتاده بود و بساط راه انداختن در عرصه ی شعر نو نیازی به اجازه گرفتن از بزرگترها نداشت. در کسادی و دلمردگیِ دنیای خاکستریِ دهه ی ۱۳۶۰ و در فقدان نشریات متنوّع، وضع فرق می کرد.

اگر دلیل سومی برای شکست آن موج لازم بود، اصحابش آن را فراهم کردند و شعاری دادند به این مضمون که حالا نوبت جوانهاست- عملاً یعنی زدنِ زیرآبِ شاملوی بزرگ از راهِ بازنشسته انگاشتنش. به یاد دارم شبی، شاید در سال ۱۳۶۵ یا ۶۶، در گوشه ی مجلسی چیزی برایش تعریف می کردم. سرش روی سینه افتاده بود و چشمهایش نیمه بسته بود (با لیوان دوم پاتیل می شد و پیکر لَخت و سنگینش یکسره از دست می رفت اما حواسش معمولاً جمع بود، یا این طور به نظر می رسید). هر چند دقیقه یکبار سرش را بلند می کرد، پوزخندی می زد و می گفت: "هه! حالا نوبت جوانهاست!" و دوباره در خلسه فرو می رفت. پیدا بود که از شعار ورزشکارانه ی موج سازها شدیداً آزرده شده است و آن را عرض اندامی در برابر اقتدار و پیشکسوتی،و حتی اهانتی به زحمات چهل ساله ی خویش تلقی می کند. تا آخر عمر از گناه اعضای محفل کودتاچیان نگذشت و در هر فرصتی آنها را به باد انتقادهای تند گرفت.

پیش از آن هم چالشی در برابر پیشکسوتی اش راه انداخته بودند و او در جبهه ای دیگر نیز درگیر بود. کسانی جان کلامشان این بود: حالا که ما دستگاههای فرهنگی و ابزار تبلیغات را در اختیار داریم، قابل تحمل نیست که یک ناراضیِ سیاسیِ لامذهبْ ملک الشعرای مملکت باشد. محافلی تشکیل می دادند از سرایندگی که کلماتی از قبیل ناقه و نخل و خیمه را چاشنی سروده های ظاهراً مدرن شان می کردند. شاملو به این جور چیزها بی اعتنا می ماند اما در فرصتهای مناسب، اظهارنظرهایی گزنده شلیک می کرد. مثلاً، به طور گذرا محتشم کاشانی، مرثیه سرای عصر صفوی، را دست می انداخت. چنین اظهارنظری به مدعیانِ متّکی به قدرت سخت گران می آمد. دشمنانش در پاسخ می گفتند چطور وقتی او حق خود می داند هرقدر دلش بخواهد درباره ی عیسی مسیح شعر بگوید، دیگران نباید اجازه داشته باشند برای مصائب

شهدای مذهب خویش مرثیه بسرایند. بحث ظریف و موقعیت دشواری بود. از یک طرف، آزادی بیان عقیده و احساس مطرح بود. از جانب دیگر، دست کم او به عنوان یک شاعر باید می پذیرفت که از میان هزارها شاعر ریز و درشت و جورواجور در تاریخ ادبیات ایران، طبیعی است که چندتایی هم روضه خوانده باشند. به عنوان روشنفکر شکّاک، پیش از آنکه مرتد باشد متمرّدی بود که ایستادن در برابر زورمندان را وظیفه ی خود می دانست. بسیار بعید است که اگر مسیحیّتْ مذهب رسمی ایران می بود، در شعرش به مصائب عیسی مسیح اشاره می کرد و زیر بار اطاعت از پاپ می رفت. در چنان شرایطی، لابد به زردشت و بودا و دیگران می پرداخت. این دسته از مخالفانش هم نه توانستند شاعر بسازند و نه میدان را از دست او بگیرند، اما در مبارزه ای خصمانه برای خراب کردنش، تا حد چسباندنِ اتهام قتل به او پیش رفتند.

یکی دیگر از نبردهایش در همان دهه بر سر تعبیر او از شاهنامه راه افتاد. در یک سخنرانیِ جنجالی در جمع ایرانیان مقیم آمریکا گفت ضحاک حکمرانی بود مترقّی و اهل اصلاحات، و کاوه ی آهنگر چماقداری اجیرشده ی مرتجعان. پس از بازگشتن از آن سفر، به محض اینکه همدیگر را دیدیم با لحنی تلخ پیشدستی کرد: " لابد تو هم می خواهی بگویی من اسطوره را با تاریخ اشتباه گرفته ام. " احساس کردم خودش را در هچلی انداخته است که نه لزومی دارد و نه کمترین فایده ای. از این بدتر، به عقیده ی عجیبی چسبیده بود که نمی توانست از آن دفاع کند؛ و درعین حال که طبیعی می دید همه با دقت به حرفش گوش کنند، انتظار داشت شنونده ها نه اعتراضی بکنند و نه حتی سؤالی.

یادم آمد که سالها پیش شبی همین حرفها را درباره ی قیام کاوه زده بود و من فقط تفریح کرده بودم. معمولاً سرگرم کننده است که کسی قضایای به اصطلاح مسلّم را محض خنده دست بیندازد و بخواهد از نو به آنها نگاه کند. بعدها که شماره های کتاب جمعه را مرور می کردم، متوجه شدم در پانویس مقاله ی خانمی درباره ی کتابهای درس تاریخ و فارسی، یادداشتی اضافه کرده حاوی همین تعابیر، و نویسنده ی مقاله در شماره ی بعد با عصبانیت توضیح داده که این حرفهای اضافی نه ربطی به مقاله ی او دارد و نه اساساً قابل دفاع است.

از توضیحاتش می شد این طور فهمید که برای سخنرانی به مجلسی دعوت شده از ایرانیان مقیم آمریکا، و تصمیم گرفته است نظری رو کند که پنبه ی همه کس و همه چیز و همه ی جزمیات و ایدئولوژیها و جناحها و مکاتب و ادیان را یکجا و در یک ضرب بزند. بنابراین، برای فراخواندنِ حضّار و شنوندگان بعدی به پیروی از عقل نقّاد، بحث آب بندی نشده ای درباره شاهنامه را هم از آستین در آورده و یک داستانِ آن را با روشهای به اصطلاح ساختارشکنانه نقد کرده است. در آن سخنرانی چندین نکته ی قابل بحث دیگر هم، از جمله درباره ی تصوّف، بود اما هیچ کدام تازگی نداشت. انتقادش از طرز زندگی ایرانیان مقیم غرب هم بیشتر به دست انداختن خلایق شباهت داشت تا به مشاهدات جامعه شناسانه. متوجه نبود که نسل دومِ مهاجران هیچ جامعه ای به زادگاه اجدادش بر نمی گردد و غصّه خوردن برای بد فارسی حرف زدنِ پسر و دختر ایرانی تبار اساساً موردی ندارد، تا چه رسد که یک شاعر بزرگ وقت خودش و دیگران را با این قبیل آه و ناله ها تلف کند. بچه ی پدر و مادر ایرانی وقتی در آمریکا بزرگ شود آمریکایی است و "آشنایی با تاریخ خود، با ادبیات خود، با هنر خود" که شاملو (در عین بی علاقگیِ مطلق به مینیاتور و چهارشنبه سوری و داریه دنبک) برای آن جوش می زد در عمل یعنی ذوب شدن در برج بابلِ فرهنگ جهانی، نه رفتن پی چیزهایی از قبیل نظر مثبت یک تاریخدان معاصر درباره ی حاج میرزا آقاسیِ فلک زده- موضوعی کتابی که او در جایی نامناسب پیش می کشید.

گذشت از اعتبار مثالها، حرفهایش در اساس نادرست نبود اما اصول خرد ناب در جلسه ای یک ساعت و نیمه ابلاغ شدنی نیست. به طور کلی، گرفتاری آن نطق جنجالی در میل او به ایجاد جرقه ای با توسل به عقل نقّاد بود: اگر مردم عقلشان را به کار بیندازند، حقیقت را کشف می کنند، حقیقتْ آنها را از قید و بند آزاد می کند و همه خرّم و خردمند به خانه هایشان می روند. اما شنوندگان در آن جلسه پی احساسات میهنی و یاد و دریغ بودند، نه مشتاق زیر و زبرشدنِ ادراکشان از تاریخ. آن مجلس بیشتر جای نوستالژیِ شاعرانه بود تا عقل نقّاد. به طور اخصّ، گرفتاریِ شاملو در تلاش کم اثرش برای توضیح اسطوره با زبان سیاسیِ امروزی بود. جای مناسب برای چنین تلاشی در مقاله و کتاب است، نه طیّ سخنرانی در جمع ایرانیانی که عاشق مرز و بوم پرگهرند اما تن به تبعیدِ خودخواسته داده اند و شاید از جامعه ی میهن آریایی- اسلامی بیزار باشند.

اِشکال کار در صِرفِ نقد اثر فردوسی نبود؛ هیچ کس و هیچ چیز ورای محک زدن نیست و همه ی عنعنات ملی و غیرملی را باید زیر و بالا کرد. حتی سعی در ایجاد یک تئوری فراگیر هم که همه چیز را توضیح بدهد قابل تأمل است. در همان سخنرانی گفت: " بگذارید یک حکم کلی صادر کنم و آب پاکی را روی دست تان بریزم: همهء خودکامه های روزگار دیوانه بوده اند. دانش روان شناسی به راحتی می تواند این نکته را ثابت کند. " اما دانش روانشناسی نه تنها نمی تواند چنین حکمی را به راحتی، یا حتی به سختی، ثابت کند، بلکه اساساً وارد بحث نقش شخصیت در تاریخ نمی شود. درهرحال، خردگرایی روندی تدریجی و دسته جمعی است، نه جهشی ناگهانی و شخصی طبق فراخوانِ یک شاعر خردمند. آدمی که همواره می گفت به کار سیاسی علاقه ای ندارد و سیاسی کاری را دون شأن خویش می داند ، با چنان بحث مطوّل و نالازمی خودش را به حد یک سیاسی کارِ نصیحت کن تنزّل

داده بود. بدتر اینکه، به عنوان ادیب، برای تدارک یک ترفند نیمه سیاسیِ ناموفق از ادبیات مایه گذاشته بود و تهییج سیاسی را با تلطیف احساسی عوضی گرفته بود.

همان طور که خودش خواسته بود، هیچ گاه درباره ی این قضیّه با او بحث نکردم و شنونده ی توجیهاتِ نه چندان قانع کننده اش باقی ماندم. جامعه هم ظاهراً رضایت داد که آن بحث را فراموش کند و حرفش را نزند. اما یک بار دیگر هم دلم شدیداً برایش سوخت: وقتی که وزیر ارشاد، در لایحه ی دفاعیه اش در برابر استیضاح جمعی از نمایندگان مجلس، به آن بحث اشاره کرد و گفت در دفاع از ارزشهای ادبیات ملی، با فردی "بی سواد" مقابله کرده است. نخستین بار بود که بعد از قطع پایش او را می دیدم و، برآشفته و خشمگین، گفت اگر می توانست راه برود به دادگستری می رفت و از این اهانت به دادگاه شکایت می کرد. یقین دارم در هیچ شرایطی به مجتمع قضائی نمی رفت تا از وزیرِ جمهوری اسلامی شکایت کند. عمیقاً آزرده شده بود و انتظار داشت دست از سرش بردارند، اما وقتی کسی وارد زد و خورد و مبارز طلبی می شود، خودکرده را چه تدبیر.

این اولین باری نبود که بر سر تعبیر و تفسیر ادبیات کلاسیک ایران وارد دعوا می شد. سالها پیش از آن، روایتی از دیوان حافظ انتشار داده بود که تا آخر عمر در بگومگوهایی- غالباً تلخ- درگیرش کرد. بازشناسی و بازسازی و بازپردازیِ شعرهای حافظ جریانی بود که شیره ی آنرا کشیدند و مدتهاست از حرارت افتاده است. در دوره ای از تحولات فکریِ جامعه ی ایران، این گمان شکل گرفت که حافظ را به اندازه ی کافی نشناخته ایم و هنوز چه بسیار نکته ها می توان از اعماق شعرهای او استخراج کرد. از نخستین کوشندگان متوهّمِ این حیطه، مسعود فرزاد بود که می گفت توالی اصلیِ ابیات غزلهای حافظ به هم خورده است و باید با روشی علمی، ابیات را سرجای صحیح خود برگرداند. شاملو، گرچه قضیّه ی ترتیب ابیات را جدّی می گرفت، در چندین مقاله به روش و نتیجه ی کار فرزاد تاخت و فرزاد به او پاسخهایی به همان اندازه طولانی داد.

خود شاملو یکی دیگر از کوشندگان بود که می خواست هالتری صدمنی را در یک ضرب بلند کند: هم کلمات تحریف شده را به شکل اصلی برگرداند، هم توالی ابیات را اصلاح کند و هم، برای نخستین بار، به نقطه گذاریِ غزلها بپردازد. فرصتی هم دست داد تا مصرعها و ابیات عربی را تصفیه کند و بیرحمانه دور بریزد. نتیجه ی کار که در سال ۱۳۵۴ چاپ شد برای بسیاری جالب بود، اما برخی خوانندگان به زودی یا رفته رفته دریافتند که چنین کارهایی به راحتی قابل دفاع نیست. از سوی حافظ شناسان حمله های تندی به او شد و او جوابهای تندتری داد. تقریباً همه ی خرده گیران اهل بخیه بودند و بعضی گرفتار همان توهّم که باید ترتیب صحیح ابیات را به آنها بازگرداند.

در مجموع، زحمتی که روی غزلهای حافظ کشید موفق از کار نیامد. آنها را تقریباً با همان روحیه ای ویراستاری کرد که در دفتر خوشه می نشست و شعرهایی را که به دستش می رسید کلمه به کلمه بازنویسی می کرد. یک قلم، اگر میانگین علامات تعجب/ ندا در هر یک از آن ۴۹۳ غزل را سه عدد بگیریم، او نزدیک به ۱۵۰۰ علامت تعجب/ ندا وارد غزلهای حافظ کرد، بگذریم از آن همه ویرگول و خط تیره و نقطه و پرانتزی که در همه جا ریخت و پاشید. در بهترین حالت، در معدود مواردی شاید ویرگولی یا علامت نقل قولی به خواننده کمک کند. در سال ۱۳۵۵، در مقاله ای آتشین در آیندگان، ضمن حمله ی متقابل به مخالفان و پرخاش به رقیبانی که برای خردکردنش از درِ خدا و معاد وارد می شدند، اذعان کرد: "در مورد نقطه گذاری غزلها، تجربه ی من البته توفیقی نداشته است." دریغ از آن همه وقت و نیرو که صرف افزودنِ علاماتی نالازم و بلکه مخلّ معنی به غزلهایی هفتصد ساله شود.

انگیزه ی واقعی میل به کشف دوباره ی حافظ در آن دهه ها را می توان در این چند سؤال خلاصه کرد: آیا حافظ اساساً تفکّرِ الهی داشت؟ آیا نهاد دیانت و تبعات آن، مثلاً وجود مفسّرانِ دین، را تأیید می کرد؟ آیا معتقد به جاودانگیِ روح و معاد جسمانی بود؟ قلب بحث در اینجا می تپید، نه در اقدمِ نسخ و اصحّ نسخ و این قبیل دعواهای فاضلانه ی بی نتیجه. در آن سالها اعتقاد داشت در اصل غزلها پاسخ چنین سؤالهایی روشن بوده اما تاریک اندیشان دست به خرابکاری و سانسور زده اند تا حقیقت مستور بماند. اِشکال بزرگ چنین تفسیری اینجاست که تفکرِ مستقل از الهیات پدیده ای است جدید و در قرن هفتم هجری در شیراز که هیچ، تا قرن نوزدهم در اروپا هم وجود نداشت- نکته ای که او بعدها پذیرفت. در مقدمه اش نوشت: "سالها به حافظ پرداختن، خود مزد خویش است حتی اگر هیچ نتیجه ی دیگری از آن حاصل نیاید." مقدمه ی حافظ به روایت شاملو، که به چاپ سیزدهم رسیده، از نیمه ی دهه ی ۱۳۶۰ ممنوع و حذف شد. قاطبه ی فضلا هم سعی کردند کار او را نادیده بگیرند و در مجالسی که هر کسی قربتاً الی الله چیزی درباره ی حافظ می گوید، او را هرگز راه ندادند.

بهترین کاری که می توانست برای معرفی حافظ برپایه ی تصویر مورد علاقه ی خویش انجام دهد همان خواندنِ غزلهایی برگزیده روی نوار بود و نوشتن یکی دو مقاله. باقی کارها، مثلاً پس و پیش کردنِ ابیات به امیدِ رسیدن به توالی منطقی و سناریو مانندی در آن غزلها، عبث بود. غزل جای قصّه گفتن نیست، تصویرهایی پراکنده برای ایجاد حالت و فضاست. سایر نوارهایش از شعرهای مولوی، خیّام، نیما یوشیج و لورکا به همین اندازه با ارزش بود و توجه شنوندگان بسیاری را، که همه ی آنها شعر خوان نبودند، جلب کرد. بخصوص در خواندن شعرهای خودش، آنچه با صدای بم و لحن غریبش شنیده می شود در حکم سُرایش دوباره ای بود که

شعرهایش را به گروههای تازه ای شناساند.

وقتی غرق کاری می شد، بولدوزری بود که متوقف کردنش محال به نظر می رسید. هرگاه تصمیم می گرفت شعرهای کسی را مرتب کند، آنها را کلمه به کلمه اصلاح یا عوض می کرد، و دیگران نتیجه می گرفتند که به جای آن شخص شعر گفته است. یکی از میزبانهایش چیزهایی روی کاغذ آورد درباره ی نشستن و خوابیدن و چای خوردنِ او طی سفری به اروپا، و او صفحه پشت صفحه مطالبی متضمّن ماساژ احساساتِ خودش را ویراستاری کرد و به چاپ سپرد. چنین کتابی، گرچه فروش می کرد و خواننده داشت، برای دوستانش مایه ی افتخار نبود و گزک به دست دشمنانش می داد. اصل آن میزبان نامه شاید حتی از این هم خنک تر بوده، اما او دست کم می توانست موقّرانه فاصله بگیرد و از یک نفر دیگر بخواهد که آن نوشته را سنباده بزند.

شاهد بودم که درباره ی ترجمه به آذین از دُن آرام برای معاشرانی صحبت کرد و گفت دارد این کتاب را دوباره ترجمه می کند. تک تکِ دلایلش در دفاع از کلمات و عباراتی که اعتقاد داشت باید در ترجمه ی این کتاب به کار رود قابل تأمل بود، اما نتیجه ی کلیِ حرفش در لزوم ترجمه ی مجددِ چهار جلد رمان گمان نمی کنم کسی از آن جمع را قانع کرد. هر نسلی مختار است هر کتابی را دوباره به زبان عصر خویش ترجمه کند، و درست به همین دلیل بهتر به نظر می رسید که شاملو بگذارد نوجوان هایی که این رمان را می خوانند وقتی مترجم شدند ترجمه ی بهتری به دست بدهند. تمایل به رقابت با مترجم قدیمیِ دُن آرام که از زمان کتاب هفته از او دلخوری داشت، و در واقع روکم کنی از ادیبان حزب توده، در شأن او نبود. نه می کوشید این تمایل را مخفی کند و نه حاضر بود بپذیرد که، به عنوان ملک الشعرای مملکت، بهتر است این قبیل خرده گیری ها را برای منتقدان ادبی بگذارد. پیشتر در حسب حال مانندی گفته بود: "میوه بر شاخه شدم/ سنگپاره در کف کودک. / طلسم معجزتی/ مگر پناه دهد از گزند خویشتنم/ چنین که/ دست تطاول به خود گشاده/ منم!"

کسانی روی شعرهایش تعبیر و تفسیر می نوشتند و تنها درباره ی شعرهای او این کار را می کردند. حتی خیّاطِ امپراتور برای دیگران هم کار می کند، گرچه بهترین کار خویش را برای امپراتور می گذارد. شاید می توانست بگوید که مطالب منتقدان و کارشناس های مخصوص به خواست او نوشته نشده و در این اقدامِ داوطلبانه دخالتی نداشته است . اما هر منتقدی پس از آنکه درباره ی شعرهای چندین شاعر اظهار نظر کرد خواننده می تواند به برآیندی از نظراتش دست یابد. اگر آن مفسّران مشابه همان ستایشها را نثار سرایندگان دیگر هم می کردند، امپراطور همتراز بقیه می شد؛ اگر به دیگران سخت می گرفتند ، شاید گمان می رفت این خودِ شاملوست که زیر آب رقیبان را می زند. آشکارا از داشتن حاشیه نویسانِ اختصاصی و ملتزمِ رکاب لذت می بُرد و چنین امتیازی را حق خویش می دانست. سالها پیشاپیشِ شمار عظیمی شرکت کننده دویده بود و هیچ ستایشی را برای خودش زیاد نمی دید.

اواخر دهه ۱۳۴۰ ، جریانی در صحنه ی ادبیات ایران به دنبال رقیبی برای ادبیاتِ چپ گرا می گشت. نمی توان گفت که چنین حرکتی را در جایی با برنامه ای مشخص شروع کردند، اما شواهدی حاکی از جریانی ایدئولوژیک در پشت تحسین هایی بود که ، از جمله ، نثار سهراب سپهری و هوشنگ گلشیری می شد. شاملو در خوشه به سپهری میدان می داد، اما بعدها به نقش تبلیغات مخالفانِ ادبیات چپ در بزرگ کردن او توجه داشت و حق خود می دید که از برتری خویش در برابر امواج تبلیغاتِ رقیب سازها دفاع کند، چرا که جایگاه خویش را مدیون دفاع از ایدئولوژی

خاصی ، به معنی متعارف، و حمایت جناحی خاص از خودش نمی دانست . شماره ی قطعات قابل توجه در آثار سراسر عرفانی و غیر اجتماعیِ سهراب سپهری فراوان نبود و آن ستایشها کمی زیاده روانه به نظر می رسید. به این نکته هم باید توجه داشت که شاعرهایی هرگز قادر به رقابت با شاملو نبودند، اما اگر کسی مانند سپهری در صدر می نشست، آنها هم یک پله بالاتر می رفتند و همتراز او می شدند. این تمایلات از چشم شاملو دور نمی ماند. هوشنگ گلشیری را فقط تا حدی به حساب می آورد. ستایشش متوجه قریحه و تخیّل غلامحسین ساعدی بود، گرچه گاه به نثر او شدیداً خرده می گرفت. مهدی اخوان ثالث را سراینده ای " روایتگر " و موجودی بدوی می دانست و احساس تحقیرش نسبت به او را بر زبان می آورد (اما روی کاغذ هرگز) . ذهن کجی های اخوان ثالث به " مَن نامه ی الف بامدادی " و انتقادهای مفصلّش از شعر شاملو برای ایجاد این کدورت و تحقیر کفایت می کرد. احساس قدردانی اش از فریدون رهنما، به عنوان مربیِ جهان دیده و دلسوز و سخاوتمند، عمیق بود.

در همان سفرهای آمریکا درباره ی موسیقی ایرانی نظراتی داد که بخشی از آن سلیقه بود و بخشی از نظر فنی اشکال داشت. مثلاً به آواز ایرانی با عبارتی توهین آمیز اشاره کرد و کار به مناقشاتی شبه حزبی با یک موسیقیدان ایرانی کشید. در رفع و رجوع آن بحث، گفت کوک ساز ایرانی زیر بادِ کولر به هم می خورد. به او گفتند کوک هر سازی ممکن است با تغییر درجه ی حرارت به هم بخورد؛ و وقتی کسی نوعی موسیقی را دوست ندارد، نیازی به جعل حرفهایی شبه فنی نیست. گفت این حرفها را پای آبخوری در راهروِ جایی در آمریکا زده است و قرار نبوده منتشر شود. چنین عذری کمتر کسی را متقاعد می کرد.

در یکی دیگر از مصاحبه هایش حرف از ظرافت رفتار انسانیِ جرّاح و پرستار فرنگی زد و رفتار آنها را با " جانور نابکار پدرسوخته ای " مانند هنری کیسینجر - که او را هرگز ندیده بود و دلیلی در دست نداشت تا ثابت کند به عنوان استاد دانشگاه در رفتار شخصی اش آدم زمختی است - مقایسه کرد. اما جرّاح ، در هر جامعه ای ، برای کاری تمرین کرده است و سیاستمدار برای کاری دیگر . معمولاً در بیان آنچه به نظرش مهم می رسید شجاع بود و از مخالفت احتمالی یا حتمیِ خواننده پروا نداشت ، اما گاهی بحث هایی عوامانه ای می کرد که جز خشنودی فوری خواننده / شنونده فایده ای در آن دیده نمی شد.

گاهی هم چیزهایی به چاپ می داد که نوشتن آنها در شأن او نبود. از جمله ، مطلبی خنک به سیاق سفرنامه های ناصرالدین شاه، که پس از همان سفر جنجالی سال ۱۳۶۹ به آمریکا منتشر شد. تقلیدِ هزل آمیز وقتی جالب است که بر پایه ی مطلبی جدّی بنیاد شده باشد. دست انداختنِ متونی که یک قرن اسباب تفریح خلق بوده، به اصطلاح ادبا، حشوِ قبیح است. از اهل مجلاتی که بخشهایی از این مطلب را چاپ کردند پرسیدم اگر دیگران عین همین فکاهیّات را برای چاپ بیاورند آنها چه جوابی خواهند داشت. گفتند برای چنین نوشته ای ارزش قائل نیستند اما در برابر سنبه ی پر زور او یارای مقاومت ندارند. نتیجه ی اخلاقی: هر شغلی، حتی نوشتن، باید بازنشستگی داشته باشد تا انسان به زور گویی نیفتد.

این اواخر از پیروانِ رسم الخط عجیبی شد که " دانش جو " ، " یخ چال "، " نویسنده گان " و "آبی یِ آسمان " را تجویز می کند. پرسیدم این بازیها برای چیست . گفت اگر قرار باشد غلط گیریِ املای کلمات را به کامپیوتر بسپاریم ، کامپیوتر باید بتواند ریشه ی کلمات را تشخیص بدهد . (اولین کامپیوتری که از نزدیک دیدم ، آی بی ام او بود که از آلمان آورده بود). گفتم کامپیوتر رومیزی برای این کار کافی نیست و باید صدها هزار کلمه و ترکیب و عبارت را به کامپیوتری بزرگ و بسیار پرقدرت داد و برای تهیه ی خطایابِ املایی ، برنامه ای درست و حسابی نوشت . دوم ، این قبیل بدعتها به رسم الخط محدود نمی ماند و دستکاری در انتظام ساختاری کلماتی مثل دل شکسته و شکسته دلی و دلشکستگی و دلشدگان در حکم اخلال در حیطه زبان است . سوم ، این خط اصلاح پذیر نیست و در آینده ملت باید فکری اساسی برای این معضل بکند (می دانستم که احساساتش را نادیده می گیرم : خط خودش خوانا و زیبا بود و زمانی شطحیاتی درباره ی " گره دوگانه ی مرموز و شکوهمند هـ ؛ انحنای شیرینِ ی؛ ک ، این تکتاز شمشیر برآهیخته ؛ ا ، این مبارز تنها مانده " و غیره نوشته بود). چهارم ، او پیشترها این قبیل بازیها را با رسم الخط کرده و حالا بهتر است از خیر تکرار این تلاش های کم حاصل بگذرد.

یک دبیر ادبیات فارسی در جایی نوشت که شاگردانش از او می پرسند چرا شاملو می نویسد " خانه ئی " و نه خانه ای یا خانه یی. مثل هر وقت دیگری که کسی با استفهام روی عادات قدیمی اش انگشت می گذاشت، برآشفت و با پرسش کننده عتاب کرد. زمانی در خوشه، در انتقاد از " ابداعات مضحکی در زبان یا رسم الخط که مثل بیماری مسری وحشتناکی " همه گیر می شود، ایراد گرفته بود که چرا به جای کتابش ، " کتاب اش " ، و به جای پدر بزرگش ، " پدر برزگ اش " می نویسند. در سالهای آخر ، این بیماری به خودش هم سرایت کرد (در نقل نوشته های او در این جا، املای مورد علاقه اش حفظ شده است).

۵

آخرین بار که دیدمش ، بازهم خلاصه تر شده بود (زمانی سرود: " مردی مختصر/ که خلاصه ی خود بود"). مردی ذاتاً سرکش از نافرمانیِ پیکرِ مختلّ خویش رنج می بُرد. گردنش که سالها با آن مسئله داشت قادر به راست نگه داشتنِ

سرش نبود؛ مثل گوژپشت نوتردام ناچار بود از کنار چشم و یک وری نگاه کند و آیدا تشویقش می کرد که باید مثل همیشه سربلند باشد. فکر کردم پیکرِ فزناکِ آدمی جان بلند پروازش را بدجوری قال می گذارد . احمد ابنِ مرسلِ سمرقندی خطابش کردم و او هم فراموش نکرد که یک بار دیگر ریش مرا به پتو تشبیه کند. می خواستم برای مجله لوح درباره ی تجربه ی مدرسه رفتنش حرف بزنیم ، اما با داد و فریاد تکرار می کرد که از اسم مدرسه و حرف مدرسه رفتن بیزار است: " نمی دانم مدرسه به چه درد می خورَد. " (اگر شرارت عهد نوجوانی در من زنده مانده بود، حرف سالها پیشِ خودش را تکرار می کردم که گفت : " شرایط اقتصادی سبب شد که کارها سروته انجام گیرد. نخست نویسنده و شاعر شدیم و بعد به فرا گرفتنِ زبان [فارسی] پرداختیم " و می گفتم مدرسه شاید کمک کند تا کارها توالی صحیح بیابد.) با هزار مکافات رازی شد که درباره ی مدرسه نرفتنش صحبت کند. پیدا بود که خاطراتش کمرنگ تر می شود. چند کلمه و جمله ی بسیار خنده دارش هم قابل چاپ نبود.

سالها پیش ، در نیمه شبی برفی که از جایی برمی گشتیم ، گفت هر نظری را که در لوله ی آزمایش تأیید نشود باید دور ریخت . گفتم این حرف نغز را اصحاب دائره المعارف و متفکران عصر روشنگری در قرن هجدهم باب کردند تا روی کشیش ها را کم کنند و به علم واقعی میدان بدهند، اما داستان به این سادگی نیست. گفتم گالیه نظر کپلر را که جز و مد نتیجه جاذبه ماه است به عنوان تخیل خرافی رد کرده بود و حتی در سال ۱۷۷۲ فرهنگستان علوم فرانسه، که اعضایی در حد لاوازیه داشت ، اعلام کرد چیزی به نام شهاب آسمانی وجود ندارد چون سقوط سنگ از بیرون جوّ به داخل آن ناممکن است. گفتم بخش اعظم علوم انسانی تصورّات بشر است از جامعه و جهان که با تجربه محک می خورد، اما برای اطمینان از صحت نظرات و نظریه ها ، جز در آزمایشگاه شیمی، لوله ی آزمایشی فوری وجود ندارد. اگر می داشت، می توانستند تمام نظریه ها را ، جز یکی، دور بریزند و مدام نظریه ی جدید پیشنهاد نکنند. همین دو سه سال پیش باز حرف از لوله ی آزمایش به عنوان داورِ نهایی زد. زمانیکه کلمه ی کامپیوتر حتی در دانشگاهها به گوش کمتر کسی خورده بود، در خوشه درباره ی اُوردیناتور (از منابع فرانسه) مطلب چاپ می کرد . اما بعدها که دیدمش ، پیدا بود که مانند بسیاری از آدمها ، علم را به معنی سیر تکنولوژی در خطّی مستقیم می گیرد و از روشهای علمی تصورّی مبهم دارد.

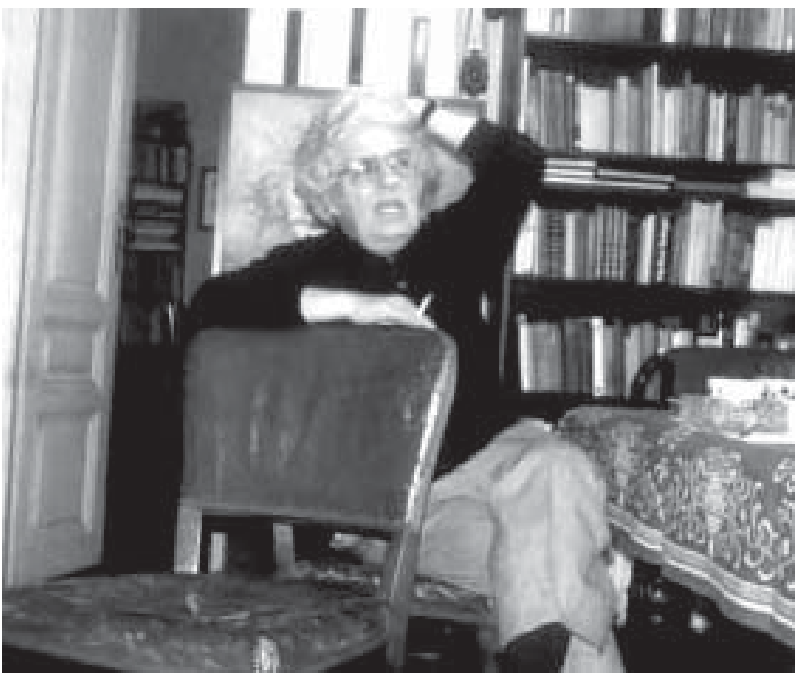
در دهه ی آخر زندگی ، نسبت به دیدار با علاقه مندانش احساسی دوگانه داشت. بسیاری از خوانندگان اشتیاق به دیدارش داشتند، و این در عمل یعنی بارِ عامی تمام وقت. از ملاقات با مردم مسرور می شد و حق داشت به خود ببالد که صدها هزار نفر علاقه مند دیدنش هستند و صدها نفر از آنها کفش و کلاه می کنند و به درِ خانه اش می روند . در سالهای آخر اقامتش در تهران، شبی در هفته را برای دیدار عمومی تعیین کرده بود، اما هیچگاه نتوانست درِ خانه اش را به میل خودش باز کند و ببندد. برای هرکسی ، بخصوص در سنین کهولت و بیماری ، دشوار است که تمام روز تا دیر وقت شب ملاقاتی داشته باشد . گاهی، مثلاً ، با بی حوصلگی می گفت چند روز پیش جماعتی با مینی بوس از شهری دور به دیدارش آمده اند ، دور تا دور اتاق نشسته اند و به او زُل زده اند ، و او در پاسخ به سوالهایی بی ابتدا و انتها درباره ی شعر و شاعر و الهام و مسئولیت هنرمند و غیره همان حرفهای صدبار چاپ شده را تکرار کرده است.

یکی از این ملاقاتهای تهاجمی که در عید نوروز چند سال پیش اتفاق افتاد :

دو مرد و یک زن، مجهز به چند دوربین و یک کیف ظاهراً پر از فیلم، بدون قرار قبلی وارد شدند، نیم ساعتی تند تند از او عکس گرفتند و تقریباً بی کلمه ای حرفْ خداحافظی کردند و رفتند. حتی خودشان را معرفی هم نکردند . دراین مدت ، ما دو سه نفر مانور عکاسها در وسط اتاق را تماشا می کردیم و او پشت هم سیگار می کشید: حالتی شبیه کنفرانس خبری، با این تفاوت که میزبان چنان کنفرانسی هم از عکاسها دعوت کرده است و هم به طور عادی به حرف زدن ادامه می دهد. از نظر زیباییِ ظاهری، شاید در مشاغل و موقعیت های دیگر چندان به چشم نمی آمد، اما به عنوان شاعری مشهور، افراد را به هوسِ عکس گرفتن می انداخت. وقتی با صورت مهتابیِ پف کرده میان مجسمه ها و تابلوهای متعدد چهره ی خودش در مبل همیشگی می نشست، آدم به یاد موزه مشاهیر مومیِ مادام توسو می افتاد. به او می گفتم به عنوان ملک الشعرایی شهیر جزء جاذبه های توریستیِ تهران و حومه شده است و می تواند با آژانس های ایرانگردی قرارداد ببندد. با پوزخند می گفت: " ای بابا ! " .

