انگشت و ماه

خوانشِ نُه شعر احمد شاملو

ع. پاشایی

تصویر دست‌نوشته‌ی شاملو

فهرست مطالب

۹
مقدّمه

۱۹
آوازِ زلالی
□ مرگ ناصری

° ° °
با قیچیِ سیاه‌اش
□ هنوز در فکر آن کلاغ‌ام ...

° ° °
امیرزاده‌ی کاشی‌ها
□ ترانه‌ی آبی

° ° °
غریوِ سبز
□ باران

° ° °

عفونتِ یک کابوس

□ صبح

° ° °

در لحظه‌ی رستاخیز : « می‌درخشم و فرو می‌ریزم»

□رستاخیز □ در لحظه

° ° °

طرحِ یک استحاله : آن‌سوی نیک وبدِ یک سلاخ

□ سلاخی می‌گریست

° ° °

ساختارِ متقارن

□ شبانه

° ° °

زنگار و آینه

به مهین و جهانگیر رأفت
برای یاس و زعفران دل‌های‌شان

پیش‌گفتار

انگشت و ماه بار اول در سال ۱۳۷۱ در سوئد چاپ شد (انتشارات آرش)، با عنوان فرعی نظاره‌ی هشت شعر شاملو . در این چاپ فصل ساختار متقارن را به آن افزوده و تمام متن را بازخوانی کرده‌ام با اندکی دستکاری در برخی فصل‌ها، و رعایت شیوه‌ی جدیدتر کتابت. برخی حرف‌ها را در این زمینه در کتاب دیگرم از زخم قلب ...[1] زده‌ام و نکات دیگری هم هست که در کتاب دیگری که اکنون در کار آن‌ام خواهم گفت.[2]

ع. پاشایی
اسفند ۷۶، آبان ۱۳۷۹

۱. نشر چشمه، چاپ سوم، ۱۳۷۹.

۲. نام همه‌ی شعرهای تو، نشر ثالث، تهران ۱۳۷۸.

مقدمه

شعری راکه در دست دارید به دقت بخوانید و خوب به آن فکر کنید !

این حکمی است که همه در مدرسه شنیده‌ایم. اما سوآل این است : به‌دقت خواندن یعنی چه؟ اصلاً چه‌گونه باید خواند؟ شک نیست که خواندن و راه بردن به درون شعر راه و روشی دارد، هر چند نه راه و روشی مدون یا به قطعیت رسیده و کلی ــ

ــ آیا این « راه و روش » و این « شیوه » را جایی می‌آموزیم؟ مثلاً در مدرسه، از دبستان تا دانشگاه؟

ــ بگذارید برایتان چیزی نقل کنم. دبستانی که بودم همیشه کُمیت‌ام در حل مسأله‌ی حساب لنگ بود. از سوادداره‌ای دم‌دست می‌پرسیدم این مسأله را چه جوری باید حل‌کرد؟ می‌گفتند : « اول صورت مسأله را به دقت می‌خوانیم و خوب فکر می‌کنیم و بعد شروع می‌کنیم به حل آن. »

بارها صورت مسأله را می‌خواندم، چیزی به‌ام الهام نمی‌شد. هی فکر می‌کردم و فکر می‌کردم، اما مسأله حل‌نمی‌شد که نمی‌شد. کو آن دل و جرأت که از معلم بپرسم : « آقا، اجازه؟ صورت مسأله را به‌دقت بخوانید » یعنی چه؟ چه کار یا چه کارهایی باید بکنم؟ فکر کردن یعنی چه؟ برای فکر کردن چه کار باید کرد؟ مداد در دست راست، آرنج چپ

روی میز و کف دست چپ زیر چانه، و چشم‌ها به کاغذ ورق‌بزرگ دوخته، نگران و باز هم نگران، و « بزازی ۲۵ متر پارچه خرید از قرار متری... » پیش چشمم. اما فکرم به جایی قد نمی‌داد. هر چه صورت مسأله را می‌خواندم و فکر می‌کردم و فکر می‌کردم مسأله حل نمی‌شد که نمی‌شد.

بزرگ‌تر که شدم بارها و بارها از خودم می‌پرسیدم : راستی صورت مسأله را چه جوری بایست می‌خواندم؟ چه جوری می‌بایست فکر می‌کردم تا مسأله را حل می‌کردم؟ به زبان امروز : چه فرایندی را باید طی کنم تا فکر کرده باشم؟

معلم که شدم دیدم آش همان آش است و کاسه همان کاسه : در وقت خواندن شعر، اول شعر را درست بخوانید و خوب فکر کنید. شاگردها مدام دنبال « معنی » بودند و از من معنی شعرها را می‌خواستند. می‌خواستند من بگویم و آن‌ها آن را روی هر بیت در کتاب‌شان بنویسند. می‌گفتند همه‌ی دبیرها می‌گویند و شاگردها می‌نویسند. « آقا سر امتحان چه جوری بنویسیم؟ آقا موضوع انشا چی‌ها میدین؟ »

زنگ انشا شد. روی تخته نوشتم : شب ِبی‌روزن ِهرگز. توضیح دادم که پس‌از تجزیه‌ی تک تک کلمات این عبارت، درباره‌ی مفهوم کلی آن ــ هر چه دستگیرتان شد ــ بنویسید. صدای اعتراض خیلی‌ها بلند شد. با قلدری « پدرانه » حرف « من » به کرسی نشست. البته نگفته نماند که تجزیه‌ی مفردات شعر را روی متن‌های قدیمی شروع کرده بودیم و گاهی هم زیرآبی می‌زدیم به شعر نو. سال‌های آغازین دهه‌ی ۱۳۴۰ بود.

ورقه‌ها را بردم منزل. حیرت کردم وقتی دیدم که بعضی بچه‌ها صاف رفته بودند روی خط.

ازآن روز تا امروز از خیلی‌ها پرسیده‌ام : چه گونه شعر می‌خوانید و آن را از که یا از کی و از کجا آموخته‌اید؟ همه خودآموزی کرده‌اند. تأسف‌آور این است که از این‌ها کسی چیزی از مدرسه نیاموخته، الا

« معنی » و « تفسیر ».

معلم دیروز خودم که حالا همکار شده بودیم، زنگ تفریح به گلایه گفت : چرا برای شاگردان‌ات شعرهای کتاب را معنی و تفسیر نمی‌کنی؟ دادشان درآمده. می‌آورند من برای‌شان معنی‌کنم.

از این بابت از ایشان تشکر کردم. پرسیدم : منظور استاد از « معنی کردن » یا « تفسیر کردن » شعرها چیست؟

ــ همان کاری که من برای شما می‌کردم : معنی کردن، بیان محصول بیت است در عباراتی ساده‌تر که در آن لغات عربی را هم معنی کرده‌باشند. مثل کاری که سودیِ بُسنوی بر شعر خواجه کرده است. غرض از تفسیر شعرــ که نباید با علم تفسیر خلط شود ــ غالباً پیدا کردن « ما بازای » خارجی آن شعر است. راستی، بنده که نتوانستم معنی عبارتِ « شبِ بی‌روزن، هرگز » را درست بفهمم. ببخشید قصد جسارت نداشتم. شاگردهای حضرت عالی از من پرسیدند : آقا معنی این جمله چیه. گفتم به نظرم یعنی « پایان شب سیه سفید است. »، البته اگر معنایی بر آن متصور باشد.

با خودم گفتم بله، یکی از شعرهای مورد علاقه‌ی استاد، که موضوع انشای اغلب کلاس‌ها بود، یادم هست :

هر بیشه گمان مبر که خالی‌ست
باشد که پلنگِ خفته باشد.

و بعد هم تأکید می‌فرمودند که در نسخ دیگر آمده :

هر پیسه گمان مبر نهالی‌ست
شاید که پلنگِ خفته باشد.

و بعد می‌فرمودند بیش‌تر از یک صفحه ننویسید. بچه‌ها می‌گفتند آقا کمی شرح بدین. می‌فرمودند : « معنی بیت واضح است (گمان مکن هر بیشه‌یی از پلنگ که غالباً در کوه است) تهی است، ممکن است در بیشه هم

پلنگ خفته باشد... » باز بچه‌ها می‌گفتند : آقا شرح بدین. می‌فرمودند : بروید باب اول گلستان را ورق بزنید و حکایتی راکه این بیت در آن هست پیدا کنید و بخوانید. بیتی در همان حکایت هست که در نوشتن انشا کمک‌تان می‌کند. می‌فرماید :

اسب لاغرمیان به کار آید
روز میدان، نه گاوپروار ی.

بچه‌ها که تند تند یادداشت برمی‌داشتند، دوباره می‌گفتند : آقا، معنی. و استاد می‌فرمودند : « روز میدان (جنگ) اسب کمرباریک و دونده به کار می‌آید نه گاو در طویله خورده و آسوده و فربه. »

باز فریاد بچه‌ها بلند می‌شد : آقا، شرح.

و حکایت همیشه همین بود.

آیا هنوز در به همان پاشنه می‌گردد؟ نمی‌دانم. امروزه می‌دانیم که در خواندن شعر راه و روش‌های متفاوتی هست، و از چند راه متفاوت می‌توان به خواندن شعر پرداخت.

پیش از هر توضیحی ضروری است بگویم این کتاب ازحد یک کار آموزشی ساده پا فراتر نمی‌گذارد. می‌خواهد بگوید چه‌گونه شعری را دقیق بخوانیم، و از چه راه‌هایی به درون شعر راه ببریم، امّا هیچ مطلقیّتی در این پیشنهادها نیست.

□

انگشت و ماه، نظاره‌یی است در نُه شعر شاملو ــ اگر از اشارات گهگاهی به شعرهای دیگر بگذریم ــ همراه با یکی دو مقاله. پس نمی‌خواهد شناخت شاملوی شاعر باشد. غرض از این کتاب جز این نیست

که انگیزه‌یی فراهم آورد که شعرهای شاملو، و شاید هم به طور کلی، شعرهای دیگران را با جانی آگاه‌تر بخوانیم. این‌جا به نکات ادبی ــ از هر نوع که باشد ــ اشاره‌یی نمی‌شود، فقط گهگاه به یکی دو نکته‌ی دستوری، آن هم به شکلی بسیار مقدماتی پرداخته‌ایم. بنا بر این، روی خطاب من به کسانی است که خواندن شعرهای شاملو، و نیز شاید شعرهای دیگران را دشوار یافته‌اند. پس در آن نه حکمی در باب این یا آن شعر، یا شعر به طور کلی، خواهید یافت و نه نقد و تفسیری، به معنای معمول آن. بل‌که این نوشته‌ها طرح‌هایی هوایی‌انه است، به قول مولانا، و اندیشه‌هایی که در آن آمده مرغان هوایی‌اند، می‌گذرند و ردّی از خود به جا نمی‌گذارند.

این مقالات از دید خواننده به شعرها نگاه می‌کند، و لزومی ندارد که خواننده این‌جا نقاد شعر باشد یا مفسر آن. او می‌خواهد آن را بشناسد و با آن زنده‌گی کند، در آن سفر کند. شاید در گام‌های بعدی است که به نقد یا تعبیر و تفسیر آن می‌نشیند. از این رو، این نوشته در همان سامان خوانشِ شعر می‌ماند.

در کتاب می‌خوانید که در وقت خواندن شعر مجازیم تخیل‌مان را به کار گیریم، و فرق می‌گذاریم میان تخیل و خیال‌بافی. بیان کوتاهِ تفاوتِ میانِ این دو این‌جا ضروری است. در تخیل، از یک سو عناصر همانند، و از سوی دیگر عناصر مشترک چیزهای به ظاهر بی‌ارتباط را جست‌وجو می‌کنیم، یعنی به وحدتی که در کثرت‌ها است (با حفظ کثرت‌هاشان) می‌نگریم، و آن را کشف می‌کنیم و در این کار هیچ‌گاه از مدار شعر، یا دقیق‌تر گفته باشیم، از مدار و فضا و موقعیت کلی شعر بیرون نمی‌رویم، یعنی به جامعیت عناصر سازنده‌ی یک شعر توجه داریم. بی چنین تخیلی به احساس شعر نزدیک نمی‌شویم. اما خیال‌بافی، این‌جا آن وجه از حافظه است که از نظم زمان و مکانِ شعر بیرون می‌رود و می‌توان آن را فرایندی دانست که ایماژها یا خیالینه‌های اولیه را، که شاید ربطی به شعر نداشته باشد و به حواس او رسیده، می‌گیرد و به هم می‌بافد، دنبال تداعی‌های روا ــ که شاید فقط لحظاتی به آن‌ها نیاز باشد ــ و ناروا را می‌گیرد و از

اصل شعر دور می‌شود و آن را از دست می‌دهد، هر چند که شاید خود را راضی کرده باشد. تخیلِ پرورده‌ی خواننده بر ادراک مبتنی است، و خیال‌بافی یا خیال‌پردازی بر آرزوهای او، که قاعدتاً با شعر همخوانی ندارد. خیالپرداز آن‌چه در شعر هست را نمی‌بیند و به آن‌چه که خود ساخته و پرداخته، و با سرشت شعر ناهمخوان است می‌آویزد. در تخیل، منطق آن شعر خاص را که در زبان و فُرم ، و به طور کلی در ساختار آن تنیده شده تجربه و زندگی می‌کنیم، آن را بازآفرینی می‌کنیم. خیال‌بافی در خواندنِ شعر کاری است با ارزش البته اگر هدف شناخت روان‌شناسی خواننده باشد، اما اگر تحلیل و خوانش شعر برای دیگران باشد، کاری است نالازم. اشاره‌ی من به خیال‌بافی در چنین نوشته‌هایی است.

نگفته نماند که کارهای مثبتی در زمینه‌ی چه‌گونه خواندن شعر صورت گرفته. مثلاً در زمینه‌ی شعر شاملو، شما را به خواندن مقاله‌ی ژرف‌نگرِ در جهان انسانی شعر که تحلیل یک شعر شاملو است (مفتون امینی، دنیای سخن ۲۴، بهمن ۱۳٦۷) دعوت می‌کنم. « چیزی » به شما نمی‌گوید ــ نه شعر را برای‌تان « معنی » می‌کند و نه « تفسیر »، اما چیزها در منظر شما می‌گشاید و شما را به تماشا و فرو رفتن در اعماق آن فرا می‌خواند. نمونه‌ی ارزنده‌یی است در هدایت خواننده به خواندن و دریافتن شعر.

□

مقالات انگشت و ماه، از یک نظر، « چیزی » به ما نمی‌گوید : نه « معنی » می‌کند نه « تفسیر ». نه برداشت‌های اجتماعی یا سیاسی از شعرها به دست می‌دهد، و نه به نقد آن‌ها می‌پردازد. و نه چنین هدفی هم دارد که از چیزهایی سخن به میان آورد که نه تو دانی و نه من.

هر شاعری را به‌گمان من باید به شکلی خاص خواند. دقیق‌تر بگویم : هر شعری را باید با حال و هوای خاصی متناسب با آن شعر و با راه و

روشی که آن شعر راه می‌دهد یا می‌طلبد، خواند. اگر دوست دارید شعری را تفسیر یا تأویل کنید، به هر معنی که باشد، خودتان باید بکنید. این‌جا خلوتخانه‌ی شما است. اما یک به اصطلاح تفسیر هم هست که شما را از آن پرهیز می‌دهم. در این باره در گفتار زنگار و آینه نوشته‌ام و این‌جا تکرارش نمی‌کنم.

□

شاید دوست داشته باشید بدانید حد و حدود کاری که من این‌جا می‌کنم چیست. هر چند مدعی نیستم که این کتاب در شمار آثاری است که می‌کوشد خوانش موشکافانه [1] از شعر به دست دهد، اما پنهان نمی‌کنم که همواره آن‌گونه تحلیل را در نظر داشته‌ام. کار من امّا از مرز یک تحلیل و تشریح ساده پا فراتر نمی‌گذارد. اصل در این تحلیل، آشنایی ،جست‌وجو و کندوکاو این نکات است :

۱. شناخت نسبت‌ها یا روابط بین اجزا و عناصر شعرها، یا به طور کلی، مفردات هر شعر.
۲. شناخت کنش یا کنش‌های تک‌تک این مفردات و برهمکنش (ممکن) یعنی تأثیر و تأثر متقابلِ آن‌ها و صورت فرجامین کارهایی که کلّ‌ِ یکپارچه‌یی را در جان ما صورت می‌بندند.
۳. نگاه کردن و اندیشیدن به فضاهای خالی گسترده‌ی میان عناصر اصلی شعرها. مثلاً میان سلاخ و قناری، که من سعی کرده‌ام در گفتار طرح یک

۱. خوانش موشکافانه برای close reading با این تعریف : « تحلیل مشروح و موشکافانه‌ی همبسته‌گی‌ها و ایهامات (معانی چندگانه‌ی) عناصر مؤلفه‌ی درون هر اثری. » (واژه‌نامه‌ی مصطحات ادبی، م. هـ. ابرامز، ذیلِ New Criticism). reading را قرائت هم گفته‌اند که رسانای این معنای reading نیست. خوانش (حاصل مصدر از خواندن) در فارسی چندان رایج نیست، اما در مازندرانی به شکل خونش (xuneš)، به کار برده می‌شود.

استحاله نشان دهم. خواننده اگر این‌گونه فضاهای خالی را در بررسی مفردات آن شعر نادیده بگیرد دیگر نه تنفس‌گاهی برای سلاخ باقی می‌ماند و نه فضایی زمانی- مکانی خواهد داشت که در آن استحاله پیدا کند. در این صورت ما با سلاخی سنگ شده و فضایی منجمد رو به روییم که تجلی‌گاه استحاله‌ی انسانی‌اش از میان رفته است. در معماری این شعر فضاهای پر و خالی از ارج خاصی برخوردار است.