در دیدارِ الوداع ، درخت صنوبر وسط باغچه شان از کمر خرد شده بود و جز هیمه ای فرو رفته در خاک ، چیزی از آن باقی نمانده بود. آیدا گفت در نیمه شبی در زمستان همان سال صاعقه این درخت را از هم پاشاند و تمام سیم کشیِ برق و تلفن خانه سوخت (پس از مرگ شاملو می گفت : " به دلم بد آمد "). خانه شان چوبی است و با خودم فکر کردم صاعقه ای که ازمیان تمام دکلها و ساختمانهای بلند و دودکش کارخانه های کرج ، تک درخت این خانه را زغال می کند اگر وسط سقف فرود می آمد لابد شاعر را ، در حال سرایش ، جزغاله می کرد و می شد او را مثل آدمهایی که در فوران آتشفشان وزو در شهر پمپئی زغال شده اند ، همراه میز کارش در موزه گذاشت . از عرش اعلی طلبیده شده بود؟ اخطار و احضاری بود از جانب طبیعت که " خیمه فرو هِل "؟ زمانی سرود : " پیش از آنکه خشم صاعقه خاکسترش کند/ تسمه از گُرده ی گاو توفان کشیده بود " . داشت قورمه سبزی می خورد و در ذهنم دنبال پرداختی برای مضمون استیکِ گوساله ی طوفان در مایکرُویو ده هزار ولتی گشتم (یک بار گفت حافظ از الکتریسیته اطلاع داشته، به دلیل این مصراع : " کوس نَوَد وُلتی از بام سعادت بزنم " ، و گاهی روی شعرهای خودش مضامین جدیدی سوار می کردم و باهم می خندیدیم). امادیگر جای مزاح نبود و صنوبر نیم سوخته در چند قدمی پنجره ی شاعری که نمی خواست بمیرد اما یارای زنده ماندن نداشت ایستاده بود. نشستن کنار " پنجره ای که آسمان ابرآلوده را قابی کهنه می گیرد " رو به باغچه ای شاداب و با تق تقِ کامپیوتر ادبیات تولید کردن ، وجود آیدا به عنوان همسر/ مادر / منشی / پرستاری که تر و خشکش می کرد و حضورش زندگیِ او را یقیناً از آنچه می توانست بدون آیدا باشد درازتر و شاداب تر کرد، و تحسینی که از سوی خوانندگان نثارش می شد برای او، پس از آنهمه فلاکت و ماجرا، بهشت این جهانی بود. هر مزاحی درباره ی آن آذرخش و این درخت بناچار روی مضمون مرگ فرود می آمد و مرگِ عبوس چنان نزدیک بود که از درگاه خانه می توانست نجوای ما را بشنود .

در میان حرفها گفتم این بیت مولوی را، " حاصل تو زمن دل بر نکنی / دل نیست مرا من خود چه کنم " ، با چه پوزخندِ غمناکی همراه " دل نیست مرا " خوانده است . گفت چنین چیزی نیست ؛ گفتم هست ؛ آیدا صفحه را آورد و گذاشت : حرف من درست بود. گفتم کاشف این خنده ی حسرتْ بار برادر من است و خوب است آیدا نسخه ای از آیدا در آینه را به عنوان حق الکشف به برادرزاده ام که هم اسم اوست هدیه کند. به مرسلِ سمرقندی هم گفتم با توجه به استیلای فمینیسم بر جان و مال و ناموس خلق، این بار نه در مسند ملک الشعرا، بلکه در جای محضردار بنشیند و فقط صحّت امضای آیدا را گواهی کند. نسخه ای از کتابم درباره ی میرزاده ی عشقی را هم که پیشتر به او هدیه داده بودم قرض گرفتم تا حاشیه هایی را که نوشته است ببینم. در راه بازگشت، فکر می کردم حیف است بیش از این زنده بماند و مختصرتر شود، و بهتر که این آخرین دیدارمان باشد. به خانه که رسیدم دیدم در کتاب عشقی، از جمله، کنار این سطرها: "عرصه ی شعر جای گزافه گویی است، حتی در مورد خویش؛ و کدام شاعری است که خودش را نستوده باشد؟"، نوشته است: "من!" (عاشق علامت تعجب بود). در دلم گفتم ماشاءالله به این همه فروتنی. بعداً که شنیدم اظهار تمایل کرده بود که جسدش را بسوزانند، فکر کردم فقط بساط کباب کردنِ شاعر در وسط صحرایی در حومه کرج را کم داشتیم.



هیجان علاقه مندان او در پی جنازه اش شباهتی به سکوت وهمناک آن صنوبر پای پنجره نداشت. برای نخستین بار می شد دید که چگونه تشییع جنازه می تواند به

تشویق جنازه تبدیل شود و انبوه جوانانی در سن نوه های شاعر برای او و شعرهای عاشقانه و انسان گرایانه اش کف بزنند. یقیناً نه همه ی مردمی که با احترام به انبوه تشویق کنندگانِ جنازه ی او نگاه می کردند شعرهایش را خوانده اند و نه غالباً از این سطرهای بریده بریده ی چپ اندرقیچی چیز زیادی دستگیرشان می شود. حتی شاید نکته هایی در حرفها و نوشته هایش کسانی از شهروانداِن متعارف را برماند، اما مردم برایشان اهمیت دارد که مجموعه ی این کتابها، به اضافه ی شخصیت مردی که بیش از نیم قرن را شب و روز صرف تولید آنها کرد، برای خودش رکوردی است.

عبدالحسین زرّین کوب درباره ی یکی از ادبای همعصرش نوشت: "در شمار آن گونه دانشمندان بود که آنچه از آنها به عنوان آثار علمی باقی می ماند نسبت به دانش وسیع و پرمایه ی آنها اصلاً قابل ملاحظه نیست." چنین رثایی می تواند به این معنی باشد که متوفی نه توانست چیز واقعاً دندانگیری تولید کند و نه خوانندگانِ احتمالیِ آثارش حظّ وافری می بَرَند. اما شاملو در شمار آن گونه نویسندگان بود که هر چه دلشان بخواهد می نویسند، هرچه دلشان بخواهد می گویند و به هرکاری در هر رشته ای که عشقشان بکشد دست می زنند. آدمهایی می نالند که عقب نگه داشته شده اند. او نیکبخت بود که تا توانست رشد کرد و خودش را در همه ی جنبه ها توسعه داد. جهت آینده را تشخیص داد و در زمان صحیح در جای صحیح قرار گرفت. سلیقه ی بخشی از جامعه را از استیلای وزن و قافیه رهاند و می توان گفت با کمک به مدرن کردنِ شعر به کل جامعه کمک کرد اندکی از وسواس بیمارگونه با شعر و شاعری برهد. در جامعه ای که شعر و شعرای قدیم را به حد افراط می ستایند، او به عنوان یکی از برهم زنندگانِ نظم و نظام ادبیات کهن، صاحب سبک و مکتب و اعتبار شد. ادبای سنت گرا غالباً اصرار دارند ثابت کنند که نوپردازان چون از قوالب کهن سر در نمی آورند و استعداد شعرِ حسابی گفتن ندارند دست به سنت شکنی و خرابکاری می زنند. اما دست کم شخص شاملو را می توان با پیکاسو مقایسه کرد: اَشکال کلاسیک را خوب می فهمید و بلد بود و با درک ضرورتی تاریخی سنتها را کنار گذاشت (درضمن، از پیکاسو، هم منزجر بود و در هر فرصتی متلکی زهرآگین به او می پراند؛ به نظر می رسید جز از شعر نسبتاً مدرن، از چیزهای مدرن دیگر خوشش نمی آید). در حاشیه هایش بر کتاب عشقی، هر جا کنار بیتی علامت زده بود حق داشت و در نقل مصرعی اشتباهی تایپی رخ داده بود. علاوه بر شمّ تشخیص شعر، مصحّح دقیقی هم بود و به ندرت خطایی تایپی از زیر دستش در می رفت.

هیچ شاعری در دوره ای و جایی دیگر از جهان تا این حد از سوی خوانندگانش برای بیان احساسات سیاسی آنها زیر فشار بوده است؟ آدن؟ مایاکوفسکی؟ لورکا؟ نرودا؟ معیاری برای ثبت و سنجش فشار شعرخوان ها بر شاعرها در دست نیست. درهرحال، شاملو از شاعرانِ کمیابی بود که برای زوجه ی قانونیِ خویش شعر عاشقانه گفته اند: قلندری عیال دوست که نیمه شبان در راه بازگشت از میکده، خریدن نان سنگک و دسته ای ریحانِ آب زده را فراموش نمی کند. زمانی در مقاله ای با عنوان "سایه ی کدام عمر؟" امثال کتاب شعرِ سایه ی عمرِ رهی معیّری را دست انداخت و نوشت شعر این آدمها رقیق، احساساتشان عاریتی و غزلهای عاشقانه شان باسمه ای است. درست می گفت. در ادبیات قدماییِ ایران، محبوب غالب شعرهای عاشقانه موجودی است سرد مزاج اما کلیشه ای، که گاه حتی نمی توان تشخیص داد مذکّر است یا مؤنث. چه بسیار آدمهایی که تا آخر عمر داغ نهانِ حسرتی به دل دارند، اما قصّه هایی از قبیل آنچه شهریار و حمیدی درباره ی عشق ناکام خویش سرهم کرده اند بیشتر به ترفندهایی تبلیغاتی برای سرزبان افتادن و مشتری جمع کردن می ماند. شعر عاشقانه ی شاملو نه گله و التماس از موضع ضعف، بلکه وصف تجربیاتی عاطفی از معاشرت با انسانی دارای هویت در روزگاری مشخّص، و از موضع قدرت بود. همه ی مکتوباتش فناناپذیر نیست اما به احتمال زیاد برخی شعرهایش به عنوان سرگلِ ادبیات ایران در نیمه ی دوم قرن بیستم ماندگار خواهد بود.

عصری و نسلی به پایان رسیده و عصر دیگری آغاز شده است. باز هم شاعرانی شعر خواهند گفت و شاعرانی بهتر از دیگران خواهند سرود، اما مسند ملک الشعرایی، به عنوان مقام دانای کل، شاید برای همیشه خالی بماند. مهدی اخوان ثالث در سالهای آخر عمر، که کمتر از هر زمان دیگری قادر به درک تحولات اجتماعی بود، آنچه را یک لا نرسیده بود دولاّ کرد و برای شاعرها "شعور نبوّت" قائل شد. فرهنگ ما با رهایی از عارضه ی مزمن شعر و شاعری و مرضِ ور رفتن با کلمات فاصله دارد. اما جامعه ی ما کلاً از حدی گذشته است که درس خوانده ترها، گرچه به احتمال زیاد دوستدار شعر باقی خواهند ماند، بتوانند مرید سر سپرده ی شاعرها، حتی شعرای ذوفنون، باشند و یقه ی هر کسی را که چند قطعه شعرِ قشنگ ساخت بگیرند و از او بخواهند که گذشته را توضیح بدهد، آینده را پیشگویی کند و خلق را به سوی خرد ناب راهبر شود. برخی محمد حسین شهریار را شاعر والا خواهند دانست و کسانی احمد شاملو را ترجیح خواهند داد، اما واجد شرایط بودن برای شاعرِ بزرگْ شناخته شدن مدام دشوارتر می شود.

رسم است که با درگذشتِ فردی شاخص بگویند پس از او حیطه ای خالی از حجّت می ماند. مرگ شاملو سبب پایان شعر نو نشد، بلکه مکتب شعری که او از پایه گذارانش بود تقریباً از همان اوایل کار در مداری بسته گیر افتاد و وقتی رسالت تاریخی اش در یک مرحله ی معیّن به انجام رسید، حتی حضور پرابهّت و لحن آمرانه ی او نمی توانست مانع افول آن شود. حداکثر کاری که از او بر می آمد این بود که، تا حد زیادی به اصرار خوانندگانش، از سرودن باز نایستد و دست از مخالفت با وضع موجود برندارد. اما خصلتِ فراعقلیِ شعر، چه قدمایی و چه جدید، پیش از آنکه او بمیرد به تاریخ پیوسته بود، گرچه نقش احساسیِ آن همچنان به فکر خوانندگانی رنگ و بو و جلا خواهد بخشید.

با آیدا در آینه

گفتگو کنندگان:
جواد محمدی
سعید کیایی

شاملو در انجمن ها که...

با انجمن ها مخالف بود

با شعر جوانتر ها چطور؟

عموما آنها می آمدند و شاملو احساس جوانی می کرد. (البته خودش می گفت) می گفت یاد جوانی خودش می افتد.

شاملو در مصاحبه با ناصر حریری به شاعر جوانی به نام " ندا آبکاری" اشاره می کند و می گوید با ع.پاشایی آینده ی خوبی را برای او پیش بینی می کند.

ندا آبکاری آن وقت ها جوان ۱۸ ساله ای بود که تا به حال دو مجموعه شعر منتشر کرده که شاملو از آنها تعریف می کرد. حالا او فکر می کنم حدود ۳۸ سال داشته باشد. در هنگ کنگ اقامت دارد. مدتی هم با همسرش در آلمان بود.

این اواخر هم شاملو از شعرهای آقای کورش همه خانی تعریف می کرد. من هم جدیدا در بعضی مجله ها کارهایش را می خوانم.

یغما گلرویی هم دو سه باری پیش شاملو آمد که البته ایشان بیشتر ترانه کار می کند.

به طور مداوم بچه هایی هم از شهرستان ها می آمدند.

یادم هست سال قبل که برای تولد شاملو رفته بودیم سر قبر...

نگو قبر...

بله! ... دعوت شدیم بزرگداشت شاملو در دانشگاه علامه طباطبایی، محمود دولت آبادی خاطره ای تعریف کرد که قدیم تر ها که جوان ۲۴ ساله ای بوده، به ملاقات شاملو و شما آمده بوده و همان شب دولت آبادی گفته که چرا آقای شاملو دوره ای شده که همه می خواهند برای هم تعیین تکلیف کنند؛ مثلا خود شما؟! که سر این مساله با دعوا از خانه ی شما رفته اند...

شاملو تحت هیچ کادر و چارچوبی قرار نمی گرفت. همانطور که دوست نداشت دیگران حرف های او را به صورت تعصبی و بدون آگاهی قبول کنند. شاملو مثل آبی که راه خودش را می شناسد، می دانست کجا می رود و داشت می رفت.

نظر شاملو نسبت به انعکاس سخنرانی معروفش درباره فردوسی چه بود؟ البته به نظر من خود شاملو بیشتر توجه اش به قسمت پایانی سخنرانی بود که با هر چیزی به طور تعصبی برخورد نکنیم و در آن کنکاش کنیم.

البته قضیه نقشه ای بود برای اینکه موضوع اصلی لوث بشود. حتا دکتر نفیسی در کتاب تاریخ باستان به این قضیه اشاره کرده است. اما کسانی که به نفعشان نبود، قضیه را عوض کردند و مساله ای را مطرح کردند که اصلا مهم نبود.

این مورد را شاملو از دکتر حصوری وام گرفته بوده است؟

البته دکتر حصوری هم این نظر را داشت که شاملو هم در سخنرانی این مطلب را عنوان کرده است.

یکی از خصوصیات شاملو تحول بود. مثلا اگر مجله ای تیراژ پایینی داشت، بعد از حضور شاملو تیراژ به اوج می رسید و ظاهرا گفته شده که عکس آن هم صادق بوده! درست است؟

"شاملو هر مجله ای که دست می گرفت، راه می انداخت و وقتی که به جایی

می رسید رها می کرد."

اینطور نبود. مجله را می بستند. البته "دریا بندری" نمی خواست به این قضیه (بسته شدن نشریه) اشاره کند، شاید هم اصلا نمی دانست.

تازه! حتا اگر هم وقتی نشریه به جایی می رسید، شاملو آن را رها می کرد و به یک نشریه ی دیگرِ نوپا و ضعیف تر کمک می کرد تا آن هم پا بگیرد. وگرنه کاری روی روال افتاده، دارد کار خودش را می کند.

شاملو هر مجله ای- چه با هزینه ی قرضی خودش یا دوستانش- که راه می انداخت، بعد از یکی دو شماره یا پول نداشت که ادامه بدهد یا ساواک می گفت تعطیل کن.

شاملو معمولا از چه غذایی بدش می آمد؟

(با خنده) شاملو از هیچ چیزی بدش نمی آمد. هر خوراکی خوبی که در دنیا بود دوست داشت. معمولا آنقدر هم با مزه می خورد که تو را هم به هوس می انداخت.

غذا هم درست می کرد؟

بله. نیمرو خوب درست می کرد. دیگه... قهوه هم خوب درست می کرد. شاملو پر از زندگی بود!

به چه رنگی علاقه داشت؟

قرمز

به ماشین خاصی علاقه داشت؟

ماشین من دوست داشتم. او دوست داشت امّا نه مثل من. من ماشین و موتور دوست دارم!

به ورزش علاقه داشت؟

ورزش خوب است. اما نه اینکه همه چیز پی ورزش باشد. شاملو فوتبال بازی می کرد و همینطور خوب می رقصید؛ لزگی که خیلی خوب می رقصید. - فکر نکنم شما بتونید- سالها پیش در جوانی، ضربه ای از طرف او به ساق پای بازیکنی خورد که منجر به شکستگی پای طرف شد. بعد از آن دیگر بازی نکرد؛ چون از این جور چیزها خیلی ناراحت می شد. ظاهرا دفاع بازی می کرد. همیشه فوتبال های خوب را با هم نگاه می کردیم. تیم های آلمان، پرتقال و به خصوص برزیل را دوست داشت. از هر چیزی لذت می برد. زندگی یعنی همین لذت بردن از چیزهای خوب و زیبا!

چطور کار می کرد؟

از صبح، معمولا ساعت ۸ شروع می کرد تا هر وقت که جسمش اجازه می داد. یک وقت ها تا ۲ و ۳ شب هم کار می کرد. بعضی از روزها حتا آنقدر کار می کرد که غذا کنار دستش می ماسید. شاملو یا کار نمی کرد یا به بهترین نحو کارش را انجام می داد.

موقع کار اخلاقش با مواقع دیگر متفاوت بود؟

فقط کار و سیگار (میخندد)

شاملو بعد از به قول خودش "فرمان مرا بنویس" شعر، با آن چطور برخورد می کرد؟

مدام کارهایش را ادیت می کرد. همیشه قبل از هر نوبت چاپ، آن ها را ادیت می کرد و بارها در شعرهاش، شعرش را نقد می کرد.

شما از اینکه اینقدر کار می کرد خسته نمی شدید؟

تنها زمانی احساس آرامش می کردم که شاملو کار می کرد. برای اینکه می دیدم چیز تازه ای متولد می شود و بعد با هم می خواندیم. وقتی کار می کرد می فهمیدم همه چیز رو به راه است. چون داشت چیزی خلق می شد و عشق مهمترین محرک برای خلاقیت است که باعث سازندگی می شود. عشق به انسان به طبیعت (اشاره به شعر "این عشق" ژاک پره ور میکند) که نوار این شعر ها هم به زودی منتشر می شود. اگر شاملو عاشق نبود نمی توانست کار کند. به نظر من اگر آدمی عشق نداشته باشد هیچ چیز ندارد. عشق است که انسان را به انسانیت می رساند و انسانها را به هم نزدیک می کند.

معمولا با شنیدن دکلمه ی شعرهایش فهم شعر دو برابر می شود. احساس می کنم شاملو به حروف الفبا و حسی که دارند احترام می گذارد و آوا ها را به بهترین نحو اجرا می کند. نظر خودش چه بود؟

نمی دانم. ولی به نظر من شاید به خاطر این است که خیلی خوب موسیقی را درک می کرد و خیلی گوش می کرد. روی کوچکترین هجا ها دقت می کرد. هر حرف ارزش مخصوصی برای او داشت.

بعد از از دست دادن پایش چطور کار می کرد؟

حال جسمی اش بعدا به وخامت گروید ولی هر وقت می توانست کار می کرد.

این اواخر چه می کرد؟

درگیر ۳ تا از نمیشنامه های لورکا بود. با آن حالش حتا تا یکماه قبل از مرگ هم - البته او نمرده است- گیل گمش را ادیت می کرد.

از شاملو هنوز کار چاپ نشده ای هست؟

بله. بعد از یکسری کارها آنها هم چاپ می شود!

ای آدر آینه
یا
مفهوم شدگی عناصر در شعر شاملو

حمید ایرانپور

" سیصد چهار صد سال پس از حمله اعراب به ایران، در ایران یک دیوار حفاظتی ساخته شد. این دیوار حفاظتی به وسیله کلمه ساخته شد و این کلمه، کلامی حماسی بود. این کلام حماسی گرچه از نظر محتوا، یک سیستم تدافعی علیه نفوذ اعراب به شمار می‌رفت. ولی از لحاظ شکل، عملاً تحت تأثیر مستقیم عرب بود.

اساس حماسه و قصیده بدون تردید بر رجز خوانی عربی است... رجز رستم

از نظر شکل برخورد با کلام، در شاهنامه، کاملاً تحت تأثیر رجز خوانی عربی است. ولی از نظر محتوا یک سیستم دفاعی علیه عناصر عربی است و احیاء عناصر ایرانی به وسیله آن تضمین شده است... بدین ترتیب، گرچه به وسیله کلام حماسی، یک سپر حفاظتی علیه نیروهای خارجی و نفوذ عناصر غیر ایرانی خلق می‌گردد، ولی از همه بالاتر، ذهن شاعرانه ایرانی متوجه تجلیل از رأس خانواده می‌شود."
تاریخ مذکر دکتر رضا براهنی

می‌دانیم که سیر تحولی فرهنگ کهن یونان حرکتی است از حماسه و تجلیل از قهرمان مرد به سوی تراژدی (تجلیل از مرگ قهرمانی که در رأس خانواده‌ای خدایی، پادشاهی و یا معمولی است) و حرکت از تراژدی و نمایشنامه به طور کلی به سوی علوم انسانی مانند فلسفه، علوم اجتماعی، سیاست و...

حماسه بلافاصله پس از دوران مادر سالاری به وجود می‌آید و تا حدودی می‌توان گفت که با پیدایش فکر تک خدایی، قهرمان مرد نمایندگی کامل تمام نیروهای تک خدا را بر روی زمین به عهده می‌گیرد. و نیروی مادرسالارانِ پیش از پیدایش وقوف حماسی- که وقوفی ناشی از پدرسالاری است- پس از حماسه به صورت چیزی زیرزمینی در آمده و از این پس به سوی اعماق ضمیر ناخودآگاه بشر رانده می شود.

گفتیم حماسه گونه‌یی دیوار حفاظتی بود علیه نفوذ اعراب و عناصر غیر ایرانی. امّا باید دانست که دیوار حماسه تنها دیوار حفاظتی و راه مقابله نیست. واضحتر اینکه نوعی دیوار حفاظتی دیگر وجود دارد که از لحاظ جامعه شناختی از آن به عنوان "در خود ماندگی اجتماعی(Autisme societaire) " نام برده می‌شود. در خودماندگی اجتماعی خصلت شاخص جوامعی است که ساز و کار تدافعی‌شان برای کاهش دادن ضربه ایست که از رویارویی با طبیعت خورده‌اند و چه بسا، حتا به عنوان نفی آن چیز باشد. این قبیل فرهنگها دارای گرایشاتی عرفانی یا درویشانه گشته و آنرا در خود می‌پرورند. در ایران این نوع برخورد پس از حماسه شکل گرفت.

از نظر تاریخ ادبیات، شاخص ادبی جوامع مادر سالار، ادبیات و فرهنگ فولکوریک است.

این نوع ادبیات نشان دهنده گرایشات مادر سالارانه نوع بشر است و بسا که غالباً این فرهنگ ادبی از طریق مادران سینه به سینه به نسلهای بعد انتقال می‌یابد. اما با ظهور حماسه، این شکل ادبی- ادبیات فولکوریک- رفتاری زیرزمینی در پیش گرفت و در اعماق ضمیر ناخودآگاه بشر به زندگی خود ادامه داد و موذیانه خود را به قرون بعدی که دقیقاً تحت تأثیر ادبیاتی پدرسالار بود رساند. زیرا حماسه، ساحتی کاملاً پدرسالارانه به ادبیات بخشید. چرا که انسانها، پس از گذار از مرحله مادرسالاری و ورود به دوران حماسی احتیاج به نیرویی جایگزین داشتند و این نیروی جایگزین، همانا قهرمانی است که پیشتر از آن سخن رفت.

در چنین جامعه‌یی با فرهنگی حماسی، قهرمان دقیقاً مرکز تمام نیروها و آمال قومی می‌گردد و باید تمام مشکلات و مصائب را از میان بردارد. چرا که او قهرمان- و گاهی رویین تن- است و قادر به انجام هر عمل غیر ممکن. و این شکل مسلّط ادبیاتی بود که با توسّل به قهرمان، ادبیّات را به سوی شکلی حماسی راند و حماسه نیز همانا، وقوف پدرسالاری بر ادبیّات است.

در اینجا یادآوری می‌کنیم که فعالیّت زیرزمینی ادبیات فولکوریک مادرسالار را در خاطر نگه دارید تا پیشتر به مسئله‌یی بپردازیم. و آن اینکه همانطور که گفتیم پس از دوران حماسی- البّته نه از لحاظ زمانی، بل از لحاظ فرهنگی- فرهنگ ایرانی و ایرانیان دچار"در خود ماندگی اجتماعی" شد. در این دوران امید به نجات دهندگی قهرمان از دست رفت و پیشتر نیز گرایشات مادر سالارانه رخت بر بسته بود. در اینجا سوالی پیش می‌آید مبنی بر اینکه در چنین دورانی ایرانیان چه چیزی را دست آویز خود قرار دادند؟!

می‌توان گفت در این زمان ایرانیان به گونه‌یی گذار از دوران حماسی دچار گشتند، زیرا که آن اندیشه نجات بخشی قهرمان از میان رفت. امّا هنوز خاطره‌یی از اصالت و شرافت و قدرت قهرمانی در ذهنشان بود. لازم به ذکر است که علّت بروز چنین اندیشه‌یی، اعتقاد به عدم کفایت یا کارآمدی قهرمان و یا اعتقادی ناخودآگاه به سپری شدن دوران قهرمان بازی براساس اندیشه‌های اسلامی بود. تا پیش از این دوران و بروز چنین اندیشه‌یی یعنی در دوران وقوف اندیشه‌ی حماسی، قهرمان هر چند که دارای شخصیتی افسانه‌یی بود امّا حضور او برای ایرانیان متصور بود خصوصاً اینکه قهرمان افسانه‌یی و حماسی ایران بر خلاف قهرمانان غربی کمتر شکل خدای گون داشتند و به انسان زمینی نزدیکتر بودند و به همین دلیل امکان حضور او برای ایرانیان متصوّر بود. امّا پس از گذار از مرحله حماسی و از میان رفتن امیدها و ورود به مرحله عارفانه و درویشانه- در خودماندگی اجتماعی ـ نگاه به قهرمان، نگاهی درونی شد و شکلی کاملاً انتزاعی داشت، که شاید بتوان گفت چنین اندیشه‌یی تحت تأثیر عمیق آموزه‌های اسلامی پا گرفت. اینکه چنین قهرمانی هزگز نمی‌تواند انسانی باشد یا حتماً هرگز وجود داشته باشد. و تنها وجود قادر، وجودِ قادر خداوند متعال شد. خصوصاً اینکه ختم برگزیدگانش را نیز اعلام کرده بود.

همین موضوع بود که قهرمان در این دوره کاملاً ذهنی و انتزاعی شد. به عبارت دیگر قهرمان شکلی آسمانی یافت و در سیر خود به معشوقی ذهنی مبدل

گشت. قهرمان دوست داشتنی است و عدم حضورش او را تبدیل به معشوق می‌کند. امّا چیز دیگری که بر این اندیشه یعنی گونه‌یی قهرمان پنداری معشوق ذهنی تأثیر عمیقی گذاشت و این سیر- سیر از تک قهرمانی خدا به معشوق ذهنی که در دامان او همه‌ی آلام و مصائب، از دل و جان و جسم آدمی رخت بر می‌بندد- را پدید آورد، نفوذ فرهنگ و ادبیّات فولکوریک و مادرسالارانه بر اندیشه‌ها بود که چنین رخ نمود وسرفراز کرد. به عبارت ساده‌تر معشوق ذهنی ادبیات عرفانی و عاشقانه قرون پنجم و ششم و قرون پس از آن از اختلاط اندیشه‌های دوران مادر سالاری و ساحتِ مادینه‌یی آن با اندیشه‌های حماسیِ پدرسالارانه‌ی دوره‌ی بعد که ساحتی نرینه داشت، به وجود آمد.

حال این معشوق دارای چه جنسیتی است و به راستی آیا دارای ساحتی مادینه است یا نرینه؟!

گفتیم اختلاط آن دو اندیشه دوران پیشین باعث به وجود آمدن این معشوق خیالی شد. امّا قهرمان از لحاظ محتوایی جایگاه خود را حفظ کرد و از لحاظ شکلی تحت گرایشات عرفانی و نیز نفوذ ادبیات فولکوریک- مادرسالار- جنسیتی مادینه یافت. پس از لحاظ محتوایی نرینه بود و از لحاظ شکلی مادینه. و بنابراین علی‌القاعده باید فرض معشوقی با جنسیت خنثا را ترجیح دهیم. امّا باز هم تکرار می‌کنم که این معشوق از لحاظ اخلاقی و ارزشی- پایگان ارزشی برتر مرد در اندیشه دوره مذکور- ساحتی نرینه داشت و از لحاظ توصیفی و ظاهری شکلی مادینه.

اصطلاحات مغ بچه و شاهد را در ادبیات عرفانی- تغزّلی آن دوران در نظر بگیرید که آیا به راستی این معشوقها از لحاظ جنسی مذکر نیستند که در توصیف شکلی زنانه به خود می‌گیرند؟!

و البّته توضیح این مطلب لزومی ندارد که "شاملو" نیز با این سیر تاریخی- لااقل به صورتِ ناخودآگاه- آشنایی داشت. به عبارت دیگر هم قهرمان کاملاً مردانه (نرینه) ادبیات حماسی را می‌شناخت و هم تسلّط پایگان ارزشی مادرانه دوران پیش از آن یعنی دورانِ مادرسالاری را و هم قهرمان- معشوقِ "نر- ماده(Androggne) " ادبیاتِ تغزّلی- عرفانی پس از آن را. و با کمی تأمل در تاریخ ادبیّات می‌توان این چرخه موجود- از مادرسالاری به پدرسالاری و از پدرسالاری به گونه‌یی خاص از مادرسالاری- در افکار ایرانیان و به خصوص شاعران را دریافت، که همانا باعث ظهور شاهنامه‌ها و حماسه‌هایِ متعّدد دوره سبک هندی و صفوی و عاشقانه سرایی‌های در وصف معشوق "نر- ماده" پس از آن شد.

امّا در چنین شرایطی سوال مهمی پیش می‌آید که آیا معشوق مذکور مورد خطاب در شعر شاملو دارای چه جنسیتی است و خود آیا این معشوق اگر زن- مادینه - است، به راستی همان پ‌آیاپ است؟!

امّا پیش از پرداختن به پاسخ این سؤال و ورود مستقیم به شعر شاملو، اجازه دهید تا مسئله‌یی دیگر را نیز از لحاظ تاریخی بررسی کنیم:

عشق شیفتگی

در ابتدا به ذکر خلاصه‌یی از خصوصیات بارز عشق شیفتگی بپردازیم: ۱- عشق شیفتگی، عشق به عشق است یا "طلب جاودانگی" در همین تیره خاکدان که البته تلاشی است بیهوده ۲- گرچه جسمانی است، امّا همه وجود معشوق را می‌خواهد، و مطلقاً معادل عشق جسمانی نیست بلکه تن را تابع جان می‌کند (در فراسوی مرزهای تنت تو را دوست می‌دارم) ۳- بزرگترین راز این عشق، راز انتخاب زن یا مردیست که یگانه و بی‌همتا پنداشته می‌شود و زن را آنقدر بزرگ می‌کند که فرجام زن چهره‌یی فوق انسانی و لاهوتی می‌یابد. ۴- این عشق مقتضی وحدت یافتن زن و مرد از دولت هماهنگ شدن کامل آن دو در کار عشقبازی و مهرورزی است. از اینرو در عشق شیفتگی مرد می‌کوشد به همزاد مادینه‌یی که در او می‌زید، بیاندیشد. ۵- عشق شیفتگی سراسر تضاد است و در خود نابه سامان. تضاد میان واقعیت و خواست به هم آمیختگیِ تام و تمام که خواب و خیالی بیش نیست. و از اینرو سراسر درد و رنج است، خاصّه که پایه این اتّحاد کامل، سازش و توافق ناممکن یا نسبی دشوار دو وجود در کار عشق و عاشقی است.

ظهور پدیده عشق شیفتگی در حدود قرن دوازدهم و ـ به خصوص ـ سیزدهم میلادی در غرب بود. یعنی پس از گذار از مرحله حماسی و گرایش به همجنس. به عبارت دیگر زمانی که ارزش زن شناخته شد. در سراسر دوران باستان، عشق شیفتگی، بیماری روانی پنداشته می‌شد، یا ضعفی اخلاقی که می‌بایست درمانش کرد و عشق، یعنی پای نهادن به حریم انس و خلوت زن، از لحاظ اخلاقی و روانی ناپسند و موجب سرافکندگی بود؛ زیرا زن سزاوار آنکه مردی به افسونش تن در دهد، نمی‌نمود و به عکس موجودی حقیر، با نفس و روحی پست شمرده می‌شد.

نخستین فلسفه‌ی عشقبازی(Erotisme) که در قرن دوازدهم و سیزدهم میلادی در غرب پدید آمد کوشید تا زن را دگرگون ساخته، اخلاقاً به مرد بدل کند، تا شأن و سرشت او به پایه‌یی رسد که بتوان با او به عشقبازی پرداخت. در کنار این، نگرش دیگری نیز وجود داشت که در آن عشق را بر مبنای عفاف یا به عبارت ساده‌تر تبتّل و تجرّد استوار می‌ساختند. و در واقع این مرد بود که عفاف را ارزشمند فرا نمود و زن را نیز به قبولش واداشت.

در یونان باستان، عشق والا، لااقل از لحاظ نظری پاک و بری از مناسبات جنسی بود و ضمناً عشق ناب از دیدگاه همان یونانیان باستان همجنس بازی

محسوب می‌شد. امّا در قرون دوازدهم و سیزدهم میلادی، عشق سرچشمه همه فضایل به شمار آمد، مشروط بر آنکه فقط قلبی باشد.

و باری در این راستا، مرد غربی برای آنکه بتواند قلباً زنی را دوست بدارد، لازم بود زمینه روانی این امر پیش آید و این زمینه، همانا عشق شوالیه به بانوی خود بود. در واقع عشق شوالیه یا جوانمردانه وکمکِ فوق طبیعی بانو به شوالیه (یار) خویش در همه حال و خاصّه به هنگام جنگ و اعتقاد شوالیه به فضیلت " مرگ به خاطر عشق" بانو، زمینه ساز این گذار بود. البّته لازم به ذکر است که شوالیه مجبور بود که معشوق- بانوی خود را از میان زنان شوهردار و صاحب مکنت و قدر و جلال انتخاب کند و به همین دلیل، عفاف و خویشتنداری و عدم کامجویی، مسئله‌یی بسیار مهم بود و این نیز خود به همان عشق صرفاً قلبی رهنمون شد.

در اینجا ذکر مسئله‌یی دیگر لازم به نظر می‌آید که در گذشته‌های دور، مرد، زن را صاحب نیرویی جادویی و فوق طبیعی می‌پنداشت و باور داشت که زن- مادر، بر فرزند آدمی تأثیری جادویی دارد و بنابراین مرد، زن را به عنوان الهه و مادر خدایی می‌پرستید و به همین علّت از او می‌ترسید. به بیانی دیگر، مرد، زن- مادر را ظلماتی می‌پنداشت که مرد را به کام خود می‌کشید و به بیابان عدم پیش از ولادت (وجود) می‌برد.

امّا پس از قرون دوازدهم و سیزدهم- که البته تأثیر عرفان و مسحّیت با ستایش زن آرمانی و اسناد گوهر زنانگی به روح (روح القدس) نیز بسیار مهم بود- مرد جرأت کرد از بند اسارت مادر برهد و با مهر و امید پای به حریم انس و خلوت زن نهد. البّته مرد حمایت مادر از فرزند و یا پشتداری مادر از پسر را به یاد داشت، امّا دیگر چنین حمایتی از مادر نمی‌طلبید. چونکه مادر و بطن او یادآور مرگ و رجعت به صلب نیستی بود، از اینرو مرد طالب حمایت زن بیگانه شد. بی‌گمان لازمه پدید آمدن عشق این است که نوعی یگانگی گوهر میان زن و مرد پذیرفته شود، زیرا بدون وجود این یگانگی، رابطه روحی و قلبی به وجود نمی‌آید. همجنس بازی آرمانی در یونان و روم باستان مبتنی بر این بود که آدمی فقط خود و یا یکی همچون خود را می‌تواند، دوست بدارد و این باعث جدایی زن و مرد از لحاظ عشقی و روحی در آن دوره بود. زیرا انسانها تصور می‌کردند که میان دو قطب اختلافی مطلق وجود دارد و این مانع از نزدیکی آنها- زن و مرد- به یکدیگر می‌شد.

امّا وحدت و یگانگی و همذاتی نسبی زن با مرد و مرد با زن، لازمه پیدایش عشق است، که پس از ظهور پدیده‌های عشق شیفتگی و رسم مبادله قلبها باعث شد که مرد بفهمد که زن در ضمیر خود وی (مرد) می‌زید و اختلاف موجود میان زن و مرد، اختلافی مطلق نیست؛ نسبی است و مشابهت ذاتی دو جنس بیش از اختلاف ظاهری و جسمانی آن دو است. و هر یک در دیگری حیات دارد.

بنابراین می‌توان گفت که عشق شیفتگی، از این امر که هر یک از عشاق همزاد مخالف (یعنی مرد حصّه زنانگی و زن گوهر مردانگی) خویش را آفتابی و با هم مبادله (داد و ستد قلبها) می‌کنند پدید می‌آید.

در واقع عاشق، معشوق را دوست دارد، چون می‌پندارد که خود همان معشوق است و زن مرد را دوست دارد چون تصوّر می‌کند که خود (زن) هم او (مرد) است. پس در هر آدمی به قوّت و ضعف، مردی هست و زنی. و عشق شیفتگی چیزی نیست جز این دور استحاله و تبدیل قوه‌یی به قوّه دیگر در عالم ذهن و خیال و اقلیم اسطوره‌یی باطن تغییر درون گرایی به برون گرایی و به عکس، آمد و شد دایم میان واقع و خیال و مبادله قلبها که شاید بتوان گفت، این بهترین تفسیری می‌تواند باشد بر این گفته میشل فوکو مبنی بر اینکه "عشق، یعنی تبدیل ناخودآگاهِ تو به دیگری"

نتیجه اینکه، رستگاری نوع انسان به شناخت گوهر زنانگی که در او نهفته است، بستگی دارد. زن، نفس عشق است، چون هستی بخش است و بالفطره می‌تواند، مهر و شفقتی مادرانه را به عشقی عالمگیر که شامل همه موجودات درمانده و ناتوان و بی‌پناه وجویای امن می‌گردد، بدل کند و عاطفه احسان و رحمت وقتی نزد مرد جوانه زد و بالید که مرد حصّه زنانه ضمیرش را پذیرا شد.

بله، تا اینجا مسایل تاریخی چندی را به میان آورده‌ایم و شاید خواننده از خود بپرسد که اینهمه چه ربطی دارد به عنوان این مقاله یعنی " آیدا در آینه" ؟! امّا حالا دیگر وقت آن رسیده تا مستقیم به خود مثالهای شعری شاملو بپردازیم و دعوی این مقاله را مبنی بر اینکه، آیدا در شعرِ شاملو یک مفهوم است نه یک شخص (=خانم سرکیسیان)، گسترش دهیم: زبان شعری شاملو و نیز نوع نگرش او یادآور نوشتارهای حماسی است؛ همانطور که می‌خوانیم: در برابر هر حماسه من ایستاده بودم /. . . / و مردی که روز همه روز از پس دریچه‌های حماسی‌اش نگران کوچه بود (هوای تازه: سرود مردی که تنها به راه می‌رود) در اینجا احساس می‌شود، شاملو به قهرمانی حماسی می‌اندیشد که نگران چیزی ست. و گفتیم که قهرمان، مرکز تمام آروزها و امیال قوی است. امّا قهرمان مذکور چگونه قهرمانی است؟! قهرمانی به همان شکل کلاسیک خود یا قهرمان گونه‌یی مدرن؟!

در شعر شاملو حماسه با اومانیسم درهم می‌آمیزد و همین امر سبب می‌گردد تا قهرمان کنونی این حماسه انسان باشد. امّا اومانیسم، ذهن انسان را به سمت مرکز می‌راند و تقریباً حضوری متافیزیکی دارد و به عبارت دیگر، گوهر و ذات "انسان- مرد" است. ساده‌تر اینکه اومانیسم به طور انحصاری گونه‌یی " مرد- مرکز" ی است.

البّته شعر حماسی شاملو و قهرمان او چندان شباهتی مثلاً به شاهنامه فردوسی و قهرمانانش ندارد؛ بلکه مثال عمده این نوع حماسه در قدیم، شعر مولانا

است. در شعر مولانا، انسان همه ظرفیتها و قدرتهای آفرینش منسوب به خدا را در خود می‌بیند. انسان همه چیز را با تمام قدرت خود دوباره می‌آفریند و این خصوصیت حماسی دیگری است.

در شعر شاملو نیز انسان و به عبارت صحیحتر انسانیّت جایگاهی قهرمانی دارد. امّا باید توجّه داشت که انسان با انسانیّت تفاوت دارد. انسانیت یک منش است. مدل ذهنی امّا غیر مجسّم. و ساده‌تر اینکه قهرمان در شعر شاملو شکلی ذهنی دارد و به یک منش اطلاق می‌گردد نه به یک شخص یا اشخاص خاص. امّا هر کس که دارای چنین منشی باشد- انسانیّت - یا در راه رسیدن به چنین اخلاقی تلاش کند، تبدیل به قهرمان می‌شود و این شکلی معکوس است. قهرمان دیروز دست به هر عملی که می‌زد، عملی قهرمانی شکل می‌گرفت. یعنی از لحاظ پایگان ارزشی، مهم، قهرمان بود و اعمال قهرمانی، اعمالی وابسته به قهرمان بودند که به دلیل همین وابستگی ارزش می‌یافتند؛ امّا در شعر شاملو عکس این موضوع را می‌بینیم، و هویت یک قهرمان- انسان از اعمال او سرچشمه می‌گیرد. اعمالی قهرمانی- انسانی که سازنده نوعی تعالی برای بشر هستند و خود شاملو نیز در مصاحبه‌یی یافتن جاودانگی را منوط به انسانیّت می‌داند. و این شکل، شکلی تراژیک است؛ چرا که قهرمان در حماسه به شخصه حماسه ساز است، امّا آنجا که کنش قهرمانی تقدم می‌یابد، تراژدی به میان می‌آید و می‌دانیم که در تراژدی آن کنش- یا منش- تراژیک است که به شخص و یا قهرمانی خاص، تشخص می‌بخشد.

پس شعر شاملو از لحاظ شکل، دارای شکلی حماسی است و امیدش این است؛ سردارِ جنگاور که نامش طلسم پیروزیهاست (همان)

امّا این قهرمان، شخصیتی حماسی نیست؛ بلکه شخصیتی تراژیک است، زیرا در دورانی به جهان پاگذاشته که قهرمانْ بازی از جهان رخت بر بسته:

در پس دیوارهای سنگی حماسه‌های من/ همه‌ی آفتابها غروب کرده‌اند (همان)

این قهرمان، قهرمانی است دیر متولّد شده و به گفته‌ی لوکاچ: "او به راه افتاده، امّا سفر قبلاً به پایان رسیده" و به همین خاطر، دیگر کاری برای انجام دادن ندارد تا قهرمانی خود را به ثبوت برساند. در اینجا قهرمان و عمل قهرمانی اخته می‌گردند. و این شاکله تراژیک شعر شاملو ست.

شخصیتی تراژیک که در پس دیوارهای سنگی حماسه‌های پرطلبش اخته شده و جهان دیگر از آن او نیست.

شخصیت به ظاهر حماسی شعر شاملو در چنین موقعیّتی است که دچار "درخود ماندگی اجتماعی" می‌شود و استعدادهای عرفانی و درویشانه‌اش سر بر می‌آورد. و معشوق- قهرمان شکلی ذهنی و غیر مجسم می‌یابد. از سویی دیگر گفتیم که در همین شرایط ادبیّات فولکوریک مادرسالار سربر می‌آورد و با ادبیّات پدرسالار آمیزش می‌یابد. به گفته محمد علی سپانلو "در شعر شاملو زبان فولکور با زبان ادبی پیوند می‌یابد." امّا این نفوذ ادبیّات مادرسالار در ادبیّات پدر سالار نفوذی اساسی نیست، بلکه تنها پیشنهاداتی ارایه می‌دهد و خود را به میان می‌افکند و در همین شرایط است که شاملو به انسان- قهرمان به عنوان معشوق می‌نگرد و با او آمیزش می‌یابد. همانطور که مثلاً با...

همه‌ی برگ و بهار/ در سر انگشتان توست/ هوای گسترده/ در نقده‌ی انگشتانت می‌سوزد/ (شعر ۱۰ شبانه، آیدا درخت و خنجر و خاطره)

این سطور ظاهراً در خطاب به آیدا ست امّا در همین کتاب می‌خوانیم:

زمین به هیأت دستان انسان درآمد/ هنگامی گه هر برهوت/ بستانی شد و باغی/ و هرزابه ها/ هر یک/ راهی برکه‌یی شد/ چرا که آدمی/ طرح انگشتانش را/ با طبیعت در میان نهاده بود. / (شعر۲ در جدال آدینه و تصویر، آیدا: درخت و خنجر و خاطره)

به مثالی دیگر توجه کنید:

من با انسان در ابدیتی پرستاره، گام می‌زنم/... / آدمها هم تلاش حقیقت‌اند/ آدمها همزاد ابدیت‌اند/ من با ابدیت بیگانه نیستم/... / عشق، ما را دوست می‌دارد/ من با تو رویایم را در بیداری دنبال می‌گیرم/ من شعر را از حقیقت پیشانی تو در می‌یابم/ (هوای تازه، دیگر تنها نیستم)

پیشانی‌ات آینه‌یی بلند است/ تابناک و بلند/ که خواهران هفتگانه در آن می‌نگرند/ تا به زیبایی خویش دست یابند/ (آیدا در آینه، شعر آیدا در آینه)

در این مثالها دقت کنید. آیا نسبتهایی که به انسان داده شده، همانهایی نیست که به آیدا نیز داده شده است در چنین شرایطی آیا، آیدا همان شخصیت حقیقی است که می‌شناسیم؟! امّا اجازه بدهید که بحث را از منظر دیگری نیز دنبال کنیم:

عشق شیفتگی

همانطور که گفته شد عشق شیفتگی باعث گشت تا مرد حصّه زنانه خود را کشف کند و همین موضوع بود که ما را به معشوق "نر- ماده" رهنمون شد، چرا که مرد عاشق ساحتِ زنانه خود شد.

اکنون من و او دو پاره‌ی یک واقعیتیم/ در روشنایی زیبا/ در تاریکی زیباست/ در روشنایی دوسترش می‌دارم/ در تاریکی دوسترش می‌دارم/ (آیدا در آینه شعر ۴ شبانه)

یا

من و تو یکی دیدگانیم/که دنیا را هردم/ در منظر خویش/ تازه‌تر می‌سازد/... /

من و تو یکی شوریم/ از هر شعله‌یی برتر/ که هیچگاه شکست را بر ماچیرگی نیست/ چرا که از عشق/ رویینه تنیم/ (آیدا در آینه شعر من و تو)

به این مثال بیشتر توجه کنید:

می‌شناسی؟!/ به خود گفته‌ام/ همانم که تو را سفته‌ام/ بسی پیش از آنکه خدا را تنهایی آدَمَکَش برسر رحم آرد:/ بسی پیش از آنکه جانِ آدمی را/ پوک ترین استخوان تنش همدمی شود برنده/ جامه به سیب و گندم بر درنده/ از راه به در برنده/ یا آزاد کننده به گردنکشی/ غضروفپاره‌ی جدا سری/ (مدایح بی‌صله: حوای دیگر)

علاوه بر این به نام شعر اخیر نیز توجه کنید: "حوای دیگر" و این حوای دیگر به راستی کیست؟!

آیا نمی‌تواند همان ساحتِ زنانه مکشوف در مرد باشد؟!

در این مثال با توجه به سطر "همانم که تو را سفته‌ام" و نیز سطر "غضروفپاره جداسری" می‌توان به آفرینش و یا کشف موجودی مادینه جدا از حوّای شناخته شده و کلیشه‌یی در سفر پیدایش نظر داد و امّا در مثال اوّل " در روشنایی زیبا/ در تاریکی زیباست"

از تفاوت تاریکی و روشنایی بگذریم. در یک طرف، فعل موجود است و در دیگری حذف شده، امّا این حذف فعل تنها از لحاظ دستوری نمی‌تواند بررسی شود؛ زیرا چیزی برای بررسی وجود ندارد. امّا شاید بتوان اینطور نیز در نظر گرفت که در طرف اوّل همان مردانگی پیشاپیش آگاه مدّنظر است و در طرف دوم به خاطر حضور فعل، کشف و به فعل رسیدن ساحت زنانه در مرد را می‌بینیم.

تا اینجا مسئله مورد نظر ما این بود که شاملو به انسانیت می‌اندیشد نه به انسان و لازم به ذکر است که به گفته خود شاملو: انسانهایی که به انسانیت دست یافته‌اند- هر چند یکی در قرن هجدهم آمده و یکی قرار است در قرن بیست و یکم بیاید- همسایه‌هایی هستند که مجموعاً تصوری از انسانیت را به ما القا می‌کند. به عبارت ساده‌تر تا اینجا بحث بر سر این است که معشوق شاملو به هر اسمی- انسان، آیدا، رکسانا- منش انسانیت است و نه انسان.

شاملو یک اومانیسم است و اومانیسم دارای مرکزیتی مردسالار است؛ شعر شاملو حماسی است و حماسه نیز قهرمان پرور و به تبع مردسالار و پرواضح است که چنین اندیشه و ادبیّاتی هرگز در خود قادر به پروردن معشوق زنانه نیستند. امّا دلیل متقن‌تر بر این دعوی مفهوم گرایی شاملو است. در چنین اندیشه مفهوم گرایی، هر چیزی در ذهن تبدیل به یک مفهوم گشته و این مفاهیم به طور کل با هم تصوری کلی از آن مفهوم را القاء می‌کنند. مفهومی البته انتزاعی و ذهنی که اجازه ورود هیچ مصداقی را به خود نمی‌دهد؛ بلکه هر چیزی را تبدیل به مفهوم کرده و به زیرمجموعه‌های خود می‌افزاید. باز هم تکرار می‌کنم در چنین شعری مفهوم گرا آیا "آیدا" به عنوان یک مصداق چگونه جایگاهی می‌تواند داشته باشد؟! شاملو با انسان معاشقه می‌کند و با او می‌آمیزد:

تا مردم چشم تاریخ را بر کلمه‌ی همه‌ی دیوانها حک کنم/ مردمی که من دوست می‌دارم/ سهمناکتر از بیشترین عشقی که هرگز داشته‌ام/... / زیرا میان من و مردمی که به سان عاصیان یکدیگر را در آغوش می‌فشریم/ دیوار پیرهنی حتّا/ در کار نیست. (هوای تازه: حرف آخر)

همچنین

با لرزشی هیجانی/ چونان کبوتری که جفتش را آواز می‌دهد/ نام انسان را فریاد می‌کردیم/ ای یار! نگاه تو سپیده دمی دیگر است/ تابانتر از سپیده دمی که در رویای من بود (آیدا: درخت و خنجر و خاطره: شعر۶ شبانه)

در مثال اوّل آمیزش شاملو و انسان- انسانیّت- واضح است. امّا درمثال دوم نیز دقّت کنید: چونان کبوتری که جفتش را آواز می‌دهد/ نام انسان را فریاد می‌کردیم که البتّه این فریاد با لرزشی هیجانی توأم است.

همانطور که گفتیم، عشق شیفتگی گرچه جسمانی است، امّا همه وجود معشوق را می‌خواهد و مطلقاً معادل عشق جسمانی نیست؛ بلکه تن را تابع جان می‌کند:

در فراسوی مرزهای تنت، تو را دوست می‌دارم (آیدا در آینه: میعاد)

یا

دوستت می‌دارم بی‌آنکه بخواهمت/... / نهایت عاشقی است این؟! / آن وعده‌ی دیدار در فراسوی پیکرهاست؟! / (مدایح بی صله: دوست می‌دارم...)

امّا در اینجا هرگز بحث از عفاف و خویشتنداری نیست. نه، عشق به مفهوم انسان و انسانیّت در میان است و البته آمیزش با یک مفهوم در فراسوی مرزهای تن است، چرا که اندام وارگی این مفاهیم، میسّر نیست.

پستانهایت ستاره‌های کوچک است / آنسوی ستاره من انسانی می‌خواهم / ... /انسانی در کنارم، آینه‌یی در کنارم / تا در او بخندم، تا در او بگریم. (هوای تازه : بدرود)

به گفته ضیاء موحد "شاملو برای اولین بار - در هوای تازه - شعر عاشقانه

انسانی گفت" امّا شاید در اینجا سوالی در ذهن خواننده پیش آید که آیا ساحتِ مادینه‌ی انسانی در شعر شاملو چگونه توجیه می‌گردد. و نیز اینکه آیا این ساحت مادینه، خطاب به آیدا نیست؟! یا جایگاه زن در شعر شاملو - مثلاً آیدا ، رکسانا، تو ی مؤنث موجود در شعرها - چگونه جایگاهی؟!

گفتیم شعر شاملو، شعر حماسی و اومانیستی که به تبع اینها مرد سالاری را نیز به دنبال دارد و شکل مؤنث‌گون بعضی توصیفات و خطابها، می‌تواند تنها به حصّه زنانه موجود و البته مکشوف، باز گردد؛ امّا باز، بر فرض قبول حضور ساحتی زنانه در شعر شاملو می‌پردازیم به هویت مخاطبان موجود در شعر شاملو مانند رکسانا، آیدا و ...

شعر " سرود آنکه برفت و آنکس که به جای ماند " را در نظر بگیرید - مجموعه‌ی آیدا : درخت و خنجر و خاطره - می‌توان این شعر را از منظر روانشناسی، شعری زاییده عقده اُدیپی دانست. واضحتر اینکه در این شعر شاملو امیدی به نجات یافتن و رستگاری از طریقِ پدر ندارد. قهرمان‌های او نیز این امید واهی را از ذهن او پاک کرده‌اند. او پدر را که هیچ امیدی به او نیست، پس می‌زند. امّا به کجا پناه می‌برد؟ به یک زن؟! یا به مفهوم موجودی با شکلی زن- مادر ؟!

در تاریکی چشمانت را جستم / در تاریکی چشمهایت را یافتم / و شبم پر ستاره شد / ... / من با چشمها و لبهایت / انس گرفتم / با تنت انس گرفتم / چیزی در من فروکش کرد / چیزی در من شکست /

تا اینجای مثال دقّت کنید که چقدر وجهه یک زن به عنوان معشوق محتمل و حتّا آشکار است. امّا در ادامه :

من دوباره در گهواره‌ی کودکی خود به خواب رفتم / و لبخند آن زمانیم را / باز یافتم / در من شک لانه کرده بود

و در اینجا معشوق به وجهه یی مادرانه گرفتن نزدیک می‌شود.

دستهای توچون چشمه‌یی به سوی من جاری شد / و من تازه شدم، من یقین کردم / یقین را چون عروسکی در آغوش گرفتم / و در گهواره‌ی سالهای نخستین به خواب رفتم / در دامانت که گهواره‌ی رویاهایم بود / و لبخند آن زمانی به لبهایم برگشت

به این بازگشت استعاری دقّت کنید؛

انسانی از دامن "زن - معشوق" به دامن "زن - مادر - معشوق" می‌رسد. زیرا رستگاری نوع انسان به شناخت گوهر زنانگی که در او نهفته است بستگی دارد. زن نفس عشق است، چون هستی بخش است و بالفطره می‌تواند مهر و شفقتی مادرانه را به عشقی عالمگیر که شامل همه موجودات درمانده و ناتوان و بی‌پناه و جویای امن می‌گردد، بدل کند. و در همین جاست که فرد - شاملو - پس از بریدن از تمام امیدهایی که به قهرمانِ مرد داشت به دامان مادر پناه می‌برد و آرامش را از طریق او جستجو می‌کند. در اینجا عشق مادرانه، باعث عالمگیر شدن عشق او می‌گردد و عالم صبغه‌یی زنانه می‌گیرد - البته از لحاظ دامنگیر شدن عشق و شفقت -

و من به تو نگاه می‌کنم / از پنجره‌های دلم به ستاره‌هایت نگاه می‌کنم / چرا که هر ستاره آفتابی است / من آفتاب را باور دارم / و چشمهای تو سرچشمه‌ی دریاهاست / انسان سرچشمه‌ی دریاهاست (هوای تازه : سرچشمه)

در آمیختگی زن، مادر و انسان در این شعر آشکار است. زن، نفس عشق است و مادر این عشق را عالمگیر می‌کند. تا اینجا زن و مادر باهم می‌آمیزند تا عشق را به همه عالم - انسان - سرایت دهند. زیرا که "در غیاب انسان، جهان را هویّتی نیست"

مفهوم انسان و انسانیت، مرجع تمام اعمال و اندیشه‌های انسانی است. مفهومی که در شعر شاملو از خود آغاز می‌شود و به خود راجع می‌گردد.

با این همه - ای قلب دربه‌در! - / از یاد مبر / - من و تو- / عشق را رعایت کرده‌ایم / از یاد مبر / که ما / -من و تو-/ انسان را رعایت کرده‌ایم / خود اگر شاهکار خدا بود / یا نبود (ققنوس در باران : چلچلی)

در شعر شاملو، عشق و انسان ، مفاهیمی هستند جدا ناپذیر، و هر چیزی که آغازی برای رسیدن به این مفاهیم باشد، دست آخر، خود به اینها بدل می‌گردد. و شاملو می‌خواهد از طریق آمیزش با عشق و انسان - که مفاهیمی در هم تنیده‌اند - به انسانیّت دست یابد و البتّه آمیزش با هر چیزی که او را به مفهوم انسانیّت نزدیک کند. در چنین حالتی اگر مصداقی هم در برابر او ظاهر شود، دستِ آخر، این مصداق تنها برای رسیدن به مفهوم مورد نظر اهمیت می‌یابد و نه در خود.

به شعر "پس آنگاه زمین به سخن در آمد" در مدایح بی‌صله توجه کنیم که البته این شعر به گفته خود شاملو تکمیل شده شعری به نام "و تباهی آغاز یافت" در دفتر آیدا : درخت و خنجر و خاطره است.

در این شعر، زمین -که از لحاظ اسطوره‌شناسی صبغه‌یی "زنانه - مادرانه" دارد با انسان به سخن در می‌آید. انسان هر چه دارد از اوست، زیرا که زمین ذاتاً زاینده است و مادر. امّا انسان به او چندان که بایسته است نظری نداشته، پس زمینِ زن - مادر گله‌مند است.

[زمین] تو می‌دانستی که منت به پرستندگی عاشقم ... که تو را چندان دوست می‌داشتم که چون دست بر من می‌گشودی، تن و جانم به هزار نغمه‌ی خوش جوابگوی تو می‌شد. همچون نوعروسی در رخت زفاف که ناله‌های تنازردگیش به ترانه‌ی کشف و کامیاری بدل شود...

پس اکنون که به تقدیر فریبکار گردن نهاده‌یی، مردانه باش !...

همچون زنی عاشق که به بستر معشوق از دست رفته‌ی خویش می‌خزد تا بوی او را در یابد...

و ردّ انگشتانت را / بر تن خویش / در خاطره‌یی گریان / جست‌و جو / خواهم کرد

امّا در اینجا هم آمیزش امکان نمی‌یابد. به عشق شیفتگی برگردیم، گفتیم یکی از خصوصیاتش این است که: عشق شیفتگی سراسر تضاد است و در خود نابه‌سامان، تضّاد میان واقعیّت و خواستِ بر هم‌آمیختگی تام و تمام که خواب و خیالی بیش نیست. و شاید از همین روست که انسان در عشقِ شیفتگی به در آمیختن در فراسوی مرزهای تن می‌اندیشد و می‌توان در نظر گرفت که این فراسوی مرزهای تن فقط با مرگ میسر می‌گردد. البتّه نه به این معنا که در جهانی دیگر، دو معشوق یکدیگر را خواهند دید و به یکدیگر خواهند رسید؛ بلکه پس از رسیدن به مفهوم انسانیت یعنی هنگامیکه مرگِ مصداقها باعث تبلوّر یک مفهوم در ذهن گردد. و آری، شاید مرگی اینچنینی به آمیزشِ بین مفاهیم امکان دهد، یعنی در مرگ مصداقها:

برهنه / بگو برهنه به خاکم کنند / سراپا برهنه / بدانگونه که عشق را نماز می‌بریم / که بی‌شاییه‌ی حجابی / با خاک / عاشقانه / در آمیختن می‌خواهم (ابراهیم در آتش : در آمیختن)

با این اوصاف، می‌توان در نظر گرفت که زن در شعر شاملو تنها مفهوم زن و ساحت زنانگی است، نه یک شخص معین و مشخص که البتّه اگر نامی هم به میان آید - رکسانا و آیدا - در مفهوم زنانگی غرق می‌شوند و به طور کل اصالت خود را از همین مفهوم موجود در ذهن شاملو به دست می‌آورند و هرگز این مفاهیم خود را به حدود مصادیق - از هر حیث - تنزیل نمی‌دهند، البتّه اگر فرضی بر اعتبار این مفاهیم باشد.

که این جای اگر از "عشق" سخنی می‌رود / عشقی نه از آن گونه است / که تان به کار آید

(آیدا : درخت و خنجر و خاطره : در جدال آینه و تصویر۱)

برای واضحتر شدن به مثالهای دیگری توجه کنید:

و البتّه در این مثالها عنوان "آیدا در آینه" را در خاطر داشته باشید.

کدبانوی بی‌حوصله / آیینه را / با غفلتی از سر دلسردی / بر لب رف نهاد / ما همه عذراهای آبستنیم: / بی‌آنکه پستان‌هایمان از بهار سنگین مردی گل دهد / زخم گلمیخها / که به تیشه‌ی سنگین / ریشه‌ی درد را در جان عیسا های اندوهگین‌مان به فریاد آورده است. (آیدا : درخت و خنجر و خاطره : شعر ۵ شبانه)

یا

فریاد برداشتم: / - شد آن زمان که بر مسیح مصلوب خویش به مویه می‌نشستید / که اکنون / هر زن / مریمی است / و هر مریم را / عیسایی بر صلیب است / بی‌تاج خار و صلیب و جل جتا / بی پیلات و قاضیان و دیوان عدالت . -

(آیدا: درخت و خنجر و خاطره : لوح)

نیز در شعر ۱۰ شبانه، آیدا : درخت و خنجر و خاطره، ظاهراً در توصیف آیدا آمده:

ای زنی که صبحانه‌ی خورشید در پیراهن توست / پیروزی عشق

نصیب تو باد

و البته ارتباط آن را با شعر "غزلی در نتوانستن" همان مجموعه در نظر بگیرید؛

نغمه در نغمه در افکنده / ای مسیح مادر، ای خورشید! / ... / چشمه‌ساری در دل و / آبشاری در کف / آفتابی در نگاه و / فرشته‌یی در پیراهن / از انسانی که تویی / قصّه‌ها می‌توانم کرد / غم نان اگر بگذارد.

در این مثالها، مسیح مادر و مریم عذرا خود مفاهیمی هستند بسیار واضح برای نشان دادن جایگاهِ زن و مفهوم زنانگی در شعر شاملو، امّا برای واضحتر شدن درباره‌ی مفهوم زن و زنانگی در شعر شاملو، مخاطب را به مقاله‌یِ پیوست که خوانش شعر رکسانا از مجموعه‌ی هوای تازه است، دعوت می‌کنم.

واژه شاکتی(Shakti) به معنای انرژی اثر بخش مبدأ اعلاییست که بالذّات یا در مرتبه‌یی از مراتب هستی‌شناسی، مدنظر باشد. زیرا مبدأ اعلا یا به بیانی دیگر ، نظام فراکیهانی(metacosmique) از لحاظ مایا(Maya) یعنی نسبیّت کلی و عام که مبدأ اعلا در آن انعکاس می‌یابد، دارای مراتب و درجات و حالاتی است. در مرتبه حیات معنوی، همین واژه شاکتی به معنای انرژی مینوی و آسمانی‌ییست که انسان به برکت آن با برگزاری آیینهای مناسب و بر پایه سنت می‌تواند با الوهیّت ارتباط یابد. اساساً این شاکتی الهی، دستگیر و دلکش و دلرباست: به مثابه " مادر " دستگیر و یاری‌ده است و به مثابه " دوشیزه " دلکش و دلربا.

شاکتی به معنای مطلق و کامل و تام (Absolu) ، ساحت لایتناهی و بیکرانی(Infinitude) است که با "ممکن بودن همه چیز" هم معنی است و مولّد مایا(Maya) یعنی شاکتی عام و کلی (جهان شمول) کار ساز است. عدم تناهی و بیکرانی در بهجت(Beatitude) یا آناندا(Ananda) است که به صورت آتما(Atma) با سات(Sat) یعنی "وجود" یا "قوّه (puissance) " در مقابل فعل و با شیت(chit) یعنی "وجدان ، شعور" یا "شناخت، معرفت" ترکیب می‌شود.

گفتیم که شاکتی، برابر با انرژی است و شاید بی‌مناسبت نباشد که بگوییم انرژی، اساساً دو قطب یا دو کنش دارد - و مقصودمان از پیش، انرژی فیزیکی است - که عبارتند از: انفجارپذیری (گسترش) و قابلیت جذب و البتّه هر یک از اینها سه حالت می‌تواند داشته باشد: یا فقط بالقوه وجود دارد یا بالقوه و لی فعلیّت‌پذیر و یا بالفعل یعنی از قوه به فعل آمده.

شاکتی به عنوان قوه رهایی‌بخش ذاتی و مکتوم - یا به عنوان رهیدگی بالقوه - کوندالینی(KundaLini) نام دارد یعنی "چنبرزده"، چون به ماری خفته تشبیه شده است. بیداری (کوندالینی) در عالم صغیر انسانی، با تمرینات یوگایی تانتریسم(tantrisme) میسّر می‌شود و این امر از لحاظ طبیعی (طبیعت اشیاء) و یا معنوی (معنویت جهانشمول) بدین معنی است که انرژی کیهانی که موجب رهایی ماست، خود جزء هستی خود ماست. با وجود رحمت و عنایتی که شاکتی، از سر مهر و رأفت " از خارج " به ما مبذول می‌دارد.

سنّت هندوییسم می‌آموزد که در رأس تجلّی کیهان و بنابراین در بخشی از آن که هنوز الهی است، اصل مادینگی(Feminite - Principe) جای دارد که سه تن مظهر آنند: تثلیث ساراسواتی- لاکشمی - پارواتی(Lakshmi - paruati - saraswati) در مقابل تثلیث نرینه برهما - ویشنو - شیوا.

امکان به معنای مطلق (همه چیز شدنی و ممکن است)، نه تنها شامل بهجت(Beatitude) و شکوفایی(Prenitude) و غنای پایان ناپذیر است، بلکه متضمّن طغیان و لبریز شدن فزونی و کثرث خیر و یا برون‌فکنی و به تبع برون‌فکنی ، دوری و مهجوری (از مبدأ) فقر و درویشی نیز هست. به مرور که این لبریز شدن و طغیان، از سرچشمه الهی‌اش دور می‌افتد ، دچار سرنوشت پرتو افکنی و تشعشع از هر قماش می‌شود. بدین معنی که پرتوهایش با دور شدن، نزار می‌گردند و آنگاه سرّ شر به ظهور می‌رسد. یعنی پرتو کیهان آفرین سرانجام به فساد می‌گراید؛ ابلیسی(Luciferien) می‌شود و می‌کوشد تا جای خدا را بگیرد و خود، خدا گردد و در مقابل، خدا واکنش می‌کند به صورت شاکتی دهشتناک و کین‌خواه (کالی(Kali) سیمای دهشتناک پارواتی است در هنگام طغیان علیه شرّ و ظلمت)

خلاصه آنکه مبدأ با منعکس شدن در مایا و پرتو افکندن و تابیدن در آن، تجلّی می‌کند، امّا در عین حال به سبب دور شدن از آفرینش و کیهان آفرینی بدان می‌گراید که "چیزی جز آنچه هست" بشود و بدین جهت شرّ در جهان راه می‌یابد و شاکتی دهشتناک کالی(Kali) یا دورگا(Durga) ظهور می‌کند.

با این اوصاف به دلایل واضح و روشن، نسبتی میان مفهوم شاکتی و تانتریسم وجود دارد. در باب تانتریسم ذکر این نکته اهمیت دارد که تانتریسم، مذهب لذت جویی بیوجه بی‌هیچ توجیه عقلانی نیست، بلکه بر عکس متضمّن خواسته‌ها و توقّعاتی است که بی‌آنها ممکن نبود روشی معنوی (تانتریسم) بنیان یابد. در وهله نخست تانتریسم مستلزم و متضّمن این دریافت شهودی است که پدیدارها، شفافیّت ماوراءطبیعی دارند: یعنی آیینه تمام نمای مابعدالطبیعه و عالم برین‌اند و در نتیجه، سمت و سو و معنای واقعیّات مثالی(archetypique) را انعکاس می‌بخشد.

تانتریسم بر این مبنا می‌تواند لذّتهای طبیعی و متعارف و بنابراین مشروع را به راهی که مقصدش صور مثالی و خیر اعلاست باز آورد و ابزار کارش اساساً دو چیز است. زیبایی که عینی است و لذّت که ذهنی است. زیبایی بصری و سمعی و یا ذهنی، یعنی زیبایی اشکال و صورتها و آواها و گفتارها و لذّت بویایی و چشایی و بساوایی، چون حتّا تجربه نوشیدن یک جرعه آب خنک هم ممکن است یادآور قرابت و مشابهتی کیهانی و آسمانی باشد و معنای این سخن این است که تنها محرومیّت نیست که ممکن است ارزش معنوی داشته باشد.

در بودیسم شمالی، الهه‌کوان - یین(Kwan - Yin) و نیز تارا(Tara) ، تجلیّات اصل شاکتیایی‌اند. کوان - یین (همان کانون Kannon در بودیسم ژاپنی) از آوالوکیتشواری(Avalokiteshwara) بودیساتوا که برترین فرشته رحمت است، زاده شده است. این صفت با این کنش زنانگی اقنوم را توجیه و تبیین می‌کند. امّا تارا از پراجناپارامیتا" (prajnaparamita) حکمت متعال" مشتق شده است و "مادر همه بوداها" و رستگاری بخش و بنابراین شاکتی است. و بدینگونه است که حضرت مریم "مادر همه پیامبران" و در نجات بخشی، یار و همدست و همراه عیسی مسیح توصیف شده است و با این همه البتّه نباید صفت اصلی‌اش را که "مادر خدا" است از یاد برد. در اسلام نیز فاطمه (س) - دختر پیامبر و مادر همه شرفا - همچین مقامی را دارا است. البته در بودیسم باید وصف وجود شکوهمند مایا (Maya) ، مادر بودا را جدا از بودیساتواها آورد.

وصف مایا در بودا - کاریتا(Buddha - Karita) از آشواگوشا(Ashvagosha) چنین آمده است: " شهبانوی شاه ساکیا (sakya) ، مایا نام داشت و این نامگذاری رساننده این معناست که وی از هر پنداری(Maya) رسته بود و جاه و جلالش فروزندگی و حشمتی داشت، چون شکوه و فروغ خورشید رهیده از بند اثرات ظلمت‌زا؛ برترین ملکه بود و در جمع همه ملکه‌ها و برای همه رعایایش چون مادر بود... و برای مردم سراسر جهان والاترین الهه بود. امّا ملکه مایا، چون فرّ و شوکت فرزندش (بودا) را دید... نتوانست شادی‌اش را که از آن دیدار به وی دست داده بود، تحمّل کند. و برای آنکه نمیرد به آسمان برشد."

این چنین مادر بودا، چون مادر مسیح، دو پیام دارد که بگذارد: یکی سرشت خاص خویش و دیگری کودکش و این دو اعجاز همانا قدرتهای معراج و رهیدگی‌اند. نخستین پیام، گونه‌گون و همیشگی است و باران پایان ناپذیر لطف و رحمت است، دومین پیام یکتا و تاریخی است و آن آبستن خدا بودن است.

امّا شعر:

رکسانا، روح دریا وعشق و زندگی است. و شعر حالتی روایت گون دارد که فردی در یک شب - با اتّفاقات خاص - حس می‌کند در حال سفری است:

سرانجام در عربده‌های دیوانه‌وار شبی تار و طوفانی که دریا تلاشی زنده داشت و جرقّه‌های رعد، زندگی را در جامه‌ی قارچهای وحشی به دامن کوهستان می‌ریخت، دیرگاه از کلبه‌ی چوبینِ ساحلی بیرون آمدم ... امّا سایه‌ی دراز پاهایم که به دقّت از نور نیمرنگ فانوس می‌گریخت و در پناه من به ظلمت خیس و غلیظ شب می‌پیوست، به رفت و آمد تعجیل می‌کرد... زمین پر آب بود و هوا پر آتش بود. و من در شنل سرخ خویش، شیطان را می‌مانستم که به مجلسِ عشرتهای شوق‌انگیز رفت.

گفتیم، امکان به معنای مطلق، شامل همه چیز می‌شود که گاهی با طغیان و لبریز شدن و برون‌فکنی و به تبع دوری و مهجوری نیز پیش می‌آید. این پرتوها، هر چه از منبع صدور خود دورتر می‌شوند نزار گشته سرّ شر پدید می‌آید.

در این قطعه شعر، حرکت سایه پاها از سمت نور فانوس - با دقّت - به سویِ ظلمت یادآور چنین حرکتی است. زمانی که فرد به سان شیطان می‌گردد و به مجلسی می‌شتابد. این حرکت اخیر نیز یادآور گرایش به فساد و ابلیسی شدن پرتوهاست. و در همین زمان است که سیمای دهشتناک پارواتی -کالی یا دورگا - ظهور می‌کند و این پرتوها را در صورت استمداد خود پرتو، به سوی مبدأ باز می‌گرداند. و همانطور که در تانتریسم، هر چیزی دارای شفّافیتی ماوراءطبیعی است و در صورت تربیت آن می‌شود، آنرا به سمت مبدأ اصلی - که خیر مطلق است - رهنمون شد، حال این استمداد و خواهش برای رهنمون شدن در این شعر چگونه پیش می‌آید ؟!