۴. دنبال کردن طیف معنایی هر واژه‌یی با توجه به چارچوب یا موقعیتی که در آن آمده. مثلاً توجه کنید به واژه گانی چون عریان و سلاخ...در شعرهای درلحظه و سلاخی می‌گریست... به بیان دیگر، برجسته کردن موقعیت‌های زبانی هر کلمه منظور بوده است.

۵. توجه به برخی نکات ساختاری شعرها، نه تا آن حد که وارد قلمرو فنی آن‌ها شویم، چون فرض من بر این است که خواننده شاید آگاهی گسترده‌یی در این زمینه نداشته باشد.

٦. جلب توجه خواننده به برخی نکات دستوری، در حد اطلاعات دستوری دوره‌ی راهنمایی .

۷. استفاده از دانسته‌های قبلی، مشروط بر آن‌که از سامان‌های بیرونی و درونی شعر پا فراتر نگذارد، و ارتباط دادن آن با فضای کلی شعر. مثلاً در مقاله‌ی در لحظه‌ی رستاخیز... میان شعری از ریگ وِدا و شعر در لحظه چنین رابطه‌یی دیده‌ام.

۸. یافتن ارتباط میان شعر مورد نظر با نمونه‌های نثر و شعر گذشته گان، مثل نمونه‌هایی که از عطار و مولوی در مقاله‌ی در لحظه‌ی رستاخیز... آورده‌ام، و یا طرح اصلی گفتار طرح یک استحاله...را از این سخن مولانا گرفته‌ام، از فیه ما فیه او : « اکنون از نیک و بد آدمی باید گذشتن و فرو رفتن در او که چه ذات و چه گوهر دارد که دیدن و دانستن آن است. »

۹. برقراری ارتباط میان شعر مورد نظر با هنرهای دیگر مثل موسیقی و نقاشی، مثلاً در مقالات در لحظه‌ی رستاخیز... وآواز زلالی.

۱۰. مطرح کردن برخی نکات فلسفی که در تأمل و عمق‌یابی شعر یاری

می‌کند. چراکه شعر، روح فلسفه است.

از این رو تأملاتی که در این مقالات عرضه می‌شود راه‌ها و امکان‌هایی بیش نیست، و برای آن نوشته شده که شما را در تماشا و شنیدن و لمس و چشیدن و بوییدن شعر یاری کند. گفتنی‌های دیگری هست که در گزینه‌یی که از شعرهای شاملو فراهم آورده‌ام گفته‌ام.[۱]

انگشت و ماه شاید دستی باشد اشاره کننده به درِ گشوده‌ی این شعرها برای ورود به نُه‌توهای افسون‌کننده و ژرف آن‌ها ــ دری که شاید در آغاز بسته به نظر آید.

نمی‌دانم شکل گفت‌وگووار کتاب چه‌قدر می‌تواند مفید باشد. نکات دیگری هم هست که در گفتار پایانی کتاب، در زنگار و آینه، که به نوعی ادامه‌ی این بحث است، گفته‌ام اما این‌جا بر این نکته تأکید می‌کنم که نُه گفتار اصلی کتاب را در نُه شب یا هفت هفته بخوانید نه پشت هم ، و الا به‌هم می‌آمیزند و معجون سختْ گواری می‌سازند.

ع.پاشایی، تهران، خرداد ۷۷

۱. از زخم قلب ... چاپ سوم، نشر چشمه، ۱۳۷۹

*** آوازِ زلالی ***

مرگ ِناصری

با آوازی یکدست
یکدست
دنباله‌ی چوبین ِبار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
بر خاک می‌کشید.

« ــ تاج ِخاری بر سرش بگذارید ! »

و آواز ِدراز ِدنباله‌ی بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته‌یی آتشین
می‌رِشت.
« ــ شتاب کن ناصری، شتاب کن ! »

از رحمی که در جان ِخویش یافت
سبُک شد
و چونان قویی
مغرور
در زلالی ِخویشتن نگریست،

« ــ تازیانه‌اش بزنید ! »

رشته‌ی چرم‌باف
فرود آمد،
و ریسمان ِبی‌انتهای سرخ
در طول ِخویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.

« ــ شتاب کن ناصری، شتاب کن ! »

□

از صف غوغای تماشاییان
العازر
گام‌زنان راه ِ خود گرفت
دست‌ها
در پس ِ پشت
به هم درافکنده،
و جانش را از آزار ِ گران ِ دینی گزنده
آزاد یافت :
« ــ مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست ! »
□

آسمان ِ کوتاه
به‌سنگینی
بر آواز ِ رو در خاموشی ِ رحم
فرو افتاد.
سوگ‌واران
به خاک‌پشته برشدند
و خورشید و ماه
به هم
برآمد.

۷ بهمن ۴۴

در سه بخش، با نام‌های آواز و غوغا، باآوازی یک‌دست، و گفت‌وگوی کشف به این شعر می‌پردازیم. دربخش اول شعر را به‌دقت می‌خوانیم و در بخش دوم به آن گوش می‌سپاریم، همان‌گونه که به موسیقی گوش فرا می‌دهیم، و در بخش سوم در این باره به گفت‌وگو می‌نشینیم.

۱. آواز و غوغا

شعر باآواز آغاز می‌شود، باآوازی یکدست که در نظر اول ازکشیده شدن دنباله‌ی چوبین بار بر خاک بر می‌آید. به عبارت دیگر چنین می‌نماید که دنباله‌ی چوبین بار بر زمین‌کشیده می‌شود و از آن خِرت خِرت یکنواختی به‌گوش می‌آید و هم در این میان خطی سنگین و مرتعش بر خاک ایجاد می‌شود.

ــ سنگین ومرتعش برای خط؟

ــ در نظر اول واژه‌ی سنگین صفت‌بار چوبین است ومرتعش شاید صفت پاهای ناتوان ِ آن‌که باری چنان را بر دوش می‌برد، و شاید هم بتوان‌گفت صفات دوگانه‌ی سنگین ومرتعش، از بار و پاها در خط ناشی ازکشیده شدن دنباله‌ی بار بر خاک منعکس شده است. بنا بر این، می‌توان‌گفت صفات سنگین ومرتعش از بار و پاهاگذشته در قفای او و بر خاک نمودار می‌شود.

ــ ظاهراً فاعل فعل « ...می‌کشید »کسی نیست که آن بار را می‌کشد بل‌که « دنباله‌ی چوبین بار » است نه خود « بار »،که چنین خطی می‌کشد. اکنون شاید بتوان قدم دیگر را برداشت و توجه را روی‌آواز متمرکز کرد با این امکان‌که در واقع این‌آواز است‌که به صورتی یکدست چنان خطی سنگین و مرتعش برخاک می‌کشد.

ــ نگاهی به تمام فعل‌های شعر انداخته‌ام. نکته‌یی به نظرم رسیده : تمام فعل‌ها از نظر زمانی ماضی است مگر چهار برگردان قسمت اول. این تفاوت زمانی،خصوصاً در قسمت اول، به شعر دو فضای جدا از هم می‌دهد که هر چند در یک مورد به هم می‌آمیزند. دقیق‌تر بگوییم : برگردانی به قهر وارد فضای شعر می‌شود و آن را خونین می‌کند؛ اما همواره از یکدیگر جدا هستند.

آواز در این بند نخست در تقطیع و تکرار پله‌کانی صفت یکدست :

باآوازی یکدست
یکدست

استمرار می‌یابد و در طول « خطّ » سطر « خطی سنگین و مرتعش »بیش‌تر عمق می‌یابد و سنگین‌تر می‌شود و بدین سان درازی‌آواز اندیشه‌ی ما را پذیرای گذشت زمان و آماده‌ی صفت « دراز » بند دوم می‌کند (دراز این‌جا صفت زمان هم هست).

در این بند نکته‌ی دیگری در پله‌ی دیگری عرضه می‌شود که در نظر اول کم‌بها می‌نماید. منظورم ضمیر بی‌مرجع **ش** است در پله‌ی « درقفای‌اش »که اگر حذف‌اش کنیم شاید آسیبی به ساختار این بند نرسد. اما نمی‌توان چنین کاری کرد چراکه آواز با این ضمیر **ش** هویت انسانی می‌گیرد و با حفظ همین حالت ِاشاره‌یی ِمبهم آن، در بندهای دیگر عمق می‌یابد. با این‌همه، قطعاً هویت شخص خاصی مطرح نیست و به عبارت دیگر کشنده‌ی مشخصی برای این بار نمی‌شناسیم، وگرنه از او چنین به اشاره سخن نمی‌رفت. در تمام بندهای شعر از او به همین گونه سخن‌می‌گوید، در بند دوم هم با یک **ش** (« ...در هذیان درد**ش** ») و در بند سوم با ضمایر مشترک‌خویش وخویشتن (« در جان ِخویش . . . » و « ..زلالی ِخویشتن ») همین وبس. در دو برگردان از چهار برگردان از او به همین **ش** یاد کرده می‌شود، و او در یک برگردان مکرر (« ــ شتاب

کن،ناصری. شتاب کن ! ») برای بیرونیان ِشعر « ناصری »است که مرگ او عنوان شعر نیز هست. با این‌همه، هیچ تأکید و تکیه‌ی خاصی بر آن نمی‌شود، همین قدر پیداست که حامل بار برای تماشاییانی که در مقام « مدعی »، این برگردان‌ها را جایی بیرون از فضای اصلی شعر فریاد می‌کنند نامی و هویتی دارد.

ــ [« اما به نظر می‌رسد که این برگردان‌هاــ حتا هنگامی که جذب جریان درونی شعر می‌شوند و استحاله می‌یابندــکاملاً از جریان اصلی آن بیرون می‌مانند و تا به آخر طنین بیگانه‌وار خود راــ با توجه به آن‌چه پیش از این در زمینه‌ی تفاوت زمانی ِفعل‌های این دو قسمت گفتیمــ حفظ می‌کنند.

ــ نخستین برگردان در پایان بند اول به صورت تقاضایی ریشخندآمیز یا رذیلانه از یک دهن یا شاید از دهن‌های بسیار به‌گوش می‌رسد که « ــ تاج خاری بر سرش بگذارید ! » پنداری تو در خانه غرقه‌ی کار خویشی و یکی در پیچ کوچه بانگی کرده است، و حد اکثر آن که کسانی با بانگ ریشخندآمیز و موهن خویش لحظه‌یی آن آواز بی‌وقفه را فرو پوشانده‌اند. »][1] این برگردان گویی هیچ تأثیری در درون‌مایه‌ی اصلی شعر ندارد چون می‌بینیم که بند دوم با یک **و** به بند اول عطف می‌شود و ادامه می‌یابد. در بند دوم نیز « آواز »است که در آغاز بند قرار می‌گیرد :

وآواز ِدراز ِدنباله‌ی بار
در هذیان ِدردش
یکدست
رشته‌یی آتشین
می‌رِشت.

« ــ شتاب کن ناصری، شتاب کن ! »

۱. این سخن از آن عزیز ازدست‌رفته، احمد شاملو، است که به هنگام خواندن دست‌نوشته‌ی من به آن افزوده بود. (ع. پاشایی)

به تقطیع « یکدست » در یک پله‌ی مستقل توجه کنید. این « یکدستی » پلی میان دو پله‌ی اول و دوم این بند است، یعنی هم به آواز بر می‌گردد و هم به « رشته‌یی آتشین / می‌رشت ».

برگردان اول ریشخندآمیز بود، اما در برگردان دوم، « غوغا » کمی شتاب می‌گیرد و پای هراس را به شعر باز می‌کند. از خود می‌پرسیم : چه شتابی دارند؟ این‌جا بیرون ِ پرغوغا هنوز راهی به درون ِ پرآواز شعر نبرده، اما گویی بدین کار شتاب‌دارد.

سطر اول از بند دوم (« و آواز دراز دنباله‌ی بار ») خلاصه‌ی بی‌تقطیع تمام بند اول است، و حضور **و** ربط در اول آن نیز ما را به بند اول می‌برد. نکته‌ی دیگر صفت دراز در این سطر است که دلالت به طول آن آواز دارد.

ــ این‌جا می‌توانیم بپرسیم که شنونده‌ی « آواز » کیست؟ « او » یا تماشاییان (در بخش دوم) یا ما یا تمامی ِ جهان در تمامی ِ دوران‌ها؟

ــ شاید یکی در هذیان دردش به آن آواز گوش می‌دهد.

ــ گفتیم بند دوم با یک **و** به بند اول می‌پیوندد، یعنی توجهی که گویا یک لحظه از آن آواز (در بند اول) منحرف شده بود دیگرباره به آن باز می‌گردد. اما این‌جا آن آواز ِ دنباله‌ی چوبین بار ــ که به صفت دراز موصوف شده ــ سنگین‌تر می‌شود.

ــ برای این سنگین‌تر یا درازتر شدن آواز نشانه‌یی در خود شعر هست؟

ــ به توالی « آ »ها در سطر اول (۵ بار) و « ز » (۲ بار) و « ر » (۲بار) توجه کنید که خود بیش از صفت « دراز » القای درازنایی آواز و زمان می‌کند. آواز در جان او طولی می‌یابد که هم‌چون رشته‌یی بافته می‌شود و می‌گذرد. « دراز » اما صفت « خط سنگین و مرتعش » نیز هست چرا که کشیده شدن دنباله‌ی چوبین بار بر خاک دیری پیش از این آغاز شده‌است.

ــ نوعی وحدت تصویر و صدا.

ــ آواز در این بند فاعل می‌رِشت است و در بند پایانی هم به کار برده می‌شود. اما در بند دوم « آواز » صورت درونی به خود می‌گیرد و در متن درد به

رشتن « رشته‌ی آتشین » می‌پردازد. و بی‌گمان از تب و تاب آواز جان اوست که این رشته آتشین شده. پس تا این‌جا در نظر اول یک آواز داریم و یک خط و یک رشته‌ی آتشین. خطی سنگین و مرتعش در بیرون، و به موازات آن رشته‌یی آتشین در درون، و فراتر از این دو، آوازی دراز. اما این هر سه در بند دوم آمیزه‌یی دردناک ساخته‌اند.

ــ می‌توان پرسید : چرا بند اول شعر با عبارت « باآوازی یکدست » آغاز شده است و مثلاً نه با این تقطیع و به این شکل : « دنباله‌ی چوبین بار / با آوازی یکدست / خطی سنگین و مرتعش بر خاک می‌کشید »؟

ــ شاید یک فوت و فن کلامی یا یک شگرد شعری باشد؟

ــ شاید. اما بنا بر همان شگردها می‌توان گفت تأکیدی در کار بوده که عبارت « با آوازی یکدست » در آغاز شعر و پیش از دیگر اجزای جمله بیاید. حتا اگر در این‌جا بخواهیم با پیش کشیدن فنون کلامی از پاسخ‌گویی به این سوآل طفره برویم، با رسیدن به بند دوم ناگزیر می‌شویم به آن پاسخ دهیم، چراکه « آواز » این‌جا فاعل ِرشتن است. فاعل این عمل نه او و نه « هذیان درد » است، بل‌که به روشنی تمام آن آواز است که در متن هذیان درد او رشته‌یی آتشین می‌ریسد. این یک نکته، و نکته‌ی دیگر : صفت « یکدست » که در بند اول دو بار به مثابه‌ی صفت آواز آمده بود این‌جا صفت رشته‌ی آتشین شده (یعنی « یکدست »، از نظر دستوری، هم صفت آواز است و هم قید رشتن).

ــ درد هذیانی او چیست که آن رشته را آتشین می‌کند؟ یا درد او از چیست؟

ــ شعر این‌جا چیزی نمی‌گوید.

از رحمی که در جان ِخویش یافت
سبُک شد
و چونان قویی
مغرور
در زلالی ِخویشتن نگریست.

« ــتازیانه‌اش بزنید ! »

ــ پیدا است که « او » اعتنایی به یاوه‌های تماشاییان ندارد. شعر این‌جا به او (شنونده‌ی آن آوازها؟) رو می‌کند.
ــ ظاهراً این بند از دو بند پیشین جداشده و ما خط آواز راگم کرده‌ایم.
ــ نه. او خودْ آواز شده، یا آواز در جان او می‌گذرد. دیگر میان او و آواز دویی نیست. او به « قویی مغرور » مانند شده که دو صفت سبکی و زلالی را با خود دارد. آن « او » (یا آن **ش**) به آن آواز ِ رشته‌گر گوش فرامی‌دهد و درخویش می‌نگرد : به بلندی جان‌خویش که گویی همنوا با آن آواز اوج می‌گیرد. گویی دیگر از آن درد و هذیان رهایی یافته، از بار آن تب و تاب رها و سبک شده، و این سبک‌بالی و رهاشده‌گی معلول رحمی است که در جان خویش یافته است. او چندان در آن کوره‌ی « آتشین »گداخته که تیره‌گی درد از جان‌اش زدوده شده است، و او جانی زلال در تن ِ پُرملال ِخویش می‌بیند. این نکته را از یاد نبریم که قو با آب ملازمت دارد و این زلالی نیز اندیشه‌ی ما را به زلالی و پاکی و نرمی آب می‌کشد؛ او زلال شده، آب ِ زلال شده.
ــ آب، اندیشه را به عطش هم می‌کشد، خاصه عطش اویی که در هذیان دردش رشته‌یی« آتشین » بافته می‌شود. تمام جان‌اش ازیک سو آتش است و از سوی دیگر زلال آب. این‌جا با تقابل ِ(contrast) خاصی رو به روییم : آب و عطش، خشونت بیرون و عطوفت جان‌اش.
ــ سبک شدن چیست؟ چه باری بر او سنگینی می‌کرده؟
ــ محتمل است که این‌جا مفهوم ِ مخالف ِ سبک شدن، باری بر جان داشتن باشد.
ــ کدام بار؟ سنگینی ِ همان بار چوبینی که بر دوش می‌کشد؟
ــ شاید مقصود از بار مفهوم مخالف رحم، یعنی کینه است و نفرت (که گونه‌یی بی‌رحمی است)یا درد است و هذیان درد؟ آیا آن بار رشته‌ی

سرشته‌ی درد و نفرت و کینه (به تماشاییان؟) بود؟ نه ! اگر چنین می‌بود دیگر می‌بایست آن رشته در این بند به پایان رسیده باشد چرا که با فرازآمدن ِ رحم و سبک شدن و زلالی جان دیگر جایی برای درد و کینه و نفرت باقی نمی‌ماند. او این‌جا گردن‌افراخته است، به پاکی و سفیدی و زلالی و بی‌آلایشی قویی است رها و آزاد و سرشار و مالامال از رحم. دیگر چه جای درد ِ آتشین است ؟ بیرون از آن آواز هیچ‌چیز وجود ندارد. اوخود آواز است و بدین‌گونه، سبک‌بالی و غرور و زلالی همه صفت « آواز »ی است که اوست.