و من فانوس را در قایق نهادم. و ریسمان قایق را از چوبپایه جدا کردم. و در واپس رفت نخستین موجی که به قایق رسید، رو به دریای ظلمتاشوب، پارو کشیدم ... موج از ساحل بالا می‌کشید و دریا، گرده تهی می‌کرد ... امّا می‌دیدم که نا آسودگی روح من اندک اندک خود را به آشفتگی دنیای خیس و تلاشکار بیرون وا می‌گذارد و آرام، آرام، رسوبِ آسایش را در اندرون خود، احساس می‌کردم

در این سطور، این استمداد از طریق حرکت به سوی دریا - رکسانا روح دریا و عشق و زندگیست- پا می‌گیرد و همانطور که در تانتریسم و شاکتیسم، پرتوها و پدیده‌ها که به شرّ گراییده‌اند، پس از بازگشت دوباره، به مدد مبدأ اصلی کیهان آفرین، نیروی خویش را باز می‌یابند و به شفافیت اصیل خود دست پیدا می‌کنند،

روح مسافر نیز، ناآسودگی خویش را به آشفتگی دنیای خیس و تلاش‌کار بیرون وا می‌گذارد و رسوب و نزول آسایش را در خود احساس می‌کند.

در اینجا سوالی پیش می‌آید و آن اینکه آشفتگی دنیای خیس و تلاشکار بیرون چگونه آسایش بخش می‌گردد؟ که البتّه در سطور آینده پاسخ این سوال را نیز دریافت خواهید کرد. امّا ببینیم که شب و دریا چگونه شکلی تمثیلی می‌یابند:

و من دیدم که آسایشی یافته‌ام ... و می‌دیدم که اگر فانوس را به آب افکنم و سیاهی شب را به فروبستگی چشمان خود تعبیر کنم، به بودای بی‌دغدغه مانندهام که درد را از آنروی که طلیعه تاز نیروانا می‌داند، به دلاسودگی بر می‌گزارد.

در اینجا ارتباط خاصّ شعر با شاکتیسم و تانتریسم به وضوح مشخّص می‌گردد. بودا، درد را دارای نوعی شفّافیت ماوراءطبیعی می‌دانست که می‌تواند آدمی را به نیروانا رهنمون باشد و حتّی برتر از این، درد را سرآغاز پرسشها دانسته و حرکت به سوی آسودگی را، رسیدن به نیروا.

سیاهی شب نیز، شاید به راستی بسته بودن چشم مسافر - انسان باشد؛ امّا دریا؟:

امّا من از مرگ به زندگی گریخته بودم ... و زیر و فرا رفت زنده‌وار دریا، مرا به سانِ قایقی که بادِ دریا، ریسمانش را بگسلد، از سکون مرده‌وار ساحل، بر آب رانده بود. و در می‌یافتم از راهی که بودا گذشته است به زندگی باز می‌گردم

به جمله اوّل دقت کنیم: امّا من از مرگ به زندگی گریخته بودم.

مرگ در سطور بعد، ساحل - ایستایی - است و زندگی، دریا - پویایی و آشفتگی -؛ مرگ امریست محتوم، زیرا هر پرتویی که از مبدأ اصلی ساطع گردد پس از دوری خود از مبدأ، به فساد می‌گراید و البتّه مرگ.

امّا در سایه تربیتی شاکتیایی تانتریسم می‌توان این پرتو را به سمت مبدأ باز گرداند و حولِ این محور گرداند و البتّه این گشتن حول محور پس از باز گشتن باعث باز گشتن نیرو به پرتو می‌شود و در نهایت نیز پرتو به مبدأ اصلی -و در اینجا نیروانا- می‌پیوندد.

دریا زندگی است و رکسانا روح دریا و عشق و زندگی و در اینجاست که رکسانا خود را همچون شاکتی و یا مادر بودا، مایا(Maya) نشان می‌دهد. زیرا همانطور که گفتیم بیداریِ کوندالینی در عالم صغیر انسانی با تمرینات یوگایی - تانتریسم میسّر می‌گردد و این، بدین معناست که انرژی کیهان آفرین که موجب رهایی ماست، جزء هستی خود ماست، و با وجود رحمت و عنایتی که شاکتی از سر مهر و رأفت "از خارج" به ما مبذول می‌دارد این بیداری میسّر می‌گردد.

حال به پاسخ سوال دیگری نیز رسیدیم؛ دریا تمثیل از روح خود مسافر - انسان است و شاکتی یا رکسانا هستند -که روح دریا و عشق و زندگی‌اند - که باعث بیداری انرژی انسان -و در اینجا مسافر- گشته و به او زندگی می‌بخشند.

نموداری رسم می‌کنیم (شاکتی ، مایا - مادر بودا ، رکسانا - روح دریا) و در مقابل (کوندالینی، بودا، مسافر - دریای آشفته)

این سطور از شعر را طور دیگری بازنویسی کنیم : ساحل، مرگ روح مسافر است و دریا زندگی یا زنده شدن- بودن- روح او، با بیداری انرژی کیهان آفرین در مسافر که جزء هستی خود اوست به مدد رکسانا که روح دریا و عشق و زندگیست، مسافر از راهی که بودا گذشته است به زندگی باز می‌گردد. و به همه چیز دست می‌یابد:

در یک آن پنداشتم که من اکنون همه چیز زندگی را به دلخواه خود یافته‌ام، یک چند سنگینیِ خرد کننده‌ی آرامشِ ساحل را در خفقان مرگ بی‌جوش، بر بی‌تابی روح آشفته‌یی که به دنبال آسایش می‌گشت، تحمّل کرده‌ام: - آسایشی که از جوشش مایه می‌گیرد ... و دریا آشوب بود. و من در زیروفرا رفت زنده‌وار آن، که خواهشی پرتپش در هر موج بی‌تابش گردن می‌کشید، مایه‌ی آسایش و زندگی خود را باز یافته بودم. همه چیز زندگی را به دلخواه خویش به دست آورده بودم.

پیشتر سؤالی کردیم: آشفتگی دنیای خیس و تلاشکار بیرون - دریا - چگونه آسودگی روح را از میان می‌برد؟!

آسایش روح در ساحل، موازی بوده با ایستایی و همانطور که گفته شد مرگ. امّا با میل کردن روح به سوی روح دریا- رکسانا و مبدأ اصلی- که همیشه در حال کیهان آفرینی و پویایی‌اند انرژی کیهان آفرین درونی مسافر نیز بیدارمی‌گردد و همین بیداری باعث جوشش روح می‌گردد و به تبع رسیدن به مبدأ اصلی کیهان آفرین، همان دست یافتن به آسایش است. امّا باید دید که در ادامه مسافر به رکسانا می‌پیوندد یا خیر؟!

امّا ناگهان در آشفتگی تیره و روشن بخار و مه بالای قایق - که شب گهواره جنبانش بود- و در انعکاس نور زردی که به مخمل سرخ من می‌تافت، چهره‌یی آشنا به چشمانم سایه انداخت فریاد کشیدم " - رکسانا !" ... امّا او در آرامش خود آسوده نبود و به سان مهی که از باد آشفته، یا سکوتی که غریو مستانه‌ی توفان دیوانه را در

زمینه‌ی پر رنگ‌تر می‌نمود و بر جسته‌تر می‌ساخت و برهنه‌تر می‌کرد، گفت: " من همین دریای بی‌پایانم!" و در دریا آشوب بود، و در دریا توفان بود.

در اینجا باز باید اشاره‌ای کنیم به عشق شیفتگی. گفتیم عشق شیفتگی باعث گشت، تا مرد ساحت مادینه یا زن پنهان در خود را کشف کند و از راه رسیدن به این موضوع بود که توانست پس از شیفتگی به خود -عاشق ساحت مادینه خود شدن - به زن گرایش پیدا کند و او را دوست بدارد. در این سطور دیدن چهره‌یی آشنا که شاید همان رکسانا است، گونه‌یی ارجاع به همین ساحتِ زنانه ذکر شده مسافر است. زیرا پس از آنکه چهره آشنا دیده می‌شود، رکسانا می‌گوید: " من همین دریای بی‌پایانم " در صورتیکه رکسانا روح دریا و عشق و زندگیست. پس این دریای توفانی که رکسانا می‌گوید آن است، آیا به راستی نمی‌توان همان ساحتِ مادینه انسان باشد. البتّه این را نیز در نظر داشته باشیم که ساحتِ مادینه مسافر، اصالت خود را از عناصر مادینه جهان یا زن، می‌گیرد. و در اینجا نیز مادینگی دریای طوفانی، اصالت خود را که همان ساحت پنهان زنانه مسافر است، از رکسانا -روح دریا- می‌گیرد و در ادامه نیز می‌خوانیم:

و زن مه‌آلود که رخسارش از انعکاس نور زرد فانوس، بر مخمل سرخ شنل من رنگ می‌گرفت و من سایه‌ی بزرگ روح او را بر قایق و فانوس و روح خود احساس می‌کردم با سکوتی که شکوهش دلهره‌آور بود، گفت: " من همین طوفانم، من همین غریوم، من همین دریای آشوبم که آتش صد هزار خواهش زنده در هر موج بی‌تابش شعله می‌زند!

در این سطور سایه بزرگ روح رکسانا را -که روح دریا و عشق و زندگیست - بر قایق و روح مسافر و فانوس می‌بینیم و این همان اصالت یافتن از طریق رکسانا است. اینکه معنای ساحتِ زنانه پنهان در مرد مسافر دقیقاً از همین سایه روح بزرگ رکسانا بر او ایجاد می‌گردد. امّا علاوه بر این، زمانیکه رکسانا - شاکتی - با دریای آشفته - کوندالینی - به مکالمه می‌پردازد و از طریق مهر و شفقتی که از خارج بر او مبذول می‌دارد به او معنا می‌دهد، در می‌یابیم که رسیدن مسافر به مقصد صورت پذیرفته، امّا این مقصد، رسیدن به شاکتی یا رکسانا نیست بلکه رسیدن به کوندالینی یا بیداری یا دریای آشفته - و سایه شاکتی یا رکسانا بر روح مسافر- است.

یعنی سفر به پایان می‌رسد امّا نه سفر به مقصد رکسانا - شاکتی، بل رسیدن به آرامش و تغییر مسیر دادن به سوی مبدأ اصلی کیهان آفرین. این تغییر مسیر از طریق عنایت شاکتی - رکسانا - صورت می‌پذیرد و مسافر در همان راهی که بودا سپری کرده می‌افتد. امّا همچون بودا به نیروانا نمی‌پیوندد، بلکه باید انتظار بکشد، زیرا:

- " رکسانا ! "

- " اگر می‌توانستی بیایی، تو را با خود می‌بردم ... شاید به هم باز رسیم: روزی که من به سانِ دریایی خشکیدم و تو چون قایقی فرسوده بر خاک ماندی. امّا اکنون میان ما فاصله چندان است که میان ابرهایی که در آسمان و انسانهایی که بر زمین سرگردانند.

بی‌تاب در آخرین حمله‌ی یأس کوشیدم تا از جای برخیزم، امّا زنجیر لنگری به خروار بر پایم بود.

[رکسانا] نمی‌توانی ! و هر کس آنچه را که دوست می‌دارد، در بند می‌گذارد و هر زن مروارید غلتانِ خود را به زندان صندوقش محبوس می‌دارد ... و زنجیرهای گران را من بر پایت نهاده‌ام.

ورنه پیش از آنکه به من رسی، طعمه‌ی دریای بی‌انتها شده بودی و چشمت چون دو مروارید جاندار که هرگز صید غوّاصان دریا نگردد، بلع صدفها شده بود ... تو نمی‌توانی بیایی، نمی‌توانی بیایی، تو می‌باید به کلبه‌ی چوبین ساحلی بازگردی و تا روزی که آفتاب مرا و تو را بی‌ثمر نکرده است کنار دریا از عشق من، تنها از عشق من روزی بگیری

در اینجا رکسانا فاصله خود را با مسافر از زمین تا آسمان می‌داند و در سطور بعد زمانیکه می‌گوید مسافر باید به کلبه چوبین خود بر ساحل بازگردد، خود را همچون ابرهای آسمان و او را چون انسانهای سرگردان بر روی زمین می‌داند و این اختلاف شاید ناشی از این تفکر شاکتیسم مبنی بر اینکه در رأس تجلّی کیهان تثلیث مادینه جای دارد، باشد.

همچنین رکسانا از زنجیرهایی می‌گوید که بر پای مسافر نهاده تا او را از خطر مرگ برهاند و باز این همان عنایت شاکتی از خارج به انسان است.

و دست آخر اینکه مسافر پس از رسیدن به ساحت مادینه خود به ساحل باز می‌گردد. امّا این بازگشت به ساحل تنها به این دلیل است که در ساحل، انتظار رسیدن به رکسانا را بکشد و تنها از عشق او روزی بگیرد.

نتیجه اینکه مفهوم‌زدگی - یا مفهوم‌شدگی - در شعر شاملو، اجازه نفس کشیدن به هیچ مصداقی را نمی‌دهد.

منابع در دفتر مجله موجود می‌باشد.

چنین گفت بامداد خسته

فکر و اجرا: رضا شنطیا

نامت را به من بگو!

من بامدادم
شهروندی با اندام و هوشی متوسط
نسبم با یک حلقه به آوارگان کابل می پیوندد
نام کوچکم عربی ست
نام قبیله ای ام ترکی
کُنیتم پارسی.
نام قبیله ئی ام شرمسار تاریخ است
و نام کوچکم را دوست نمی دارم.

به کدام ساعتِ سعد
بربالیده بودی؟

با اذان بی هنگام پدر
به جهان آمدم
در دستانِ ماماچه پلیدک
که قضا را
وضو ساخته بود
...
در شب سنگین برفی بی امان
بدین رباط فرود آمدم
هم از نخست پیرانه خسته.
...
در پنج سالگی
هنوز از ضربه ناباور میلاد خویش پریشان بودم.
...
نخستین بار که در برابر چشمانم هابیل مغموم از خویشتن تازیانه خورد شش ساله بودم.
...
خرد و خراب و خسته جوانی را پشت سر نهاده ام
با عصای پیران و
وحشت از فردا و
نفرت از شما

نوزاده ی بالغ کدام مادر بودی
کدام دوشیزهْ مادرِ نابسوده؟

یادش بخیر مادرم...
(مکث میکند و به افق خیره میشود)
از پیش در جهد بود دائم، تا پایه کن کند
دیوارِ اندُهی که یقین داشت
در دل ام
مرگ اش به جای خالی اش احداث می کند.

میلادِ تو جز خاطره ی دردی بیهوده چیست؟

(خندید و آن چنان که تو گفتی من نیستم مخاطب او گفت:)
می دانی؟
این جور وقت هاست
که مرگ، زلّه، در نهایتِ نفرت
از پوچیِ وظیفه ی شرم آورش
ملال
احساس می کند.

از آخرین میلاد کوچکت
چند گاه می گذرد؟

جخ امروز از مادر نزاده ام
عمر جهان بر من گذشته است!
(کمی فکر میکند...)
نزدیک ترین خاطره ام، خاطره ی قرن هاست.

به زایش دیگر باره امید
چند گاه باقی ست؟

هان، سنجیده باش
که نومیدان را معادی مقدّر نیست!

از کجا آمده ای
ای که می باید
اکنونت را
این چنین
به دردی تاریک کننده
غرقه کنی!
از کجا آمده ای؟

مرا پرنده ئی بدین دیار هدایت نکرده بود:
من خود از این تیره خاک
رسته بودم
چون پونه ی خود رویی
که بی دخالت جالیزبان
از رطوبت جوباره ئی.

تو کجایی در گستره ناپاک این جهان
تو کجایی؟

اکنون من در نیمشبان عمر خویشم
آنجا که ستاره ئی نگاه مشتاق مرا انتظار می کشد...

تو کجایی؟
در گستره بی مرز این جهان
تو کجایی؟

من در دور دست ترین جای جهان ایستاده ام:
کنار تو.

از کدامین فرقه اید؟
بگویید،
شما که فریاد بر می دارید

من درد مشترکم!

از کدامین فرقه اید؟
بگویید،
شما که پرستار انسان باز می نمایید!

من با انسان در ابدیتی پر ستاره گام می زنم.

نقش غلط مخوان
هان!
اقیانوس نیستی تو

جلوه ی سیّالِ ظلماتِ درون.
کوه نیستی
خشکینه ی بی انعطافیِ محض.

(با خونسردی میگوید:)
آدم ها همتلاش حقیقتند
آدم ها همزاد ابدیتند
من با ابدیت بیگانه نیستم.

می ترسی - به تو بگویم- تو از زندگی می ترسی
از مرگ بیش از زندگی
از عشق بیش از هر دو می ترسی.

هرگز کسی اینگونه فجیع به کشتن خود برنخاست
که من به زندگی نشستم!

و عشق؟

سوء تفاهمی است
که با "متاسفم" گفتنی فراموش می شود.

تو را چه سود
فخر به فلک بَر
فروختن
هنگامی که
هر غبارِ راهِ نفرین شده نفرینت می کند؟

من بد بودم اما بدی نبودم
از بدی گریختم و دنیا مرا نفرین کرد.

با این همه دردی ست
دردی ست
تصور نقاب اندوهی که به رخساره می گذارید.

(به نظر از حرفم رنجیده خاطر شد؛)
دیری با من سخن به درشتی گفته اید
خود آیا تاب تان هست که پاسخی در خور بشنوید

آیا تو جلوه روشنی از تقدیر مصنوع انسان های قرن مایی؟

تو بی احساس عمیق سرشکستگی چه گونه از"تقدیر"
سخن می گویی
که جز بهانه تسلیم بی همّتان نیست؟

همیشه چنین بوده.
همیشه چنین است!

آه
این جماعت
حقیقت خوف انگیز را
تنها
در افسانه ها می جویند.
آه
این جماعت
حقیقت را
تنها در افسانه ها می جویند
یا آن که
حقیقت را
افسانه ئی بیش نمی دانند.

دنیای ما همینه
بخواهی نخواهی اینه!

دریغا انسان
که با درد قرونش خو کرده بود،

دریغا!

آیا انسان معجزه ئی نیست؟

انسان؟
دشواریِ وظیفه است.

معجزه کن معجزه کن
که معجزه
تنها
دستکارِ توست.

قصد من فریب خودم نیست...
انسان
دشواریِ وظیفه است!

کدامین داغ
بر چهره خاک
از دستکارِ شماست؟

من کلام آخرین را
بر زبان جاری کردم
همچون خون بی منطق قربانی
بر مذبح
یا همچون خون سیاوش.

پی سوزِ اندیشه را
چه ت اوفتاد
که بر افراشتی؟

هنوز این آن پرسش سوزان است!
هنوز این آن پرسش سوزان است!

از ما دو
کدام؟ -
تو که زندان ات تو را زمزمه می کند
یا من
که غریو خود را نیز
نمی شنوم؟

تنها یکی -
آن که خسته تر است.

پس، از تو چه خواهد ماند
چون من بگذرم؟

کی دیده که شب بمونه؟

(با انگشت او را نشان دادم که...)
اعترافی طولانی ست شب اعترافی طولانی ست

فریادی برای رهایی ست شب فریادی برای رهایی ست

و فریادی
برای بند...

(با مِنّ و مِن گفت:)
نه!
هرگز شب را باور نکردم
چرا که
در فراسوی دهلیزش
به امید دریچه ئی
دل بسته بودم

(دیگه گیرش انداخته بودم:)
پرتوی که می تابد از کجاست؟

کوتاه کنید این عبث را، که ادامه ی آن ملال انگیز است
چون بحثی ابلهانه بر سر هیچ و پوچ...

(با ترس ادامه دادم:)
اگر که بیهده زیباست شب
برای چه زیباست
شب
برای که زیباست؟

(سرش را به من نزدیک کرد و در گوشم گفت:)
طرف ما شب نیست
صدا با سکوت آشتی نمی کند
کلمات انتظار می کِشند

چه گونه با کلماتی سخن باید گفت که شان به زباله دان افکنده اند؟

تاریخ
ادیب نیست
لغتنامه ها را اما
اصلاح می کند.

زیبا ترین حرفت را بگو!

(با آ.....ه)
چه بگویم؟ سخنی نیست!

آه...
پیش از آن که در اشک غرقه شوم
چیزی بگو!

(با افسوس)

تمامی الفاظ جهان را در اختیار داشتیم و
آن نگفتیم
که به کار آید
چرا که تنها یک سخن
یک سخن در میانه نبود:
-آزادی!

با این همه از یاد مبر
که ما
- من و تو -
انسان را رعایت کرده ایم
(خود اگر
شاهکار خدا بود
یا نبود)

و عشق را
رعایت کرده ایم

عشق را چه گونه باز شناختی؟

نخست
دیر زمانی در او نگریستم
چندان که چون نظر از وی باز گرفتم
در پیرامون من
همه چیزی
به هیات او در آمده بود.
آن گاه دانستم که مرا دیگر
از او
گزیر نیست.
(لحظه ای سکوت میکند)
آیدا فسخ عزیمت جاودانه بود!

آن وعده دیدارِ فراسوی پیکر هاست؟
این است آفتاب که بر می آید؟

آه
من
حرام شده ام!

نهایت عاشقی ست این؟
عاشقان چنینند؟

آه، تو می دانی
می دانی که مرا
سر بازگفتنِ بسیاری حرف است،
می دانی
تو می دانی
که مرا
سر بازگفتنِ کدامین سخن است از کدامین درد.

از آن گونه که ت پاسخ هست و
زبان پاسخ
نه؟

(با سر جوابم داد و گریست مدتی...)
از این گونه
بی اشک
به چه می گریی؟

(با حزنی عجیب گفت:)
من پرواز نکردم
من پرپر زدم!

عفونتت از صبری است
که پیشه کرده ای
به هاویه وَهن
...
به کدام صدا
به کدامین ناله
پاسخی خواهی گفت؟

این قدر هست که در آوار صدا، در لجه ی غریو خویش مدفون شده ام.

وا گَرد و به دیروز نگاهی کن...

(بعد از سکوتی سرشار:)
ما نیز روزگاری
لحظه ئی سالی قرنی هزاره ئی از این پیش تَرَک

هم در این جای ایستاده بودیم،
بر این سیّاره بر این خاک
...
بر هر سبزه خون دیدم در هر خنده درد دیدم
...
عقده هایم شعر شد همه سنگینی شعر شد
بدی شعر شد سنگ شعر شد علف شعر شد دشمنی شعر شد
همه شعرها خوبی شد
...
آن گاه دانستم
که مرگ
پایان نیست
...
دیگر هیچ چیز نمی خواهد، مرا تسکین دهد
...
در این روز بی امتیاز
تنها
مگر
یکی کودک بودن.
...
دیگر هیچ چیز نمی خواهد، نمی تواند تسکینم بدهد.

پس شعر؟
بر این قُلّه
سخت بی گاه
خامُش نشسته ای!

این سوی شعر، جهانی خالی، بی جنبش و بی جنبنده، تا ابدیت گسترده است
...
مگر تالار بینش و معرفت ات را جویای آذینی تازه باشی،
ورنه کدام شعر؟

(با تعجب از نظر مایوسانه اش نسبت به شعر و با یادآو شعرش گفتم:)
ای لعنتِ ابلیس بر تو بامدادِ پُر تلبیس باد!
...
صحنه چه می تواند گفت
به هنگامی که از بازیگر و بازی
تهی است؟
...
به خاطر تو...
وارتان سخن نگفت
...
به خاطر تو
به خاطر هر چیز کوچک هر چیز پاک به خاک افتادند
...
جاده ها با خاطره ی قدم های تو بیدار می مانند
...
به یاد آر
...
شعر
رهایی است
نجات است و آزادی
...
مرداد بیست وسه، مرداد بیست و سه
...
شن چوی کره ای
...
به یاد آر
...
کاوه های اعماق
...
آن کو به یکی پ‌آری‌پ می میرد
نه به زخم صد خنجر،
...

سال اشکِ پوری
...
به یاد آر
از مرتضا سخن می گویم!!

کیوان
سرود زندگی اش را در خون سروده است
وارتان
غریو زندگی اش را
در قالب سکوت،
اما، اگر چه قافیه زندگی
در آن
چیزی به غیر ضربه کشدار مرگ نیست
در هر دو شعر
معنی هر مرگ
زندگی ست!
(لحظه ای به فکر فرو میرود)
آه، از که سخن می گویم؟
ما بی چرا زنده گانیم
آنان به چرا مرگِ خود آگاهان اند!
...
من عمله مرگ خود بودم
و ای دریغ که زندگی را دوست می داشتم!
آیا تلاش من یکسر بر سرِ آن نبود
تا ناقوس مرگ خود را پُر صداتر به نوا در آورم؟

خرخاکی ها در جنازه ات به سوء ظن می نگرند!
...
گوری ماند و نوحه ئی؟

(دیگر چنان که گفتی او خود مخاطب خویش است:)
گورستان پیر
گرسنه بود، و درختان جوان
کودی می جستند!
ماجرا همه این است
آری
ورنه
نوسان مردان و گاهواره ها
به جز بهانه ئی نیست.

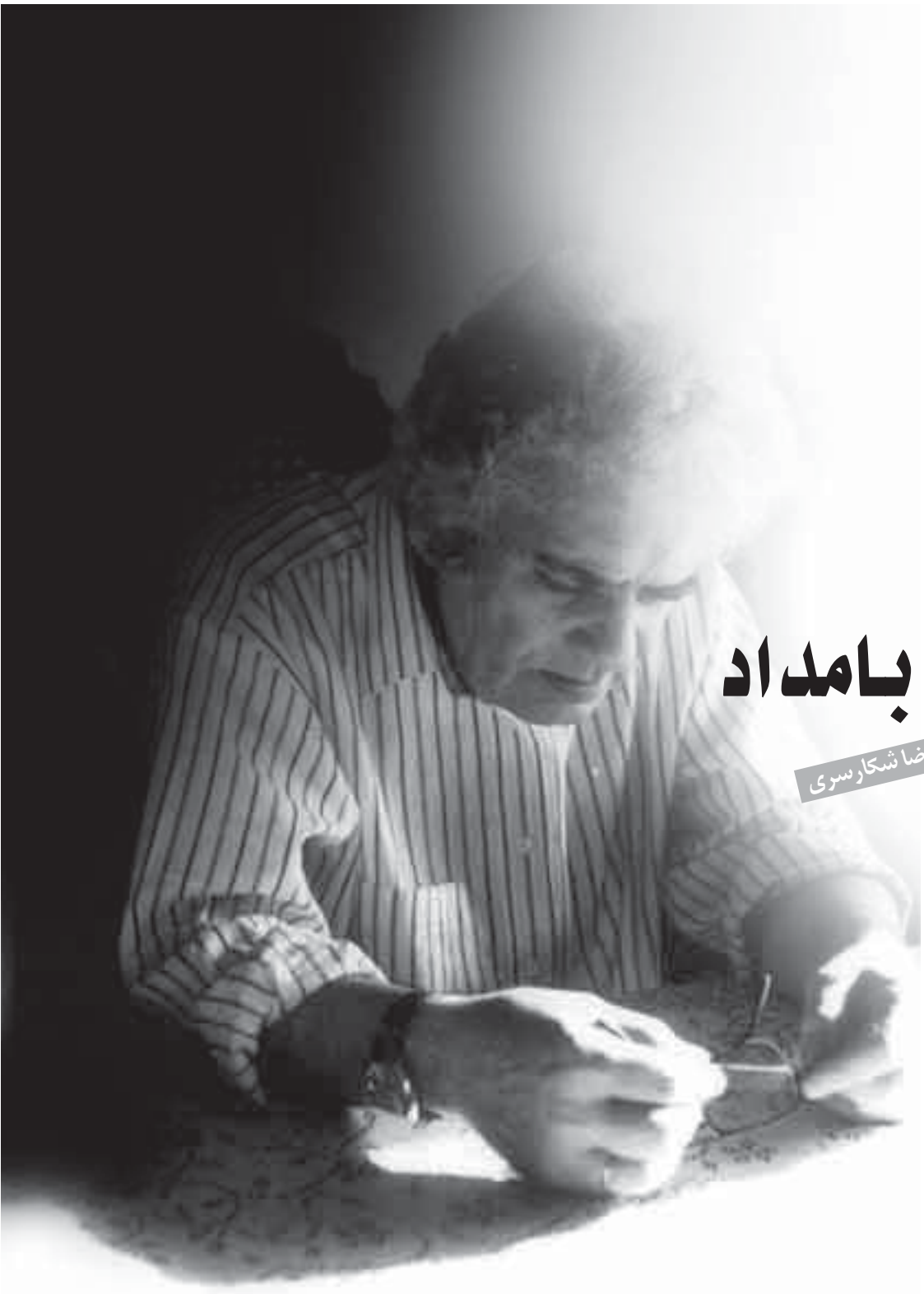
زمین
مرا و تو را و اجداد ما را به بازی گرفته است؟

آه، زمین تنها مانده! زمین رها شده با تنهایی خویش!
(یکمرتبه انگار که کشفی کرده باشد، در آمد که:)
برهنه
بگو برهنه به خاکم کنند
سراپا برهنه
بدان گونه که عشق را نماز می بریم،-
که بی شایبه حجابی
با خاک
عاشقانه
درآمیختن می خواهم.

ما در عتاب تو می شکوفیم
در شتابت
ما در کتاب تو می شکوفیم
در دفاع از لبخند تو
که یقین است و باور است.

آه ای یقین یافته، بازت نمی نهم!

چنین گفت بامداد خسته.



حدیث بی قراری بامداد

حمیدرضا شکارسری

غالب تحلیل های شعر "شاملو" غالباً نقطه ای اضافه داشته اند و کلیتی تجلیلی یافته اند. من با خیلی از این "نقاط" موافقم ، امّا در این نوشتار کوتاه به عمد کوشیده ام کمتر ذکر خیری از شعر شاملو داشته باشم تا به شیوهء مرسوم تحلیل را به تجلیل نرسانده باشم.

۱. شاملو ، وزن و موسیقی

شاملو در موارد متعددی از نوشته ها و گفتگوهایش وزن (وزن عروضی) را باعث انحراف ذهن شاعر می داند. البته به استثناهایی هم معتقد است و در مورد وزن در شعر فروغ می گوید : " فروغ اگرچه به عامل وزن می چسبد، این وزن در ذهن اوست ، در تفکّر شاعرانهء

او، در مکاشفهء او و آن را از "منو" شمس قیس انتخاب نکرده."

حتی همین تک استثنا هم نقیضه بزرگ نظر شاملوست . به نظر می رسد شاملو ، خود نیز (علی رغم آنکه اولین شاعری است که به طور جدی و حساب شده وزن عروضی را از شعر فارسی دریغ می کند) دشمنی ذاتی با وزن عروضی ندارد و درست به همین دلیل است که خود، استثناها و نقایض پرشماری برای نظریه اش می آفریند. شعرهایی چون مرگ نازلی در هوای تازه، در شب در دشنه در دیس و بویژه شعر بزرگ درفکر آن کلاغم که به نظر نگارنده علاوه بر اینکه از موفق ترین اشعار شاملو محسوب می شوند از بهترین اشعار تاریخ شعر نیمایی نیز به حساب می آیند. و شعرهایی چون نوروز در زمستان در حدیث بی قراری ماهان که نشان می دهد شاملو حتی در سالهای پایانی عمر خویش و قاعدتاً در اوج پختگی، هنوز آنقدر دلبستهء شعرهای نیمایی اش هست که به نوعی باز سرائی و ویرایش نهایی آنها همت بگمارد .

امّا به طور انکار ناپذیری ، شاملو بخش اعظم اشتهار خود و شعرش را نه مدیون شعرهای نیمایی اش ، بلکه وامدار نوعی موسیقی در شعرهای سپیدش است. موسیقی خاصی که در آثار نثر به جا مانده از قرون چهارم تا ششم ایران نیز موج می زند و حاصل تعامل واژه های صریح ، صُلب و سخته ایست که علی رغم آراستگی آشکار ، اصالت معنی و معنا رسانی را فاش می گویند و از این گفتن دلشادند.

شاملو در مورد قافیه می گوید: " قافیه گاهی بسیار زیباست . قافیه به القای مفهوم کمک می کند و چون حالت رفرنس دارد، توجه را بلافاصله برمی گرداند به کلمه خاصی که مورد نظر شاعر است و این برای رساندن مفهوم کمک بزرگی است. به همین جهت قافیه از نظر من دارای اهمیت خاصی است ." شاملو براین عقیده ماند و ماند و همیشه عمل کرد. در آثار او از عالی ترین کابردهای قافیه تا متصنع ترین قوافی را می توان مشاهده کرد.

تکرارها هم اعم از تکرار کلمه (گاه چون ردیف و گاهی نه) ، تکرار عبارت ، تکرار حرف (اعم از صامت و مصوت) به تمامی به ایجاد موسیقی مورد نظر این نثر کمک می کنند.

شکست ساختار طبیعی ارکان و اجزاء جمله نیز از تمهیدات شاملو برای القای موسیقی است. همچنین استفاده از امکانات ترکیب سازی زبان فارسی که شاملو در آن مهارت بسزایی یافته است.

شعر شاملو با مددگیری از این همه تکنیک به اجرائی موسیقایی دست می یابد. اجرای فرمی موسیقایی (و تأکید می کنم روی "فرم"). مگرنه این که شاملو وزن را باعث انحراف شعر از مسیر طبیعی خلاقیت و آفرینش می داند، آیا تعهد به اجرای فرم موسیقایی این چنین، خود نوعی مانع تراشی بر سر راه خلاقیت و آفرینش طبیعی شعر نیست؟ (گیرم نوع مانع تفاوت کرده باشد!) آیا شاملو از قید وزن به تمامی خلاصی یافته است و یا خود را گرفتار نوعی دیگر از وزن کرده است ؟ اگر فرم را عَرَض بدانیم و نه جوهر ، آیا شاملو عنان تعیین شعریت آثار خویش را بدست عَرَض نسپرده است و لاجرم ، گاه در فراموشیِ جوهر شعری به گونه ای فرمالیستی عمل نکرده است ؟

۲. شاملو و اندیشه

"مزن بر سر ناتوان دست زور / که روزی درافتی به پایش چو مور"

"توانا بود هرکه دانا بود / زدانش دل پیر برنا بود"

استدلال ، تحکم، تحقیر مخاطب ، سطحی و تک بعدی بودن از مشخصات ارائه مستقیم اندیشه در آثاری است که به خطا ، گاه نام شعر را بر آنها می نهند . آثاری از جمله دو بیت فوق .

"ز یاران کینه هرگز در دل یاران نمی ماند / به روی آب جای قطره باران نمی ماند"

"صورت نبست در دل ما کینه کسی / آیینه هرچه دید فراموش می کند"

نوعی استدلال هنرمندانه و غیر مستقیم، تحکم کمتر ، ارزش بیشتر مخاطب به خاطر ارجاع او به تصویر و داشتن حداقل دو بعد معنایی باعث می شود که آثاری چون دو بیت فوق از حیطهء نثر به تدریج پا به فضای شعری بگذارند .

"رهزنان را خواهم گفت / کاروانی خواهد آمد / بارش لبخند"

"هیچ صیادی / در جوی حقیری / که به گودالی می ریزد / مرواریدی صید نخواهد کرد"

امّا وقتی همچون دو نمونهء فوق تصویر بدون هیچ استدلالی و بی هیچ تحکمی، ارزشگذاری و آرمانگرایی را وا می نهد و به عینیت و جزء نگری رو می کند، شعر و اندیشه یکی شده اند و غیر قابل تفکیک. در واقع

، اندیشه بالذات شعر است ، بی نیاز از هر قاعده افزایی و تمهید فرمیک .

شاملو به شهادت یک عمر شاعری به اینکه ساحت هنر ، ساحت بی غرضی است اعتقادی ندارد. او شعر را عرصهء ارائهء اندیشه و تعهد هنرمند می داند .

"موضوع شعر شاعر پیشین / از زندگی نبود / در آسمان خشک خیالش ، او / جز با شراب و یار نمی کرد گفتگو / او در خیال بود شب و روز / ... / موضوع شعر شاعر / چون غیر از این نبود/ تأثیر شعر او نیز / چیزی جز این نبود / آنرا به جای مته نمی شد به کار زد / در راههای رزم / با دستکار شعر / هر دیو صخره را / از پیش راه خلق نمی شد کنار زد."

بدین ترتیب پرشماری از آثار شاملو ، چه بسا بیان اندیشه اند، بی آنکه این اندیشه با شعریت به همجوشی رسیده باشد. در این دست آثار با متونی فاخر و آراسته امّا شدیداً معنا شدنی و تک بعدی (یا حداکثر دو بعدی) روبروئیم . نزدیکی این آثار با دو بیتی که در سطور بالاتر به عنوان مصادیق گونهء دوّم ارائه اندیشه در شعر مطرح شدند، انکار ناپذیر است. به عبارت دیگر شاملو به جای وزن عروضی و صنایع ادبی می کوشد با فخامت و فرمهای زبانی خاص نثر کهن به استدلالی هنرمندانه و غیر مستقیم اقدام کند که خوشبختانه (یا متأسفانه !) در این کار موفق هم می شود :

"خسته / شکسته و / دلبسته / من هستم / من هستم / من هستم.

تا دست ترا بدست آرم / از کدامین کوه می بایدم گذشت/ تا بگذرم / از کدامین صحرا / از کدامین دریا می بایدم گذشت / تا بگذرم.

از دست های گرم تو / کودک توأمان آغوش خویش / سخنها می توانم گفت/ غم نان اگر بگذارد."

"ما بی چرا زندگانیم / آنان به چرا مرگ خود آگاهانند"

"مرا امّا / انسان آفریده ای: / ذرهء بی شکوهی / گدای پشم و پشکِ جانوران / تا تورا به خواری تسبیح گوید/ از وحشت قهرت برخود بلرزد/ بیگانه از خود چنگ در تو زند/ تا تو / کُل باشی"

در واقع آن موسیقی که شاملو در این نوع نثر کشف کرده است، گاه چون پوششی فریبنده بر نثری عادی عمل کرده و البته آنرا تا سطح نثری شاعرانه ارتقاء داده است . نوعی موسیقی که به مهمترین مشخصهء شناسنامه ای شاعر تبدیل شده است .

۳. شاملو و روایت

به اعتقاد نگارنده هیچ شعری خالی از روایت نمی تواند باشد. شعر ، به عنوان یک متن ، مجموعه ای از عبارات است و هر عبارتی در هر حال روایتمند است. امّا معمولاً به شعری، شعر روایی اطلاق میشود که کلیت آن در راستای طرح و گسترش یک روایت خاص شکل گیرد . همانند شعر هملت یا مرگ ناصری که با ساختاری الگویی از روایتی مستند خارج از خود شکل گرفته اند و یا شعر موفق صبح که روایتی بر ساختهء خود شاملو است. شعرهایی چون پریا نیز اگرچه تراویده از ذهن شاعر خود هستند امّا آنها را از ساختار مستبد حاکم بر اینگونه روایات گریزی نبوده است.

شاملو در شعرهایی که ساختارشان را از روایتی دیگر الگوبرداری کرده است، یک داستان سرای تواناست . با فضاسازی، شخصیت پردازی، دیالوگ نویسی و ایجازی که بیان را به بیان شعری شبیه می سازد.امّا جوهر ، همچنان جوهر و ماهیت داستانی نثری باقی می ماند. در شعرهایی چون هملت یا مرگ ناصریکه بعضی منتقدان آنها را موفق ترین آثار شاملو می دانند، علی رغم وجود سطرها و فرازهای درخشان شعری، خواننده با کلیتی شعری روبرو نمی شود. در حقیقت شاملو یک بازنویسی یا بهتر بگویم ترجمه ای شاعرانه از اصل روایت به عمل آورده است و کمتر خلاقیتی در این کار به چشم می آید.

امّا بعضی از روایات بر ساختهء خود شاملو نیز بدلیل اصالت اندیشه گرایی و معنا رسانی و نیز به خاطر کل نگری خاص شاملو و بالاخره شاید به دلیل سیطرهء زبان آرکاییک ضمن این که فاقد جوهر شعریست، فاقد هویت زمانی و مکانی است و درست به همین خاطر پذیرای فضای امروز جهان نیست. آیا این هرزمانی بودن به نفع شعر شاملوست یا به خاطر پس زدن مخاطب مدرن شعر امروز آفت شعر او ؟

این دو شعر را مرور و با یکدیگر مقایسه کنید:

"من فکر می کنم که تمام ستاره ها / به آسمان گمشده ای کوچ کرده اند / و شهر، شهر چه ساکت بود / من در سراسر طول مسیر خود/ جز با گروهی از مجسمه های پریده رنگ/ و چند رفته گر / که بوی خاکرو و توتون می دادند/ و گشتیان خستهء خواب آلود / باهیچ چیز روبرو نشدم / افسوس/ من مرده ام/ و شب هنوز هم/ گویی ادامهء همان شب بیهوده

است."

فروغ

"همه شب حیران اش بودم / حیران شهرِ بیدار / که پی سوز چشمانش می سوخت و/ اندیشهء خوابش به سر نبود / و نجوای اورادش / لخت لخت / آسمانِ سیاه را می انباشت/ چون لترمهْ باتلاقی دمهْ بوناک/ که فضا را. / حیران بودم همهءشب / شهرِ بیدار را/ که آواز دهانش/ تنها/ همهمهء عفن اذکارش بود. / شهر بی خواب/ با پی سوز پردود بیداری اش/ در شب قدری چنان/ در شبِ قدری

گفتم "بنخفتی، شهر!/ همه شب/ به نجوا/ نگرانِ چه بودی؟" / گفتند: /" برآمدن روز را/ به دعا/ شب زنده داری کردیم/ مگر به یمن دعا/ آفتاب/ برآید" / گفتم:"حاجت روا شدید/ که آنک سپیده!" / به آهی گفتند:"کنون/ به جمعیت خاطر/ دل به دریای خواب می زنیم/ که حاجتِ نومیدانه/ چنین معجز آیت/ برآمد."

شاملو

در مقایسهء این دو شعر به سختی می توان باور کرد که شاعران این دو شعر معاصر یکدیگراند. حال آنکه درون مایهء شعر تقریباً یکی است. فضای زنده و ملموس یکی با فضای دیگری که گویی از عمق ادوار کهن سربرآورده است، قابل قیاس نیست. یکی شفاف و به دور از نماد و سنبل و بهره ور از عینیت و جزءنگری شاعرانه و دیگری با کلام و پدیده هایی که خود نیستند و نماد کلام و پدیده هایی دیگرند. یکی اندیشه ای که به اجرا گذاشته شده است و دیگری اندیشه ای که از فرط فربگی جا را بر تصویر تنگ کرده است و در خوش بینانه ترین حالت به روایتی استعاری بسنده نموده است.

۴. شاملو- تمایز یا تشخص شعری؟

هر شاعری این امکان را دارد که با انتخاب واژگان و یا اجزاء زبانیِ متمایز از جریان شعری رایج به تمایز زبانی دست یابد. امّا رفتار خاص شاعر (با توجه به نوع رابطه شاعر با جهان درون و بیرون خود) با این واژگان و یا اجزاء زبانی است که به شعر او تشخص می بخشد.

نیما با بکارگیری پدیده ها، اشیاء و عناصر بومی سرزمین مادری اش به تمایز زبانی،امّا با عینی گرائی،جزء نگری و توجه به ساختار کلی شعر و بالاخره نحوِ کلامی خاصش به تشخص شعری می رسد. آنچنان تشخصی که شعرش تقلید ناپذیر می نماید و یا مقلدش را به سرعت لو می دهد.

فروغ و سپهری هم به تمایز و تشخص شعری،توأمان دست می یابند و درست به همین دلیل همچون نیما تقلیدناپذیر می مانند.

شاملو نیز بدون شک به تمایز زبانی دست یافته است. این را مدیون زبان آرکاییک و باستان گرای خود است.امّا در شمار زیادی از آثارش به تشخص شعری خود(آنچنان که در اشعار موفقش) دست نیافته است. دلیل را می توان در موارد زیر جستجو کرد:

- شاملو بی هیچ تردیدی اندیشه گراترین یا حداقل یکی از اندیشه گراترین شاعران معاصر است. امّا این اندیشه گاه اصلاً ماهیت شعری ندارد. نثری است که بسیاری از متفکران معاصر شاملو در ذهن داشته اند و بعضاً بر کاغذ هم ریخته اند. امّا شاملو با زبان آهنگین برخاسته از نثر کلاسیک به آنها فرمی شعری (شاعرانه) بخشیده است.به همین دلیل شاملو اگرچه به لحاظ تمایزِ زبانی اش قابل تقلید نیست امّا به لحاظ اندیشه براحتی قابل تقلید است و این تقلید غیرقابل ردیابی است.

ـ شاملو غالباً کلی نگراست و برخلاف نیما و فروغ به جزء نگری رو نمی آورد. لذا شعرش فاقد هویت زمانی و مکانی است (که آرکاییسم زبانی او بیش از پیش به این امر دامن زده است) و به همین دلیل فاقد تشخص است. چون عینی نیست و همچنان در جهت ذهنی گرایی حاکم بر شعر کلاسیک حرکت می کند.

ـ آرکاییسم زبانی شاملو اگرچه به تمایز زبانی او منجر می شود، امّا بهرحال او را در غالب آثارش از عرضهء جهان معاصر محروم می کند. لذا همانگونه که ذکر شد، زبان شاملو تنها قادر به آفرینش جهانی است فاقد هویت تاریخی چه به لحاظ زمانی و چه به لحاظ مکانی. این خصوصیت باعث می شود، فردیت شاملو در شعرش محو شود. فردیت او در نوعیت انسانی او گم می شود و ما کمتر خودِ خود شخص شاملو را در شعرهایش شاهد هستیم.

شاملو بی هیچ تردیدی نه تنها از بزرگترین شعرای معاصر محسوب می شود، بلکه از نقاط عطف مهم تاریخ شعر فارسی هم به حساب می آید. امّا آیا هیچ شاعری در تاریخ شعر جهان هست که شعرش فاقد هرگونه نقص و کم و کاست باشد؟ این نوشتار نیز با اعتراف به عظمت شاملو به ذکر نکاتی از همین نقص ها و کم و کاست ها پرداخت. آیا با این اعتراف پ‌نقطه ای‌پ به پ‌تحلیل‌پ اضافه نکردم؟!

در آغاز کلمه نبود در آغاز همه چیز عجیب بود و عجیب کلمه بود

مهدی اورند

این نوشته همپایی لنگانی است با صدایی که به بی پژواکی در زمینه ی اکنون سیر می کند. زیرا که زادنش به دیر خواهد انجامید، خود اگر زاده تواند شد.

سپاس خود را از "چنین گفت زرتشتِ نیچه" و "مواکبِ جبران خلیل جبران" -که از بیراهه مرا به کاشفان فروتن شوکران رسانده اند- در این نوشته گزارده ام.

با این همه شاملو، جبران، نیچه، هر چهار نفر مرده اند!

کلمه عجیب است، کلمه خیلی عجیب است اما آنچه به کلمه در نمی آید عجیب تر است. کلمه همه چیز را عریان می کند اما آنچه لباس کلمه به تن نمی کند؛ آنچه کلمه را عریان می کند عجیب تر است. با این همه چیست که به کلمه در نیاید؟ نه! هیچ چیز نیست که به کلمه در نیاید. نه به این خاطر که کلمه بر همه چیز غالب می شود، به خاطر اینکه همه چیز از کلمه در می آید؛ آنچه به آغوش خودش -به کلمه- بر می گردد عجیب تر است. کلمه از حافظه ی تاریخی ما سر می کشد اما آنچه به آغوش کلمه بر می گردد، از دور دست حافظه ی ماقبل تاریخ انسان از تنهایی زمین آغاز شده است. مثل کلمه، سرکشی نمی کند، مثل کلمه زمین را خط خطی نمی کند.

در آغاز کلمه نبود. در آغاز همه چیزی عجیب بود و عجیب کلمه بود.

از غارهای پر از صدای پرنده، از غارهایی که زیر زمان مدفون شده اند حرف می زنم. به مدد کلمات صدای پرنده ها را آزاد می کنیم. به مدد کلمات غارهای غریب را تازه می کنیم تا دهانْ دره ی کوه را بشنویم و بشارت آبشار را دریابیم.

اولی:

هر بدر کامل و هر پَگاه دیگر را
هر نغمه و هر چشمه و هر پرنده
هر قله و هر درخت و هر انسان دیگر را
کلمات با زمان در می افتند اما آن عجیب تر زمان را میان این لحظه و هیچ معلق

می کند.

اولی:

حجمِ قیرینِ نه دَر کجایی
نا دَر کجایی و بی در زمانی

هر زمان، راه به مکانی دیگر می برد. نا در کجا و بی در زمان راهی که سنگفرشش کلمات، مناظرش کلمات، رهوارش کلمات و افقش عجیب تر است.

باری آن عجیب تر پرده نازکی بر کلمه می کشد و به آن عظمت چیزهای گذشته را می دهد.

طنین کشدار تاریخ. تاریخی که کلمات، آن را روایت نمی کنند؛ بلکه در کشاکش آن می زیند. آنچه در آخر به کلمه در می آید در آغاز راه کلمه را می زند و بر کلمه ظفر می یابد و چونان که مرگ بر زندگی می شورد و خود دست اندر کار زندگی است، او نیز با کلمه دست اندر کار راهی دیگر می شود. راهی که بر ساز آن، آه دیگری توان زد. بی طراری او کلمات، بد و بیراه می روند.

اولی:

بیرون
رنگ خوش سپیده دمان
مانندهٔ یکی نُت گمگشته
می گشت پرسه پرسه زنان روی
سوراخ های نی
دنبال خانه اش...
دنبال خانه اش دنبال خانه اش...

کلمات چون زورق های بی لنگر از دریایی به دریایی دیگر راه می برند. از زبانی به زبانی دیگر. این زورق ها به صید مرواریدی نیامده اند، خود، مروارید هایی هستند که از پهنه ای به پهنه ای دیگر غلتیده اند.

دومی:

نای را به من ده و خنیاساز شو که خنیا شرزگی جان هاست.
اصوات آهنگ کلمات می کنند، کلمه به رقص آمده میدانش آرزوست.

اولی:

میدان و تنها میدان های بی حصار.

اولی:

من و آیدا هر شب این موسیقی را می شنیدیم و با آن سماع می کردیم. موسیقی تو ما را به سماع وا می داشت.

کلام و موسیقی پی در پی به دیگری سوء قصد می کنند؛ اما این فرجامی دیگر گونه دارد. هر دو زخم خورده در آغوش هم می افتند. بغض، گلوی کلمه را گرفته است. موسیقی فریاد بر می دارد.

عجیب تر رستاخیز کلمات است، زوزه کشیدن، در خود خمیدن و به جاز شلخته ی اسرافیل بر خاک پشته بر آمدن و دیوار حاشا بر سیل هراس مرگ بر آوردن در سرزمینی که...

اولی:

هرگز از مرگ نهراسیده ام.

آن عجیب تر بدیل کلمه نیست. خودِ کلمه است و کلمات ازلی و ابدی اند. آغازی برایشان نیست و نه پایانی.

چهارمی:

موسیقی هنری است مطلقا احساسی و آنچه شعر و موسیقی را به هم نزدیک می کند همین حس است. کلمه در موسیقی، همان نُتِ بی جانی است که نوشته می شود. نوازنده در آن می دمد و به آن روح و جان می بخشد. همین حس را آقای شاملو هنگام خواندن شعر به کلمات می بخشید. شعر خواندنش بی نظیر بود. به خصوص در شعر های خودش کلمه را طوری بیان می کند که شنیدن بعضی از شعر ها در کاشفان فروتن شوکران مو بر اندام بلند می کند. این حس چنان قوی است که حتا صدای حرف زدن آقای شاملو با شعر خواندن شان زمین تا آسمان فرق می کرد. بی اغراق می توان گفت، همین که ایشان شروع می کرد به شعر خواندن، صدایش عوض می شد.

اینجا چیزی به آغوش کلمه در آمده است. موسیقی و کلام در هم تنیده اند. اینجا، در کاشفان فروتن شوکران.

چهارمی:

این ارتباط شعر آقای شاملو و موسیقی من، تنها به کاشفان... بر نمی گردد. ده سال پیش از انتشار کاشفان فروتن شوکران، در کانون پرورش فکری به همّت آقای احمدرضا احمدی، من برای شعرهایی که آقای شاملو در استودیو خوانده بودند، موسیقی می ساختم و هنوز آقای شاملو را ملاقات نکرده بودم. اما بیشتر از اینکه شعرها روی من تاثیر بگذارند، طرز بیان ایشان روی من تاثیر می گذاشت. بنابراین من برای شعرهای حافظ و مولانا روی صدای شاملو، موسیقی ساختم.

این خود یگانگی است. اکنون هر دو به یک زبان سخن می گویند. حماسه و دانایی به هم برآمده اند و آنچه رخ می نماید فرزانگی تراژیک است.

چهارمی:
بعد از آنکه حافظ و مولانا آماده ی انتشار شد، برای ساخت موسیقی نوار خیام، من و آقای شاملو ارتباط پیدا کردیم. آقای شاملو منزلی در سید خندان داشت. برای دیدن ایشان، من و آقای احمدی به آنجا رفتیم. از پشت در صدای موسیقی "ژ کوئیم - وردی" شنیده می شد و من هم با موسیقی کلاسیک آشنایی داشتم. دقیقا با همان شخصیتی که من در ذهن پرداخته بودم مواجه شدم؛ یک شخصیت بسیار عمیق و صمیمی.

بعد از آن، هنگامی که آقای شاملو در استودیو، شعرها را می خواند، من حضور داشتم و باز هم آنچه شدیدا مرا منقلب می ساخت، شخصیت، نوع اجرا و نحوه ی بیان ایشان بود.

من نوار صدای ایشان را بارها و بارها گوش می دادم و بعد شروع به کار می کردم. به همین خاطر در نوار خیام روند حرکت موسیقی با روند شعر خوانی آقای شاملو کاملا بر هم منطبق است.

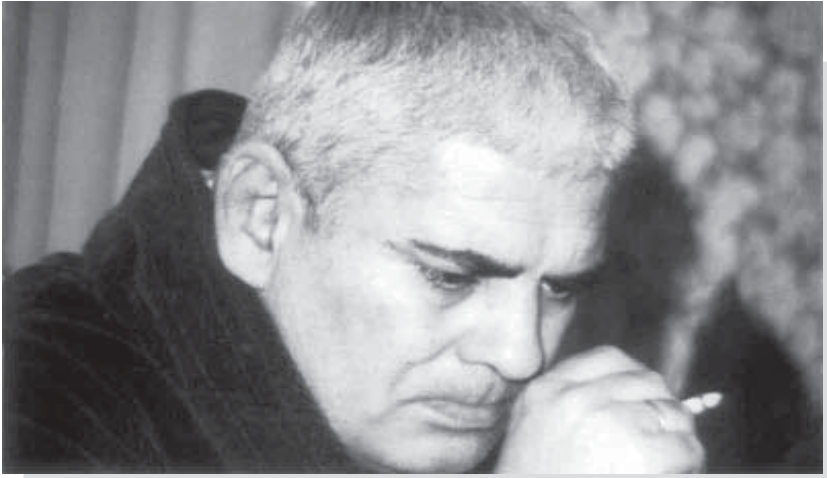
اولی:
اشعار این مجموعه در سالهای مختلفی سروده شده است اما در موضوعی واحد: اعدام مبارزان و انقلابیون این وطن.

سومی:
از نوشته ها همه تنها دوستدار آن ام که با خون خود نوشته باشند. با خون بنویس تا بدانی که خون جان است. امروز چه هستم، امروز کجا هستم در بلندایی که دیگر نه با کلمات، که با آذرخش سخن می گویم. اینجا هر کلمه عمیقا و با دل و جان زندگی می شود. جایی که از درد و رنج خالی نیست و گاه کلمات به راستی خون بارند. اما بر این همه بادِ یک آزادیِ بزرگ می وزد و حتا زخم نیز مانعی نمی سازد.

اولی:
آه اگر آزادی سرودی می خواند
کوچک
همچون گلوگاه پرنده ای
هیچ کجا دیواری فرو ریخته بر جای نمی ماند

دومی:
من عاشق آزادی ام و هوای فراز خاک تازه آزاده بر زمین از آرزوهای خود زندانی می سازد و ندانسته بندی آن می شود. نای را به من ده و خنیا ساز شو که خنیا بزرگی بنیادمند است.

اولی:



مرا گر خود نبود این بند
شاید
بامدادی
دور
و لغزان می
گذشتم از تراز
خاک سردِ
پست...
جُرم این است
جُرم این است!

چهارمی:
بعد از آنکه نوار خیام منتشر شد، چون آقای منفرد زاده و فرهاد و آقای شاملو با هم همکاری داشتند، کانون، ساخت موسیقی شعرها را به اسفندیار منفرد زاده واگذار کرد. البته قصد ندارم اینجا موسیقی منفرد زاده را مورد قضاوت قرار دهم ولی آن موسیقی، یقینا موسیقی آن شعرها نبود و خودِ آقای شاملو هم بارها این را گفته اند. در حالیکه موسیقی پژمان برای شعرهای نیما خیلی خوب بود. من هنوز افسوس می خورم که چرا نتوانستم برای آن شعرها موسیقی بنویسم. بعد از آن بود که کار روی کاشفان فروتن شوکران مطرح شد و ضبط این کار را در استودیو شرکت ابتکار آغاز کردیم. واقعا شبهای خوبی بود. شبهایی که در کنار آقای شاملو راجع به موسیقی و شعر و ادبیات گفتگو می کردیم زمانی بود که کتاب جمعه منتشر می شد و خودش تلنگر بحث های زیاد بود. در آن زمان شاید از انتشار کتاب جمعه، ده، دوازده شماره گذشته بود. مقصودم سال ۵۹ است.

فرزانگی تراژیک خویشتنداری در برابر شگفتی حاصل از این یگانگی سخت تر است. اینان یکدیگر را در خورند.

اولی:
فریدون نخست در نظر داشت به تناسب اشعار این مجموعه که هر یک از آنان در حال و فضایی جداگانه سروده شده است، قطعات مستقلی تصنیف کند؛ اما بی درنگ تصمیم خود را تغییر داد. چرا که در آن صورت وحدت موضوعی کاشفان فروتن شوکران از میان می رفت. آنگاه مصمم شد موسیقی خود را وقف کلیت اجزا مستقل و پراکنده ی آن کند. کاری که

مستلزم تلاشی مضاعف بود بر دو موضوع متناقض.

چهارمی:

معمولا برای اشعار قدما، مثل حافظ و مولانا همانطور که می توان شنید روی یک غزل، موسیقی می نوشتم و وقتی دکلمه ی شعر تمام می شد، موسیقی آغاز می شد و به غزل بعدی ارتباط پیدا می کرد. یعنی همراه خودِ شعر موسیقی کار نکردم. در مورد کاشفان فروتن شوکران هم ابتدا همین قصد را داشتم اما پس از اینکه شعرها را شنیدم متوجه شدم این شعرها به گونه ای در امتداد هم مرتب شده اند که صلاح نیست قطعات مستقلی را برای هر شعر ساخت. بنابراین تصمیم گرفتم مجموعه ای بنویسم که در بستر خود یک حالت ارگانیک موسیقی داشته باشد. یعنی تبدیل موسیقی از مینور به ماژور، و هم بتواند همه ی شعرها را در بر بگیرد. هم از نظر جزء به هم ارتباط داشته باشند و هم از نظر کل و البته این کار مشکلی بود. من تمام نیرویم را به کار گرفتم و با پل هایی موسیقی را به هم مربوط کردم.

سومی:

در کوهستان، کوتاه ترین راه از چکاد است به چکاد. اما بهر آن تو را پا هایی بلند باید. گزین گویه ها می باید چکاد ها باشند و آنان که روی سخن به جانب شان است تنومند و بلند بالا.

اولی:

حال و هوای قطعات، گاه با هم به شدت متفاوت است. قطعه ای، از اندوه عمیق حکایت می کند. قطعه ای، روایتگر حماسه، اعتقاد و ایمان است و قطعه ای دیگر به تلخی و حسرت از مرگی بیهوده سخن می گوید.

اولی:

و مرگ ایشان
چندان موهن بود و ارزان بود
که تلاش از پی زیستن را
به رنجبار تر گونه ای ابلهانه می نمود.

اولی:

مرگی که شجاعانه هست، اما نه محصول اقدامی حماسی که ماحصل خیانت و پستی دیگران است. فریدون می بایست در همان حال که احساس هر قطعه را جداگانه انعکاس می دهد، یکدستی تمام اثر را نیز حفظ کند و به استادی از عهده ی این دو امر متناقض بر آمده است.

چهارمی:

این موسیقی را با همکاری ارکستر سمفونیک تهران، ضبط کردیم.

من معتقدم حالت موسیقی به گونه ای ست که آدم دفعه ی اول که می شنود احساس غریبگی می کند. بعد از یکی دو بار شنیدن می فهمد که چه می گذرد.

اولی:

طبعا کسانی که با موسیقی آشنایند، ارزشهای اثری را که او برای این قطعات، تصنیف کرده است بیشتر در می یابند. اشکال مایوس کننده ی حرکت تم اصلی قطعه را از گام های مینور به ماژور و از زبان مرثیه به زبان حماسه که فریدون چنین به استادی بر آن پیروز شده است، بهتر درک می کنند و با آن به لذتی شکوهمندتر دست می یابند.

اولی:

دستت را به من بده
دستهای تو با من آشناست
ریشه های خسته، آب را نیافته اند هم را یافته اند هم حیات را، هم سرود را

اولی:

زیرا که من
ریشه های تو را دریافته ام
زیرا که صدای من
با صدای تو آشناست.

چهارمی:

قسمت هایی از روی دو نوار، شعرهایی است که جایگزین چند شعر دیگر شده، یعنی به اجبار ما چند شعر مثل "آه اگر آزادی سرودی می خواند" یا "در این بن بست کج و پیچ سرما" را حذف کردیم و سه شعر دیگر را اضافه کردیم و به ناچار موسیقی قسمت آغازین روی دو نوار بر مبنای انتخاب موسیقی برای یک شعر روی شعرها گذاشته شده است که من به عنوان سازنده و هم مخاطب این قسمت ها را نمی پسندم.

اولی:

اشعار بسیار دیگری نیز می توانست مستقیما در این مجموعه گذاشته شود که از آن شمار است "مرثیه برای نوروز علی غنچه" از آیدا، درخت و خنجر و خاطره.

"شبانه مردی چنگ در آسمان افکند" و "در میدان" هر دو از ابراهیم در آتش، که موارد هیچکدام را به خاطر ندارم.

"زبان دیگر" به یاد خسرو گلسرخی از دشنه در دیس.

قطعه ی بلند "ضیافت" که حماسه ی سیاهکل، انگیزه ی سرودن آن

بود از دشنه در دیس.
"بر سنگ فرش" از مجموعه ی باغ آینه که کلّی تر است و نگاهی است از دور به خونهای خیانت شده پس از کودتای ۳۲.
و چند شعر دیگر. اما این نوار گنجایش آن همه را نداشت و شاید بعدها در مجموعه ی دیگری عرضه شود.

چهارمی:

این کار به انجام رسید و خوشبختانه خیلی مورد توجه قرار گرفت. من نیز بسیار مورد توجه قرار گرفتم و تحسین شدم. آنچه باعث بالندگی من است کار کردن با مرد بزرگی چون احمد شاملو است و این یک واقعیت است. بارها این کار را با هم گوش کردیم. ایشان راجع به آن نظریاتی داشتند که خیلی هم فنی و دقیق بود.

اولی:

من که دارم اینجوری شعر می خوانم، اینجا باید تیمپانی خیلی می آمد بالا یک مرتبه منفجر می شد

چهارمی:

بله، اما متاسفانه امکانات اینجا محدود است و به ما اجازه چنین کاری را نمی دهد.

دومی:

نای را به من ده و خنیاساز شو، که خنیا خرد را بپرورد.

موسیقی و کلام نه رویاروی نه در پس هم کنار هم ایستاده اند. هر یک به زبان خود از دیگری می گوید، هر یک دیگری را عریان می کند تا جامه خود را بر او بپوشاند.

چهارمی:

موسیقی برعکس آنچه تصور می شود با همه ی عظمت و زیبایی اش، با همه ی بزرگی اش قدرت بیان خیلی چیزها را ندارد. من هم با برداشت ها و تاثیرپذیری هایی که از شعر داشتم، موسیقی را فی الجمله می ساختم نه تک جمله. یگانگی موسیقی و شعر در کاشفان فروتن شوکران حاصل تاثیرپذیری من از شعرهاست. تاثیری که از شعر گرفته ام و جمله ای از موسیقی که می توانست با آن تاثیر همخوان باشد.

هیچکدام از آن دیگری نیستند. همچنان که شعر نوشته می شود به موسیقی تبدیل می شود و به هنگامی که موسیقی آفریده می شود با تلخی تمامی دریاها به کلمه بدل می گردد.

سومی:

چه کسی گمان تواند برد چه هیولا های شاد و شنگ در خود نهفته دارد.

با این همه، این همه دریا و این همه بستر بس نیست؟ پس چیست هنوز در خودت غرق می شوی؟ دریا اگر بستر نداشته باشد، بیشتر دارد غرق می شود. دریا کلمه است. کلمه عجیب است. برای بستری شدن نه! برای بلند شدن بستر می خواهد!

دومی:

ای که با ما می ستیزی و ما را جز رویا هایمان گناهی به پیشگاه تو نیست! این رویا ها را که شرابی است بی ساغر، چگونه به ملامتگران خود بنوشانیم؟

اینها دریا هایی است که دریا خیزشان خاموشی و دریا خفتشان در مرکب قلمهای ماست.

چهارمی:

مجموعه هایی که من با آقای شاملو کار کردم در پنج کاست خلاصه می شود که قبل از انقلاب در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان منتشر گردید و تنها از نوار های مولانا، خیام و حافظ بیش از یک میلیون نسخه به فروش رسید. ولی هیچکدام از ما بهره ای از نظر مالی نبردیم.
بعد از انقلاب هم بنا شد در صورت انتشار این آثار، اجازه بگیرند و دستمزد ها را پرداخت کنند. اما بدون مجوز منتشر کردند و هیچ حقی برای من، آقای شاملو و آقای شجریان قایل نشدند که البته این اتفاق مبارک و میمون در مورد کاشفان فروتن شوکران هم رخ داد.

اولی:

می خواهم یادداشتم را با تقدیم سپاسهای خود به فریدون شهبازیان به آخر برم که با موسیقی کم نظیرش چنین صمیمانه به یاری بیان الکن من آمده است. جز آنکه این مجموعه را تقدیم خود او کنم، چگونه می توانم به او بگویم که چقدر موسیقی درخشانش را دوست دارم.
کلمه ویروس است و آنکه کلمات را به بند کشد، کلمات او را به بی مرگی می کشند. این بیماری او را از پای در می آورد.

سومی:

وه که میان زمین و آسمان چه چیزهاست که تنها شاعران به خواب دیده اند وبس.

دومی:

ای شاعری که از زیبایی کرشمه کار و شکوفان نغمه سرایی می کردی! این دردی گران است که قضای کور تو را بِشکَرَد و تیغش در بالهایت راه جوید. موکب شعر در رزمگاهی که جز جنگ افزارهای در هم کوفته ی تو بر آن نیست سر گشته است.

با تخلّص خونین بامداد

رضا شنطیا

و من که ا.صبحم:

چرا احمد شاملو قبل از انتخاب ا. بامداد، تا مدتها با تخلّصِ ا. صبح می نوشت.
آیا اعراب فریبش داده بودند یا اعراب فریبش داده بودند؟
و چرا احمد شاملو بعد از انتخاب ا. صبح، تا مدتها تَر با تخلّص ا. بامداد نوشت وُ نوشت وُ نوشت وُ بَر سنگِ قبرش نوشته شد:
یک جنگجو که نجنگید امّا... خدا را! چه می گویم؛... نوشته شد:
احمد شاملو
ا. بامداد
۱۳۰۴-۱۳۷۹

آیا انتخابِ ا. بامداد، دخلی به سال تولّدش دارد یا ندارد یا اعراب...؟
اگر بخواهیم به جاهای عجیب و غریبی سَرَک بکشیم، شاید ارتباط بی ربطی پیدا کنیم؛ مثلا بگوییم عدد ا. بامداد (طبق حروف ابجد) می شود ۵۳ و اگر این عدد را با سنّ شاملو (۷۵) جمع کنیم (یا از سال مرگش کم کنیم) می شود ۲۲ (یا ۱۳۲۶)؟ [سالگی] که شاملو، اوّلین کتاب خودش -آهنگ های فراموش شده- را به زیور طبع آراسته می کند!
و اگر بگویید که شاملو، خود این کتاب را در شمار کارنامه ی کاری خود نمی آورد؛ می گوییم بسیار خوب! (و همچنان سرک مان را در جاهای عجیب و غریب می کشیم)، پس ما هم ا. را از شمار نامِ نامیِ او حذف کرده، همان عملیات را با عدد ۵۲ (عدد بامدادِ خالی یا بامدادِ خسته) تکرار می کنیم که حاصل می شود: ۲۳. یعنی عنوانِ کتابِ دیگر شاملو که البته نایاب است.

چند ایراد بر این نظر وارد است:
۱- ترسم که به کعبه نرسی اعرابی
این ره که تو می روی به ترکستان است.
۲-
۳-
چند ایراد بر این نظر وارد نیست (نا وارد است):
۲- شاملو از اعراب بدش می آمد.
۳- شاملو، شاعری ترک تبار بود
و علاقه اش را به ایل و تبارش، (یا به قول خودش قبیله ای که شرمسار تاریخ است) در قالب آیدا به خوبی نشان داد. (آیدا به ترکی یعنی در ماه)

فرهنگِ عمید (عمدی):

صبح- ع. بام، بامداد، اول روز، اصباح جمع.
بام- ا. صبح، صبح زود، نزدیک طلوع آفتاب، بامداد و بامدادان هم می گویند.
بامداد- ا. بام، صبح، صبح زود، نزدیک طلوع آفتاب، سپیده دم، بامدادان و بامگاه هم می گویند.

بنا بر این "صبح" که اسمی عربی ست، برازنده ی شاملو نبود. (حتا اگر علیه فردوسی سخنرانی کرده باشد.) او را کنیتی پارسی سزاوار بود.

هر چند که وقتی به فرهنگ رجوع کنید، ذیل کلمه ی "بام" -با اغماض از حرف اختصاری ا. به معنای اسم- می خوانید: ا. صبح.

و من که ا. صبحم
به خاطر قافیه: با احترامی مبهم
به شما اخطار می کنم. . .
[این مقاله را ادامه ندهید؛ اخطار می کنم.]

امّا شاملو با این تعویض، جایگاه خود را از موقعیتی استعاری (صبح) به موقعیتی کنایی (بامداد) تغییر می دهد.

"صبح" چیزی بود خارج از شاملو و اصلا قابلیت "نام" بودگی نداشت:

چه کند صبح اگر فردا
همزاد سایه در سایه ی پیروزی ست؟
چه کند صبح اگر دیروز
گوری ست که از آن نمی روید ز هر بوته یی جز ندامت
با هسته ی تلخ تجربه یی در میوه ی سیاهش؟

امّا "بامداد" چیزی شد درون شاملو و حتما قابلیت "نام" شدگی داشت:

چنین گفت بامدادِ خسته
یا
نظر در تو می کنم ای بامداد
که با همه جمع تنها نشسته ای

[هستند شاعر- نویسنده هایی که اسم دختر یا پسر خود را بامداد گذاشته اند که اگر ا. صبح همچنان به قوّتِ خود باقی می ماند، نمی دانستند چه خاکی بر سرشان بریزند!]

[به شما اخطار می کنم. . .]

صبح با آمدن ظهر به پایان می رسد (به فرهنگ یا به عقلتان رجوع کنید)؛ امّا بامداد با آمدن صبح، ادامه می یابد:

نظر در تو می کنم ای بامداد
که اندُهگنانه نشسته ای
کنار دریچه ی خردی که بر آفاق مغربی می گشاید

- من و خورشید را هنوز
امید دیداری هست،
هر چند روز من
آری
به پایان خویش نزدیک است.

ماه در صبح جایی ندارد؛ امّا ماه در بامداد حضور دارد. (یا بامداد در ماه (آیدا))

بامداد، ابتدای صبح است، شروع آن!

بامدادم آخر
طلیعه ی صبحم

همچنان که ا. شروع الفبا است، ابتدای آن!:

الف. با. . . مْداد.

برای آخرین بار [به شما اخطار می کنم؟ نه!] به فرهنگ یا به عقلِ جنّ رجوع کنید:

"بام" در اصلی ترین معنا یعنی: "صبح". پس چه نیازی است که به جای "بام"، "بامداد" انتخاب شود؟

من به جای همه ی شما نتیجه می گیرم که شاملو به جای "صبح" ابتدا "بام" را انتخاب و بعد به خاطر صبح [یا قافیه؟] با احترامی مبهم (شاید هم به خاطر بخشندگی ش)، "بامداد" را جایگزین کرد.

قافیه را هم که پیش از این باخته بود و مرثیه های سپید می سرود.

و بالاخره [دیگر سرک ام نمی کشد؛ تازه! از صبح تا شب که نمی شود از بام تا شام گفت!] اینکه همه از توجّه شاملو به موسیقیِ کلام، آگاهیم. او هیچگاه با دو حرفِ ساکن کنار هم، کنار نمی آمد.