ــ اما با این‌همه، رشته‌یی که در هذیان درد بافته می‌شود هم‌چنان دنباله دارد و در بند چهارم، در جان‌اش به « ریسمان بی‌انتهای سرخ » مبدل می‌شود.

ــ پس این رشته با رحم و زلالی در تقابل نیست.

ــ این ریسمان که تحقق ملموس آن رشته و رشتن است بافته از چیست؟

ــ یا بهتر است بپرسیم : آن آواز چه چیز یا چه چیزها را به‌هم بافته و رشته کرده است؟

ــ این بماند تا بعد. جست و جو را در ساختار شعر ادامه بدهیم. تاکنون دو ضربه از برگردان‌ها به‌گوش رسیده که هر دو در حاشیه بوده است. این‌جا برگردان سوم، یعنی « تازیانه‌اش بزنید ! » به معرکه راه بازمی‌کند.

ــ برگردان سوم با بند سوم تقابل شدیدی دارد : عطوفت او و خشونت آنان : قویی مغرور و تازیانه‌یی موهن و دردناک. زلالی و سپیدی او و چرک و پلشتی رشته‌ی چرم‌باف. این‌جا به واژه‌ی « تازیانه »، از مصدر « تازاندن »، توجه کنید : چه قدر با عربده‌ی « ــ شتاب کن ناصری، شتاب کن ! » همخوانی دارد.

ــ برگردان سوم برگردانی دخیل است که این بار با همه‌ی بیگانه‌گی عذاب‌دهنده‌اش بی‌درنگ جذب جریان جداسر ِ شعر می‌شود، چرا که بلافاصله پس از آن شعر چنین ادامه می‌یابد :

رشته‌ی چرم‌باف

فرود آمد.

ــ گویی همه چیز در او رشته‌سان است، حتی تازیانه نیز« رشته‌ی چرم-باف » است و تازیانه‌گی خود را از دست می‌دهد و « رشته » می‌شود گرچه واقعیت خود راکه « تازیانه چرم‌باف » باشد رها نمی‌کند.

ــ می‌توانیم« تازیانه » را نماد وهن و رذیلت بگیریم؟

ــ در این مرتبه از خوانش با نمادها سر و کاری نداریم. شعر نمی‌گوید « تازیانه » « بر او » فرود آمد، یا به تن او خورد؛ در برگردان است که لغت تازیانه آمده. تازیانه که به سوی او آمد خود از نوع رشته شد (که این با متن رشته‌ی آتشین همخوانی دارد)، هرچند جسمیت‌اش را که چرمی بودن است از دست نداده.

ــ تازیانه هم واقعیت است و هم ناواقعیت، یا واقعیتی است که دیگر واقعیت نیست؟

ــ یا واقعیتی است که چون از صافی « او »گذشته هویت خود را ازدست‌داده است؛ تازیانه نیست، رشته است. گفتیم شعر نمی‌گوید او تازیانه خورده یا ضربه به او وارد آمده، می‌گوید « فرودآمد »،گویی شعر حرکت تازیانه را دنبال می‌کند. (این « فرود آمد » را همزمان‌کنید با« فرو افتاد » دربخش سوم سوم شعر.) اما چه‌گونه فرود آمد و به‌کجا؟گویی تازیانه به تن او نمی‌خورد بل‌که بر جان‌اش که دیگر این‌جا همان رشته‌ی زلال و بی‌انتها، همه و هیچ است می‌کوبد و درون‌اش را زیر ضربه‌ی خود فرومی‌گیرد. رشته‌ی‌سیاه و زشتی(صف غوغا؟) آوارآسا بر او فرو می‌افتد، بر او که دیگر ریسمانی است با دو صفت بی انتها و سرخ.

به واژه‌ی « چرم‌باف » نیز توجه کنید : چیزی که آن را از چرم بافته‌اند، و می‌دانیم که چرم پوست حیوان است. این‌جا پوست حیوان راکنده و از آن « تازیانه »ی به‌هم بافته ساخته‌اند، و این دردی است مضاعف. در واژه‌ی « چرم‌باف » درد و رنج حیوانی راکه پوست‌اش راکنده‌اند، و او خود این‌جا پوست می‌کند و بر انسان حقارت روا می‌دارد حس می‌کنیم. تمام تحقیر و توهینی که بر « او » روا می‌دارند در این دو واژه‌ی تازیانه و

چرم‌باف آمده است. در بیرون « تازیانه » است و در متن شعر، « چرم‌باف ». قطعاً می‌توان حدس زد که این چرم‌باف، خاصه در دست این عربده‌کشان، به رنگ سیاه چرک است و تجسمی از روح آنان : پلشت و خشن، که می‌توانستند « ریسمان بی‌انتهای سرخ » باشند اما تازیانه‌ی چرم‌باف چرک‌اند.

ــ با توضیحی که در باره‌ی « چرم‌باف » شنیدیم و آن پرسش‌گونه‌ی « رشته‌ی سیاه و زشتی (صف غوغا؟) » که آوردی می‌توانیم تأویلی دیگر از « رشته‌ی چرم‌باف » به دست دهیم. آن عربده‌کشان که پس از این نام « صف غوغا » می‌گیرند همان « رشته‌ی چرمباف »اند که بر او فرود می‌آیند. مقصودم این است : هم « صف » ترکیب زنجیره‌یی و« رشته »یی دارد و هم « چرم‌باف ». « رشته‌ی چرم‌باف »، اجتماع غوغاییان، یا همان « صف غوغا » است.

و ریسمان ِبی انتهای سرخ
در طول ِخویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.

ــ حاصل فرودآمدن آن رشته‌ی چرم‌باف «گرهی بزرگ » است که در آن ریسمان ِ بی‌انتهای سرخ پدیدآمده، وقفه‌یی با «گرهی بزرگ » است در رشتن ِ آن آواز ِ آتشین ِ زلال. ــ « ریسمان بی‌انتهای سرخ » نیاز به توضیح بیش‌تری دارد.

ــ پیش از شرح این نکته به‌گمانم اول باید لغت « ریسمان » را روشن کنی، هر چند که برای خیلی‌ها توضیح واضحات است.

ــ ریسمان مرکب از دو جزء است : ریس + مان. « ریس » از رشتن است و « مان » هم شباهت را می‌رساند و روی‌هم‌رفته یعنی چیزی مانند رشته، رشته‌سان. وقتی چیزی را بریسند و این رشته طول قابل ملاحظه‌یی پیدا کند

یا هم‌چنان ادامه داشته باشد به آن می‌گویند ریسمان. در این شعر هم، به گمان من، رشته این‌جا با لغت « دنباله » در بند اول شروع می‌شود و در بند دوم تکرار می‌شود و در همان بند است که رشته و رشتن آغاز می‌شود و استمرار می‌یابد. آن « رشته‌ی آتشین » ـ بند دوم دیگر در بند چهارم، در جان او، به بی‌انتهایی می‌پیوندد و می‌شود « ریسمان بی‌انتهای سرخ ». اکنون آن « آتشین »ـ حالی به « سرخی »ــ بی‌انتها گراییده است. تازیانه چون بر این ریسمان بی‌انتها فرود آید، یعنی بر جان‌اش، خود نیز به رشته مبدل می‌شود بی آن‌که حتا لحظه‌یی در بافته شدن آن « رشته‌ی آتشین » اخلالی ایجادکند. فرود آمدن آن رشته‌ی چرم‌باف ـ ابتذال و خشونت در طول آن رشته‌ی بی‌انتهای سرخ جز به هیأت گرهی بزرگ تأثیر نمی‌گذارد چرا که کار رشتن دیگر پایان یافته و رشته به بی‌انتهایی پیوسته است و« برگذشت » نیز دلالت بر آن دارد. [به توالی ـ سه گانه‌ی مصوت ـ **گ** و سایر آواها در این عبارت توجه‌کنید.] حرف عطف **و** فعل ـ « برگذشت » در « و ریسمان بی‌انتهای سرخ » و بی‌درنگ پس از فرود آمدن رشته‌ی چرم‌باف، نشانه‌ی آن است که دیگر وقفه‌یی درکار نیست و شاید هر وهنی تنها به هرچه زلال‌تر شدن خویشتن او نیرو می‌دهد. یا دیگر در این مقام ـ زلالی ـ جان، وهن و تازیانه را اثری نیست. این رشته دیگرگسستنی نیست، مطلق است و جاوید. به همین سبب بند چهارم نیز با تکرار برگردان « ــ شتاب‌کن ناصری، شتاب کن ! » شتابالود پایان می‌یابد، و تمام هسته‌ی اصلی‌شعر، به یک معنا، این‌جا تمام می‌شود.

ــ با اشاره‌یی که پیش از این به تأویل « رشته‌ی چرم‌باف » و « صف غوغا » کردم، این‌جا می‌خواهم این را هم اضافه کنم که «گرهی بزرگ » که « ریسمان بی‌انتهای سرخ » از آن برگذشت می‌تواند همین « صف غوغای تماشاییان » باشد.

از صف ـ غوغای تماشاییان

العازر

گام‌زنان راه ِخود گرفت

دست‌ها
در پس ِپشت
به هم درافکنده،
وجان اش را از آزار ِدِینی گزنده
آزاد یافت:
« ــ مگر خودنمی خواست، ورنه‌می توانست!»

ــ مسیر شعر تاکنون چنین بوده است: نخست آوازی است که پیش از او بوده است، سپس اوست که « ریسمان بی‌انتهای سرخ » می‌شود. شعر از یک نظر در این بخش به پایان می‌رسد. بخش دوم به‌نظرمی‌رسد که به ضرورت ساختاری نوشته شده است. جهان بیرون از او که به شکل چند برگردان تجسم‌می‌یابد نقشی دربخش اول شعر ندارد، حتا از آن برگردانی که وارد جریان اصلی شعر شده چنان سخن‌می‌رود که‌گویی وارد جهان دیگر شده است.
دربخش دوم، شعر در بیرون از او و کاملاً جدا و دور از او می‌گذرد. در واقع، شعر این‌جا به جهان بیرون از او می‌پردازد. غوغا و جنجال و هیاهویی به‌گوش‌می‌رسد که « تماشاییان » به راه انداخته‌اند. از این رو آنان به « صف غوغا » وصف‌شده‌اند، که چیزی جز همان غوغا و جز دهن‌های گشاده نیستند.
ــ چه دورند از آن « آواز »! قوی زلال را غوغایی مبهم از این خاک و از این خاکدان به‌گوش می‌آید.
ــ یکی از این « صف غوغا » جدا می‌شود یعنی العازرکه بنابر انجیل مرده‌یی بود که از دَم عیسی به زنده گی بازگشت ــ نه آن‌که به سوی او بیاید، بل‌که به او پشت‌می‌کند و می‌رود: بی‌خیال و فارغ، نفسی به‌راحتی کشیده، بی‌اعتنا، شانه‌یی بالا انداخته می‌گوید: « مگر خود نمی‌خواست، ورنه

می‌توانست!» یعنی خودکرده را تدبیر نیست؟

ــ چرا «مگر»؟

ــ این «مگر» هم «شاید» است و هم «آیا»، آن «ورنه» هم شرط است.

ــ گویی خود العازر هم به آن‌چه می‌گوید یقین ندارد.

ــ با این‌همه پیش ِخود او را رها می‌کند، گویا دیگر خیال‌اش راحت شده است. نمی‌گوید شاید نمی‌توانست، بل‌که می‌گوید نمی‌خواست. در واقع این سخن العازر وصف خود او است و درباره‌ی خود او صدق می‌کند. می‌پندارد که با این سخن جان‌اش را از آزار دینی گزنده آزاد می‌کند، اما با آن حرف نیشتر به جان ِپست ِخویش زده و دین‌اش را به گرانی تمام زمان‌ها بدل کرده است. العازر، مرده‌ی همیشه است!

ــ بی‌درد و بی‌خیال است و این بیدردی در توالی بلند کلمات این قسمت به بهترین صورت ممکن بیان شده است، و اگر آن را به شکل زیر بنویسم این توالی تجسم‌پذیرتر می‌شود:

دست‌ها
در پس ِپشت
به هم در افکنده،
وجان‌اش رااز آزار ِگران ِدِینی گزنده
آزادیافت:
«ــ مگر خودنمی‌خواست، ورنه‌می‌توانست!»

تمام این قسمت در یک بند و در واقع با یک جمله‌ی بلند بیان شده.

ــ من فکر می‌کنم العازر خلاصی خود راکه به یاوه آزادی می‌پندارد در فریفتن خود می‌جوید و رهایی خود را در دور شدن از او می‌بیند. العازر چه تقابل شدیدی با این «ریسمان بی‌انتهای سرخ» دارد: «او» «از رحمی که در جان خویش یافت / سبک شد...» و در العازر گونه‌یی سنگ‌دلی و خودخواهی پیداشد که گذاشتن و رفتن، توانستن و نخواستن

و نکردن است و همه هم در معانی منفی. آن یک به زلالی رسید و این یک به سیاه‌دلی و سیه‌رویی. او قویی سبک‌بال است و العازر هم‌چنان زیر بار دینی گران مانده. او آواز بشارت بود و العازر یاوه‌گویی از صف غوغاییان و جارچی زبونی و نامردمی و ....

ــ این‌ها نتیجه‌گیری تو است. شاید العازر نمی‌خواهد شاهد ماجرا باشد، چون ترسو است، نمی‌خواهد با ترس خود روبه‌رو شود، یا خودخواه است. اتفاقاً میان العازر و آن قوی زلال به نوعی رابطه هست. او سبک می‌شود و العازر هم از باری که دارد از « آزار ِگران ِ دینی گزنده » در او چیزی گره‌می‌خورد و در العازر هم‌دست‌های او « به‌هم درافکنده ». او هم از آن « صف غوغا » جدا است و گویی حرکتی افقی در خود دارد و العازر هم که از دیگران جدا می‌شود، او در خود می‌نگرد، و العازر بر حقیقت خود چشم می‌بندد. او از گره خود برمی‌گذرد، العازر در گره می‌افتد. او چیزی نمی‌گوید و العازر آن حرف را می‌زند، که دردانگیز است. آیا عمل او و عمل العازر یک‌دیگر را خنثی می‌کنند؟ اگر چنین است فاجعه این‌جا رخ می‌دهد.

آسمان ِکوتاه
به سنگینی
بر آواز ِروی درخاموشی ِرحم
فرو افتاد.

ــ جهان درونی « او » که « آواز رحم » اشاره به آن است و جهان بیرون از او به‌گونه‌یی بسیار هنرمندانه این‌جا در کنار هم‌اند بی آن‌که یگانه یا از یک ذات باشند. گویی بی‌درنگ به دنبال حرف العازر است که « آسمان کوتاه » فرومی‌افتد. آیا به‌راستی آن « آواز رحم » روی در خاموشی دارد؟ آیا روی در خاموشی داشتن به معنای از بین رفتن است یا دور و دورتر شدن؟ آسمانی که به سنگینی فرو می‌افتد بی‌شک صدایی دارد،

آواری است که بر آوازی فرو می‌افتد، اما این صدا چرا در شعر به‌گوش نمی‌رسد؟گویی آسمان در خلأ فرو می‌افتد. در این بخش از شعر « آواز روی در خاموشی رحم » به‌گوش می‌رسد که دور می‌شود.گویی کسی که به آن « آواز » گوش فرا می‌داده دیگر هیچ صدایی نمی‌شنود، با آن « آواز » رفته‌است زیرا که دیگر هیچ سخنی از او نیست. در این بند با استادی تمام مرگ ِ آواز وصف شده است نه مرگ کسی. خاک‌پشته‌یی مانده با سوگ‌وارانی چند، و ماه و خورشیدی درهم شده :

سوگ‌واران
به خاک‌پشته برشدند
و خورشید و ماه
به‌هم
برآمد.

چرا می‌گوید « سوگ‌واران »؟ و چرا « خاک‌پشته »؟ اینان بر چه سوگ‌واری می‌کنند؟ نمی‌دانم. شاید از این سوگ‌وارند که او

از رحمی که در جان ِخویش یافت
سبُک شد
و چونان قویی
مغرور
در زلالی ِخویشتن نگریست.

و یا شاید سوگ‌وارند که این ریسمان به بی‌انتهایی و به جاودانه‌گی جان خویش رسیده است، و الا چه جای سوگ‌واری و مویه‌است؟ آنان بر فرود آمدن آن « رشته‌ی چرم‌باف » می‌گریند و دیگران نیز بر فرود آمدن ِ همان رشته شادی می‌کنند.