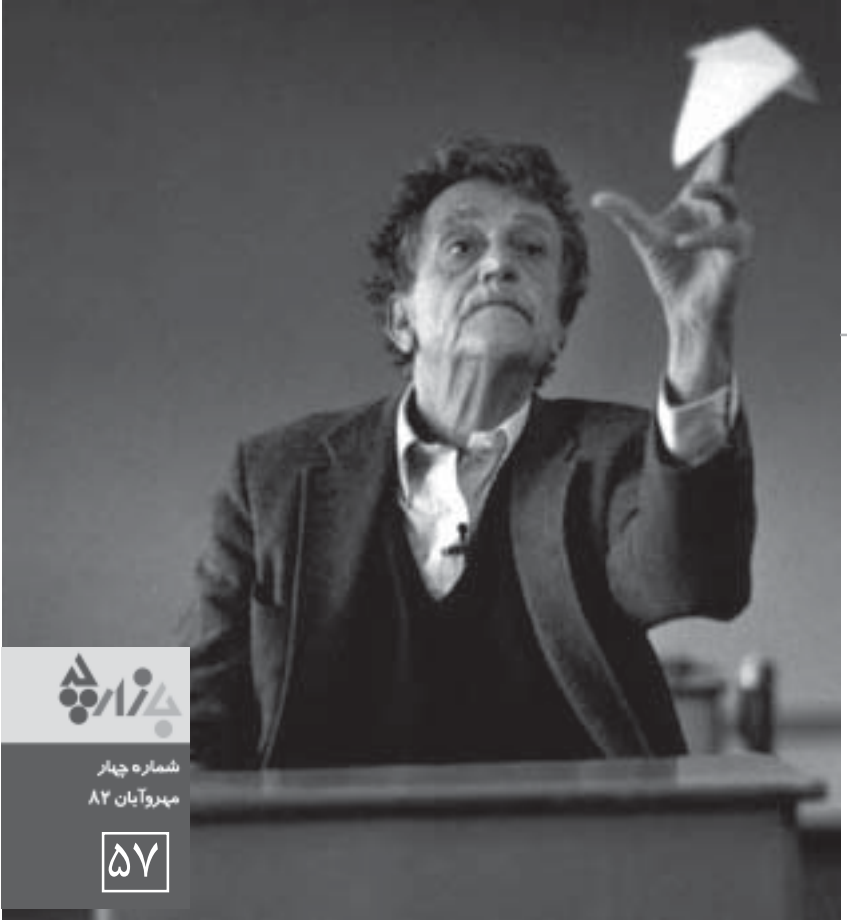
به این همه باید شکلِ فک و لب های شاملو را نیز اضافه کنم که حتما می نوشته: "صبح" و می خوانده: "صُپ"! فراموش نکنیم که کوبیسم با آنهمه هیاهو و جریانهایی که در پی داشت، تنها زاییده ی یک ضایعه ی فیزیولوژیک بوده است!

---

* در یک تست نقّاشی از چهره که از ۱۵۰ بیمار مبتلا به میگرن گرفته شد، مشاهده گشت که تمام بیماران، چشم چپ را اندکی پایین تر از چشم راست می کشند و در وسط چهره نیز خطی عمودی به چشم می خورد.

. . . و همانطور که می دانیم، پیکاسو دچار میگرن بود!!

الدرس الرابع



مریم حدّادی
فرشید فرهمند نیا

کریس روسو
مارک ویت
الیسکا پلکوا

نقدی چند بر چند اثر کورت ونگات جونیور

شماره چهار
مهروآبان ۸۲

شب مادر

در طول سالیان، نویسندگان مشهوری چون مارک تواین و جی . دی سالینجر به مخاطبان نشان داده اند که ادبیات می تواند منعکس کننده آن برهه زمانی باشد که در آن نوشته شده است. کرت ونه گات ، نویسنده کتابهای مشهوری چون سلاّخ خانه شماره پنج و گهواره گربه ، نویسنده دیگری است که سهم بسزایی در ادبیات آمریکا داشته است .

ونه گات در ۱۱ نوامبر ۱۹۲۲ در ایندیانا پولیس ایالت ایندیانا بدنیا آمد. "کورت ونگات جونیور" در ۱۹۴۰ به دانشگاه کرنل رفت و همانجا بود که برای " دیلی سانِ " کرنل مطلب می نوشت.

در سال ۱۹۴۳ ونه گات به پیاده نظام ایالات متحده ملحق شد. در جنگ جهانی دوم در لشکر ۱۰۶ پیاده نظام جنگید و در ۱۹۴۵ توسط نیروهای آلمان دستگیر شده و به اردوگاه کار در درسدن فرستاده شد. در همین شهر بود که ونه گات شاهد بمباران آتشین آمریکا و انگلیس بود که تقریبا ۱۳۵۰۰۰ نفر کشته بجا گذاشت. "[ونه گات] سالها تلاش کرد تا آنچه را که در زمان این حادثه دهشتناک تجربه کرده بود به قلم درآورد... بیش از بیست سال وقت صرف کرد تا " سلاّخ خانه شماره پنج " را کامل کند"

" سلاّخ خانه شماره پنج " مشهورترین اثر ونه گات است . ونه گات در این کتاب تجربیاتش از درسدن را با تخیّل بازسازی می کند . با این حال این کتاب تا ۱۹۶۹ چاپ نشد و تا آن موقع او چند کتاب دیگر چاپ کرده بود. اوّلین کتاب او ، پیانوی نوازنده ، در ۱۹۵۲ چاپ شد؛ و سومین کتابش " شب مادر " در ۱۹۶۱ .

هرچند " سلاّخ خانه شماره پنج " تنها رمان ونه گات است که به بازسازی حوادث درسدن پرداخته ، مفهوم ضد جنگی شدید در آثار قبلی او هم مشهود است.

" شب مادر " نمونه ای زیبا از آثار اوست که متناسب با همین مفهوم است.

داستان در یک بازداشتگاه صحرایی در اورشلیم قدیم رخ می دهد . راوی

خودش را اینگونه معرفی می کند" من هوارد دبلیو کمپبل هستم، من متولد آمریکا، مشهور به " نازی " و فطرتاً بدون ملّیّتم ، سالی که من نوشتن درباره آن را شروع می کنم ۱۹۶۱ است" .

کمپبل با داستان سرایی از زبان اوّل شخص گزارش داستانی از قبل از جنگ جهانی دوّم ، دوران جنگ و دوران پس از آن ارائه می دهد. خواننده در می یابد که کمپبل قبل از جنگ در آلمان زندگی می کرده و به عنوان نمایشنامه نویس به نازی ها خدمت می کرده است . حتی وقتی جنگ برای آلمان تبدیل به یک تهدید شد ، او و همسرش هلگا تصمیم نداشتند آلمان را ترک کنند. کمپبل به خواننده می گوید که در ۱۹۳۸ او که جوان و تازه نفس بود به عنوان مأمور ویژه آمریکا استخدام شده و وظیفه داشت در دوران جنگ نقش یک مبلغ نازی را بازی کند. خواننده در می یابد که کمپبل به همین دلیل پشت میله های زندان است ، و قرار است به جرم جنایتهای جنگی شدید در پخش تبلیغات توسط اسرائیل محاکمه شود. با این حال متن کتاب عمدتاً به زندگی کمپبل تا قبل از این صحنه توجه دارد و در نهایت به عنوان نتیجه گیری به زندان اورشلیم قدیم بر می گردد.

همانطور که قبلاً گفته شد ، " سلاّخ خانه شماره پنج " ، اوّلین اثر ونه گات بود که مستقیماً به بمباران آتشین درسدن می پرداخت. امّا ونه گات همیشه از جنگ منزجر بود و داستانهایش هم این را منعکس می کرد .

او اغلب در داستانش با گریز زدن به جنگ جهانی دوم اشاره می کند، انگار اگر پاکش نکند ناچار است به نوعی با آن کنار بیاید . شب مادر مستقیماً به بمباران درسدن نمی پردازد - یورش به درسدن هیچ نقشی در طرح داستان ندارد - امّا به نوعی تمام کتاب درباره آن است.

یکی از نکات جالب درباره شب مادر شیوه بیان کتاب است که در آن واحد برهه تاریخی جنگ جهانی دوم و اندیشه ها و نظریات شخصی نویسنده را منعکس می کند. محتوای تاریخی شب مادر دربر گیرنده شخصیتها و حوادثی است که زمانی وجود خارجی داشته و در طول جنگ حقیقتاً رخ داده اند. دیدگاه تمسخر آلود ونه گات نسبت به زندگی و طنزی که در داستانهایش استفاده می کند بیانگر اندیشه های فردی ونه گات است . مصداق عالی آن گفتگوی کمپبل و دکتر پل ژوزف گوبلز (از نظر تاریخی وزیر محبوب سازی و تبلیغات آلمان) در مورد سخنرانی گیتسبورگ است . گوبلز خطابه را افسونگر می یابد و پیشنهاد می کند که خطابه برای فوهرر (از نظر تاریخی آدولف هیتلر رهبر حزب نازی در دوران جنگ جهانی دوم) فرستاده شود. یک نسخه از خطابه برای هیتلر فرستاده می شود و او یادداشتی به کمپبل می فرستد که در آن خطابه را " یک قطعه زیبای تبلیغاتی " خطاب کرده است .

این مسئله گریزی به دو شخصیت تاریخی جنگ جهانی دوم دارد ولی موقعیتی را تشریح می کند که واقعی نیست . استفاده هیتلر از خطابه گیتسبورگ به عنوان تبلیغ نمادی از تمایل او به کنترل و تسلط بر انگلیسی زبانهاست . این مثال تاریخی نشانگر استفاده ونه گات از مفاهیم تاریخی و طنز است .

پس معلوم می شود که آثار ونه گات منعکس کننده جنگ جهانی دوم و خودش بوده اند . یافتن مثالها و ملاحظات مشابه در دیگر قسمتهای داستان چندان مشکل نیست.

جنگ جهانی دوم که اثری عظیم بر زندگی ونه گات داشته نقش کاملاً عمده ای در شب مادر دارد . ونه گات در داستانش به بسیاری از چهره های سرشناس دوران جنگ گریز می زند.

اوّلین چهره سرشناس دوران جنگ پل ژوزف گوبلز است . در اصل اولین باری که کمپبل از او نام می برد در صحبت با یکی از نگاهبانان زندان است .

گوبلز، رئیس وزارتخانه محبوب سازی و تبلیغ آلمان، در اصل رئیس اسبق کمپبل است و تحت نظر او بوده که کمپبل در کشورهای انگلیسی زبان برای آلمان تبلیغ می کرده است. چهره سرشناس بعدی آدولف هیتلر است . به احتمال زیاد اکثریت مردم دنیا با این نام آشنا هستند چون یکی از قدرتمندترین اسامی تاریخ است . چهره بعدی " رودولف هوس، فرمانده آشویتس " است. آشویتس یکی از بزرگترین و وحشتناک ترین اردوگاه های مرگ آلمان در تاریخ جنگ جهانی دوم است. کمپبل در مهمانی سال نوی ۱۹۴۴ است که با هوس روبرو می شود. بدین ترتیب سه شخصیت تاریخی اول شب مادر همگی چهره های سرشناس جنگ جهانی دوم اند . چرا ونه گات این مردم خطرناک را انتخاب کرده که اثری تا این حد منفی بر تاریخ داشته اند؟!

همانطور که جین ای . کنارد - منتقد - گفته است " شب مادر درباره روشهایی است که انسان ها به نام هدف بکار می برند و همدیگر را نابود می کنند . "

شاید هم یکی از اهداف ونه گات از نوشتن این رمان همین بوده است.

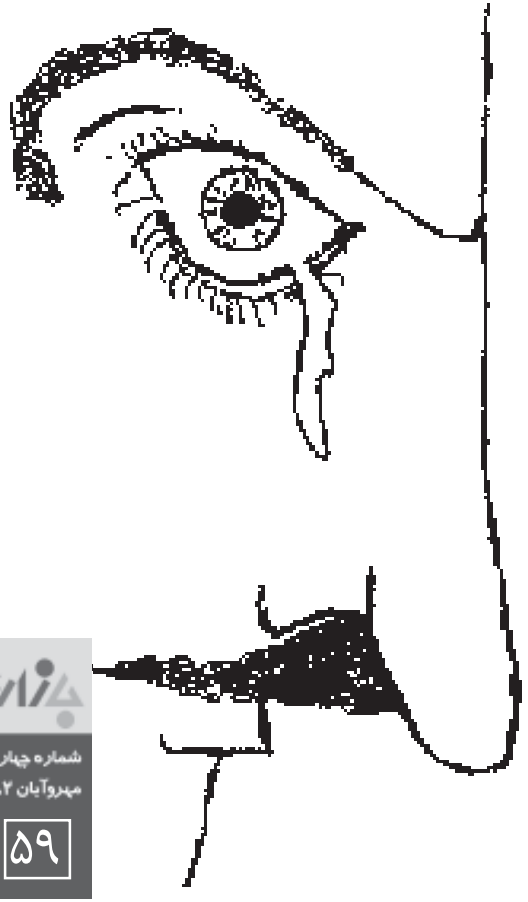
شخصیت دیگری که اوهم به نوعی اهمیتی تاریخی دارد جناب کشیش دکتر لیونل جی . دی . جونز است. جونز یک شخصیت خیالی است امّا در داستان ونه گات مسئول انتشار "مینتْ منِ(۱) مسیحی سفید پوست" است که یک کثافت پر نفرت ضد نژاد سامی،(۲) ضد سیاهان، ضد کاتولیک است.

چهره تخیلی جونز در کنار KKK نمادی از نفرت و نژاد پرستی در دوران جنگ و در دهه های ۵۰ و ۶۰ است.

یکی از بارزترین تقابل های کمپبل با یک چهره تاریخی رو در رو شدن او با آدولف آیشمن ـ معمار آشویتس ، مبدع کمربندهای انتقال برای کوره های آدم سوزی، و بزرگترین خریدار گاز سیلکون B (گازی که در اتاق های اردوگاه های مرگ استفاده می شد)ـ است. این رو در رویی در ۱۹۴۱ ودر شرایطی رخ می دهد که کمپبل و آیشمن صف کشیده اند تا به منظور تشخیص هویت عکس برداری شوند. آنها سر صحبت را باز می کنند و کمپبل از آیشمن سوالی می پرسد . او از آیشمن می پرسد که آیا خودش را مسئول مرگ شش میلیون یهودی کشته شده می داند؟! آیشمن پاسخ می دهد " به هیچ عنوان" و کمپبل می گوید " تو فقط یک سرباز بودی، از مقامات بالاتر دستور می گرفتی، مثل سربازان سراسر دنیا، مگر نه؟!" آیشمن متعجب، از کمپبل می پرسد که آیا دفاعیه اش را دیده است؟! و وقتی کمپبل می گوید" نه، ندیده ام" می گوید "پس چطور می دانی که دفاعیه ام چگونه خواهد بود؟"

ونه گات در این مکالمه به نکته بسیار مهمی اشاره می کند. که نازی ها هیچ دفاعی برای جنایاتی که مرتکب شده اند ندارند.

برای ونه گات ادبیات همیشه وسیله ای برای بیان حرفهای خودش بوده



است. به نظر می رسد رمانهایش هرچند سرگر
کننده اند، بیشتر به منظور بیان حرفهایش نوشت
شده اند تا سرگرم کردن خوانندگان . ونه گا
بیشتر از طنز و تمسخر برای بیان حرفهایش
بهره می برد. همانطور که منتقد ادبی کلار
مایو در مورد طرز نوشتن او گفته " ونه گات دائ
علم ، مذهب ، سیاست، روابط جنسی، درک
انسانی ، ناسیونالیسم و عشق را به طنز درمی
آورد. " ونه گات حرفهای زیادی در مورد جهان
دارد که بگوید و شب مادر اثباتی بر همین
مدعاست .

یک بخش در داستان شب مادر هست
که به نظر می رسد نابجا باشد .

بخش ۲۱ اُم با عنوان " بهترین دوست
من... "

هدف این بخش بیان چگونگی دست
یافتن کمپبل به موتور سیکلت اش است.

او برای خواننده تعریف می کند که چطور
" گرفت و هرگز پس نداد.

صاحب موتور سیکلت " هاینز شیلد کنشت" است که کمپبل او را از دوران بازی پینگ پونگ دوبل می شناخت . هاینز همسرش را از دست داده است.

کمپبل شبی را بیاد می آورد که او و هاینز مشروب نوشیده بودند و هاینز چیزی را به او اعتراف کرده بود: " هوارد، من، موتور سیکلتم را بیشتر از زنم دوست دارم" (ونگات ۹۰)

ظاهراً در این قسمت ونگات قصد داشته عشق را مسخره کند. ونگات با این بخش سعی داشته بگوید " اجتماع بیشتر نگران مالکیت مادی است تا عشق واقعی و همدردی با انسانهای دیگر".

خط داستان ونگات در رمانهایش تکراری است. همانطور که مایو گفت " شب مادر در چند جا درباره تظاهر، توّهم و قواعد چندگانه است"

وقتی خواننده در می یابد که کمپبل عزیزترین متعلقه دوستش را برداشته ، به این نکته پی می برد که این نمادی از یک حیله یا خیانت است. البته بزرگترین نماد " تظاهر ، توّهم ، و چند قاعده ای بودن " تصویر کمپبل به عنوان یک مأمور ویژه است.

همانطور که تونی تنر - منتقد - گفته "کمپبل یک مأمور ویژه است، امّا به نظر ونگات ما همه مأموران ویژه ایم ، اینکه ما هرگز نمی توانیم مطمئن باشیم که سخنان و اعمالی که ما در جهان اعمال می کنیم تا چه حد می توانند تأثیرگذار باشند، محور اخلاقی شب مادر است . یک اخطار پنهانی هم در پشت آن نهفته است که شاید دروغ های ما تأثیرگذار تر از راستگویی هایمان باشند. "

صرفنظر از خط داستانی توّهم و حیله ، رمان ونگات گروههای نفرتِ وحشی جامعه را مسخره می کند. به غیر از حزب نازی ، ونگات از KKK ، اس اس و گارد آهنین پسران سفید پوست قانون اساسی آمریکا - یک گروه نفرت خیالی که از نوجوانهای سپید پوست والا پندار تشکیل شده - هم سخن می گوید. به خاطر خط داستانی ضد جنگ شدید کتاب است که خواننده در می یابد ونگات با این گروه ها هم عقیده نیست.

این مثال ها منعکس کننده زندگی نویسنده اند. شاید این انعکاسها فیزیکی نباشد امّا به صورت نمادین و تمسخر آلود خواننده موضع احساسی ونگات را درک می کند، ونگات در داستانش به یک نکته خاص اشاره کرده است. او در مقدمه شب مادر می نویسد" ما همان هستیم که تظاهر می کنیم هستیم ، پس بهتر است مراقب باشیم که تظاهر می کنیم چه کسی هستیم."

ونگات محور اخلاقی داستان را همین می داند.

شب مادر چه هدفی دارد؟! منتقد ادبی ریچارد گیانون می گوید" شب مادر مکانیسم ذهن خود فریب را زمانیکه نومیدانه تلاش می کند با پریشانی های کنترل ناپذیر زندگی ، که از نظر ونگات در تهدید فراگیر جنگ و وحشی گری احمقانه اش تجسّم یافته ، کنار بیاید، بر خواننده عریان می کند."

این رمان به احتمال زیاد اظهارنظر ونگات نسبت به جنگ بوده است. با این حال یک رمان صرفاً ضد جنگ نیست . شیوه منحصر بفرد ونگات کاری می کند که خواننده هم اطلاعاتی تاریخی از جنگ جهانی دوم کسب کند و هم به زوایای ذهن نویسنده پی ببرد. یک بار دیگر رمان ونگات با تشریح شخصیتها و حوادث دوران جنگ جهانی دوم به دنبال منعکس کردن تاریخ است.

داستان او با بیان دید آنروز نویسنده از زندگی ، سیاست ، اجتماع ، عقاید شخصی و احساس او نسبت به جنگ و خشونت منعکس کننده زندگی نویسنده هم هست .

همانطور که قبلاً گفته شد یک نماد بسیار عالی، استفاده هیتلر از خطابه گتیسبورگ ، یکی از مشهورترین خطابه های تاریخ آمریکا ، به عنوان یک تبلیغ برای نازیهاست. ونگات سعی داشته خواننده را از اثرات دهشتناک جنگ آگاه کند . شیوه نگارش او بواسطه استفاده از موقعیتی نیرومند (مثل جنگ جهانی دوم) و راوی چنین واقعی چنان مؤثر واقع می شود که بسختی بتوان باور کرد که حوادث داستان تخیّلی اند.

شب مادر اگر هیچ محور اخلاقی دیگری نداشته باشد، مشاهده و اخطاری درباره اجتماع اطراف است." ما همان هستیم که تظاهر می کنیم هستیم، پس بهتر است مراقب باشیم که تظاهر می کنیم چه کسی هستیم ."

۱) Minute man [در انقلاب امریکا] داوطلبانی که متعهد بودند به محض احظار، حاضر به خدمت نظام شوند.

۲) از نژاد سام بن نوح

پریهای تیتان

" و زمانی چنین طولانی سپری شد تا ما بفهمیم که هدف از زندگی بشر، صرفنظر از اینکه تحت کنترل چه کسی است، عشق ورزیدن به هر آن کسی است که نیازمند عشق است و درکنار ماست"

"پریهای تیتان" دومین رمان کورت ونگات است. او این کتاب را هفت سال پس از کتاب اوّلش "پیانوی نوازنده"، و در سال ۱۹۵۹ نوشته است. این کتاب در گذشته به عنوان یک رمان صرفاً علمی تخیلی رده بندی می شد و با یکبار مطالعه واقعاً هم چنین به نظر خواهد رسید. طرح پیچیده و جزئیات افسونگر رمان می تواند

معنای جدّی آنرا در ابهام نگاه دارد. در مقایسه با دو رمان دیگر نویسنده این رمان به واسطه کمتر بودن زیرطرحها، انحرافها و بسط و پرورش همزمان موضوعات، متن روانتری دارد.

سیر داستان "پریهای تیتان" بسیار روشن تر از کارهای دیگر اوست (آثاری چون: سلّاخ خانه شماره پنج Hocus Pocus,Galapos، صبحانه قهرمانان و غیره)

"پریهای تیتان" علی رغم تمام جستجوگریها، آینده پردازی و پرداختن به سوالات معنوی بزرگتر، انسجام و هدفمندی بیشتری را تداعی می کند. نکته بسیار شگفت آور آنکه این رمان، با وجود محور علمی ـ تخیّلی، رباتها و انسانهای نیمه رباتش و علیرغم چند شخصیت نیمه محوری اش که به عمد بسیار بی عاطفه معرفی شده اند ، نسبت به "پیانوی نوازنده" که مستقیماً با رنجهای جستن و دنبال کردن وجدان، احساس و عشق سروکار دارد، گرمای انسانی بیشتری را القاء می کند. سه توضیح ممکن برای این پدیده می تواند اینها باشد: اوّل، در هفت سالی که گذشته است مهارت ونگات بیشتر شده است، دوم، فضای علمی ـ تخیلی داستان به نویسنده فرصت می دهد تا بیشتر خودش را کنار بکشد و در این اثرش کمتر ادیبانه رفتار کند. سوم، نیروهای مثبت، به ویژه عشق، بار زیادتری دارند.

همچون بسیاری از دیگر کتابهای ونگات،"پریهای تیتان" هم تحت تأثیر تجربیات او در جنگ جهانی دوّم است (بمباران آتشین درسدن فقط برای یک نفر فایده داشت و آن هم کرت ونگات بود. همچنان که خودش می گوید، در طول سالیان در ازای هر جسم بی جانی ۵ دلار دریافت کرده است) جنگ هدف اصلی رمان نیست با این حال تأثیر بسیاری در آن داشته است.

ونگات در این رمان،یعنی رمان دومش به پاسخی برای درسدن رسید، با این حال نتوانست راهی برای بکار بردنش پیدا کند. کشف وینستون نایلز رومفورد که "هر آنچه که همیشه بوده است همیشه خواهد بود، و هرآنچه که همیشه خواهد بود همیشه بوده است" صرفنظر از تحلیل زیبایش در تمام داستان نهفته است.

ونگات برای به تصویرکشیدن درسدن از این نگاه جدید مجبور بود خود را از قید و بند تمامی رویاهای جوانی اش از رمانتیسم و لیبرالیسم رها کند تا بتواند زمینه لازم برای نظریه زمان رومفورد را کسب کند و مسئله برخاسته از درسدن را به تنهایی درنظر گرفته و تعریف کند.

احتمالاً ونگات وقتی درباره طرح ریزی یک حمله ناموفق از سوی ارتش مارتیان می نوشته به یاد سالهایی که خود در ارتش سپری کرده، بوده است.

او سربازها را عروسک های خیمه شب بازی بی فکری توصیف می کند که با رادیو کنترل می شوند. برای کاشتن یک آنتن در مغز یک سرباز باید سرش تراشیده شود. او در مورد چند نفر خاص که همه چیز را داوطلبانه انجام می دادند نیز سخن می گوید.

"سرباز آنک" هم نمادی از چنین سربازانی است: وقتی چهارده سال داری سرت را می تراشند، تو مرد می شوی. این توصیف ونگات از یک سرباز، بسیار کنایی است.

نکته مهم دیگر درباره "پریهای تیتان" دیدگاه ونگات درباره خدا و مذاهب مختلف است. او شرح می دهد که مردم چگونه کورکورانه و سرشار از عطش خدایان را پیروی می کنند. من فکر می کنم که ونگات در قسمتی که بوآز و آنک در عطارد گیر افتاده بودند مثال خارق العاده ای از این مطلب را به تصویر کشیده است.

"گنبد خانه بوآز":

این در لازم بود چون بوآز برای هارمونیوم ها خدای متعال بود. آنها می توانستند از روی ضربان قلبش، بگویند که او کجاست.

" اگر احیاناً در هنگام خواب در را باز می گذاشت، احتمالاً بیدار می شد و می دید که صدها نفر از هزاران ستایشگرش او را به زمین میخکوب کرده اند. آنها فقط در یک صورت ممکن بود به او اجازه بدهند بایستد، وقتی که قلبش از کار افتاده باشد!"

ونگات یک مذهب کاملاً جدید خلق می کند،کلیسایی که عمیقاً بی تفاوت است. در این مفهوم او خدای متعالی را به تصویر می کشد که اصلاً به مخلوقاتش اهمیت نمی دهد (فکری که احتمالاً باز هم ناشی از درسدن است). و به همین دلیل است که مردم دست از شماتت کردن خدا برای هر حادثه خوب یا بدی که برای آنها رخ می هد بر می دارند.

موضوع اصلی داستان هم همین است.

" ضمن اینکه یک جهان بی تفاوت ممکن است تأییدکننده هدفمندی حیات ما نباشد، ما می توانیم با نحوه زیستن به زندگی معنا بدهیم."

ونگات در نخستین جمله رمان به همین نکته اشاره می کند: " این روزها هر کسی می داند که چگونه معنای زندگی را در درون خودش بیابد."

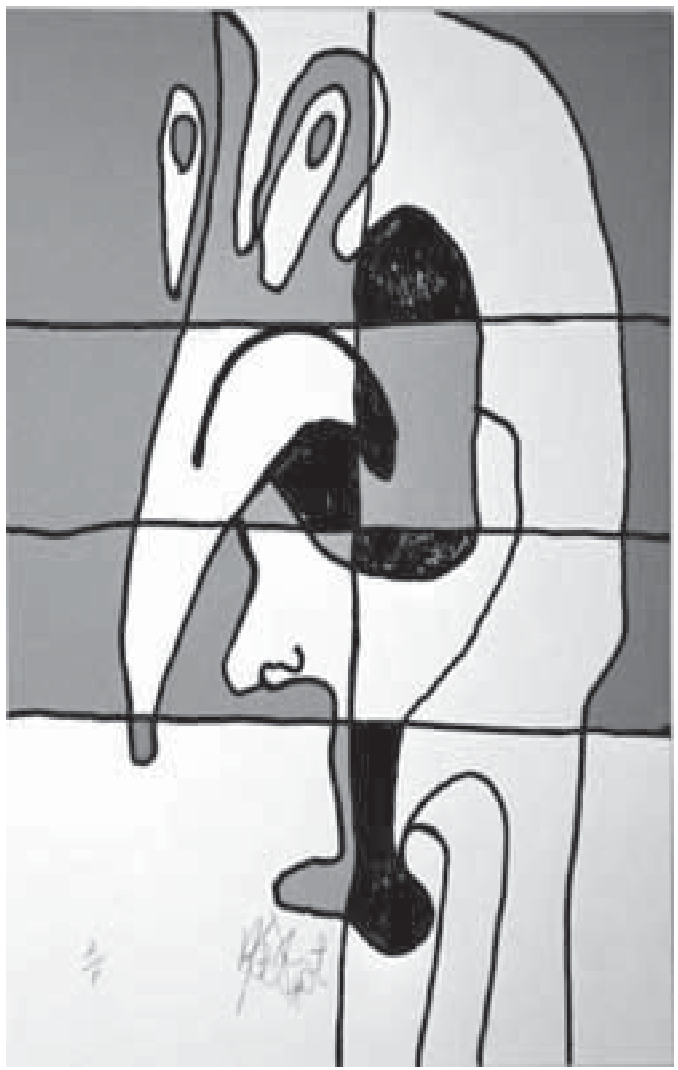
با این حال در پایان داستان، وقتی که سرانجام پ آنک‌پ به همراه پ‌رومفوردپ، پسرشان بی و پ‌سالوپ‌ی ترالفامادوری به تیتان رسیده است، این نکته روشنتر می شود.

معلوم می شود که هدف از تمام تمدن بشری در روی زمین بازکردن فضایی یدکی برای سفینه فضایی سالو بوده و هدف از گردشگری های فضایی سالو هم فقط ایراد کردن یک پیغام "درود!" به جهان دوردست بوده است.

" مثل همیشه هدف اصلی ونگات از بردن ما به سیاره ای دیگر دادن بینشی

از غرور بشری به ما بوده است، تا ما بتوانیم فراموش کنیم که در کجای این هدف خنده دار قرار می گیریم و در عوض به دنبال یافتن راه هایی برای مهربان بودن با یکدیگر باشیم".

گهواره ی گربه:



گهواره گربه کتابی است که جای بسیار برای بررسی ادبی دارد. یک سرفصل ممکن می تواند ویژگی پست مدرن این کتاب باشد. در این متن،مقاله ایهاب حَسَن "به سوی معنای پست مدرنیسم" به عنوان منبعی ثانوی برای تعریف ویژگی پست مدرنیسم استفاده شده است. واضح ترین و رایج ترین خصیصه های پست مدرن، مجاز، کار با شخصیتها، بحرانهای سیال، بی قانونی و نگاهی پست مدرن به مذهب است.

اجازه دهید برای مشخص کردن جایگاه زمانی گهواره ونه گات با اطلاعات شخصی اندکی درباره نویسنده آغاز کنم. کورت ونه گات در ۱۱ نوامبر ۱۹۲۲ در ایندیانا پولیس ایالت ایندیانا متولد شد. هرچند از خانواده ای متمّول بود، رکود اقتصادی باعث شد به سرعت ثروت خود را از دست بدهند. ونه گات که در مطالعه علوم به موفقیتی دست نیافته بود به لذت نوشتن روی آورد. ایفای کار آکادمیک ضعیف باعث شد دانشگاه را ترک کند و به ارتش امریکا ملحق شود.

به سختی بتوان گفت که انگیزه اش در نوشتن در سلولهای شاعرانه ای بود که از ژنهایش به ارث برده بود یا در تجربیات زندگی اش. وقتی به زندگی پدرش نگاه می کنیم نکته قابل توجهی که مرتبط با نویسندگی باشد نمی یابیم. پدرش معمار بود. پس بگذارید به مادرش برگردیم. او پرونده ای عظیم از آشفتگی های ذهنی داشت و در نهایت هم خودکشی کرد. همچنانکه مشهور است در هر نویسنده ای مقداری جنون هست. بعد از توجه به مقالات علمی ـ تخیلی ونه گات می توانیم به ارتباطش با سلامت ذهنی مادرش برگردیم. اگر دقت کنیم خصیصه های موروثی در او دیده می شود،مثل تلاش او برای خودکشی در ۱۹۸۴ که او، مادرش را در آن مقصّر می دانست.

تجربیات جنگی ونه گات در شخصیت و آثار ونه گات من جمله گهواره گربه ردّ واضحی به جا گذاشته اند.

به عنوان یک شاهد بیواسطه بمباران درسدن، ونه گات خاطراتی فراموش نشدنی با خود داشت. منظره بدبختی بی حس و ویرانی عظیم درسدن نقشی عظیم در شکل دادن استعداد ونه گات و عقاید صلح جویانه اش داشت. همانطورکه پتر زلنکا در کتابش درباره مذهب جدید ونه گات می گوید: " ونه گات، به عنوان یک اخلاق گرای خارق العاده، صلح طلب عیب جو، ملحد مقدس، فیلسوف ضدتفکر، آینده گرای آخرالزمانی، بذله گوی تلخ، تمام پارادوکس های زمان ما را یک جا داشته است".

بعد از مطالعه انسان شناسی، ونه گات برای جنرال اکتریک کار می کرد و ناچار بود برای تأمین خانواده اش داستان های کوتاه هم بنویسد. به خاطر حقوق کمی که به آنها داده می شد ونه گات پست آموزگار زبان انگلیسی در جزیره رود پیدا کرد و همانجا

بود که بسیاری از داستانهای کوتاهش را نوشت.

ونه گات به نویسنده ای علمی ـ تخیلی تبدیل شد، هرچند که از لقبش چندان خوشش نمی آمد. همانطورکه خود نویسنده می گوید مخاطب داستانهایش کسانی بودند که دوست داشتند غروبهای طولانی را به خواندن داستانی خوش آیند یا کوتاه بگذرانند. داستان برای مردم زمانی نوشته شده بود که نه تلویزیون داشتند نه سینما و نه رادیو. مردمی که اوقات فراغت خود را به خواندن مجله ای می گذراندند.

بهترین توصیف آمریکا در آن دوران در کتاب "کورت ونه گات" لودویک است که از زبان ونه گات می گوید:

"امریکا در آن زمان سرزمینی ایده آل گرا و صلح طلب بود. در کلاس ششم به من یاد دادند که افتخار کنم ارتش پیاده ما تنها چند صدهزار سرباز داشت و ژنرالهای ما درباره رویدادهای واشنگتن حرفی برای گفتن نداشتند. به من یاد دادند که به این افتخار کنم و برای اروپا که بیش از یک میلیون سرباز در خدمت ارتش بودند و تمام وقتشان صرف هواپیما و تانک می شد دلسوزی کنم.

ساده بگویم من هرگز این آموخته های متمدنانه سال آخر را فراموش نکردم. هنوز هم به آنها باور دارم. نمره بسیار خوبی هم گرفتم"

در مقاله ای از مک دول حتی مقایسه جالبی هم بین نگارش ونه گات و هیچکاک صورت گرفته است. " در واقع در هر کدام از داستان هایش حداقل یک شخصیت هم وطن دارد. درست مثل هیچکاک که در هر نمایش برجسته اش از خودش هم تصویری داشت. "

درست است، ما می توانیم بین کتابهای ونه گات و زندگی اش شباهت هایی بیابیم. گهواره گربه هم از این قاعده مستثنی نیست. خانواده هونیکر در داستان یک فرزند ارشد پسر، یک فرزند دوّم دختر و یک فرزند کوچک پسر دارد، درست مثل خانواده خود ونه گات. تشابه دیگری که می توان دید مادر ونه گات است. وقتی او ۲۲ ساله بود مادرش خودکشی کرد، در بسیاری از داستانهایش شخصیت مادر، مرده است.

امّا بگذارید به خود گهواره گربه بپردازیم. این کتاب در۱۹۶۳ نوشته شده است. نام دوم کتاب " روزی که جهان به پایان رسید" آناً خواننده را به خود جلب می کند.

جان، نویسنده خیالی کتابی است که" روزی که جهان به پایان رسید" می نامدش. او تصمیم می گیرد درباره فلیکس هونیکر، یکی از مخترعین بمب اتم و خانواده اش در روز بمباران هیروشیما بنویسد. چون در تحقیقش با نویت هونیکر روبرو می شود که جوانترین و ریزاندام ترین پسر فلیکس هونیکر است. نویت به جان نامه می نویسد و درباره برادرش فرانک و خواهرش آنجلا می گوید. نویت درباره روز بمباران هم می نویسد ، همان روزی که پدرش او را برای بازی بیرون برد و با چهره ای زشت ترساندش. گهواره گربه یک بازی عروسکی بود که فلیکس در آن روز به خصوص بازی می کرد. تمام اعضای خانواده عجیب و غریب اند. نویت ریزاندام است. فرانک از عنفوان جوانی علاقه خاصی به بازی با مورچه ها و شب پره ها داشت و آنجلا یک زن نچسب ۱۸۰ سانتی متری که باور داشت پدرش قدیسی است که بقدر کافی مورد ستایش قرار نگرفته است.

جان با این مردم اختلاط می کند و درباره آخرین اختراع فلیکس آیس-ناین اطلاعاتی بدست می آورد. آیس-ناین می تواند آب را به یخ تبدیل کند. بعد از مرگ فلیکس فرزندانش آیس-ناین را بین خود تقسیم کردند و هرکدام آنرا به روش عجیبی استفاده کردند. تحقیق جان، او را به این اختراع نزدیکتر و نزدیکتر می کند. کار جان او را به جمهوری سن لورتر می برد که اوج داستان در آنجا روی می دهد. هربخش به تنهایی و ترکیب بخش ها، مجاز پست مدرن را نشان می دهد. ترتیب و نامگذاری آنها برای یک داستان بسیار غیرعادی است. فصل ها کوتاه اند و عناوینی چون "یک کوتوله خوش قلب، بسیار خوب، مادر، بدون رنج، کمونیست، نازی ها، سلطنت طلبها، چتربازها، و ..." دارند. مجاز واقعی در گهواره گربه هم دیده می شود. ساختار پیچیده گهواره گربه رشته ای موازی با داستان بمب اتم است. خود هونیکر این دو خط موازی را در روز استفاده از اختراعش و با بازی گهواره گربه به هم وصل می کند.

راوی اصلی کتاب با مدرنیستهای قبل از خودش و قهرمانهای عادی در نام و برخوردش با شخصیتها فرق می کند. جمله اول کتاب می گوید" مرا جوناه صدا بزنید" این نام را می توان

بسادگی با نام انجیلی جوناه مرتبط دانست، که در راه نینیف، وال غول پیکری بلعیدش.

اسم جوناه تنها معنایی انجیلی ندارد بلکه به " موبیدیک" ملویل هم بر می گردد.

پیتر رید در کتابش درباره ونه گات به این نکته اشاره می کند " از ویژگی های خاص ونه گات این است که راوی ونه گات باید جوناه باشد، که یک نهنگ می بلعدش و این ایشمائل شکارچی نهنگ" اگر دقت کنیم می بینیم که این قابل درک است چون جوناه در کتاب گهواره گربه در پی شکار نهنگی نیست که بتوان در بوکونونیسم نمایشش داد. برعکس به سادگی تسلیم این مذهب شد و در نهایت کاملاً به دام این " دروغهای خطرناک" افتاد، درست مثل جوناه در داستان انجیل که به کام نهنگ افتاد.

تفریح و بازیگوشی از عنوان کتاب پیداست. گهواره گربه یک بازی است که در آن از یک حلقه نخ استفاده می شود. در اصل گهواره گربه یکی از اشکالی بود که با این نخ ساخته شد.

فلیکس هونیکر، "پدر" بمب اتم و پدر سه فرزند که در روز فرو ریختن بمب اتم با او بازی می کردند، این بازی را می کرد. او هرگز با فرزندانش بازی نمی کرد، تقریباً هرگز با آنها صحبت نمی کرد ولی در آن روز مرگ آور با آنها بازی کرد. در رابطه با این روز هیچ منظر شوکه کننده ای مطرح نشده است، صرفاً بازی بچه ها مطرح شده که جوّ سنگین آنروز را سبک تر می کند. حتی آزمایشگاه هونیکر هم به اتاق بچه ها می ماند پرواز اشیائی کودکانه است مثل کایتی که مغزه اش شکسته، یک حباب باز کف صابون و یک کاسه ماهیگیری. این دانشمند عجیب و غریب همیشه در افکاری غوطه ور بود که به سئوالات کودکان شباهت داشت، مثل " لاک پشت ها برایم عجیب هستند. سرشان را تو می کشند. آیا ستون فقراتشان منبسط و منقبض می شود؟!" اختراع دوم هونیکر آیس-ناین هم در اصل یک بازی است. نقش مختص یک دانشمند در اینجا عوض شده است. او با اختراعش در آشپزخانه بازی می کند و در ماهی تابه سرخش می کند.

نقش آیس-نایِن در این کتاب همانند اختراعات کتابهای ژول ورن و کارل آپک است، که همگی درباره اختراعاتی می نویسند که جهان را ویران می کنند.

اسم کتاب ما را به موضوع کتاب نزدیکتر هم می کند. چرا "گهواره گربه"؟! گربه تنها وقتی در گهواره است که بچه ها با او بازی کنند و آنجا بگذارندش، باز هم می بینیم که همه داستان بازی بچه گانه ای است که سرنوشت دنیا را تحت تأثیر قرار می دهد.

حتی مباحثه ای که در سن لورنز روی می دهد به حرفهای کودکانه می ماند. جان درباره این مباحثه می نویسد " دیالکت سن لورنز فهمیدنش آسان است و به قلم آوردنش سخت" شعرهای بوکونون به ترانه های کودکانه می ماند. تولد دوباره بوکونون هم به شعر سروده است.

" چون کودکی باش،
انجیل گوید،
پس چون کودکی مانده ام
تا همین امروز"

جنبه های مختلف پست مدرنیسم در نمایش نقاشی های نویت آشکار می شود. او به نقاشی علاقه دارد هرچند نقاشی هایش بیشتر به خط خطی بچه ها شباهت دارد تا نقاشی های واقعی.

اینجا هم تمایلی به بازی و هرج و مرج دیده می شود (درقالب نقاشی های آشفته) و فروریختن ساختارها. تمدد دینامیک پست مدرنیسم در تمام داستان با سمبلیسم آشکاری به تصویر کشیده شده است. در قصر سن لورنز علم و تکنولوژی در تقابل با بوکون، جنگل و مذهب اند. درست مثل خباثت ابلیس و خوبی قدیس که در تضاد باهم اند. بوکون در یکی از صحبتهایش درباره این تمدد دینامیک می گوید:

"پدر" مونزانو، خیلی بد است
اما بدون "پدر" بد، من بسیار غمگین می شدم
چون بدون بدی "پدر"
بگو اگر می توانی
بوکونون پیر خبیث
چطور می توانست خوب به نظر برسد؟!"

پست مدرنیسم قطبی با این تمدد را نمی پسندد . تممد نقاط تقابل ، عقاید را می پذیرد توانایی تحمل دارد چون " احساس واقعی وجود ندارد" (کتاب بوکون)

وقتی درباره بوکون حرف می زنیم تمام بوکونیسم به مذهبی پست مدرن می ماند. ایسم آخر کلمه هم به همین قضیه بر می گردد همان ادعایی که تمام مکاتب (کاپیتالیسم ، کمونیسم ، سوسیالیسم و...)دارند، یعنی اینکه: تنها مکتب آنهاست که برای دنیا کارآئی دارد. بنیانگذار بوکونیسم، لیونل بوید جانسون بود که اسمش در مباحثه جزیره خراب شد.

بوکونیسم درک بد پست مدرنیسم ، ترکیب و هرج و مرج را در آن واحد دارد . حتی جلمه اوّل کتاب بوکون می گوید " تمام حقایقی که من باید برای شما بگویم دروغهایی بی شرمانه اند" می توان برداشت ونه گات از مذهب را ازاین جمله درک کرد او می گوید مردم همیشه بدنبال چیزی هستند که بتوانند به آن باور داشته باشند . "حقیقت دشمن مردم بود، چون بسیار وحشتناک بود، پس بوکون وظیفه خودش دانست که دروغ های بهتر و بهتری برای مردم بسازد." مذهب صرفاً حقایق وحشتناک بیرون را می پوشاند. بوکونیسم مثل یک نمایش تئاتر است . بازیگرانش مردم اند که با دروغ های مسیحیت یا سایر مذاهب تغذیه می شوند و هرگز سوال نمی پرسند ، صرفاً

کورکورانه تقلید می کنند و پیروی می کنند. آنها به مذهب ساختگی شان ایمان دارند، به چیزی ایمان دارند که وجود ندارد. مثل گهواره گربه که برای بعضی فقط یک رشته نخ است و برای بعضی یک گهواره واقعی. بحران مسیحیت (مذهب) از نظر ونه گات عبارت است از " انسانهای بالغ دیگر نمی توانند به عنوان گله کوچک خدا به خودشان احترام بگذارند" در یک مصاحبه دیگر می گوید " ما دیگر نمی توانیم به مسیحیت اعتقادی داشته باشیم چون زیادی درباره دنیا چیز می دانیم"

این یک ویژگی پست مدرنیسم است که در اغلب کتابهای مرتبط با پست مدرنیسم مشاهده می شود. ایمان اصلی نه در یک مذهب که در خود خرد نهفته است. ونه گات درباره خلقت خدا عقیده ای بسیار محوری دارد: " هرکه درباره انسانهای دیگر بنویسد و دردهایشان ، عشق هایشان، تاسف ها و شهوت هایشان را خلق کند همان حسی را دارد که خدا هنگام خلقت داشت و خالق شخصیت هایش خواهد بود. " حتی فلیکس هوینکربه عنوان شخصی آنقدر معصوم توصیف شده که تقریباً یک مسیح است. مقاله " درک مذهب از نگاه گهواره گربه " تحلیل عمیق تری از مسیح و مسیحیت دارد.

" یک بار که مقایسه شود می توان دید که بسیار محتمل است، مسیح ، مذهبی بوجود آورد که در طول زمان باعث صدها هزار مرگ شد" در یکی از نوشته ها هم انتقاد آشکاری از کلیسای کاتولیک شده است:

" در ملت سن لورنز
اوه ، بله ، مردمان بسیار غمگین
که من اینجا دیدم.
اوه ، آنها موزیک نداشتند
و آبجو نداشتند
و هرجا
که سعی می کردند فرود آیند
یا به قلعه ای شکرین تعلق داشت، مشارکتی ،
یا به کلیسای کاتولیک . "

کتاب بوکون که در گهواره گربه ذکرش رفته کامل نیست. با این حال می توانیم دیدی کلی از آن داشته باشیم .

کتابهای شماره ۶،۱ و۱۴ ، متون (اشعار و معماها) آیه های مختلف جدا ازهم ، داستان ها و اتوبیوگرافی های بوکونون در کتاب آمده است. در کتاب هفتم که درباره جمهوری بوکونون است بازهم چیزی مشابه بازی پیدا می کنیم " بگذارید جمهوری خود را با یک زنجیره از داروخانه ها ، سبزی فروشیها ، شعبه های گاز و یک بازی محلی شروع کنیم. بعدها می توانیم درباره ساختارش مطلب بنویسیم. "

نگارش پست مدرن این کتابها در تمام خطوط به چشم می آید. ضد شکلی پست مدرن با تمام جداسازی اش ، و با شکل باز آیه ها و درون متن هایش در تمام گهواره گربه بافته شده است . برای مثال در کتاب چهاردهم بوکونون که کتاب کوتاهی با عنوانی بلند:

"عنوان : اگر یک انسان متفکر تجربه میلیون ها سال قبل را داشت چه آرزویی می توانست برای بشر داشته باشد؟!

تنها آیه : هیچی !"

در آیات بوکون می توان هرج و مرج کامل را مشاهده کرد. ابداع و عقاید جدید از تمام حرفهایش می بارد. "بلوغ تأسف تلخی است که هیچ درمانی ندارد، مگر بتوان گفت خنده درمان همه دردهاست!" حتی اختراع فوما ، که دروغ ها ، ناراستی های بی خطر یا همانطور که در لغتنامه الکترونیکی از کتاب بوکونون ذکر شده "یک نوع مفید و بی خطر از پشکل اسب" نوعی مذهب جدیدند ، تفسیری ابداعی از نگاهی نوین به زندگی ما .

همانطور که می توانیم ببینیم ، کتاب آکنده از طنزی بسیار روشن ، دیدی بسیار بی قانون نسبت به مذهب و تاریخ است . دنیا از نظر ونه گات مطابق با این گفته بوکونون است:

"خداوند در تمام زندگی اش هرگز نمایش نامه خوبی ننوشت. تاریخ! کافی است بخوانی تا گریه ات بگیرد!"

و یک جمله بی خطر دیگر به مذهب " البته که به درد نخور است !"

اما کتاب، پر از شخصیتهای شکننده هم است که بسادگی ناتوان از قدرت اخلاقی و عقلانیتی اند که از آنها انتظار میرود ، اما همین وجود این شخصیت ها طنزش را قویتر ساخته است بشر دائماً نمی خواهد آنچه را که نهایت حماقتش می نامند بپذیرد و درنتیجه دائماً تمامی حیات خودش را تهدید می کند . (سینپوزیس ، گهواره گربه)

در پایان این تحلیل می بینیم که ونه گات نویسنده پست مدرنی است که تمام مسائل جامعه ما را لمس می کند. او سنبلی را مخاطب قرار می دهد که از تقلید حماقتهای بشری عمیقترین باورها و اعتقادات ما لذت می برد. او با روشی استادانه و مهارت خارق العاده اش در طنز و سبک مبتکرانه اش تمام اینها را کنار هم می گذارد هرچند که در بسیاری از این جنبه ها دید مثبتی نسبت به سرنوشت بشر ندارد.

ہزار قلم

این عکس تزیینی است

انقلاب اسطوره ای

دکتر داور شیخاوندی

توضیح سردبیر: هیچگونه ارتباطی بین "انقلاب اسطوره ای و "بازار روز" این شماره نمی باشد.

هزاره ضحاک : انقلاب ستم ستیز، خیزش پیشه وران شهری

در جریان تکوین تمدن در جهان، معیارهای اندازه گیری متعددی برای طول، حجم، وزن، ابداع شده و بی درنگ کاربرد یافته اند. برای ارزیابی نیکی و بدی، به طور عام و اعمال و نهادهای انسانی به طور خاص، از زمانهای بسیار کهن "معیار" دو بعدی متضاد "اهورایی" و "اهریمنی"، "بهشتی" و "دوزخی"، "آسمانی" و "زمینی" را بکار برده اند؛ ولی کمتر این معیارهای دوگانه در قالب یک "تئوری" جمع بندی شده و به صورت یک الگویی برای کاربرد در پژوهش های مربوطه به شکل و کارکرد نهادهای جامعوی ارائه گشته بود. در قرون جدید منتسکیو دولتهای موجود را به استبدادی، مشروطه و جمهوری تقسیم بندی کرد. سپس در اواخر قرن نوزدهم ماکس وبر، جامعه شناس آلمانی ، با استفاده از تجارب هم اندیشان خود، "الگوی پنداری ناب" یا مطلق(Pure Idealtype) را برای سنجش انواع حقانیت دولت ها ارائه داد. طبق این الگو دولتهای جهان سنتی،میراثی- فروندی(Charismatique) و یا خردوندی- قانونی هستند.

برای سنجش و ارزیابی کیفیت دولتهای جهان می توان با استفاده از "الگوی پنداری" فوق، طیفی از مجموع دولتهای سنتی، میراثی فرمندی و خردوندی- قانونی بوجود آورد که در تارک آن بهترین ممکن و در پایه آن بدترین محتمل، بطورمجازی، قرار می گیرند. فاصله هریک از این دولتها از تارک تا قاعده موقعیت آنرا در مجموع انواع حقانیت های دولتها می توان مشخص سازد.

ما بدون اینکه به جزئیات این تئوری و الگوی سنجش آن، که فقط جنبه پژوهشی دارد، بپردازیم از این اشاره کوتاه نتیجه می گیریم که در تاریخ اساطیر ایرانی، احتمالاً هزاره ی جمشیدی را عمداً در برابر هزاره ی ضحاکی قرار داده اند تا الگویی برای سنجش دو نوع حکومت "بهشتی" و "جهنمی" جهانی را بصورت معیار دو بعدی "اعلی" و "ادنی" همانند اعداد به اضافه ی بی نهایت و منهای بی نهایت و ...، ارائه داده باشند. هر قدر دولت جمشیدی، اهورایی است در نقطه ی مقابل آن، دولت ضحاکی، اهریمنی است. هر قدر دولت جمشیدی سازنده و آرامش بخش بی آک (بی بیماری) است دولت ضحاکی ویرانگر، بیم زا "پر آک" (پربیماری) می باشد. پسوند "آک" در سوزاک باقی مانده است یا "ده آک" (از اژدی دهاک) شمرده می شود که راز ماندنش در کشتن مردم و خوردن مغز آنان است! تمام شواهد و قرائن موجود گواهی می دهند که اسطوره ضحاک یا "اژدهاک" اسطورهء کهنی است و احتمالاً همان سپیتور، برادر جمشید و کشنده او می باشد که در دوره های متعدد، در پی خیال پردازی با زمان سازگار شده جلوه های خاص یافته است در فاصله دویست و اندی سال بعد از غلبه اعراب به ایران تا زمان فردوسی این مغزخوار اهریمنی (بجای شهریار اهورایی) بتدریج تبار تازی یافته و نام معرب "ضحاک" را بخود گرفته است.

گزارش فردوسی درباره:

اندر کنش ستمبر و ستمگر بر محور ستم و پیامدهای انقلابی آن

همانگه یکایک زدرگاه شاه — برآمد خروشیدن داد خواه
ستمدیده را پیش او خواندند — برنامدارانش بنشاندند
بدو گفت مهتر به روی دژم — که برگوی تا از که دیدی ستم؟
خروشید و زد دست برسر،زشاه — که شاها منم کاوه دادخواه
بده داد من کامدستم دوان — همی نالم از تو به رنج روان
اگر داد دادن بود کار تو — بیفزاید ای شاه مقدار تو
زتو برمن آمد ستم بیشترزنی — هرزمان بردلم نیشتر
ستم گرنداری تو برمن روا — به فرزند من دست بردن چرا؟
مرا بود هژده پسر در جهان — از ایشان یکی مانده است این زمان
ببخشای و برمن یکی درنگر — که سوزان شود هر زمانم جگر
شها من چه کردم؟یکی بازگوی — وگر بی گناهم بهانه مجوی
به حال من ای تا جور درنگر — میفزای برخویشتن دردسر
مرا روزگار این چنین گوژ کرد — دلی بی امید و سری پر زدرد
جوانی نماندست و فرزند نیست — به گیتی چو فرزند پیوند نیست
ستم را میان کرانه بود — همیدون ستم را بهانه بود
بهانه چه داری تو؟ برمن بیار! — که برمن سگالی بد روزگار
یکی بی زیان مرد آهنگرم — زشاه آتش آید همی برسرم
توشاهی و گر اژدها پیکری — بیاید بدین داستان داوری
اگر هفت کشور بشاهی تراست — چرا رنج و سختی همه بهرماست

(این نخستین بار است که از "هفت کشور"سخن به میان می آید. در واقع تداخل زمانی شده است، هنوز هفت کشور پدید نیآمده است.)

شماریت با من بباید گرفت — بدان تا جهان ماند اندر شگفت
مگر کزشمار تو آید پدید — که نوبت به فرزند من چون رسید
که مارانت را مغز فرزند من — همی داد باید به هر انجمن

نخستین پس نشینی ستمگر آغاز یک فرجام

سپهبد به گفتار او بنگرید — شگفت آمدش کان سخنها شنید
بدو بازدادند فرزند او — بخوبی بجستند پیوند او
به فرمود پس کاوه را پادشاه — که باشد بدین محضر او را گواه

"محضر نوشتن" به معنای گرفتن امضای رضایت از مردم و تدوین طومار است. ضحاک متظاهر دستور داده بود که از مردم به زور امضایی برای تأیید حکومت او بگیرند. شگفتا که این شیوه تظاهر ریاکارانه و جبارانه از عهد اسطوره ای تا زمان ما پایدار مانده است و درعین حال بیانگر تعمیم نسبی "باسوادی" یا دبیره دانی و طومارخوانی در میان مردمان شهرنشین در عهد کهن می باشند.

چو برخواند کاوه هم محضرش — سبک سوی پیران آن کشورش
خروشید کای پایمردان دیو — بریده دل از ترس کیهان خدیو
همه سوی دوزخ نهادید روی — سپردید دلها به گفتار اوی
نباشم بدین محضر اندر گواه — نه هرگز براندیشم از پادشاه
خروشید و برجست لرزان زجای — بدرید و بسپرد محضر بپای
گرانمایه فرزند او پیش اوی — از ایوان برون شد خروشان به کوی

هر رژیمی هرقدر هم جهنمی غیرقابل تحمل باشد همیشه عده ای از "کاسه لیسان" و ثناگویان خود را دارد که گاهی "داغتر از آش" و شاهتر از شاه می شوند!

مهان شاه را خواندند آفرین — که ای نامور شهریار زمین
زچرخ فلک برسرت باد سرد — نیارد گذشتن به روز نبرد
همی محضر ما به پیمان تو(قرارداد تفویض قدرت)بدرّد بپیچد ز فرمان تو

سر و دل پر از کینه کرد و برفت تو گویی که عهد فریدون گرفت

با اشاره به "عهد فریدون گرفتن" چاپلوسان برای کاوه "پرونده سازی" می کنند و وی را تلویحاً به طرفداری از فریدون متهم می سازند.

ضحاک در جریان اندرکنش، با کاوه روحیهء خود را می بازد.

کسی نامور پاسخ آورد زود که از من شگفتی بباید شنود
که چون کاوه آمد زدرگه پدید دوگوش من آوای او را شنید
میان من و او به ایوان درست یکی آهنی کوه گفتی برست
همیدون چو او زد به سربر دودست شگفتی مرا دردل آمد شکست
ندانم چه شاید بُدن زین سپس که راز سپهری ندانست کس

آغاز خیزش انقلاب پیشه وری در شهر

گویند "حکومت با کفر می ماند ولی با ظلم دیری نمی پاید" کافی است که در موقعیت مناسبی، پهلوان مرد مظلومی دیوار پولادین نامرئی را بشکند، دلاورانه سخن گوید و با از جان گذشتگی ستم و ستمکار را محکوم و مردم را علیه رژیم جبّار و کانون اصلی فساد، برانگیزد. این فراشدی است که رسالت اجرای آن بعهده کاوهء فرزند مرده گذاشته میشود.

توصیف فردوسی از انگیزش های توده ای و حرکات گام به گام همبستگی پیشه وران، به رغم گذشت قرون، طراوت و تازگی خود را کماکان محفوظ داشته است که گویی همین "دیروز" اتفاق افتاده است!

بسیج توده ای مبتنی برهمبستگی صنفی و ستمبری

چوکاوه برون شد زدرگاه شاه برو انجمن گشت بازارگاه
همی برخروشید فریاد خواند جهان را سراسر سوی داد خواند
از آن چرم کاهنگران پشت پای بپوشند هنگام زخم درای
همان کاوه آن برسر نیزه کرد همانگه زبازار برخاست گرد
خروشان همی رفت نیزه بدست که ای نامداران یزدان پرست

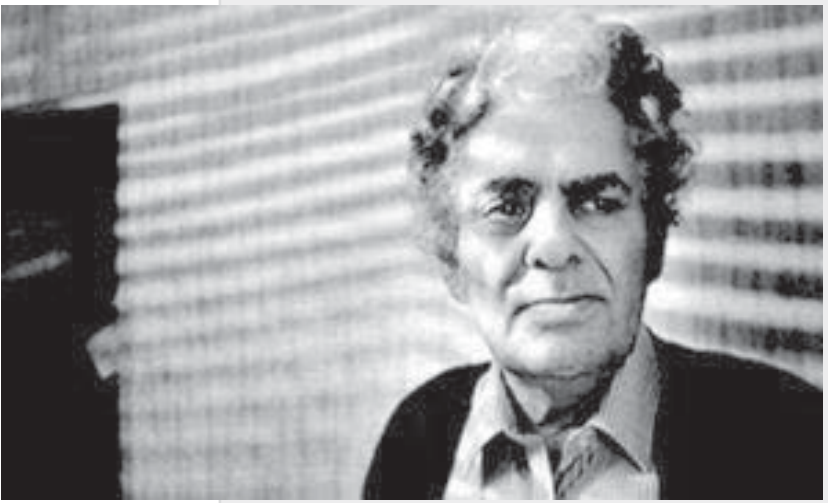
تبلیغ آشکار برای رهبری نهان زیرزمینی حرفه ای

کسی کاو هوای فریدون کند سر از بند ضحاک بیرون کند
یکایک به نزد فریدون شوی مبدان سایه ی فرّ او بغنویم
بپوئید کاین مهتر اهریمن است جهان آفرین را بِدِل دشمن است

از اهمیت اتهام "دشمنی با خدا" همین بس که کاوه برای تحریک مردم و بی اعتبار کردن حاکم نمی گوید این شاه مغز فرزندان شما را بخورد ماران می دهد، بلکه روی این نکته تکیه می کند که "جهان آفرین را به دل دشمن است" اگرچه اثبات این ادعا دشوارتر از قربانی شدن جوانان است، ولی ظاهراً اثر تحریک آن در "مردم یزدان پرست" و تحرک توده ها خیلی مؤثرتر و کاراتر بوده است.

یادآوری می شود که موبدان جمشید را به همین اتهام خلع و عاقبت او را به اره دونیم کردند.

بدان بی بها نا سزاوار پوست پدید آمد آوای دشمن زدوست
همی رفت پیش اندرون مرد گُرد سپاهی بر او انجمن شد نه خرد
بدانست او کا فریدون کجاست سراندر کشید و همی رفت راست



وجود یک هسته رهبری زیرزمینی هدفمند، با طرح یا "پروژه" براندازی، برای هدایت نهایی مردم شوریده، نقش تعیین کننده را داشته است.

نخستین فراشد تکوین نماد انقلاب پیشه وری یا مظهر سایه مردم برسر شاه

بیامد بدرگاه سالارنو بدیدنش از دور و برخاست غو
چوآن پوست بر نیزه بر دید کِی به نیکی یکی اختر افکند پی
بیاراست آنرا به دیبای روم زگوهر برو پیکر از زرّ روم
بزد برسرخویش چون گرد ماه یکی فال فرخ پی افکند شاه
فروهشت ازو سرخ و زرد و بنفش همی خواندش،کاویانی درفش

ازآن به بعد "درفش کاویانی" نماد و نشانهء قدرت مردم،بعنوان پشتوانه حقانیت، مدیریت و رهبری شهریاران ایران گشته است.

ازآن پس هرآن کس که بگرفت گاه به شاهی به سر برنهادی کلاه
برآن بی بها چرم آهنگران برآویختی نو به نو گوهران
زدیبای پرمایه و پرنیان برآن گونه گشت اختر کاویان
که اندرشب تیره خورشید بود جهان را ازو دل پرامّید بود

واشع

شعر تازه ای از سید علی صالحی

پروانگی های مقدس

در سرزمین تو
در گود دره های خیس اثیری
آن عمق باکره ی موهوم
سرشار التهاب بود و واژه های شبانه ی من
سرشار از غرور جنگلی چشمت
و چشمت شکنجه ی مومنانه من
گویا با آبهای مذهبی پوست پستانهات
بر سفره صبحانه من
برکت می ریخت

در سرزمین من
دانه های سبز روئیدن تو
در لایه های ترد و پنهان خاک ورم می کرد
و بار بر می داشت از لحظه ی داغ تشنج
در سرزمین غمگنانه ی کوچ پرندگان
در وسعت سیاه نبودن تو
و عرض خاکستری باغ
و
ارتفاع پاک تخیّل
روی خط سرد زمستان
روی انحنای منجمد اسفند
ایمان من و تو باران وار می بارد
و پشت تمام پنجره ها
برگ و گیاه و ساقه های لخت
در انتشار تمام آب و آیه ها
از حرف حرف سوره های آن رگبار
سبزینه می گرفت

شب
خطوط بالغ دستم
روی پوست تو جاری می شد
روی اضطراب خیس چشمانت
و باز آن نماز شیرین
آن رکعت های تشنج را تکرار می کردیم
کدام نرینه برادرانه و شوم

کدام حاشیه مرگ وار اقلیمی
از آن نم زفاف گونه تو را می برد
که یاخته های مهربان تنت
که رگهای سبز و سرشار دستانت را
در حجم چادر چیت گم می کردم

در سرزمین تو
آواز فروشندگان سیب، سبزی
گندم و کفن
موسیقی مواج میدانها و کوچه هاست
در تورم گریه های بالکن مسجدها
که بانوی عزا پوش من در آن به سینه اش مشت می زند
بوی پاک پروانه ای آرایش تو می گذرد
در خانه های عسل
در قطر باغها و ململ بی های هوی علف
و هسته راکد قهوه خانه ها
از انفجار دانه های خون تو
و شتاب نبض الکلی و شاخه های مردد اعصاب من
گفت و گو می شد
و قرنها می رفت که تکان ابعاد ما
شایعه بود

مثل لقمه های نان و جگر نیمه خام و خونباره گاو
در عفن دهان مردم بودیم
من می خواهم
دستم در التجای یک تدفین
پوک شود
تدفین این گیاه
تدفین این پرنده
حتا یک ماهی
من بی سرزمین تو سخت خشمگین و شرمنده
به یهودا می مانم
به ابن ملجم
به هر که خائن تر
صدای خش خش روزنامه مرا می ترساند
حتا صدای باران.

علی باباچاهی

پیچِ ۱

سر و صورتم را اگر ندهم به کسی برای خودم بی تردید
می ماند اینکه دایره ای رسم کنم دورِ بعد از اینِ خودم
و رنگ کنم جمجمه هایی را که جمع کرده ام از حوالی موصل و کرکوک
- این جمجمه هم عاشق زاری بوده یا که نبوده/ به بهرام گور چه ربطی دارد؟
و این نامه اگر به دست " او " برسد/ یکراست می رود
و سان می بیند از رژه ی ژنرال هایی که جز در جنگِ عنکبوتیِ با خودشان/ هرگز
به تختخوابی در ته یک تونل بسته نشده اند.
- بردار کلاهت را! تا سردار ان شکست خورده ی من
دوشیزه ای را استایش کنند! که سر از شاهنامه در آورده.

تا لانه ی مار و مور شود/ وَ کور شود چشمی که جز برای دیدن من
از حدقه بیرون نیامده
ژنرال ها نیز مدال افتخارشان را به شانه می کارند/ با دست همین دیوانه ای
از این گور به آن گور پا به فرار گذاشته
و تحت تعقیب هیچ مارمولکی
در عینکی بالاتر از سیاهی مخفی شده ست.

شاید این مگسی که در فنجان چای من افتاده خوشبختی فرعونی را تضمین کند که منم
از دنده ی چپ بلندِ بلند می شوم از تو به اکراه فاصله می گیرم
پرچ می شوم به پنجره ای که به استخوان های تهِ گودال میخکوب شده

بپر/ از منقار کوهی بپر که اسم خودش را پرنده گذاشته
تا کمی از سطح عمق و کمی از عمق سطح بخندیم.

میخی در سنگی اگر نه/ در وسط میزِ کار چرا فرو نکنم؟
مرکز ثقل زمین از رژه ی مورچگانی معلوم می شود
که به هوای موم و عسل به جسد های کلماتی چسبیده اند
که ورد زبان تو/ به جان تو! بوده اند
تو از رژه ی ژنرال هایی بازدید کن که در جنگِ تن به تنِ با خودشان
به جای شیر بز کوهی روزی دو سه بار/ سر می کشند
لیوانی از شکست/ شکستن/ شکسته شدن را
من اگر نمی شکنم/ می شکنم شستِ دستِ فقط شکسته شدن را

و این پل روگذر از هر کجا که بخواهم اگر چه نمی خواستم برای من آورده
مضمون هایی تراش نخورده که آخر شب روی زمین پخش و پلا شده اند:
با نُکِ انبر هم اگر انتخاب کنم/ کودکان فراری به کنار!
کتاب هزار و یکشب من با وَ تا گریه-خنده های زنان خیابانی چطور کنار بیاید؟
دیگر چه فرقی دارد/ ندارد؟ اگر امشب برای من
باز کنی فرضا فرقت را از وسط
یا بتراشی ابروهایت را از ته
مرکز ثقل زمین من از خط زلزله می جوشد
و این چه ربطی به تو دارد؟

پیچِ ۲

پرنده سواد ندارد که بقاپد از لغاتِ بینِ هوا "هیچ" مرا
سرب داغ هم که بریزی آب نمی شود این "هیچ"
یخ بسته در بُنِ دندان هایم چیزی از اینجا در اردبیل
قطار تا پیاده شدن مورچه ها روی زبانم توقف کرده

منم که زبانه می‌کشم از "هیچ"/ دیگران نذر خودشان می کنند انگشت هایی را
که به مسجد رواست
و دلبر جانان من از تهِ دیگی سراغ ریگ بیابان می گیرد که دیگر من نه منم
به علی فعلا چیزی نگو/ یا علی! بروم با زانو هایم آتش روشن کنم
عقرب هایی هم که در قوطی جمع کرده ام از دوران کودکی
گرمم نمی کنند دیگر
این "هیچِ" سر به زیر که سفت و سخت گیجم کرده
پرواز مرا اگر چه به تاخیر نمی اندازد
مجبورم می کند اما که به جای کلاغ قار و قار کنم
و در نقش فاخته تا ابدالدهر بگویم: کوکو؟/ کوکو؟

و صبح با دستِ به نیت خیرش/ قلوه سنگی را زیر چرخ گاری ام محکم می
کند
تا خیابان ها را جارو کنم از بطری های شکسته ای که فقط از روی "هیچ"
بر فرق نهنگی کوبیده ام/ که سنگ از آب درآمده

و بعد از اینکه کوچه به اغیار می دهم/ می پرم از روی جوی کثیفی که بوی
"هیچ" لاشه ی سر به هوایی نمی دهد

من و این "هیچِ" فقط "هیچ" :
صبحانه ای که بوی مورچه های برشته می دهد
آب پرتقالی که از دست شمر می نوشم.
و کمی آن طرف تر از بام خیّام هم که بیفتم
این دَم نکشم عذاب کی خواهم کشید/ سرور من!
سیگاری را که در عصاره ی زهر مار خیسانده اند

نخواستم این دو تخمِ مثلا مار معجزه گر را
که شیر نر را می آوَرَد به بار
استعفایم را لطفا بگذارید زیر پر و بال همین مرغ خانگی که از این پس منم
گرمی بال و پر این مرغِ بجز "هیچ"
چه می پرورَد البته به جز "هیچ" ؟
- "هیچ" !

انگار آستانه

هوای دامنه ها را
خوش نداشت
همیشه
قلّه ی خود را
نفس می کشید و
ریه هایش
از حباب ستاره ها
پُر می شد،
تا کهکشان را
به خاک کشد.
که زمین را
خورشیدِ همیشه
می خواست و
انسان را
زلالِ بی زوالی
که با مرگ
تمام نمی شود و
سئوال هایش
بعد از او نیز
در نورها
می چرخند

چیزی از آتش
در خونش بود
که صداهای قطبی را
پس می زد.
قلب اش
دروازه ی عبور باران بود و
اشک های کوچک را
در ابتدای خود
خشک می کرد.

هی
پُر و خالی می شد و
هرگز
وزن دو دستش
یکی نبود:
چیزی که می گرفت
همیشه
سَبُک تر از آن بود
که می داد

کشف ریشه های دریا و
صید صداهای اعماق
از او نسلی ساخت
که نامش را
باید
با شین درشت
در کتاب کوچه نوشت.

هیچ چشمی
او را
ایستاده ندید
که همیشه
در سفر بود
تا از آستانه ی موعود
سر فراز بگذرد.

آنقدر نماند و نماند و نماند
که پیش از رفتن
نرفتنی شد.

خدا ـ بنده ی شکوهمند شعر بود و
معنای بلند انسان بود
او

بهزاد زرین پور

بدون تو پارک های این شهر هم
تاب نمی آورند مرا
بس که بی سر و صدا می آیم و می روم
این دو اتاق چگونه بیاورند
و ببرند مرا
اگر نشسته نباشی به انتظار
در گوشه ای از این نقشه ای
که به یافتن تو کشیده ام بر دیوار

بدون تو تهران
نقشه ای ست فقط
که فلش های بی پایانش
مرا نمی رساند به گنج
و لذتی ندارد گم شدن
در خیابان هایی که حق ندارم دست بزنم به شانه ای لطفا
وببخشم که مرا به جا نمی آورند

بدون تو تهران
بزرگ نمی شود اصلا

ابوالفضل پاشا

۱

صدای من
ردیفِ اول نشست
من همه ی صدای خود بودم
و ردیفِ اول
گل های آفتابِ مرا شکست

پرده ها به کناری رفت
نمایش از کودکی که تنها
نمایش از مادری که دنبال کودکش
همه جا نگران بود
و نمایش از صدای پیدا نمی شود

صدای من
به دنبال کجا
در خوابگاه خالی که پیچید
با تلفنِ دو ریالی گم شد گم

۲

یکی دو لحظه
شعری در این کلمات است
که من می دانم و من

تمامیِ این کوچه ها
از دویدنِ من پر می شود

من با تو ببین!
یکی دو لحظه فاصله دارم
و شعر دیگری در این
که من می دانم و تو

از کجا که این خیابان ها
برای دویدن نیست؟
و من با تو یکی دو لحظه آیا نمی شوم؟

۳

یکی از شما
و من یکی از قوهای سفیدم

آب در دنباله ی خود
دورها را به این جا می کشد
و شما قوهای سفید!

من یکی از شما هستم

می بینم در آب:
ای یکی از سفید ها واژگون!
حرفی از من به آن یکی شبیه تر است
ولی من یکی از شما
پرواز می شوم

۴

ای شعری از دور!
بیا بر زمین بریز
من از این دست
می شکنم یک شب

و تا صدای تو برگردد
یاد من به کسی باشد که نگویم
از این رازی که در من است
می شکنم امشب

این شعری از دور می شود
می ریزم و خالی تر از خود
این شعری از بر نمی گردد
من از این جا شکست
می شکنم هر شب

از خودم [خودِ خودم]!

بیایید از کودکی بگوییم که در ششمین روز از سومین ماه سال هزار و سی صد و سی و سه خورشیدی [به گفته ی شناسنامه]، در دهی سبز [فِشو پُشته نامش/ از خزر یک وجب دورتر] از توابع لاهیجان یا لنگرود چه فرق می کند!؟ به دنیا آمد و نام رسمی احمد باقری پور فلاح را بر او گذاشتند. اما مادر [افسوس که دیگر نیست!] گواهی می دهد که این فرزند دَکورش [همین مهرداد خودمان] را در پاییز سال سی و هشت [آبان یا آذرش را باید ستاره شناس بگوید] به دنیا آورده... بگذریم!