ـ « به هم برآمدن » را« تنگدل شدن، اندوهگین گشتن، غضبناک شدن » معنی کرده‌اند یا « پیوستن دو چیز، سر به هم آوردن » (فرهنگ معین).
ـ آیا به‌معنی باهم برآمدن، یعنی طلوع کردن‌است؟ من فکر می‌کنم « درهم شدن » و منقلب شدن است. این دو سر به هم می‌آورند، درهم می‌شوند، و فرو می‌پاشند، و هرگونه نوری ازجهان رخت‌می‌بندد، سیاهی و ظلمت بر همه‌جا گسترده می‌شود.
ـ نکته‌ی ظریف آن است که پس از فرود آمدن سنگین ِ آسمان ِکوتاه بر آواز ِ روی درخاموشی رحم، خورشید و ماه به هم برنیامده‌اند بل‌که گویی چون سوگ‌واران به خاک‌پشته برشدند چنین شده است. گویی سیاهی سوگ‌واران و غم‌ناله و مویه‌ی آنان است که خورشید و ماه را درهم و تیره و آشفته کرده است. آسمان‌کوتاه، که دلگیر و ابرناک و تیره است و ماه و خورشیدی ندارد با سیاهی سوگ‌واران و اندوه‌ناکی غم‌ناله‌ی آنان هم‌ساز است. چه جهان تیره وسنگین و دلگیر و نفس‌گیر و پرمویه‌یی !
ـ چه خاک‌پشته‌ی پلشتی است جهان این سوگ‌واران : بی‌نور، بی‌هوا، بی‌شادی و بلندی !
ـ و این جهان « تماشاییان » و« سوگ‌واران » است، نه جهانی که « ریسمان بی انتهای سرخ » در آن می‌گذرد.

انجامه‌ی مرگ ناصری را مقایسه کنید با انجامه‌ی شعر مرد مصلوب (که در ۶۵/۶/۳۱ سروده شده، از مجموعه‌ی مدایح بی‌صله، چاپ تهران، ص ۱۱۴) :

زمین بر خود بلرزید
توفان
به‌عصیان
زنجیر برگسیخت و
خورشید

از غایت ِشرم‌ساری
سر در دامن ِسیاه ِکسوف
نهان کرد.
زیر خاک‌پشته‌ی خاموش
سوگ‌واران به زانو درآمدند
وجاودانه گی
سربند ِسیاه‌اش را بر ایشان گسترد.

شعر، اما آوازی‌است از زلالی جان انسان ــ انسانی‌که « ققنوسی در باران » است
ــ و خاموشی آن آواز. آواز بی‌انتهای سرخ انسانی که در جان‌اش عطوفت می‌ورزد. مرگ ناصری، شعری فراونده است، به‌ورای « مفاهیم » می‌رود، مفاهیمی‌که در « بیرون » شعر می‌پلکند : عربده‌کشان و العازران و سوگ‌واران و خاک‌پشته‌یی که کعبه و کمال ایشان است.

۲. با آوازی یکدست

ــ حوصله‌اش را دارید که شعر را از نو و با نگاهی دیگر بخوانیم؟
ــ چه چیزی هست که نگفته مانده؟
ــ مسأله این نیست که چیزی نگفته مانده. به‌تجربه روشن‌شده که ما با هر بار خواندن شعری که پیش رو داریم در آن به «کشف» روابط پنهان-آشکاری دست می‌یابیم. این نکته‌یی که گفتم نیاز به بحث و بررسی دارد. اگر موافق باشید می‌گذاریم برای قسمت دیگر، یعنی گفت و گوی کشف، که اگر به درازاکشید دست و پاگیر نباشد.

شعر را در قسمت آواز و غوغا خواندیم. این‌جا می‌خواهیم به شعر، که آوازی یکدست است، گوش دهیم و زلال آن را در رگ جان جاری‌کنیم. ببینید، این شعر با خود چیزهایی دارد که آن را از شکل شعر، به معنایی که غالباً در میان ما رایج است، بیرون می‌برد یا صورت تازه‌یی از شعر پدید می‌آورد. به نظر می‌رسد که فُرمی از موسیقی است که به جای نت واژه‌ها را به‌کار می‌برد.

ــ می‌خواهی از موسیقی این شعر حرف‌بزنی؟ مثلاً از آهنگ و تأثیر آواها و کاربرد آواهای حروف یا «مخارج حروف» و ساختمان کلمات و سیستم واکه‌ها و همخوان‌ها ــ همان مصوت‌ها و صامت‌های قدیمی‌تر ــ و یا

وزن‌های عبوری و قافیه‌های پراکنده‌ی احتمالی، و ایقاعات شعری، و خلاصه‌از مبانی موسیقایی یا از « جانب موسیقایی » بگویی که این سال‌ها در این زمینه‌ها مرسوم‌شده؟

ــ ابداً. نمی‌خواهم از موسیقی ِ شعر یا موسیقی این شعر حرفی بزنم. خیلی ساده است : می‌خواهیم این شعر را بشنویم همان طور که اثری از موسیقی معروف به کلاسیک را می‌شنویم. فرض‌کن داری به یک قطعه موسیقی گوش‌می‌کنی. این بار که شعر را بخوانیم به چیزهایی توجه می‌کنیم که آن بار نکرده بودیم، و اگر آن نکات را باگوش جان بشنویم، آن را شنیده‌ایم. باگوش فرا دادن به این آواز، به نکته‌ی دیگری در این شعر دست‌می‌یابیم که شاید بار اولی باشد که آن را به این صورت در زبان فارسی تجربه می‌کنیم. درمی‌یابیم که زبان شعر و زبان موسیقی یکی است، یا بگو از یک نهاد است. و این کشفی است در این شعر. و این بار دیگر نشان می‌دهد که « ریشه‌های آسمان و زمین یکی است. »

□

پیش از شروع ِگوش فرادادن به این « آواز زلالی » ضروری است که به طرح استحاله‌ی « او »ی شعر دقیق‌تر نگاه کنیم. گفتیم « او » ی بند اول در ضمیر **ش** « در قفای‌اش... » مختصر نشانی دارد که فقط ناظر به جسمیت او است. او حامل « بار » است و وجود او بسته به آن بار. نقش اصلی را بار و دنباله‌ی چوبین‌اش بر عهده دارد نه او.

در بند دوم، « هذیان دردش » مطرح است. او این‌جا باری بر خویش است. آرام آرام استحاله‌ی او شروع می‌شود. از دردمندی تا به زلالی. او در این مقام جانی دردمند و دستخوش هذیان است، حتا اگر این درد، درد ِ تن باشد باز تاب‌اش در جان او است. عامل استحاله‌دهنده آوازی است که از بند اول آغاز شده و خطی سنگین ومرتعش بر خاک کشیده است. گویی در بند اول « آواز » در ورای او بوده است اما در بند دوم در جان او است، که بندی ِ درد است و رشتن را آغاز می‌کند. جان او می‌شود آماج آواز و پای‌گاه و آغازگاه ِ رشتنی که در بند چهارم به بی‌نهایت می‌رسد.

در بند سوم نشانی از ظاهر آواز نیست. تمامی سخن از آواز زلال جان او است. گویی دیگر نشانی از جسمیت پیدا نیست. این جا استحاله‌ی او آرامش و پروازی شگفت‌انگیز می‌گیرد.

بند چهارم اوج بلندی جان او است، مقامِ « شدن » است، که اویی و قویی او نیز در « ریسمان بی‌انتهای سرخ » به اوج رسیده و محو شده است. از نظر تصویری هم این بند چشم‌گیر است : رشته‌یی به رنگ سرخ آتشین که تا بی‌نهایت امتداد یافته است ! او در سه گامِ دردمندی و زلالی و ریسمان بی‌انتهای سرخ شدن، به مقصد رسیده است. این استحاله‌ی اوست. اما رها شدن از تن به آن معنا نیست که« ناصری » هم، با تن‌خویش، با« او » به « ریسمان بی‌انتهای سرخ » پیوسته است، یا فی‌المثل از قالب تن جدا شده و به آسمان رفته است. نه ! ناصری از مردم ناصریه است که گوشت و پوستی و مرگی به دنبال دارد، که از عنوان شعر چنین برمی‌آید، هر چند در متن شعر اشاره‌ی روشنی به مرگ او نشده است. جان او در بخش اول شعر به جاودانه گی می‌رسد، اما کالبدش، وکمابیش جهان بیرون‌اش، دستمایه‌ی دو بخش دیگر شعر است. شعر در بخش‌های دوم و سوم از لامکانی و بیزمانی، که همان زلالی جان اوست، به زمان و مکان، یعنی به جهان بیرون، باز می‌گردد. نباید چنین پنداشت که این تعالی در خیال او صورت بسته است. نه ! این‌همه پرواز جان او است؛ ازدست‌دادنِ هستی مادی و رها شدن از جسمیت است، و پیوستن به زلالی و بی‌انتهایی و نیستی، در این معنا. اما او تنی دارد وگوشت و خونی. موجودی خیالی یا ملکوتی یا روح محض و مانند این‌ها نیست. انسانی است حامل باری گران، و در میان مردمی می‌رود که به « صف غوغا » و « تماشاییان » وصف شده‌اند. بیرون از جان او جهانی هست، که آسمانی دارد و زمینی و تماشاییانی، و خاک‌پشته‌یی با سوگ‌واران‌اش که گواه مرگ ناصری اند (وگواه مرگ **او** نیز هم؟). در بخش‌های دوم و سوم به این ناصری پرداخته می‌شود. این تمایز میان « او » و « ناصری » پذیرفتن « دویی » این دو نیست.

□

اکنون با نگاهی دیگر به شعر رو آوریم.

شعر « با آوازی یکدست » آغاز می‌شود، آوازی که در نظر اول آن را خرت‌خرتی پنداشته‌ایم که این ازکشیده شدن دنباله‌ی چوبین بار بر خاک ایجاد می‌شود. آیا این خرت خرت یکنواخت در جان او « آواز ِ یکدست »است؟ از خود می‌پرسم چه طور ممکن است آغاز شعری چنین با چنان خرت‌خرت بدآهنگی آغاز شود؟خرت‌خرت چه‌گونه می‌تواند آوازی باشدکه به چنان اوج و تعالی دست‌یابد و تمام شعر، درخوانش من، بر این محور بگردد؟ می‌شود شعری با یک چنین تراش ِ الماس‌گون ـ که در بخش پیش دیدیم ـ با خرت‌خرتی یکنواخت (و کسالت آور و عصب‌خراش) آغاز شود؟ این که موسیقی نیست، خرت خرت ِ جان‌گزا است ! شعر با ما ازآوازی یکدست سخن می‌گوید و بی‌گمان ما را به شنیدن این آواز فرامی‌خواند. از این‌جاست که پیشنهاد می‌کنم تصور خرت خرت ناخوش‌آواز را رهاکنیم و آوازی یکدست بشنویم. می‌توانیم به این شکل هم بپرسیم : چه لازم بود که « یکدست »، اگر به معنای یکنواخت بود، چنین به‌تأکید در تقطیع موسیقایی مکرری بیاید؟ واژه‌ی « یکدست » در ترکیب ِ آوایی ِ « باآوازی یکدست / یکدست »، آهنگین، ناب، ناگسسته، نوازش‌گونه و زلال است‌گویی به زلالی و یکدستی آبگینه‌یی ارغوانی که در مهتاب بدان بنگریم. با این توصیف می‌خواهم بگویم که این آواز، موسیقی نابی است‌که بر خاک طنین افکنده است. « بر خاک » و زمینی، و در معنایی گسترده‌تر : در جهان و در تمامی هستی.

ــ آیا زود به این وصف ِ « یکدست » نرسیده‌ای؟

ــ شاید. اما من شور جان‌ام را از شنیدن این نَرمای ِ آغازین آواز بازگفتم.

ــ پس از دو مفهوم « آواز » و « بر خاک »، آیا می‌توان‌پرسید : « بار »کدام است و « دنباله‌ی چوبین » آن چیست؟

ــ بار ِ درد و تنهایی...نیست؟ واقعی‌ترین و ملموس‌ترین شکل بیان درد و

رنج و تنهایی که او می‌کشد جز « بار » چه می‌تواند بود؟

ــ و بر این پایه، ملموس‌ترین و عینی‌ترین شکل بیان جهان، همان خاک، و زمان نیز امتداد همان خط سنگین ومرتعش است.

ــ عبارت « درقفای‌اش » هم در این راستا معنایی دیگرگونه خواهد داشت؟

ــ تمام این‌بخش از مفهوم مادی‌اش عاری می‌شود و بنا بر این، « پس از او »، یعنی از او به این سو. آیا آن آواز، طنین آواز ِآن بار ِپس از او در جهان نیست؟ این‌جاست که می‌توان گفت که این شعر در باره‌ی او نیست، خواه او ناصری باشد و خواه کسی دیگر. صدای دردآلودی است که در هذیان دردی در جان سرشته می‌شود. تکرار نمی‌کنم، که پیش از این به چنین نتیجه‌یی رسیده‌بودیم. از این گذشته، می‌خواهیم آن « آواز دراز دنباله‌ی بار » را بشنویم. این‌جا به‌جای کلمات ما با نت‌ها سروکار داریم.

ــ به دور از بحث کلی ما، اطلاعات دیگری هم هست که دلالت به چنین نتیجه‌گیری‌هایی کند؟

ــ مفهوم « آواز » و واکه‌های « آ » را در این بند کنار می‌گذاریم. از یک سو، شکل یا طرح یا ساختار سه بخشی شعر با مختصات آن، و از سوی دیگر آگاهی از نزدیک به احوال شاعر و عشق عمیق او به موسیقی ــ مقصودم موسیقی علمی کلاسیک یا موسیقی جهانی است ــ این باور مرا تأیید می‌کند.

ــ این نوعی پیش‌داوری است.

ــ خب. پس بهتر است به خود شعر گوش کنیم.

آواز یکدست، آواز ناب و همساز(همسُرایانی؟)است در گذر، که چون اندکی از آن می‌گذرد هم‌چون خطی سنگین ومرتعش در آفاق عالم طنین می‌افکند. آوازی که در آغاز از درد سنگین و از هذیان آتشین ِدرد مرتعش است، و سپس در بندهای بعدی حال و هوایی عمیق‌تر خواهد یافت.

ــ چرا می‌گویی « که چون اندکی از آن می‌گذرد »؟

ــ برای این که این استمرار آواز در همان چند سطر آغازین آشکار است. به

کلمات خط و کشیدن، وآواز دراز، و مفهوم رشته و رشتن توجه کنید. این تنیده‌گی و استمرار را نه‌فقط در بنداول که دربند دوم و سوم هم آشکارا می‌توان‌دید. آواز در بند دوم با درد می‌آمیزد و در بند سوم با رحم و سبک‌بالی و غرور ــ که این‌جا بلندی آواز و جان است ــ و سپس با زلالی، و در بند چهارم چنان طولی می‌یابد که به « ریسمان بی‌انتهای سرخ » وصف می‌شود ــــ

ــ آیا صفت « یکدست » در طول این استمرار حفظ می‌شود؟

ــ یقیناً ! در سه بند بخش اول، موسیقی تماماً آوازی یکدست است. در بند چهارم ضربه‌ی سنگینی بر این آواز وارد می‌شود که به یکدستی آن آسیبی نمی‌رساند.

ــ از کجا معلوم می‌شود که به این یکدستی آسیبی نرسیده؟

ــ می‌گوید « در طول خویش / از گرهی بزرگ / برگذشت »، با آن که گرهی بزرگ در این رشته افتاده اما این رشته هم‌چنان می‌گذرد.

ــ آن ضربه‌ی سنگین همین « گره‌ی بزرگ » است؟

ــ فرود آمدن رشته‌ی چرم‌باف از بیرون چنین ضربه‌یی ایجادمی‌کند و از درون، در همان زمان، گرهی بزرگ پدید می‌آید.

ــ چنین ضربه‌یی را باز در جای دیگر این موسیقی هم می‌شنویم؟

ــ بله. دربخش سوم، یا دقیق‌تر بگوییم، در موومان سوم، آن‌جاکه می‌گوید آسمان کوتاه / به‌سنگینی / برآواز رو درخاموشی رحم افتاد. آسمان به شکل یک ضربه‌ی سنگین برآواز رو درخاموشی رحم وارد می‌شود ــــ

ــ می‌شود برای این شعر-موسیقی فُرمی انتخاب کرد؟

ــ حتماً. به شرط آن که زیاده از حد در این نام‌گذاری بر اصرار یا انکار نباشیم. شعر سه‌بخش دارد که به سه موومان از یک اثر موسیقی کلاسیک ــ مثلا فرض کنید یک پوئم سمفونیک ــ شبیه است.

ــ پوئم سمفونیک گویا فقط یک موومان دارد.

ــ گفتم « فرض کنید ». می‌توانی بگویی شعر یک موومان دارد با چندبخش کوچک‌تر. اصرار و انکاری در میان نیست. هر نامی که روی‌اش بگذاریم

اصل مسأله این است که موضوع بیرونی این اثر مرگ ناصری است و درون‌مایه‌ی آن زلال شدن ِ جان ِ انسان.

ــ می‌شود این‌جا پرانتز کوچکی باز کنیم؟ به صورت غیرفنی بگو موومان و پوئم سمفونیک یعنی چه.

ــ موومان در لغت به معنی « حرکت » است و در اصطلاح به آن قسمت از یک اثر موسیقایی گفته می‌شود که دارای حرکت و سرعت خاصی است. به نظر تو این توضیح کافی است؟

ــ خیلی کلی از آب در آمد.

ــ اگر از این حد جلوتر برویم آن وقت تعریف ما صورت فنی به خودش می‌گیرد. امتحان‌اش ضرری ندارد. در فرهنگ موسیقی‌هارو ارد آمده موومان یعنی تِمپو(tempo). و در معنی این هم آمده : موومان، حرکت، ضرب. و در کتاب دیگری آمده : تمپو یعنی میزان سرعت یک کمپوزیسیون یا یک بخش ـــ

ــ مثل این که داریم دور خودمان می‌چرخیم.

ــ چاره نیست. خواننده اگر با این مفاهیم از قبل آشنا نباشد احتمالاً چندان چیزی از این حرف‌ها عایدش نخواهد شد.

ــ تعریف پوئم سمفونیک هم از همین قماش است؟

ــ ببینید، پوئم سمفونیک نوعی موسیقی است که بیان‌کننده‌ی فکری ادبی یا توصیفی... است و به طور کلی در مقوله‌ی موسیقی ِ داستان‌مایه‌یی یا پروگرامی جا می‌گیرد، و یک موومان دارد ـــ

ــ می‌شود برای هر موومانی بخش‌بندی‌های کوچک‌تری هم انتخاب کرد؟

ــ بسته گی دارد به حدود توانایی تخیل شما و میزان آگاهی‌تان از این نوع موسیقی، البته در حد شنونده‌ی خوب. مثلاً موومان اول به چهار بخش تقسیم می‌شود. یا یک موومان است در سه‌بخش. منتها بخش‌بندی شعر به آن شکلی که شاعر آورده از نظر فرم به مفهوم سه موومان نزدیک‌تر است و از نظر موضوع به پوئم سمفونیک.

ــ بهتر نیست آن را بشنویم؟ شاید با ادامه‌ی این بحث از اصل مطلب باز

بمانیم خصوصاً که هیچ کدام‌مان اصل این فنّ نیستیم.

ــ گفتیم موسیقی با «آوازی یکدست / یکدست» آغاز می‌شود (مثلاً شروع میسا سولِمنیس بتهوون را مجسم کنید). ادامه می‌یابد، و با صفت « یکدست »ِ دوم تأکید می‌شود. سپس نوع آواز یا نوع موسیقی در دنباله‌ی همین آواز آغازین با عبارت « دنباله‌ی چوبین بار ... » روشن می‌شود : از همان آغاز سنگین و مرتعش است .... او نخستین شنونده‌ی آن آواز است. آغاز غمگنانه‌یی است. این‌جا ضربه‌ی سنگین و ناگهانی که با سرشت آن آواز ناهمخوان است، به‌گونه‌یی ریشخندآمیز و بیرون از حال و هوا و یکدستی آواز به‌گوش می‌رسد (برگردان اول).

ــ آیا این موسیقی رامی‌توان موسیقی آوازی دانست ؟

ــ می‌توانیم « آواز » را آواز همسرایان بدانیم که اوج می‌گیرد و ناگهان یکدستی آن با صدای « تِنور » (tenor) یا « باس » که هم‌سرشت آن آواز نیست، اما از نظر هنری با آن سازگار است، زیر فشار قرار می‌گیرد.

ــ « از نظر هنری با آن سازگار است » یعنی چه ؟

ــ مثلاً با آن «کنتراست» شدیدی دارد بی آن‌که یکپارچه‌گی آن را به هم بریزد : یک‌جا ریشخندآمیز است، در آخر بنداول، که در متن آن « آواز یکدست »ِ سنگین و پروقار و لرزان از تقدس موسیقایی، یاوه‌گی‌گوینده را ــ که می‌تواند گوینده‌گان هم باشند ــ می‌رساند هرگاه که از بیرون به آن گوش کنی، و مبین هراس است آن‌گاه که از درون شعر به آن بنگری.

ــ آیاسه ضربه‌ی دیگر، که دوتای آن به یک صورت است، همان اثر را در این آواز دارد؟

ــ بی‌گمان، نه ! باید با توجه به بند بالای آن به آن نگاه کرد. به طور کلی، این صدا با حالات متغیر اما در همان فضای وهن و ریشخند و هراس ــ مثلاً در پایان بند سوم ــ سه بار دیگر در بخش اول، یا موومان اول، در میان «کُر» تکرار می‌شود. تلفیق این برگردان‌ها با هر بند، با آن مشخصاتی که گفتم، هنر می‌خواهد چه از نظر موسیقایی و چه از نظر شعری.

ــ کشاکشی راکه در آثارکلاسیک هست این‌جا هم‌حس می‌کنیم. مقصودم

کشاکش دو نیروی خیر و شر، یا دو نیروی مخالف است :کشاکش میان آواز یکدست و ضربه‌های برگردان‌ها.کشاکش آواز و غوغا. نوعی دیالوگ موسیقایی.

ــ وکشاکش میان دو نیروی درونی ــ میان آواز و هذیان درد ــ که درآغاز بند دوم‌حس می‌شود اما درپایان همان بند و در سراسر بند سوم چنان به هم می‌آمیزند که به صورت یک آواز زلال به‌گوش می‌رسد.

ــ و در متن این آواز زلال است‌که آن نیروی دوم، که نیروی کدر یا شرّ، وارد می‌شود.

چه غم‌انگیز و چه هراس‌انگیز است ورود این نیروی شرّ، و این ضربه‌ی هول‌انگیز به آن زلال شفقت انسانی ــــ

ــ چرا تأکید صفت « انسانی »؟

ــ نمی‌خواهم بگویم « ملکوتی » یا چیزهایی از این دست برای این که موسیقی کاری انسانی است، و همین طور هم شعر. باری. در بند دوم، پس از ضربه‌ی برگردان، تم اول بسط می‌یابد وکشاکشی آغاز می‌شود که نوعی دیالوگ موسیقایی است میان دو تم یا دو مایه و نیز میان دو نیرو که هم از بیرون حس می‌شود و هم از درون. این دو تم با هم یگانه می‌شوند اما هویت‌شان را از دست نمی‌دهند ، و در شعر هم « رشته‌یی آتشین » دلالت بر آن دارد و اوج آن هم « ریسمان بی‌انتهای سرخ » است ــــ

ــ و این در میان ِ دو تم ِ از یک نوع رخ می‌دهد. میان دو نیرو چه طور؟

ــ قبلاً هم گویا اشاره کرده‌ایم : برگردان « تازیانه‌اش بزنید ! » به شکل یک ضربه‌ی سنگین وارد تم اصلی شده به شکل «گرهی بزرگ » باآن می‌آمیزد، و خشونت خود را در آن ازدست‌می‌دهد و برگردان آخری گویا دیگر رمقی ندارد و به شکل ضربه‌ی ضعیفی به‌گوش می‌رسد، به خلاف ضربه‌های ریشخندآمیز وخشم‌آلود پیشین، و در خاموشی میان دو بخش یا دو موومان یا در میان « غوغای تماشاییان » محو می‌شود. بند سوم از موومان اول، لطیف‌ترین و درون‌نگرانه‌ترین وآرام‌ترین بند این موسیقی است ویکدستی دو بند اول و دوم هم در آن به‌کمال چشم‌گیری

رسیده و زمینه را هم برای تقابلی شدید آماده می‌کند که میان این بند و برگردان پایان این بند شکل می‌گیرد. موسیقی این‌جا رحم و سبکبالی و بلندی جان انسانی را که در این قسمت به صورت «قویی مغرور» نشان‌داده‌شده، در یک زلالی موسیقایی وصف می‌کند. آن آواز از این سبکی اوجی دیگرگونه می‌گیرد ـــ

ـ «مرگ قو»ی سن‌سانس را به یاد نمی‌آورد؟ ـــ

ـ یا لطافت «قوی توئونلا»ی (Tuonela) سیبلیوس را؟

ـ یا قسمت‌هایی از «دریاچه‌ی قو»ی چایکوفسکی را؟

ـ یا «آوازهای قو»ی (Schwanengesang) شوبرت را. نکته‌ی جالبی برای‌ات بگویم. این اسم را ناشر آلمانی این اثر با توجه به مرگ شوبرت روی یک مجموعه‌ی آوازی که او روی چهارده شعر از رِلشتاب و هاینه و زایدل ساخته بود گذاشته.

ـ آیا فکر می‌کنی شاعر ما با این آثار آشنایی دارد یا تو شباهتی بین این آثار و این شعر می‌بینی؟

ـ پاسخ هر دو سوآل‌ات مثبت است.

ـ آیا می‌شود گفت که در وقت نوشتن این شعر زیر نفوذ این آثار بوده؟

ـ آگاهانه، ابداً! این‌ها پنداره‌ها یا یافت ِ من و تو ِ خواننده است. اصلاً این شعر آگاهانه نوشته نشده. به اصطلاح، ساخت و سازی نیست. او در خود فرو می‌رود، در جان‌اش کشفی شگفت می‌کند، چیزی می‌یابد که او را از همه چیز می‌رهاند و آزاد می‌کند، سبک می‌شود. «هذیان دردش» این‌جا پایان می‌یابد و آن رشته‌ی آتشین دیگر در زلالی او محو می‌شود. از نظر موسیقایی، شروع بند اول به یک لِنتو (lento) می‌ماند که حرکتی خیلی آرام و ملایم دارد، و بند دوم به یک آد\اجو (adagio) نزدیک است که اندکی تندتر از لنتو است. رحمی که در حقیقت همان عطوفت است در جان‌اش پیدا می‌شود، و چنان که تو گفتی، رهایی و آزادی را در خویش می‌یابد که اوج‌اش همان «سبُکی» است، و موسیقی این‌جا از تعالی خاصی برخوردار می‌شود و اندکی به سرعت‌اش افزوده می‌شود (به دلیل حرکت

رو به بالای آن) و چون با غرور زلالی او درآمیزد به مرزی می‌رسد که شاید بتوان آن را آندانته (andante) نامید که یک پله بالاتر از آداجو است. (یقیناً این‌ها منوط به تخیل خواننده است و اندک آگاهی او به معانی این اصطلاحات.) او که سخت در خود و در زلالی خود فرو رفته است، هیچ به خود نیست، آرام و بی‌خودانه در زلالی و سبکی خود سیر می‌کند که ناگاه عربده‌یی سهم‌ناک شکافی عمیق در آن آرامش زلال ایجاد می‌کند : « ــ تازیانه‌اش بزنید ! » ــ موسیقی آرام ِ رو در اوج با یک ضربه‌ی محکم (در تقابلی شدید) تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد. این جا است که این ضربه یا این برگردان، ــ شاید بشود گفت به صورت سه ضربه ــ به متن موسیقی یا شعر راه‌می‌یابد، اما بیگانه گی آن هم‌چنان حس می‌شود ــ

ــ از نظر تضادی که با آندانته ی بند سوم دارد؟

ــ نه. این جا توجه شما را به یک نکته جلب می‌کنم : پس از جمله‌ی « در زلالی خویشتن نگریست، » یک ویرگول آمده و پس از « فرود آمد، » هم یک ویرگول نشسته و جمله‌ی بعدی با یک واو عطف شروع می‌شود : « و ریسمان ... » ــــ

ــ یعنی این جمله در واقع دنباله‌ی جمله‌ی « در زلالی خویشتن نگریست، » است؟

ــ بی‌شک، همین طور است. به نظر من عبارت « و ریسمان بی انتهای سرخ » دنباله‌ی بند دوم است نه سوم، و این واو عطف به بند دوم عطف می‌شود.

ــ تناقضی میان حرف تو و من نیست. درست‌تر این است که بگوییم این ریسمان همان رشته‌ی آتشین بند دوم است که در بند سوم، با اوج خاصی، که پیش از این از آن حرف‌زدیم، به بی‌انتهایی می‌پیوندد. بند سوم ادامه‌ی منطقی بند دوم است. به این دلیل ــــ

ــ ببخشید که حرف‌ات را قطع می‌کنم. « بی‌انتهایی » از کجا آمده؟

ــ موسیقی هم‌چنان ادامه دارد. و برگردان‌ها، خاصه برگردان سوم، جزیی از کل اثر است. از این رو آن رشته‌ی آتشین هم‌چنان بافته می‌شود تا آن که در فضای خاص بند سوم به بی‌انتهایی می‌رسد.

ــ این بی‌انتهایی آیا رها شدن او از « خاک » نیست؟ یا رها شدن‌اش از تفته‌گی آن آتش در خنکای زلال جان‌اش؟ هر چند آن ریسمان هنوز، و برای همیشه، « سرخ » است، یا بی‌کالبد و مجرد و ناب و زلالی مطلق است.

ــ و یا رها شدن از زمان و مکان. توجه کنید که این بند زمان و مکانی ندارد. فعل ماضی آن هم دلالت بر این دارد که او در خود می‌نگرد و به کشفی می‌رسد که قبلاً از آن حرف زدیم.

ــ « سرخ » ارزش تصویری والایی دارد. ریسمان سرخی را مجسم کنید که تا بی‌نهایت ادامه داشته باشد. ارزش موسیقایی هم دارد؟

ــ به تنهایی ؟ گمان نکنم. می‌تواند دلالت بر شوری باشد که بر این ریسمانِ به اوج رسیده غالب می‌آید، یا شور غرور این قو باشد، یا آتشی است که از فرود آمدن آن رشته‌ی چرم‌باف در جان زلال این قو پدید آمده. بهتر است که « ریسمان بی‌انتهای سرخ » را در متن موسیقی نگاه کنیم : آن آواز، که آوازی تنها نیست، رشته و ریسمان بی‌انتهایی می‌شود از آوازهای جان انسان، از آوازهایی که پایان نمی‌پذیرند، از آوازهای انسانی که با تجربه‌های درد و عطوفت و سبک‌بالی جان و شورِ غرورِ انسان بودن و زلالی و نیالوده‌گی‌اش عجین است. او سراسر پاکی است و گردن‌افراخته‌گی، آبگینه‌گی و زلالی، و به همه‌ی این‌ها می‌توانی دو صفت بی‌انتها و سرخ را هم بیافزایی. این انسان زلال بی‌کران می‌تواند او باشد، یا تو باشی.

بخش اول شعر یا موومان اول این‌جا پایان می‌گیرد.

ــ آیا میان بندهای آرام و سنگین موومان اول و این قسمت رابطه‌یی هست؟

ــ دقیقاً ! این قسمت بسط همان چهار ضربه‌ی هول‌انگیزی است که به شکل چهار برگردان در قسمت اول شنیده‌ایم. آن برگردان‌ها این‌جا مجال ظهور می‌یابند. آن ریشخند و خشم و خشونت اکنون در « صف غوغای تماشاییان » به اوج می‌رسد.

ــ آیا موومان دوم نوعی دانس ماکابر یا رقص مرده‌گان نیست؟

ــ مقصودت از دانس ماکابر (danse macabre)، پوئم سمفونیکِ سن‌سانس

است؟

ــ نه !گفتم نوعی دانس ماکابر. بهتر است بگوییم نوعی ماکابرــ البته اگر بشود چنین اصطلاحی را به کار بردــ تا حضور مرده‌گی یا فضای مرده‌گانی را رسانده باشیم.

ــ مرده‌گانی؟ منظور حضور مرده‌گان است؟

ــ « مرده‌گانی »، مثل کلمه‌ی « خسروانی »، منسوب به مرده‌گان است. غرض‌ام این است که العازر و دیگران، که شعر از آنان به « صف غوغا » یاد می‌کند، مرده‌گان‌اند.

ــ با این اصطلاح می‌خواهید رقص‌مرده‌یی مثل العازر را در آن فضای « صف غوغا » یی مرده‌گان القاکنید؟

ــ رقص چنین موجودی مطرح نیست، فقط چنان فضایی منظور من است. در مقابل آن بندهای چهارگانه‌ی بخش اول که سرشار از حیات و لطافت و تعالی بود این بند را داریم که پستی و ناخوش‌آوازی از آن می‌بارد.

ــ اما از نظر موسیقایی، این موومان جوهر هر چه العازر را در تقابل با آن انسانی که دیدیم و شنیدیم در نهایت ظرافت و قدرت بیان می‌کند.

ــ حس می‌کنم اصرار داری در مقابل این العازر حرفی از مسیح به میان نیاوری.

ــ خوب است بپردازیم به موسیقی ناب. این « صف غوغا » به هیاهوی اسکلت‌ها، و شاید هم رقص مرده‌گان در گورستان می‌ماند که در چنین آثاری به‌گوش می‌رسد. تماشاییان دیده نمی‌شوند فقط شنیده می‌شوند. آن‌ها هستی ندارند بل‌که « صف غوغا » هستند. او می‌گذرد و غوغای این دهن‌های گشاده را می‌شنود. « صف غوغا » تقابل شدیدی با آن « آواز یکدست » دارد و هم « تماشاییان » با « او ». امّا از صف غوغا، یا در این میان، یکی برجسته‌گی می‌یابد و کم‌کم محو می‌شود.

ــ در متن شعر هم دلالتی بر این نکته هست؟

ــ بله. به این بخش از شعر توجه کنید : «گام‌زنان راه خود گرفت /دست‌ها / در پس پشت /به هم درافکنده،... » موسیقی در این قسمت، چنان‌که گفتم،

با غوغا آغاز می‌شود و در این میان لحنی دیگرگونه به خود می‌گیرد که گویای حضور دردناک العازر است.

ــ چرا دردناک؟

ــ قبلاً ضربه‌های برگردان‌ها را شنیده‌ایم. چه دردناک بود، هم در تن و هم در جان‌اش. این‌جا آن عربده‌ها در وجود یکی تجسم یافته. از نظر موسیقایی می‌توان گفت که آن تم ِحاشیه‌یی در این قسمت با شدت و وضوح بیش‌تری بسط پیدا می‌کند، با دردی جانگزاتر و زخمی کاری‌تر و خون‌بارتر.