شاعری که مهرداد فلاح نام دارد و بعد ها [شانزده زمستان بعد به گمانم] از لای جلد همان شناسنامه[که گفتیم] بیرون پریده، از چرا و چه گونه شاعر شدنش، چنین می گوید:

" این ماجرا همه ش زیر سرِ سیاره نپتونه لامصب! همین که عبورِ مالیخولیایی شو از خونه ی تولدم شروع کرد، کله پا شدم! بی مروت، هم عاشقم کرد هم شاعرم! چنون می دُووندم که سر از پا نمی شناختم. همکلاسی ها نیشخند می زدند که فلانی خُل شده [دروغ که نمی گفتند] . خُل شده بودم و با فرشته ها که هیچ، با کرم خاکی هم حرف می زدم از نمی دونم چی یا کی؟ دل تو دلم نبود و اون قدر که دلبسته ی رنگ ها و صداهای آشکار و پنهون بودم، فکر نون و نمک نبودم.

بی خود و بی دلیل، یه هو به قهقهه در می اومدم و یه دم بعد، تو کنج خونه یا هر جای خلوتی که بگی، به هق هق می افتادم. این شد که قلم دست گرفتم و افتادم به جونِ عزیزِ زبون فارسی و شدم [مثلا!] شاعر. گوش اهل محل پر شده بود از دری وری های هذیونیِ من و اگه در می رفتند از دستِ زبونم، دیوار که سرِ جاش بود! اون قدر درِ گوشش می خوندم که از خشم ورم می کرد و می خواست که رو سرم بریزد..."

بهتر است سرِ رشته ی سخن را از زبان شاعر باز کنیم که اگر نکنیم، تا قیامِ قیامت[!] از خودش می گوید. مثلا می خواهد بگوید اول با شاعران روز آشنا شد و بعد رفت سراغ قدیمی ترها و یا این که هر چه از شعر دستش می رسید، از کتاب و مجله و روزنامه و ... می بلعید و از این حرف ها [نابغه ای مثل مرا مادر نزاد] که گوش مان پر است.

خلاصه این که پای این آقا[!]در سال پنجاه و پنج، به تهران رسید و در کسوت دانشجویی [مهندسی مخابرات] پای تخت نشین شد. دو سه سالی بدین نمط سپری گشت و انقلاب آمد و باقی قضایا که بماند... فقط این را بگویم که دست این روستا زاده، عاقبت از مدرک دانشگاهی خالی ماند و او ماند و دستی پرِ شعر که هر چه جار می زند، خریدار؟ اصلا! یادمان نرود که جناب شاعر در این سال ها، نخستین کتاب شعرش را با شاعر دیگری به نام جعفر خادم، در مجموعه ای مشترک و دو نفره [تعلیق-یادآوری ها] به چاپ و پشت ویترین کتاب فروشی ها رساند [پاییز ۶۳]. بشنویم که از تهران چه می گوید:

" تهران یه قفس بزرگه که من تو اون بال و پری می زنم. من این قفس رو خیلی دوست دارم!"

فلاح که حالا دیگر رسما شاعر شده بود، در اقدامی شگفت، به زمستان شصت و چهار، لباسِ دامادی در بر، حلقه در انگشت خانم هایده پیر فکری کرد و به جرگه عیالوران پیوست [حقا که دل شیر داشت این جوانِ نو سبیل!] این طور هاست که شخصِ سر به هوا، نه خودش که دیگری را هم همراه خودش، به چاه می کشاند. باری، حاصل این پیوند [علاوه بر چیزهای نگفتنی] یکی پسر است "مهرگان" نامش و "مینا" که دختر است. [جورِ جور است جنسش!]

و اما پیش از چاپ دومین دفتر از شعرهاش، این یلِ گیلانی[!] توانسته بود در نبردی سخت، دروازه های آهنینِ چندین جریده ی معظم[!] ادبی را در هم بشکند و صفحات شعر آنان را با سروده های تابناکش[زکی!] نور باران کند. "در بهترین انتظار"، کتاب دوم وی بود که در آغاز دهه مبارک ۷۰، پشت ویترین ها به جلوه درآمد. برای این کتاب، نشستی در سال ۷۲ تدارک دیده شد توسط "الهام مهویزانی" [راستی کجاست؟] که حاصلش در کتابِ آینه ها [جلد دوم] ثبت است. [بخوانید و حظ کنید!]

همین وقت ها بود که شاعرِ ما را باد برداشت و همراه چند تن دیگر، پرچم انقلابی تازه در شعر برافراشت. از نسل پنجم سخن گفت و نو شدنِ ماه [که می دانید]. "خرداد" که آمد، سومین کتاب شعرش را [که بوی اتوبوس های لکنته و جوب های لجنِ تهران می داد] چون برگِ برنده ای بر زمین کوبید. با "چهار دهان و یک نگاه" دعوی نوجویی اش را چنان به گوش فلک خواند که عرش و فرش به لرزه در افتاد. [پاییزِ ۷۶ این واقعه را هنوز در حافظه دارد] !

و سپس مصاحبه پشت مصاحبه، عکس پشت عکس! [دشمنان گواهی می دهند که این جوانِ سر سفید، حتا خودش را مستحق جایزه نوبل هم دانسته است. الله و اعلم!] و ناگهان، با اعلام این که "دارم دوباره کلاغ می شوم"، رسوای خاص و عام شد. [حقش نبود؟] در "دارم دوباره کلاغ می شوم" بود که برای همیشه با زبان فاخر و نگاه قاهر، بدرود گفت و "شاعر-کلاغِ" خیابانی را جای "شاعر-بلبلِ" گلستانی جا زد. [وای چه رویی!]

به این هم قانع نشد. رفت و در "کارنامه"ی گلشیری، "جای دوربین ها" را عوض کرد و سپس برای شعر خودش و همپالکی هایش [مثل این عبدالرضاییِ ملعون!] شناسنامه جعل کرد و فریاد برآورد که ایها الناس! "شناسنامه های تازه می خواهند کلمات"...

پا نوشت

مهرداد فلاح هنوز هم بر دو پای خود راه می رود و مدام از خودش [؟] حرف می زند. این آدم [کدام آدم؟] آن قدر بی چشم و روست که اسم آخرین کتاب چاپ شده اش را گذاشته "از خودم" ! تازه، وعده "هوا خوری" به جماعت می دهد و هی می گوید: بریم هوا خوری؟...

- بسه دیگر بابا! این میکروفن رو بده من ببینم! مگه خودمون زبون نداریم... ها!؟ بذار یه دهن بخونم براتون:

مهرداد فلاح

بُزنامه

خلاصه "سین"ی به سُم گیر می دهد
"شین"ی به شاخ وُ
هی هنّ وُ هون و همین تا بیایی بلند
پرت می شوی باز:
بی ملاحظه می ترکد بمب!
خنده های دندانی چند بر لبِ پیاده رو
دستی که بازنده ها می برند پوک
این قطره ها که می چکند کثیف
شاید که اشکِ مجسمه باشد
[باشد!
تصمیمِ این قلمرو را جز این قلم نمی گیرد]

چیزی همیشه پنهان در چیزی
اگر که ناچیز را عزیز... نمی شمارند خب!

تو از ۱۰۰۰ می رسی به ۰ که دورِ خودت کشیده باشی
نروی جایی که نشانی اش را نداری
نداده اند اصلا به کسی نداده ای... چی؟

قفل را که با زبان نمی توان به خنده وا داشت
هر قدر هم بزنی لیس...

برداشت من این است:
یک) ما ریش در گرو ابلهان داریم
یک) ما بین دو همیشگی گرفتاریم
یک) آن ها یواشکی (لای پرونده ها) بیدارند
آن ها سفت آن ها سخت آن ها دشوارند
اندرین آینه آن ها (واااااای!) ما
ما آن هاییم

حالا ست که از این ریسمان
بریده بیفتم
پا
ی
ین و پاره پاره میبارم باد

[من مثل همین دستگاهِ آبگرم وُ سرد کُن
با مارکIRANIAN ام که روزگار
گرم وُ سردِ مرا تمام دوشیده است!]

برو به اداره! تا کم نیاری از رودخانه ای که سر به فاضلاب می زند!
برو به خانه! (خانه خراب از سرش گذشته ریخته است)
بگذار سری روی زمین خوابِ تازه تری...

جناب اُرکیده! بو برای گفتن چه داری؟
رازی که باز با گلوله هم نشد؟
خلخالی که جیغ هر چه کولی را درآورد؟
آسمانی که جای قرار نیست؟
ابری که حتا نمی تواند خودش را...؟

امیرِ پشتِ پرچین!
این بچه دهاتی درخت را خسیس اگر می شناسد!
از بی خیالِ سایه بی چیدن پوزخندی نمی گذرد
جیبش از وعده ها پُر

پرده خوانی

مجلس اول:
[یکی از هزار لای مخفی فاش حتا نمی شود
زورِ زیادی هم که فقط عجیب دارد دست ها! تعطیل!
باری از رویِ سبُک باد بر نمی دارد
این گوشه بر این نیمکت نوبتی پارک می شوند
خوراکِ رعشه تا استخوانی نمانَد چشم ها! درویش!]

دوم:
[بالا که می رود پله با هزار پا بر دوش
پشت در مانده ها جیغ می کشند

چاره چیست؟
انتظار هم که صندلی زیاد... دِ یا الله!
همه پیشِ شکستن صدا دارند
وقتش برسد بر می دارند]

سوم:
[پرده دارم می درَم گشاد!
- اون چی بود افتاد!؟]
... آخر:
[خبر از دهانِ عابر می ترکد گوش!
از پیاده بیشتر نیست
زیر گریه می زند سوار
روی پرده همان می رود که می خواستیم بلیت کو؟]
دیوانه زیر همین پل به ناگهان پرید
[نام قدیمش کدام بود... مگه نه؟]
شاعر از فرطِ خودش داشت تلو تلو می خورد
می رفت چیزی شبیه نمک جور کند برای دلش
و دلش خیلی...[البته گران بود!]

بازیچه

"۳ تا می کشند شکل درخت (بین ۲ تا که چسبیده) قد
توی این حصار(o) این دهان(o) باز هم دو تا (حلقه
می توانی بخوانی صفر
ببینی دایره
خیال کنی دنیا)

چیزی ست این جا عکسِ دل (۵)
دست دارد ۱ نفر پا می زند مُدام
بین ۲ صندلی که هیچ کدام!"

وقتی که این قلم دارد همیشه کم است
انگشت ها همیشه هم نمی توانند بغلش
راه بر این صفحه که می افتد بیدار می شوم فقط
گاهی ست این نمی شود تا پسِ میزِ کار هُلش داد
آن جا هیچ یک از هزار قد نمی کشد کوتاه ترند همه عریض تر
تحتِ نگاهی که فرشته های موکّل
همه دستی آن جا ذخیره در بایگانی دارند
و گرسنگانِ کاغذ کلماتِ قلمبه می لمبانند
[حیفِ این گُل نیست؟]

چیستان

"هم کم از کم وُ هم چند ها نفرم
در هچلم هر چند همه جا در سفرم
گرچه یک پدرم خیلی هم پسرم
حالا تو بگو! مچلم یا کچلم؟"

دیالوگ

- بیا وُ درستش کن!
- چی رو؟
- هر چی رو که شکستی
در وُ دهانی رو که بستی
نشستی جایی که شاید بلند
خندیدی زمانی که گریه...
- بس که دیگه!
دلِ شو داری اگه
بزن از آینه بیرون تا نشونت بدم!
- چی رو؟

همین!
رودها از حال
می روند روزها از سال

اخبار
- تازه بازار است امروز هم خربزه در هم می فروشند!
- سرِ یک گاوِ اضافی چه شاخ ها که نمی شکند!
- اِکرانِ دو هزار وُ سوم "آدم سوزی" هم داغ است!
- در "باد کوبه" مردم بیدَند!

گزارش
(بی خبر می دهد)
"سلام!
سالِ تازه این کجای دنیا
با اهنّ توپ ها
از خوابِ خوشی که می دید ناگهان پرید
(-کوچولو! بیا جلو تا عمو موشکی به تو عیدی بدهد)
ما کمی بیشتر از گیجیم هنوز
اوضاع ما شبیهِ چه چطور است
شما چه می گذرانید؟"
[خَش خَشا خَشِ خَشّا خَشش!!!]

ای که توی هر چه سایه روی تو بیشتر به جنب!
تماشا دارد سراسر ریسه می رود
کنارِ خنده های زیادی
می توان افتاد پای دندانِ پوسیده گفت: دوباره!
گشت لای وقت های بایگانی

راهِ تار را گرفت و رفت...

به قصدِ کجا رسیده ای این جا چندِ کیلومتر است؟
هادی که گفته بودند تابلو نیست چرا؟

عریضه
"استاد معظم!
عرضم به حضور شما
به حضور دورِ شما که:
الف) این بنده ی ناچیز (این ماشینِ شگفت انگیز)
ب) این چرخِ عظیمِ فلک (این بادکنکِ چاق)
ی) این پیکِ زمان پیما (این رشته ی پاره)
ه) این هرزه ی هرجایی (این مامِ شفا آور)
و) این جنّ عجیب (این تحفه ی کیهانی)
ن) این جانورِ بی جان (این زورِ مهیب)
...) ... [روده درازی بس!]

لُبّ کلام این است:
*عقل دارد اولی ولی...
*هر چه ممکن وُ محال دومی ولی...
*حافظِ تمام زنده ها و مُرده هاست سومی ولی...
*نوش جان تان چهارمی ولی...
*گفته ای که سهم دوزخ است پنجمی ولی...
*کله خر دلاوری ست آخری ولی..."

[چه فایده!؟
نه نشانیِ پُستی
نه شماره فکسی تلفنی
نه حتا آدرسِ ایمیلی]

show

"سری بی هوا تا دری می زند قُفل!
به سنگی که از نیست بر می خورَد خون!

تیر وُ تفنگ وُ تپانچه در میدان شعار می دهند
و بین شمشیر ها
سرِ بریدن دعواست"

از همین جا به کوچه ای در فردا می رود یکی... می بینم!
کسی به بانکی در گذشته دست می برد... شریکم!
نرم می گذرد وقت روی این خطوط... حال می کنم!
همه جا چشمک وُ نشانه می روم به کجا وُ کِی... نمیای؟

آگهی

برای شرکت در این مزایده
یک جو عقل به حساب شاعر واریز کنید

پدر: آقای معما
مادر: بانوی محترم رویا
جنس: جزو اسرار است
سن: دریا و اندی سال
قد: به مترِ شما می سپارم
چشم: دریاچه ای مخالف که آب از آن
[illegible]
گیسو: زنگ بزنید از آرزو بپرسید
خلق و خو: همین بس که پیش آتش درس خوانده است
خلاصه!
دُردانه ای ست تا ندارد بجنبید!

تماس: از شماره ای که در "بازیچه" می توانید

اهل عافیت حذر کنند اخطار!

می دانید؟
ما همه از هم همه بر می داریم

سرِ هم آواریم

آی! گدا گُشنه ها!
آش کشک نذری دارم کاسه هستید؟

چه فرق می کند کاکو؟
چه رُستمانه برگشته باشیم پیشِ آینه از سهراب
یا که پهلو دریده نزد تهمینه
آدم از چند کم نمی شود
گوش اگر بگیری جواب... ها! کو؟
از شلوغی گم
از زیادی نمی توان برداشت

چند وُ چون وُ چرا و چه گونه بازیگرانِ قدیمند
صحنه ای که زندگی دچار ابهام است
ما همه از حیرت سهمی (گیرم که بیش و کم) داریم

دارم از قدم به قابِ پنجره بر می گردم
دلم برای دلی می تپد که دیگر نمی زند
او که از پرت شد چه می دانست؟
حرف اگر حرف از این حنجره بر نمی آید
کارم از غصه به قصه رسیدن است
غمی ندارم!
"سایه"برای درد دل از "صادق" گرفته ام
سگ ها که به هم (البته به من) پارس می کنند
رو می کنم به دیوار
این کشیشِ انحصاری
گوش همیشه برای شنیدن دارد
گیرم که حرفی نمی زند تسکین نمی دهد

کار وُ بارم را گذاشته ام این روزها بر زمین بپوسد
لبی گرم آماده دارم هنوز
کسی نمی خواهد ببوسد؟

دو شعر از آفاق شوهانی

۱

بیا قصه یی برایت چاق کنم، چه قصه ای!
قهوه خانه هم قهوه خانه های قدیم
تا می رسیدی چای جلویت می گذاشتند
حالا هر چه خر در این شهر پیدا می شود بخر
تا قهوه خانه هم که راهی نیست
همین بغل پارک می کنیم.
قهوه چی! یک جمیله بیاور که روی چای علف سبز شود
و من وقتی سوار خر می شوم
به قهوه خانه یی پول می دهم
که تو را در آن گم کرده بودم جمیله!

حالا برای دیدنِ رقص
آن قدر روی یخ می خوابم
که آب شود بهار بیاید
و جمیله دامن کوتاه بپوشد
مثل آن روز که خرم را گم کرده بودم در قهوه خانه
قهوه چی! یک استکان کمر باریک بیاور برایم برقصد
لعنت بر این قهوه خانه
دو شاعر نشسته اند چای برای شان نمی آورند
جمیله! تو هم که گم شده ای.

۲

صبح که بیدار می شوم
اعصابم خرد هستش
و بعد از ظهر را شما فکر کنید:
چمدان سنگین
بوی سیگار
و صدای مسافرانی که ساعتِ بلیت شان خواب رفته است
این ها مرا به کافه یی می بَرَد که پول ندارم

عصر که می شود
اعصابم خرد
درست مثل پول خرد ندارم به تو زنگ بزنم
می خوابم و ساعت بلیت من آب می رود
به مقصد می رسد
و صبح روز بعد بیدار می شوم

اعصابم خرد هستش
شما اگر می توانید این خردها را خمیر کنید
و تا تنور گرم است بچسبانید
شاید اعصاب مرا هم بتوانید

مریم مسیح

چه جالب

دیدم که همه ی بستگانم مُردند
و من
(بعد از اینکه دیدم ماشین به کجا فرار کرد،
به کجا فرار کرد؟)
روی جنازه ها راه افتادم
گریه نمی کردم اصلا / راه می رفتم
جنازه ها بالای قلب من دراز کشیده بودند
دیدم دیدم دیدم
دیدم که همه مُردند
وَ من یک قلب داشتم فقط یک قلب
نتیجه؟
بالای قلب من
فقط یک جنازه دراز کشیده
خیلی دراز کشیده

بعداً متوجه می شوید خانم ها آقایان!
که همه ی بستگان من، فقط یک نفر است
که مرده بود
و من بعد از این تصادفِ جالب!
بالای قلبم
کنار او دراز کشیدم
خیلی دراز کشیدم

ناهید عباسی

برای احمد شاملو

بر پهنای هر بامداد

قانقاریا
رسیده بود از دور
در ساعت پنجِ
یک عصر
و مرگ تکرار دعوتی بود
که آهسته آهسته می وزید
از فراز گوری گمنام
در غرناطه
و شاعری
با انبوه موهای سپید
شبانه های خویش را می نوشت
بر پهنای هر بامداد
و حالا او
با پایی خسته از رفتن
چرخش عقربه ها را
به سخره گرفته است
و ما
سَر بر شانه های شعرش
حالت لب ها...
چشمان نیمه بسته
وقتی که می خواست چیزی را دقیقا جا بیاندازد
سیگار میان انگشتان
و یک چیز دیگر... .

صدایی که تو را خاطر جمع می کرد
همه را
یک جا به خاطر سپرده ایم.
دریغا شیر آهن کوه مردا
که تو بودی.

محمد حسن نجفی

زیرا

زنی را می شناسم که شوهرش در موجی شد
و حالا حین کتک زدن او سطرهایی پراکنده از چند شاعر موج نویی را زمزمه می کند
من که در شعر دیگری هم نوشته ام، وقتی می گویم می شناسم یعنی نمی شناسم... نه یعنی شنا می کنم، یعنی شنا نمی کنم چون آبش سم دارد، یعنی ساحل شن دارد
یعنی من حالم به قدر ی خوب است که باید نگران بشوید، مثلا:
من دکتر براهنی را به احمدرضا احمدی ترجیح می گیرم
و به اندازه ی تنهایی من جا دارد می دهم
زنی کنار دریا یا در ساحل روی شن ها، توی این گرما
عرق کرده ایم و تلو تلو می خورد، ما را
در دهه ی هفتاد یک مشت **شبهِ شاعرِ شراب و شیرینی**
گلاویز شده می شوند با آقایان منوچهر آتشی، فرهاد آبدینی
و قافیه ها دست دورِ کمر هم، همدیگر، یکدیگر، دیگر نمی گویم
که مشت شان برای من یکی بستگی دارد به مسئله ی باز بودن یا نبودن
نه از ساختار سر در می آورند نه از محتوا شدنِ فرم این است
و استحضار دارید که دارم شما را... با فشار... به سطر یازدهم نزدیک می کنم
و این منم زنی را می شناسم که به اندازه ی تنها
نه مثل آن زن در شعر اسماعیل نوری علاء، یا علی باباچاهی که با ۴۵۰۰ تومان می شود یک شب تا خودِ صبح چهل و پنج لیوان تلو تلو خورد، دو جلد کتاب روی فرشِ نوی اتاقْ آتشی زد و چند ورق شاملو بازی کرد، یا خواند، یا نخواند و فقط توی **خیابانِ خلوت** با **خود** به **خاک خواهم** بُرد.
در پایانِ دهه ی هفتاد مرد موجی زنی ش را-که بیمار بود- به کنارِ دریا بُرد و با او عشق باخت
و با اشاره به کتابی نه چندان حجیم از یدالله رؤیایی گفت:
و حالا با مردای حالا با مردای غریبه ردای نامحرم رو هم می ریزی
و بعد که گیستو می بُرم میگی ببین عزیزم ما الان تو عصرِ ببین
عزیزم ما تو الان ظهره و ساعت پنج بامداد نداد ایگناسیو چی شد؟
ما الان تو عصرِ ام**واجِ ماهواره ای** و پنجِ دریایی و وانمودگیِ حمامِ
فینِ کاشانِ آبی و طنینِ اصفهان و دماغ پینِ کاشا و پینوشه و
پاشنه ی شیلی و عجب گراسِ روانی دارد گونترهای نگاه تو ای
زنی که دوستت دارم که دوست دارم روانی دارم می خندم گونه
هایت را ببوسم و ببویم و لابل چراغ تابان بو ندارد نور دارد نوح
دارد نوحه می خواند کشتی می گیرد با که و با چه و بارِ تمام
بودنِ من روی شانه ام.
زنیکه ی چش سفید! با آبروی من بازیِ زبانی می کنی؟!
و در روانِ حمام غرق شد. بله، در.
در پایانِ دهه ی هفتاد جریانی مسموم موسوم به سیال ذهن، شعر فارسی را به کشید... نه پای مرا به آن اینترنتِ نکشید یاران (تو میگی)
(من میگم) ای مهربْان! دوستّ می دارم!
در پایانِ دهه ی (تو میگی) هفتاد هوا به قدری گرم شد که زنیکه ی چشمِ
سفیدش چُنان عرق کرد که خوانندگانِ شعر، همه شدند
و هر موج را چون نیک بنگری آیه ی تاریکی (تو میگی) ست
و در سطر یازدهم این ترجیع بند (تو میگی در سطر یازدهم این ترجیع که)
زنی را می شناسم که پوستش مدرن است (تو می گویی)
و حین گوش کردن چایکوفسکی، به جای قهوه ی ترک، چای کوفت می نوشد
زنیکه ی تنها با بازی زبانی و تمام مردهای موجیِ شهر
خیال خالش را در آستانه ی دهه ی گرمِ هشتاد با خود به خانه خواهم ات بردن
دارد می روم
نه بی با بی با نه با بی نه با نه بی بی

ثریا کهریزی

نژندی

از آسمان روز ستاره بدزدیم
از می سازم از بی
از بی بی بابا بیزارم با وقتی چشم باز کردم
زمینی دیدم عجیب گرد بچرخیم!
نه بیش تر از گِردی که در سرم می چرخد لَن!
بیش تر از زنی که در شماها هستم تک تک و از صاف و تنت بالا می.
بالا می. بالا فا. بالا بالا بالا سل. بالا بالا بالام لا. بالا سی.
بالا وَ
دیوانه ام؟
با خودازادم اصلا اسبم! یا یا هستم یا
تیمارستان برای سرم کافی نیست
شلوغ بیش تری از خدا می خواهم با سر با صدا بدم
طلب دارم از روز تاریک روز وَ
کجای این نابسامانی را به گوشه ی شما بدوزم؟
از خدا بارِ بزرگی ست نمی توانم ۹ بشمارم ۶ بشمارم خیط! نگفتم!
ریاضیات من قد نمی دهد بعضی چیزها بنویسم دو دو تا می شود ۵ تا (کی به کیه!)
حالا نوبتِ شماست که من از چیزها می ترسم
از می ترسم دیوانه می شوم به چیزها
دیوانه از شماها رنج می برم به دیوانه با قدم بزنیم با هم برویم!
پارک از ما می ترسم برویم به بالا
به پایین به جمعه یا شنبه یا نیست می گویم! چطوری یا نه؟
خوبم!
همدمی دارم مثلِ آبادِ شما
یا
مثلِ خیلی
یا
مثلِ دیوانه بود و نبودم بود
هر چه بود، بود، راستم یا دروغ یا می گویم؟
چرا زخمی می پاشم با نمک دان شما که خانه خرابتان کنم با
متروکِ دلم کُنجی ست قدیمی خراب در دنجِ شمام
من اهالیِ شما هستم
دیوانه نیست مسیحم!
انکارم نکنید نه یک بار یا دو بار یا بار یا دیدید؟
رنجِ بی دارم
بی کاغذی که بنویسم بی وطنم با در به درم در
مانده ام پشتِ مجنون بی لیلی نهاری
بی دیوانه در کوچه ی شما ولم بی بار الهی
از آسمان و زمین نجاتم بده
از این در و دیوار بالامْ بلندْ قدّم زنی در سرو
نجاتم بده از با از بی از بار الهی من دیوانه نیستم
یا منم یا
الهی -

علی قربان نژاد

از فومنات میرزا

"در زمزمه های مادربزرگ پیدایت کردم
و تو را
در خاطراتی که بعد از من نوشته خواهد شد
انباشته می کنم"
هیچ کس نمی داند
برای نوشتن همین چند خط ساده
خودکارم چه دردی کشیده است
در زمزمه های مادبزرگ
در همین چند خط تو ایستاده ای
و روبه روی این شعر
جماعتی که سکوتشان رضایت نیست

همین ها را هم اگر بخواهی
به رگهای خیابان می سپارم
تا جایی دورتر کوهی زبانه بکشد
از تو پرت شده ام

آسمان تا روی شانه های من آمده پایین
ستاره های دور سرم را گیج می خورم
حالا از روبه روی این شعر
یکی آب می پاشد
و کسی زیباییش را در رگهای من تزریق می کند

با چه زبانی به این جماعت بگویم
که هیچ کدامتان آشنای من نیستید
که عاجزترین فریاد زمینم
سری در آسمان دارم
و دعای خیری که هرگز از دستانم بالاتر نرفت.
مهم نیست
تو امّا با کدام چشم من آشناتری
تو امّا از کدام سمت من
مادربزرگ نگفته بود
نگفته بود و شوخی زمین
رودبار حادثه شد
حالا کجای خزر گریه کنم
با کدام شانه که آسمان نلرزد

اتاق کوچکم اگر باغچه ای می شد
تمام جنگلها را مشت می کردم
تا روی این خط قرمز بکوبم

از فومنات میرزا
تا خلیج غارت
از ستونهای زانو زده تخت جمشید
تا نیشابور عشق

چه کسی سوت پایان را زد
که سوم شدیم.

محمد زندی

جزیره

این زمین را جر بزنم
از چهار طرف
تا فرود آیی در جزیره ای که
در سر توست
نه هابیلی/ نه قابیلی
آوازی می پیچد
که پرندگان دریایی
سرگردان هر طرف تو باشند
و تو آن جا هم نگرانِ
خانه کاغذیت
از هر جزیره و از هر کجا که برگردی
به خانه کاغذیت برسی
به هر کجا که بی قرارم کنی
به خانه کاغذیت تاخت و جر بزنم
مثلا با بولدزری صاف
که بی قرارم نکنی
در جزیره ای
در همین لحظه بیفتی
و از هیچ پرنده شهری
جز که نه
فقط باران بگیرد و
جزیره ای آبی
و جا پایی که
نه قابیلی است و
نه هابیلی
این دست را که اینجا
مانده است بگیر
می افتد
دست های تو هم
خیس جزیره ای که نیست.

پری

سر شغالی را به سینه ام فشردم
استخوانم یخ می زند
مثل اینکه هنوز مانده تا پری شوم
تو را سوت می زنم که فراموش کنی مُرده ای
اینجا،
رو به دریایِ سیاهْ مست،
مدفوع مرغانِ دریایی، بر خیالم می چکد
شمال است و خوب می دانم، جنوبی ترین جایِ دنیا
از این رو تو را بلعیدم ای قایق سوارِ غریبه
که بر پوستم پارو می کشیدی

دریا!
دریای مجروح
سه بار سر برگرداندی و مرا دید زدی
کمرگاهت را دوست دارم
و دندان هایت را، که از شیطنت می درخشند.

خیابان ها، همه، ششم اند

دیشب پر از خیابان بود
خیابان ها، همه، ششم بودند
گداها جوب را رفتند
و جاروها، دامن باز کردند

اگر سر بریده ای در کیفم پیدا می شد
سر کسی بود که دیر سر برگردانده بود
زنبیل گذاشتم توی صف،
به جای خودم،
زنبیلی پر از مژه های باریک
خیابان مثل خیانت بود
هیچ دلیل قانع کننده ای نداشت
اگر در گلوی پیرزن شیر می ریزم
برای این است که سفید تر بمیرد.

تنور

چرا؟
سئوال می پرسم از لک لکی که روی یک حرفش ایستاده بود
نان هایمان آجر شده اند
اما مگر تنور هر دو را نمی پزد؟

عباس اعرابی

آنها کلید کرده بودند

شب اشتهایم در زنی کور شد
که استخوانهایم را در بدنش مالید
چشمهایش را کناری گذاشت
خودش را از اتاق بیرون کرد
یک قدم به صبح
دروازه های کشورم گشوده شد
(آنها به چپاول آمده بودند)
وقتی که دندانهایش گوشم را می جوید گفت: فراموش نکن
و آهسته چشم راستش را گذاشت در دست چپم
باز کردم
یکسره می گریست و اتاق تدریجا کمرنگ شده بود
(آنها کلید کرده بودند)
پاهایم را پای تخت جا گذاشتم
رفتم به صبح بگویم خیس آمده ای
آن روز مَرد مرده از اندامهای تو بر می گشت
و کسی نمی دانست
تا صبح روز بعد مرد علیه خودش قیام خواهد کرد.
خورشید با خجالت دامنش را از روی تختِ من به آسمان می برد؛
تکه هایم را با تو جمع می کردیم
وَ چند انگشت بود که پای صبح را به شب باز می کرد

شب در اشتهای من و اینبار مردی بود
آنکه در دستهایش بالا و پائین می رفت و بالاجبار
دست بردار نبود
استخوانهایم را گرفت و گلویم فشرد
که جنسیتم را دوبار به تخت بستم
و چنان به جنازه تجاوز کرد که دستهایم از گلو ترک خوردند
دندانهایش را به ترتیب درون دهانم ریخت
و چشم چپش را در دست راستم گذاشت
سرش که مرتبا تکان می خورد
دست را باز کردم تکه ای از تو پشت آن ایستاده بود
ما هر دو هم را می گریستیم

لازم نبود هر شب در من قدم بزنی
بعد دست کنی و از سینه ات برایم مردی بیاوری
که خودم او را گریستم
من که سالهاست در پیکری از لباسهام گم شده ام
که در هر دو دستم زندگی می کرد
و هر وزش باد تکه ای از من بود که بهم می خورد

خودت بیا تا سرازیر من
با دندانهایت که هنوز نقره ایند وَ جنس پوستم
فرصت داریم
کسی ما را ندیده است
می نویسم صبح می شود
می نویسم و شب می شود
هیچ یک نمی فهمیم.

زندگی

ایستاده‌ام
سینه به سینه‌ی باد
چشم در چشم خورشید
شانه به شانه با ماه
ایستاده‌ام تا بلورم کنی
استوار چون صخره
خروشان چون دریا
عاشق مثل باران
ایستاده‌ام تا بدانی که
نسیم نیز سهم من از نوازش خداست
و زندگی سیب سرخی است
نیمی از آنِ تو
نیمی از آنِ من

فرحناز سمیعی

آشفته‌بازار

طرح در آستانه

همانطور که می دانید، شاعران و نویسندگانی که کتاب اوّل خود را منتشر می کنند، با مشکلاتی چند دست به گریبانند. اوّل اینکه غالبا هزینه ی کتاب و چه بسا کتابهای اوّل، بر دوش شخص مؤلف است. دوم اینکه معمولا ناشران شعر و قصه، مرکز پخش مشخصی ندارند. سوم اینکه هیچ مرکز پخشی، حاضر به توزیع کتابهای اوّل نویسندگان نیستند. چهارم اینکه این قبیل کُتُب در نشریات یا معرفی نمی شوند و یا به ذکر عنوان و ناشر و قیمت کتاب، در معرفی بسنده می شود.

اکنون اهالی بازارچه، با حمایتهای بی دریغ جناب میرزاخانی، تصمیم به اجرای طرح "**در آستانه**" گرفته است تا در این رهگذر، شاعران و نویسندگان بتوانند با صرف حداقل هزینه، آثار و دیدگاههای خود را در این نشریه، مطرح نمایند.

بدیهی است این طرح تنها مختصّ مؤلفینی است که کتاب اوّل خود را منتشر کرده و یا خواهند کرد.

علاقه مندان به این طرح می توانند [اصلِ] فرم زیر را تکمیل و به همراه دو نسخه از کتاب خود به آدرس نشریه ارسال نمایند تا بازارچه، توضیحات بیشتر و شرایط و نحوه ی ارائه صفحه را از طریق پُست به آگاهی ایشان برساند.

ضمنا به علّت کثرت نامه های دریافتی و به منظور تسریع در امور مربوطه، حتما روی پاکت قید بفرمایید: **"طرح در آستانه"**

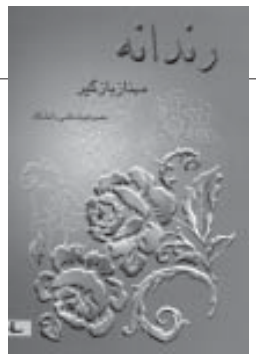
نام..... نام خانوادگی..... سال تولد..... محل اقامت.....
عنوان کتابی که منتشر کرده یا خواهید کرد:.....
زمینه: شعر ☐ قصه ☐
تعداد صفحات..... ناشر..... شمارگان..... سال انتشار..... قیمت.....
توضیحات:.....
نشانی:.....
تلفن:.....

بازار روز شماره بعد: **نیما یوشیج**
بازار روز دو شماره بعد: **اخوان ثالث**

مطالب خود را در این زمینه ها به آدرس مجله ارسال نمایید

انتشارات تهران صدا، مجری طرح " در آستانه " با همکاری نشریه "بازارچه" حمتیت خود را از شاعران و نویسندگانی که قصد انتشار کتاب اول خود را دارند، اعلام می دارد.
آدرس مجله و دفتر انتشارات: تهران، خیابان مطهری، خیابان فجر (جم)، شماره ۱۲، واحد ۸
تلفن: ۸۸۳۶۵۹۵

انتشارات
تهران صدا



مجید شریف‌زاده

جلالسان گونوگونه
رسول رضا

کبوتر خیال من
پرواز

سه خط میرم زیر آم

آی جان آی جان

با خبارانِ در آیینهٔ تاریخ

خاطره‌ها

سالهای

سلوم اورانوس

لوت تشقر

روزهای صفر
محمد شریف‌زاده

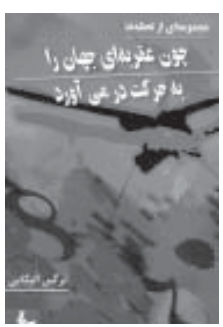
آربانگین ناجی

کوچه بی‌مثل تنهایی

آوار هیزی
لبخند شمعدانی

دهپیر

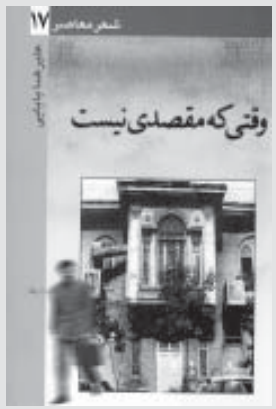
تأملی در راه


چون غنچه‌ای جهان را
با حرکت در می‌آورد

جهنمی در سکوت

واژه‌های معاف
ایرج صف‌شکن

لبان اعتراف
ایرج صف‌شکن


شعر معاصر ۱۷
وقتی که مقصدی نیست

جاده

مجموعه شعر نقاز اول

؟

سایه‌های اردی‌بهشت

یک شب ایتالیایی

این

آن