ــ به گمان من، موسیقی این‌جا لحنی مرثیه‌وار دارد ــــ

ــ مرثیه؟ برای چه‌کسی؟ برای العازر؟

ــ نه ! برای انسان، برای انسانی که این‌جا حضور ندارد. یا برای آوازی که او می‌توانست باشد، و اکنون روی در خاموشی دارد. بگو برای آوازی که نیست و برای غوغایی که هست. مرثیه‌یی برای غیاب و خاموشی آواز زلال عطوفت، و مرثیه‌یی برای تمام آن‌چه در موومان اول شنیده‌ایم. موسیقی در این قسمت گویای بی‌دردی و دور شدن از لنگرگاه انسانی‌است، و نیز پشت‌کردن به هرچه انسانی است. [و این دغدغه‌ی دائمی شعرهای این شاعر است.] نکته‌ی دیگر : موسیقی این جا لحنی دارد که با عباراتی کشیده این بیدردی را بیان می‌کند. (توالی کلمات این قسمت راکه پیش از این دربخش قبلی ازآن حرف‌زده‌ایم در نظر داشته باشید.)

ــ در قسمت « آواز و غوغا »ی این بحث، میان او و العازر تقابل شدیدی دیدیم. آیا آن تقابل این‌جا هم از نظر موسیقایی حس می‌شود؟

ــ بله، میان آن لطافت ِ« آواز یکدست » از یک‌سو و این موسیقی ماکابر از سوی دیگر. نکته‌ی دیگر : این جا هم یک ضربه‌ی وحشت‌ناک هست که ادامه‌ی همان ضربه‌های برگردان‌ها است. منتها خیلی وحشت‌ناک‌تر. و آن حرف العازر است که گفت : « مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست ! » این حضور مرگ است، حضور آواری است که بر آن آواز

حیات فرودمی‌آید.

ــ یک صدای باس می‌تواند این سخن العازر را بی‌دردانه بازگو کند.

در بخش سوم یا موومان سوم نخست موسیقی ملایمی به گوش می‌رسد که سرشار از عطوفت است. این نواکه آمیزه‌یی از« آواز یکدست » بند اول از بخش اول و استمرار و سرشته شدن‌اش با درد در بند دوم، و با « رحم » در بند سوم است در این بخش از شعر نام غم‌انگیز « آواز رو درخاموشی رحم » گرفته است و این گویای این نکته است که آن آواز آغازین در سراسر این اثر به گوش می‌رسد. هم‌چنـان که آن آواز زلال رحم آرام‌آرام خاموش می‌شود ناگهان ضربه‌ی‌کوتاه و سنگینی تمام آن آواز را در خود می‌گیرد و محو می‌کند. آن‌گاه غم‌ناله‌یی به گونه‌ی موسیقی آوازی به گوش می‌رسد که با رنگ سیاه سوگ‌واران و پستی ِخاک‌پشته هم‌نوایی دارد. آهنگی که هیچ نشانی از نور و شادی و بلندی و شادمانه گی آسمان را در آن نمی‌بینی. نه آسمانی در آن است و نه خورشید و نه ماهی. سه ضربه‌ی آخرکه در شعر به این صورت آمده : « و خورشید و ماه /به هم / بر آمد » در واقع «کودا »ی (coda) این اثر است. پس از آن تاریکی است و سیاهی. آوازی که در چهار بند موومان اول به اوج رسیده و به بی‌انتهایی پیوسته بود و در موومان دوم تماماً به ضربه‌های برگردان راه داده‌بود در موومان آخری بسیار دور و در جهانی دیگر به گوش می‌رسد.

ــ آیا طول شعر با طول موسیقایی آن برابر است؟

ــ لطفاً روشن‌تر بگو.

ــ ببین شعر راکه بخوانیم چه قدر طول می‌کشد؟

ــ یکی دو دقیقه.

ــ خوب. آیا موسیقی آن هم یکی دو دقیقه است؟

ــ طبعاً نه ! مگر سرود شادی شیلر که بتهوون آن را در کُر سمفونی نهم به کار برده چه قدر است؟ اگر به مصطلحات شعری خودمان بگوییم، سی وشش مصرع یا هیجده بیت. و شکل موسیقایی آن مثلاً در یک اجرا از لحظه‌ی شروع شعر تا پایان آن هیجده دقیقه است. مثال دیگر : مالر روی شش

غزل از چهار شاعر چینی آهنگ‌هایی دارد که به DAS LIED VON DER ERDE : آواز خاک یا ترانه‌ی زمین معروف است که معمولاً در حدود شصت دقیقه می‌شود. نمونه‌ها در این زمینه فراوان است.

ــ پس چشم به راه شوبرتی یا مالری باشیم !

۳. گفت و گوی کشف

ــ هر چند تو سعی‌کرده‌ای نشان دهی که این «کشف» یا نظرت که «مرگ ناصری، موسیقی است» بر پایه‌ی دلالت‌های کلامی خود شعر نهاده شده، اما مشکل می‌بینم که خواننده از راه «استدلال» توبه چنین‌مقصد و مقصودی راه ببرد.

ــ حق با تو است. چیزی بگویم که شاید برای‌ات تازه‌گی داشته‌باشد. یادم هست چند سال پیش که اولین بار«کشف» ساختار موسیقایی مرگ ناصری را با شاعر در میان‌گذاشتم در پاسخ‌ام گفتند، «این برداشت توست». آن روزها خیلی‌ها حتا سخت با این پیشنهاد مخالفت می‌کردند. اما کم کم دیدم شاعر و خیلی از همان خیلی‌ها با من همنظر شدند که این شعر را می‌توان، و شاید هم باید، شنید. بی‌شک این نکته بر آن‌ها هم از بارها خواندن این شعرکشف شده نه از قبول نظر من، یا به قول تو «استدلال» من. دوستی چه خوب گفت که خواندن شعر سفری است در عوالم شعر.

ــ بار اولی که این شعر را خواندی به این نتیجه رسیدی؟

ــ نه. روزی که به‌کشف این نکته رسیدم سال‌ها بود که آن را می‌خواندم.

ــ چرا پیش از تو کسی به این نکته نرسیده بود، یا تو پیش‌تر به آن نرسیده بودی؟

ــ اگر کسی در این زمینه چیزی ننوشته معنی‌اش این نیست که پیش از من کسی به این نکته یا مشابه‌ی آن نرسیده. شاید ما چیزی از او نمی‌دانیم. و اما من چه‌گونه به آن رسیدم. خلاصه‌اش این است.

از شاملو خوانده و شنیده بودم که « بی‌گمان امروز هم، در من، شعر عقده‌ی سرکوفته‌ی موسیقی است. » سال‌ها دیده‌ام هرگاه که به موسیقی می‌رسد بدان ماند که در بیابانی تفته یکی به واحه‌یی رسیده که خنکای آب و سایه‌گاه درختان و خاموشی پرغوغای آن خیال‌گونه و حیرت‌انگیز و رؤیایی است. این را همیشه در او می‌دیدم، و هنوز هم می‌بینم. همیشه از خود پرسیده‌ام : این شعرها، که « واحه »های جان احمد شاملو است، و تو از تفتستانی که در آنی به آن‌ها می‌رسی، چه‌گونه پدید آمده؟ آغازگاه این « زلال‌ها »کجاست؟ همواره از خود پرسیده‌ام آن‌همه « ریزش رگباری موسیقی »که دیری، بیش از نیم قرن، بر تفتستان جان شاعر می‌بارد کجا رفته؟ چه شده؟ اکنون به کجا می‌رود؟ دیری از خود می‌پرسیده‌ام جوشش این شیدایی پنهان-آشکار او را کجا می‌توان دید؟ شعر او، چنان که خود او گفته، تجلی موسیقی است در او. اما من چرا آن را نمی‌بینم؟ آیا نقش موسیقی را در شعر او می‌توان دید و نشان داد؟ چه‌گونه بدانیم که از آن تندبار این زلالی‌های واحه‌ها برآمده؟ از کودکی تا امروز تمام وجودش هم‌چنان مسخّر موسیقی است. ازگذشته‌ی دور تاکنون چارحدش هم‌چنان « ساعت‌ها و ساعت‌ها به ریزش رگباری این موسیقی » دل می‌سپارد. نشان دیدنی این راز پنهان-آشکاری که نامش موسیقی است در شعر او کدام است؟ آیا این واحه‌ها هم‌چنان پرده‌پوش آن « ریزش رگباری » نیست؟ چه‌گونه می‌توان آن ریزش رگباری را تا این واحه دنبال کرد؟ به بیان دیگر، شعر او که زلال واحه‌های این شیدایی است چه نشانه‌های بیرونی و درونی (مثلاً در تقطیع و آهنگین بودن‌اش) از آن ریزش را با خود دارد؟

شعر، به راستی، به هزار زبان با تو سخن می‌گوید و تو درنمی‌یابی. اول تو خاموشی و او می‌گوید. حرفش که تمام شد صبورانه چشم به راه تو می‌ماند

که از او بپرسی. من به تجربه دریافته‌ام که شعر در پرسش‌هایی که تو از او می‌کنی خود را بر تو نمودار می‌کند. یکی از پرسش‌های من نیز همیشه از زلالی‌های شاملو همین بوده است که برات گفتم.

ــ می‌خواهی بگویی در نحوه‌ی خوانش شعر است که ما به معنای آن پی می‌بریم؟

ــ درست است. اما با یادآوری این نکته که ما در پی یافتن « معنا »ی شعر نیستیم. « موسیقی » شمردن ِ مرگ ِ ناصری پی‌بردن به « معنا »ی شعر نیست. شعر،کشف است و خواندن شعر هم مکاشفه است. مکاشفه یی است در او و در خودمان. شعر که می‌خوانی تو و او با یکدیگر و در یکدیگر می‌تنید : تار و پودتان به هم بافته می‌شود و چنان می‌آمیزید که خود را از یکدیگر بازنمی‌شناسید. باری، از اصل مطلب دور افتادیم. روزی شعر به این پرسش من پاسخ داد. در یک لحظه به چیزی رسیدم که نامش را « آواز زلالی » نهاده‌ام که خوانده‌ای.

ــ از این حرف‌ات که گفتی شاعر در باره‌ی نظرت گفته « این برداشت توست » این طور استنباط می‌شود که شاعر به نکته یی که تو بار اول در این باره براش مطرح کردی آگاهی نداشته. مگر شاعر خالق این شعر نیست؟ چرا خودش نمی‌داند در این شعر چه هست و چه نیست تا تویی یا منی پیداش شود و در آن کشف و مکاشفه کند؟

ــ پاسخ به این پرسش از یک سو ضروری است و از سوی دیگر شاید سخن به درازا بکشد و خارج از حوصله‌ی شما و این کتاب باشد.

ــ شاید. اما ورود به این بحث می‌تواند در هر چه روشن‌تر کردن اصل مسأله کارساز باشد.

ــ باشد. شاعر، خالق شعر نیست، یا لااقل در وقت تجلی شعر، او آگاهانه سازنده و آفریننده‌ی آن نیست. البته نه هر شاعری چنین است و نه هر شعری چنین. دقیق‌تر بگویم، او کاشف شعر است آن هم نه آگاهانه، بل‌که در بی‌خبری، یا در ندانسته‌گی. حتماً می‌خواهید بدانید منظور من از مفاهیم کشف و خلق و بیخبری یا « ندانسته‌گی »چیست. اگر بخواهیم برای

این حرف دلیل بیاوریم، به قول معروف، مثنوی هفتاد من کاغذ شود. نخست به یک شعرکوتاه از یان اسکاسل (Jan Skacel) و سپس به بریده‌یی‌ازگفت وگوی با شاعر (شاملو) در این زمینه‌گوش کنید.

شعر راشاعران نمی‌آفرینند
از دیرباز
در آن فراسوهابوده است.
شاعر تنهاکاشف آن است.[1]

پرسنده : با توجه به تجربیات شخصی سال‌های دراز خودتان فکر می‌کنید در شعر چه‌گونه ذهنیت به تجربه تبدیل می‌شود؟

شاملو : سوآل برایم نامفهوم است. گمان می‌کنم عملی که انجام می‌شود تا شعری خودبه‌خود (یعنی بدون حضور ذهن و به دور از اراده و اختیار و دخالت آگاهانه‌ی شاعر) شکل‌بگیرد تا بعد شاعر را واسطه‌ی نوشتن خود کند این است که نخست تجربه‌ی دنیای بیرون یا پیرامون شاعر ذهن او را با خود درگیرکند تا به صورت ذهنیت شاعرانه‌ی او درآید، و سرانجام فرایند نهایی آن به هیأت شعری ظاهر شود.

پرسنده : این که گفتید « شعر، شاعر را واسطه‌ی نوشتن خود می‌کند » مطلبی است که جاهای دیگر هم از زبان‌تان شنیده‌ایم ولی قبول و نتیجتاً درک‌اش برای کسانی مشکل است ....

شاملو : خب، طبیعی است. چون حقیقت‌اش را بخواهید فهم این مسأله برای خود من هم مشکل است. و چون نتوانسته‌ام بفهمم این عمل چه‌طور انجام می‌گیرد طبعاً فهماندن‌اش به کلی محال می‌شود.

۱. باکمی دستکاری، به نقل از **هنر رمان** میلان کوندرا، ترجمه‌ی پرویز همایون پور، نشر گفتار، ص ۱۴۹.

صورت ظاهر قضیه شبیه آبستنی و زایمان زنی است که نمی‌داند چه گونه نطفه در رَحِم‌اش به کودکی که خواهد زایید تبدیل می‌شود. در او ناآگاهی از چه‌گونه‌گی بار برداشتن از مردی و آن‌گاه زادن فرزندی به دور از اراده‌ی خود وی، و در من، بار برداشتن ذهن و نوشتن شعری بدون دخالت ارادی خود من. اما باطن این دو ظاهر کاملاً متشابه به کلی متفاوت است : اوکم‌وبیش یک‌ماه بعد می‌فهمد که‌بار برداشته و دقیقاً از که و از کی، و به‌تجربه‌ی خود یا دیگران‌حساب نگه می‌دارد که اگر به دلیلی سقطش نکند به طور قطع در فلان تاریخ صاحب نوزادی خواهد شد. اما من به خلاف او نمی‌توانم بدانم ذهن‌ام چه هنگام و از چه‌چیز تلنگر خورده و مطلقاً خبرم نیست چه موقعی چه‌چیزی به بار خواهد آورد. این آبستنی حاصل نوعی نطفه‌پذیری در حالت بیهوشی است. نه تغییرات کیفی خبری از آن نشان می‌دهد نه تغییرات کمّی. فقط ناگهان کودکی به دنیا می‌آید که منتظرش نبوده‌اید. خبر نکرده وارد می‌شود و غالباً سخت بی‌هنگام. مهمان ناخوانده‌یی که هنگام ورود هم به کلی ناشناس است و سرنخی هم به دست نمی‌دهد که بدانید کیست یا پیغامی که دارد چیست. ولی اولویت و همه‌ی حقوق حق تقدم همیشه با او است. یعنی ناچارید بی‌درنگ کارتان را زمین بگذارید و به او بپردازید و گرنه بی‌رحمانه به قهر می‌رود و شما را گرفتار رنج روانی عمیقی می‌کند که به راستی توصیف‌ناپذیر است.

پرسنده : منظورتان از «بی‌هنگام آمدن» و «ناشناس آمدن» چیست؟

شاملو : با جمعی از دوستان نشسته‌اید و سخت درگیر بحثی فلسفی یا اجتماعی هستید که ناگهان شعر در را می‌کوبد. می‌دانید شعر است. اما چه گونه شعری؟ باید بروید آن پشت‌ها و بنویسیدش تا بدانید موضوع حضورش چیست. آیا انگیزه‌ی آمدن‌اش همین

بحثی است که با دوستان‌تان داشتید؟ نه. برای‌تان طرحی نقاشی گونه از پاییز آورده است یا احساسی عاشقانه که هیچ‌کدام به بحثی که هنگام ورود او داشته‌اید ربطی‌ندارد. به‌طور مثال فاصله‌ی زمانی نوشتن دو شعرِ در این بن‌بست و عاشقانه (از ترانه‌های کوچک غربت) نمونه‌های گویایی است : اولی شعری است اجتماعی و دومی شعری که مضمون‌اش از نام‌اش پیدا است. خب. تاریخ تولد هر دو شعر یکی است : ۳۱ تیرماه ۵۸.

در خانه‌ی دوستی به صحبت‌های گوناگون‌نشسته‌بودیم که اولی آمد. رفتم به اتاق مجاور و آن را نوشتم. شعری اجتماعی و کاملاً بیگانه با لطیفه‌های گوناگون و قاه‌قاه خنده‌هایی که از اتاق دیگر می‌آمد. با آن به تالار منزل برگشتم. جماعت شعر را خواندند و بحث اجتماعی شدیدی درگرفت و درست درکشاکش آن بحث‌ها بودیم که‌شعر بعدی در زد... آن را هم نوشتم. این یکی شعری عاشقانه بود ! اولی شعری اجتماعی بود که در میان لطیفه‌ها و بی‌عاری‌ها آمد و دومی به کلی بیگانه با بحث‌های موافق و مخالفی که شعر قبلی برانگیخته بود. وقتی انسان با عده‌یی مخالف درگیر است تا با منطق و برهان مجاب‌شان کند قاعدتاً فکر و ذهن‌اش به طور کامل بر موضوع مورد بحث متمرکز است و به هیچ وجه به افکار دیگران اجازه نمی‌دهد در این تمرکز اخلال کنند. اماچنین که می‌بینید شعر فارغ از این قاعده عمل می‌کند، یعنی‌حتا به‌تمرکز ذهنی‌هم حرمت‌نمی‌گذارد. یعنی‌نه فقط خودسرانه سد بسته‌ی ذهن متمرکز را می‌شکافد و وارد می‌شود بل‌که وادارتان می‌کند ابتدا به امر او که غالباً هم یکسره از موضوع خارج است توجه کنید. از قبیل نداشتن پول برای پرداخت دوازده هزار تومان صورت‌حسابی که اداره‌ی برق منطقه برای‌تان فرستاده درحالی‌که شما از شش ماه پیش در سفر بوده‌اید ! یک خروس بی‌محل یا خرمگس معرکه‌ی تام و تمام !

پرسنده : خب مگر طبیعی نیست که یک جرقه‌ی شاعرانه، یعنی همان‌که پیشینیان به الهام تعبیرش می‌کردند شاعر را برانگیزد تا آن را به یاری فوت و فن‌هایی که قبلاً آموخته یا ضمن نوشتن ابداع می‌کند بنویسد؟

شاملو : خیر. در این مورد خاص نه آن الهام‌کذایی در کار است نه موضوع یا به‌قول شما جرقه‌یی که در ذهن می‌تابد. فوت و فن هم پرورنده‌ی آن نیست. چنان‌که گفتم، وقتی آن فرمان « مرابنویس » صادر می‌شود، نه هنوز می‌دانید که چه خواهید نوشت نه نیازی به استفاده از فوت و فن‌ها پیش‌می‌آید. فقط‌کافی است قلم و کاغذی بردارید و بنویسید. به همین ساده‌گی. تنها پس از نوشتن و خواندن آن‌چه نوشته‌اید معلوم خواهد شد موضوع چیست. خود شعر همه چیز را با خودش می‌آورد. کلمه‌های مورد نیاز و تصویرها و شگردهای کلامی را. تا جایی که گاه حتا نیازی به اصلاح عبارت و تغییر و تبدیل کلمات هم پیش نمی‌آید. تا جایی که ناگاه با شگفتی متوجه می‌شوید که در شعرتان مصداق پیچیده‌یی به یاری کلمه‌یی که ذهن در آن حالت ناخودآگاه ساخته در کمال قوت بیان شده است. فکر می‌کنم بهتر است از این موضوع بگذریم. « شعری نوشته‌شده است » همین و بس ! برای من گاهی حتا تصور این که فلان شعر را چه‌طور نوشته‌ام هم چیزی است در ادامه‌ی همان حالت مهاجمه‌ی شعر و شکل بستن‌اش ....

کمی طولانی بود اما گفت وگویی است روشن‌گر نکات فراوان . به‌گمان‌ام همین یک نمونه کافی باشد که نشان دهد شعر کشف است، کشفی که شاعر می‌کند. کشفی در خود و در جهان، که این هر دو در زبان روی می‌دهد. می‌دانید که کشف در لغت به معنی « پیدایی، برداشتن پرده از روی چیزی » است. در واقع ، کشف دیدن چیزی است که « ناپنهان » است. دیدن آنی است که « به تجلی است از در و دیوار ». پیدا کردن جزیره‌یی یا

دریاچه‌یی در آن سوی کوه و دریاها نیست، هرچند که از آن دور نیست. شعر ــ بگذریم از شاعر ــ کاشف رشته‌های پنهان ـ آشکاری است که هستی تنیده، و بافته از آن‌ها است. کشف، به بیان دیگر، دیدن و دریافتن نسبت‌ها و روابط مفردات، تقابل‌های گوناگون ِخالی و پر ِاین مفردات، هارمونی و ترکیب‌بندی آن‌ها ... است. کشف تمام رابطه‌هایی است که مثلاً در نُه شعر این کتاب می‌خوانیم. شاعر این‌ها را در بی‌خبری جان‌اش می‌یابد و کشف می‌کند. این بیهوشی و بیخبری همان است که من آن را « ندانسته گی » خوانده‌ام.[1] مثلاً در مرگ ناصری، تار و پود جهان، نخ به نخ و تار به تار، در « آوازی یکدست » کشف می‌شود : آن‌ها را می‌بینید و می‌شنوید و تماشا می‌کنید. او این‌جا کاشف جهانی است که از آوازی زلال آفریده‌اند، هر چند به خار و خاشاک غوغا و مویه نیز آلوده است. او چیزی یافته که خود از آغاز پنهان نبوده است و این « ناپنهان »، حقیقتی است که این‌جا آوازی یکدست خوانده شده است. پیش از این نیز در پیش چشمان ما بود و ما نمی‌دیدیم، همیشه « ناپنهان » بود، و این شعر بود که شاعر در ندانسته گی به کشف آن رسید. شاعر به جز کشف این آواز زلال دیگر چه کرده است؟ نه « او » و نه دردش و نه آن « صف غوغا » ساخته و پرداخته یا آفریده‌ی شاعر نیست، که حکایت بر دار کردن مسیح چیزی تازه نیست. اینان بودند و خواهند بود. این گونه کشف را مولوی « زادن » خوانده است :

« تا مریم را درد ِزه پیدا نشد قصد آن درخت نکرد.
او را آن درد به درخت آورد، و درخت ِخشک میوه‌دار شد. »
(گزیده‌ی فیه ومافیه، ص ۱۴)

ما را نیز اگر چنین جانی و گوش دلی می‌بود آن را می‌یافتیم. از این‌جاست که آن را پنهان ـ آشکار نامیده‌ام.

۱. برای شکل دیگر این بحث ← نام همه‌ی شعرهای تو، ح ۱، نشر ثالث، تهران ۱۳۷۸، صص ۴۰۱-۱۳.

ــ آیا همیشه تمام یک شعر را می‌توان از مقوله‌ی کشف دانست؟
ــ گمان نکنم. مثلاً در بخش دوم مرگ ناصری، وجود العازر کشفی به شمار نمی‌آید، از آن رو که کشف تازه‌یی نیست. اما او در این شعر در تقابل با آن آواز هستی می‌یابد، و در یافتن ِ آن « صف غوغا » در برابر آن « آواز یکدست » کشفی است که در ساختار شعر متجلی می‌شود، مقصودم همان تقابلی است که پیش‌تر از آن سخن گفتیم. نکته‌ی دیگری در مسأله‌ی تقابل این بخش از شعر هست که نگفته مانده. العازر با آن حرف‌اش ما را از « زبان » جهان آواز یکدست به زبان جهان روزمره، یا جهان زبان روزمره که زبان قراردادی مفاهیم کلیشه‌یی است باز می‌گرداند، و این تقابل دو زبان در ساختار این شعر بعد تازه‌یی به مرگ ناصری می‌دهد. از جهان ناپنهان آواز ِ یکدست به جهان « صف غوغای تماشاییان » پرت‌می‌شویم.« او » با کشفی که در خود می‌کند (از رحمی که در جان خویش یافت ...) آواز رحم و نگرنده‌ی زلالی خویشتن (... و چونان قویی مغرور/ در زلالی خویشتن نگریست.) می‌شود و آنان تماشاییان غوغا. نیازی به توضیح تفاوت میان این دو نیست.
ــ این قسمت از شعر واقعیت روزمره‌ی زنده‌گی را در جامعه‌ی رفتارهای بدون شعر نشان نمی‌دهد؟ جامعه‌یی که صف غوغا می‌خواهد آواری بر آواز رحم باشد؟
ــ نمی‌دانم. این را می‌دانم که تا مرگ ناصری کشف نشده بود جهان « آوازی یکدست » و زلالی و ریسمان بی‌انتهای سرخ... نبود. در ریگ‌زار جهان ِ العازری و تماشاییان، ناگهان واحه‌ی آواز زلال را کشف می‌کنیم. یکی « با آوازی یکدست » درد می‌کشد و در آتش دردش تفته می‌شود، و در آن آواز به خنکای زلالی می‌رسد، و به قویی مغرور بدل می‌شود.
ــ این کشف شاعر آیا نفی فرایند دور و دراز خواندن و آموختن و تجربه کردن و دستیابی به ابزارها نیست؟
ــ این‌ها و خیلی چیزهای دیگر فقط به کار آن می‌آید که شاعر « کسب بصر » کند، جانی نظاره‌گر و گوشی آوازیاب بیابد. زبان، مهم‌ترین این یافته‌ها

است. زیراکه شعر یاکشف و شهود شاعر در زبان تجلی می‌یابد. ناگفته پیدا است که بی‌زبان شعری در کار نخواهد بود. نکته‌ی دیگری که نیاز به توضیحی کوتاه دارد، مفهوم خلق و آفرینش است که از مفهوم «کشف» متمایز شود.

به نظرم آوردن نمونه‌یی ضروری است. می‌گوییم خدا آدم را آفرید. اما چه گونه؟

> آدم نبود. مشتی خاک «بود» خواست اش بیافریند. چه گونه؟ بر صورت خویش؟ و آن را بر هیأتی که صورت او بود برآورد. بی‌جان بود. پس، از جان خویش در او بدمید. جان یافت، و شد. و بدین‌گونه آدمی آفریده آمد.

آفرینش را از پیش به طرح و قصدی نیاز است. به سوی هدفی می‌رود. یا به بیان دیگر، طرحی از پیش حساب‌شده دارد.

گفتیم شعر کشف است، و گمان نکنم کسی قصد کند چیزی را که هیچ نمی‌داند چیست کشف کند. اما جدال لفظی در میان نیست، می‌خواهی شعر را خلق یا آفرینش بدانی؟ باشد، اما آفرینشی بی‌قصد و بی نیت است. اصل شعر یا اصل هنرهایی مثل نقاشی و موسیقی، بی‌قصدی است. بگذریم.

می‌دانیم که مرگ ناصری با «آواز» آغاز می‌شود و سرشار از آواز است. درد آوازی است که در جان او به آواز زلال می‌انجامد و زلالی، روح موسیقی است. پیش از ما شاعری به بی‌خبری به آن «گوش فرا داده است». و این گوش فرادادن مرا به یاد سه پرده از سه صورتگر چینی انداخته است.

پرده‌ی اول از ما-لین است به نام گوش فرادادن به باد در میان کاج‌ها: در متن ِ پرده مردی روی تنه‌ی کاج کهن‌سالی نشسته به «آواز» باد گوش فرا می‌دهد.

پرده‌ی دوم از جائو مِنگ-فوُ است به نام دائو یوُان منگ ِ شاعر در کوهستان: شاعر آن طوری که در کنار تنه‌ی کاج کهنسالی ایستاده پیدا

است که دارد به چیزی نگاه می‌کند یا گوش می‌دهد. در پیشزمینه‌ی پرده مردی هست که سرش به کار خودش گرم است و توجهی به شاعر یا به موضوع توجه‌اش ندارد.

سومین پرده از صورت‌گری است به نام کیانگ کای. نام پرده لی تای بو ِشاعر است : تصویر ایستاده‌ی لی بو، شاعر معروف چین، است که به فضایی می‌نگرد که « هیچ چیز » در آن نیست، و به چیزی گوش فرامی‌دهد که چیزی نیست. در این پرده جز شاعر چیزی نمی بینیم. تمامی عالم است و شاعری که می‌نگرد و گوش می‌دهد. و این از صورتگر فرزانه‌ی چین نکته‌ی‌غریبی نیست. نکته‌ی دیگر : هر دو شاعر ِ این پرده‌ها می‌نگرند، گوش فرا می‌دهند، و می‌شنوند. آیا نگریستن و گوش سپردن، یک چیز نیست؟

ــ این‌هایی که تو گفتی، آیا در شعر هم هست؟

ــ این‌ها شرط خواندن است. باید ببینی با چه چشم و گوشی به « کشف » شعر برمی‌خیزی. آیا ندیده‌ای که یک شعر یا یک پرده‌ی معین را چند تن، خواه آگاه باشند و خواه نباشند، نه به یک صورت که به چند شکل می‌بینند و می‌گیرند؟ تفاوت‌شان در چیست؟ آن شعر و آن پرده که یک چیز است؟ آیا تو میان شاعری که به « آوازی یکدست »گوش فرامی‌دهد و آن شاعران و صورت‌گران چینی، که گفتیم، پیوندی نمی‌بینی؟

ــ گفتی که کشف شاعر در بی‌خبری دست می‌دهد، اما آیا این پرده‌ها هم در بی‌خبری ساخته می‌شود؟ گمان نکنم.

ــ چرا نمی‌شود؟ شاید من و تو از « بی‌خبری » یک چیز نمی‌گیریم. در همین بحث نمونه‌یی از بی‌خبری شاعر همین شعر را برای‌ات نقل کردم. شاعر و نقاش هر دو از یک چشمه می‌نوشند : نقاش می‌کشد و شاعر می‌نویسد. زبان‌شان هم یکی است اگر همدل و همزبان باشند و از یک کشف سخن بگویند، آن‌چه شاعری را شاعر می‌کند، نقاش را هم نقاش می‌کند. در زمینه‌ی این همدلی گزارش‌های بسیاری از نقاشان و شاعران سراسر جهان هست که این نظر را تأیید می‌کند. وانگهی، ما این جا با شعر سر و کار داریم

و با خودمان که خواننده‌ایم و نظاره گریم، نه با شاعر و نقاش که این بحث و مقوله‌ی دیگری است. باز گردیم به شعر.

در این شعر با دو عتیقه سروکار نداریم، یا با دو مفهوم انقلابی و ضدانقلاب، یا ظالم و مظلوم، که این هیچ کشفی نیست. بل‌که با دو « موقعیت »، یا انسان‌هایی در دو موقعیت متضاد رو به روییم. از این رو، مرگ ناصری شعر تقابل‌هاست، که پیش از این در بحث از تقابل او و العازر در این باره گفتیم. اما او در این شعر با همه در تقابل است : « او » انسانی است از « صف غوغا » بریده و مدام زلال‌تر می‌شود و غوغاییان هر لحظه آلوده‌تر. او زلالی ِ رحم است و آنان تازیانه و غوغا. و نیز پیش از این گفتیم که تقابل او و آنان تقابل ِ دو جهان مختلف است که در یک همنوایی موسیقایی در کنار یکدیگر می‌مانند اما به هم نمی‌آمیزند و یگانه نمی‌شوند. هستی اینان در تقابل با او شکل می‌گیرد، و این تقابلی است که ساختار شعر به دست می‌دهد. شعر، این دو ضد را در قاب یک پنجره در کنار هم می‌نشاند و الا عوالم او و العازر و سوگ‌واران از هم جدا است. این « او » اگر، چنان‌که برخی پنداشته‌اند، « عیسا مسیح » می‌بود می‌بایست در وجود العازرها و سوگ‌واران و جُلجُتا و شفقت به « صف غوغا » تحقق یابد و معنی بگیرد نه در تقابل با آن‌ها. اما « او » در مرگ ناصری انسانی پای در خاک است که با درد ِ خود عجین می‌شود و در هذیان دردش ساخته و « تافته » می‌شود و خود را در سبُکای زلالی خویش می‌یابد نه بر آن خاک‌پشته و یا در مویه‌ی سوگ‌واران. در شعر دقت کنیم : او به خاک‌پشته نمی‌رود بل‌که « سوگ‌واران / به خاک‌پشته برشدند. » « او » را می‌بینیم که هم از آغاز، همراه و در حضور « آوازی یکدست » و « با آوازی یکدست » (بی‌حضور همه : « صف غوغای تماشاییان » و العازر و خاک‌پشته و مویه‌ی سوگ‌واران) لحظه به لحظه از آنان دور می‌شود. چون نیک بنگری، آنان خود از آغاز با او نبوده‌اند. او خود را می‌یابد و آنان خود را ازدست‌می‌دهند. او را با آنان کاری نیست : او « آوازی یکدست » است و آنان « صف غوغا ».

*** با قیچیِ سیاه‌اش ***

هنوز در فکر ِ آن کلاغ‌ام...

برای اسماعیل خویی

هنوز
در فکر ِ آن کلاغ‌ام در درّه‌های یوش :

با قیچی ِ سیاه‌اش
بر زردی ِ برشته‌ی گندم‌زار
با خش‌خشی مضاعف
از آسمان ِ کاغذی ِ مات
قوسی بُرید کج،
و رو به کوه ِ نزدیک
با غارغار ِ خشک ِ گلوی‌اش
چیزی گفت
که کوه‌ها
بی‌حوصله
در زِلّ ِ آفتاب
تا دیرگاهی آن را
با حیرت
در کله‌های سنگی‌شان
تکرار می‌کردند.

□

گاهی سو آل می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور ِ قاطع ِ بی‌تخفیف
وقتی
صلوة ِ ظهر
با رنگ ِ سوگ‌وار ِ مصرّش
بر زردی ِ برشته‌ی گندم‌زاری بال می‌کشد
تا از فراز ِ چند سپیدار بگذرد،
با آن خروش و خشم
چه دارد بگوید
با کوه‌های پیر
کاین عابدان ِ خسته‌ی خواب‌آلود
در نیم‌روز ِ تابستانی
تا دیرگاهی آن را باهم
تکرارکنند؟

شهریور ۵۴

«این شعر تنها به سبب اضافه‌ی «دره‌های یوش» در ذهن پاره‌یی منتقدان این توهم ساده‌انگارانه را ایجاد کرد که سرودی است در ستایش نیما! یادداشت را برای زدودن این برداشت نادرست می‌نویسم. شعر ... از این اشتغال ذهنی قدیمی و دغدغه‌ی همیشه‌گی آب خورده است که «بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهد بود». خطر در آن است که غارغار خشک و بی‌معنی کلاغان تنها در «کله‌های سنگی» تکرار می‌شود! متأسفانه شارحان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجهی نکردند. عناصر مشخصی چون «صلوة ظهر» و «رنگ سوگ‌وارِ مصرّ» که از صفات کلاغ است، و مخاطبانی که «کوه‌های پیر» و «عابدان خسته‌ی خوابالود» هستند و «کله‌های سنگی» دارند چه‌گونه می‌تواند حضور مثبت نیما را تداعی کند؟»[1]

۱. احمد شاملو، **مجموعه‌ی اشعار**، کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، آلمان ۱۹۸۹، ج ۲، ص ۱۱۵۶.

دوردست‌ها

روز بود. دو تن بودند، کنار شاعر نشسته. یکی می‌گفت، یکی خاموش بود، سه تن می‌شنیدیم.

یکی می‌گفت :

«کلاغ این شعر خود نیما است. برای این که او با «حضور قاطع بی‌تخفیف»اش در «دره‌های یوش» «چیزی گفت». آیا این قاطعیت حضور نیما را نمی‌رساند؟»

او چیزها گفت :

شب بود. سه تن بودیم، در کنار هم نشسته. من می‌گفتم. او هم می‌گفت. یکی خاموش بود، مثل ماهی.

گفتم : راستی، چرا عبارت «حضور قاطع بی‌تخفیف» برای‌اش مفهوم مثبتی داشت؟ گیرم حرف‌اش درست باشد، چرا این کلاغ باید نیما باشد؟

گفت : «نمی‌دانم. شاید برای این که یک «یوش» تو شعر بود. یوش، نیما را تداعی کرد و حریف به بیراهه افتاد. همین.»

آن که خاموش بود، رفت. باز آمد. تلخی به مهر برد از دل. تلخی نشاند در کام. آن که خاموش بود، گفت :

ـ تکلیف «باغارغار خشک گلویش / چیزی گفت» چه می‌شود؟ «غارغار خشک گلویش» را لابد باید شعر نیما دانست.

چند سالی گذشت.

شاعری در «۱۸۸۸» گفت :

پو..؟ !شاملو..؟ !تو..؟ !

! زاغ...؟ !
ـ کافکا و کلافه گی...؟ :
« گاهی سوآل می‌کنم از خود که یک کلاغ
تا از فراز چند سپید ار بگذرد،
با آن خروش و خشم، چه دارد بگوید » ــ
آه... نگر... !
باز آن کلاغ،
« با قیچی سیاه اش
در آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج » ــ
چون من که می‌برم
شب پنجاه ساله گی
قوسی کج،
از کناره‌ی شعری که زنده گی‌ست.

□

پنج ماهی گذشت. یکی درباره‌ی شعر « ۱۸۸۸ » این شاعر نوشت :
« مایه گذاشتن از سخن دیگران، آن هم رندانه ــ از شعری که شاملو سال‌ها پیش از این به مناسبتی در رثای « نیما » به شاعر بزرگ‌وار اسماعیل خویی تقدیم کرده است، به سود خویش « مصادره به مطلوب » کردن یقیناً، کار دلچسبی به حساب نمی‌آید »

گفتیم : عجب ! رثای نیما؟ به چه مناسبتی؟

□ شاعر گفت : روزی، در گذشته‌ی دور پای پیاده می‌رفتم یوش. کلاغی را بر آن چشم‌انداز به شکلی که تصویری از آن در شعر آمده دیدم، واز قضا عکسی هم از آن گرفتم، که یکی گرفت و پس‌نداد.

ــ در این صورت، آیا « دره‌های یوش » نیما را تداعی نمی‌کند؟
ــ یقیناً می‌کند. بین یوش و نیما از آن رو رابطه هست که یوش زادگاه نیما است، اما برای من، در این شعر، این از حد یک تداعی فراترنمی‌رود.
ــ بین کلاغ دره‌های یوش و نیما چه رابطه‌یی هست؟
ــ هیچ رابطه‌یی. این صحنه می‌توانست هر جا اتفاق افتاده باشد. مگر در شعر دلالتی هست که نشان دهد میان این کلاغ و نیما رابطه‌یی هست؟ اگر هست باید نشان‌اش داد. وانگهی، میان آن کلاغ و کلاغ این شعر چه رابطه‌یی هست؟

دوست جوانی بعدها گفت :

« پرواز کلاغی دیده می‌شود، اما نه از زاویه‌یی مشخص مثلاً از بالا یا از پایین، چرا که کلاغ هم بر زردی برشته‌ی گندم‌زار دیده می‌شود هم در آسمان کاغذی مات که مات بودن آن شاید دید غمگنانه‌ی شاعر است به آسمان. خش‌خش را از دو جهت می‌توان مضاعف دید. اول آن که برش هم به گندم‌زار می‌خورد و هم به آسمان. دوم آن که تکرار خود صدای برش باشد، یعنی غارغار و خش‌خش...

در قسمت دوم، قسمت اول تکرار می‌شود به اضافه‌ی یک سؤال و یک واریاسیون روی تم اول شعر. تم اول یا « هنوز در فکر... » آغاز می‌شود و تم دوم با «گاهی سؤال می‌کنم از خود... » یعنی تم اول با طول زمان و تم دوم با تک‌لحظه‌ها آغاز می‌شود. »

چندی پس از آن از گوهرجوی فرزانه‌یی خواندیم :

« این جا... کوه‌ها نیز زنده‌اند و شنوا و پیام کلاغ را دریافت می‌کنند و کلاغ نیز چیزی می‌گوید، یعنی زباندار است... در چنین فضایی انسان و جهان با هم در گفت و گو هستند... »

ــ همه‌اش درست، تا می‌رسیم به « انسان و جهان... » آیا تکرار غارغار خشک گلوی چنین کلاغی را در آن کله‌های سنگی می‌توان «گفت و

گو »ی « انسان و جهان » خواند؟ آیا چنین برداشتی با شعر هم مطابقت دارد؟ آیا با توجه به دو واژه‌ی « بی‌حوصله » و « با حیرت » که در همین بخش شعر آمده چگونه‌گی این « گفت و گو » را (که شعر به وضوح آن را « تکرار » می‌خواند) نشان نمی‌دهد؟

مرد فرزانه جای دیگر می‌گوید : « ...کلاغی که تا دمی پیش بر « زردی برشته‌ی گندم‌زار » می‌پرید و با « غارغار خشک گلوی‌اش » بر خشکی آن فضای تفته می‌افزود، پیامی دارد و خبری خوش.»

ــ از خود می‌پرسم : خبر خوش؟ کدام خبر خوش؟ پیام این کلاغ « خبری خوش » است آن هم با آن قیچی سیاه‌اش؟ « با آن خروش و خشم »اش؟ شعر نمی‌گوید : « بر زردی برشته‌ی گندم‌زار می‌پرید »، که اگر چنین می‌بود آن‌گاه تصویری معصومانه می‌بود از پرنده‌یی که به‌بی‌خیالی بر زردی برشته‌ی گندم‌زاری پرواز می‌کند. اما این کلاغ با « قیچی سیاه‌اش »...

از خود می‌پرسم : اگر « یوش » زادگاه نیما است، « دره‌های یوش » زادگاه گندم‌زارها و سپیدارهای این شعر نیز هست. چرا تداعی یوش ـ نیما تداعی یوش ـ گندم‌زار ـ سپیدار نباشد؟ چرا « جوهر حرکت » نیما را به صورت گندم‌زار و سپیدار تداعی نکنیم؟ کلاغ شعر آیا نیما را در دره‌های یوش تهدید نمی‌کند؟

□

نخست شعر را به مفردات آن تجزیه می‌کنیم.

۱. پرسوناژها : یک کلاغ و کوه‌ها.

۲. صفات کلاغ (به همان شکل که در شعر آمده) : « با قیچی سیاه‌اش »، « باغارغارخشک گلوی‌اش »، « باآن حضور قاطع بی‌تخفیف »، « با رنگ ِ سوگ‌وار مصرش »، « با آن خروش و خشم ».

۳. صفات کوه‌ها : پیر؛ بی‌حوصله؛ عابدانی با کله‌های سنگی؛ خسته؛ خواب‌آلوده.
۴. کلاغ چه می‌کند؟ « باغار غار خشک‌گلوی‌اش! چیزی گفت ».
۵. کوه‌ها چه می‌کنند؟ بی‌حوصله و در حالت چرت زدن « تا دیرگاهی آن [غارغار خشک‌گلوی‌اش] را تکرار می‌کردند ».
٦. مکان واقعه : جایی به نام « دره‌های یوش »، و یا صورت محدود- ترش : آسمان کاغذی مات، و بر فراز زردی برشته‌ی گندم‌زاری که در کنارش چند سپیدار هست و چند کوه.
۷. زمان واقعه : زِلّ ِ آفتاب نیم‌روز ِ تابستانی.

فکر می‌کنید چیزی را از قلم انداخته‌ایم؟ پس بپردازیم به جامعیت شعر.

هنوز
در فکر ِ آن کلاغ‌ام در دره‌های یوش :

از خود می‌پرسم : چرا با این معماری، یعنی با این تقطیع؟ اگر می‌نوشت :

هنوز در فکر ِ آن کلاغ‌ام
در دره‌های یوش

فرقی می‌کرد؟ خوب که در آن باریک شوی، می‌بینی یک دنیا تفاوت هست. شاید بار اولی که این شعر را می‌خوانیم این نکته‌ها از چشم ما پنهان مانده‌باشد.

اگر شعر برای‌تان شکل مبهمی به خود نگیرد پیشنهاد می‌کنم « در فکر آن کلاغ‌ام در دره‌های یوش : » را در وقت خواندن موقتاً حذف کنید. به این شکل :

هنوز
...
با قیچی سیاه اش

فضایی که با « هنوز... » ایجاد شده در « با قیچی سیاه‌اش... » تشدید می‌شود. حال اگر در تقطیع پیشنهادی

هنوز در فکر آن کلاغم
در درّه‌های یوش

یا به صورت بی تقطیع آن : « هنوز در فکر آن‌کلاغم در دره‌های یوش » دقیق شویم می‌بینیم که در شکل اول فقط « دره‌های یوش » برجسته گی می‌یابد و معنای خاصی می‌یابد، و در شکل دوم با یک جمله‌ی روزمره سرو کارداریم که کاملاً از ساختار ِ یکپارچه‌ی شعر جدا است و شاید هیچ بار معنایی خاصی نداشته باشد. در این صورت جمله‌یی است معمولی و شاید نالازم.

به آغاز بخش دوم شعر توجه کنید :

گاهی سوآل می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور ِ قاطع ِ بی تخفیف...

این‌جا هم تقطیع نقش حساسی دارد : در پله‌ی دوم که آمده : یک کلاغ، حضور کلاغ بخش اول عمق دیگری می‌یابد ــ خاصه اگر به پیشنهاد موقت حذف جمله‌ی « در فکر آن کلاغ‌ام... » عمل کرده باشید. به عبارت بعدی « با آن حضور قاطع بی تخفیف » توجه کنید و آن را مقایسه کنید با عبارت « با قیچی سیاه‌اش ». از دو نظر می‌توان این‌جا دقیق شد. یکی جایی است که این دو عبارت در آن آمده : هر دو در پله‌ی‌سوم و در شروع هر دو یک « با » به چشم می‌خورد. این می‌رساند که گویی شاعر دوباره به کلاغ

نگاه‌می‌کند و صفاتی از کلاغ را که در بخش اول نیامده بود این‌جا می‌آورد. به توصیف‌های بعدی نگاه کنیم :

با آن حضور قاطع بی‌تخفیف
با رنگ سوگ‌وار مصرش
با آن خروش و خشم

در اول هر سه عبارت. و نیز در «با قیچی سیاه‌اش» صوت ِ «با» هست. این‌جا فقط به ارزش صوتی «با» نظر داریم که آن دلهره و اضطرابی را که با «هنوز» و آن «با قیچی سیاه‌اش» به جان‌مان افتاده بود تشدیدمی‌کند. این‌جا تقطیع است که ارزش حضور واژگان و موقعیت‌ها را تعیین می‌کند، و به بار معنایی آن‌ها می‌افزاید. می‌شود گفت هر تقطیعی با تأکیدها و تکیه‌های خاص‌اش گویای شکلی از گفت و گوی شعر با خواننده است، و در هر تقطیعی صورت خاموش و عمق ِ گفت و گوی شعر با ما، که در خوانش‌های مکررمان نباید نادیده از کنارش بگذریم، بر ما آشکار می‌شود.

این‌جا «هنوز» به ضربه‌یی با انتهایی کشیده در یک قطعه‌ی موسیقی می‌ماند (که گویی دیگر همیشه ادامه‌دارد).«هنوز» در آغاز هیچ باری ندارد، جز این که یک سطر، یعنی اولین پله‌ی شعر را به خود اختصاص داده، با خالیای پشت‌اش. اما هر چه پیش‌تر می‌روی طنین «هنوز» بیش از پیش در آفاق شعر عمق می‌یابد. وقتی می‌رسی به «با قیچی سیاه‌اش» حس‌می‌کنی ضربه‌ی «هنوز» از دلهره‌یی می‌گوید که پیرامون تو را می‌آکند و مسموم می‌کند، و تو را در موقعیتی از اضطراب ِ سیال قرارمی‌دهد که راه گریز از آن را نمی‌دانی.

چنان‌که گفتم، اگر از دغدغه‌ی راوی که می‌گوید : «هنوز/ در فکر آن کلاغ‌ام در دره‌های یوش» بگذریم، شعر در واقع «با قیچی سیاه‌اش/ بر زردی برشته‌ی گندم‌زار» آغاز می‌شود، که آغازی پرهراس است. دلهره‌آور است. تقابلی هراس‌انگیز است : میان یک مکانیسم سیاه و

ارگانیسم زرد برشته‌ی گندم‌زار، سیاهی‌یی که با خود چیزهای دیگری را نیز به همراه دارد، که خواهیم دید. این تقابل دل را به تپیدن شتاب‌می‌دهد : با آن « قیچی سیاه‌اش » در متن برشته‌ی گندم‌زار چه می‌کند؟ مکانیسم برّنده‌ی « قیچی سیاه »، با دو تیغه‌ی بی‌توقف‌اش، با خش‌خش مضاعف‌اش، تقابل جان‌کاهی دارد با سکوت بیمزده‌ی دانه‌های لرزان در متن زردی برشته‌ی گندم‌زار. خش خشی را که هم از قیچی سیاه و هم از آسمان کاغذی مات (به سیاه در زمینه‌ی‌کاغذی مات هم توجه کنید) برمی‌خیزد و یکدیگر را منعکس می‌کنند، می‌شنوید؟ « قوسی بریدکج »، که می‌توانست حرکت ساده‌ی یک پرنده باشد، در متن شعر به حرکتی دلهره‌آور (برای گندم‌زار، و در بخش دوم شعر برای سپیدارها) بدل می‌شود. خطری که برفراز گندم‌زار چرخ‌می‌زند.

حضور هراس‌انگیز کلاغ (« با قیچی سیاه‌اش ») در « با غارغار خشک‌گلوی‌اش » گسترده‌تر می‌شود. او پیش از این هراس سیال هیاهویی را که ویرانگر آرامش و سکوت است آغاز کرده بود و اکنون به آن بُعد دیگری می‌دهد. آیا غارغاری که صفت « خشک » با خود دارد، به تک‌سرفه‌های مضاعف مسلولیان و به صوتی عصب- خراش نمی‌ماند که اشمئزاز و بیزاری‌یی در جانات پدید می‌آورد؟ (« خنده‌ی خشک » پیرمرد خنزرپنزری بوف کور را به یاد نمی‌آورد؟) « پیام » چنین کلاغی چیست؟ این « خشک » در آن هوای خشک تشدید می‌شود.

فضای کافکایی (یا « پو »یی) خاصی بر این شعر گسترده است : دره‌هایی است که در سراسر آن نه انسانی، یا حتا نه موجود زنده‌یی، حضور ندارد. چنین کلاغی، با صفاتی که درشعر دارد، آیا می‌تواند « پرنده » باشد؟ آیا آن عابدان خسته‌ی خوابالود بند دوم را، که همان کوه های پیر بی‌حوصله‌اند با کله‌های سنگی‌شان، می‌توان زندگان این شعر به شمار آورد؟ آیا دره‌های غریبی نیست؟

ـ مگر این گندم‌زار ِ تفته با زردی برشته‌اش و آن سپیدارهای تفته از زنده‌گی نمی‌گویند؟

- این زنده‌گی در متن ِ اضطرابی می‌گذرد که فقط نامی از زنده‌گی بر آن است. حالا می‌فهمم چرا گندم‌زاری که آفتاب می‌نوشد و آن سپیدارها طراوتی به شعر نمی‌دهند. با قیچی سیاه‌خش‌خش مضاعف و غارغارهای خشک و ... عرق سردی بر تیره‌ی پشت‌ات می‌نشیند و با خود می‌گویی : فراموش‌اش کن.
- این‌جا بیش از حد احساساتی شده‌ای. می‌خواهم بگویم بیش از حد به عواطف پرداخته‌ای. گاهی این احساس به من دست می‌دهد که تو خودت احساساتی را تلقین می‌کنی و یا آن‌ها را تقویت می‌کنی. طبعاً باید به ارزش احساس واژه‌ها پرداخت اما بدون احساساتی شدن و احساساتی کردن. مثلاً شاید بهتر باشد به خواننده بگوییم که « عرق سردی بر تیره‌ی پشت می‌نشیند. »
- تصویر این کلاغ در همین چرخ زدن‌اش بر فراز زردی برشته‌ی گندم‌زار در بخش دوم شعر وضوح کامل‌تری می‌یابد : با آن حضور قاطع بی‌تخفیف، با رنگ‌سوگ‌وار مصرش، باآن خروش و خشم... و بال‌های تهدیدی که روی سپیدارها هم می‌گسترد... سیاهی متحرك قیچی‌اش از تمامی وجودش جاری است و می‌شود « رنگ سوگ‌وار مصرش ». این غارغار خشک گلوی‌اش (در بخش دوم) « با خروش و خشم » همراه است. چه صدای عصب‌خراشی دارد : خش خش، غارغار خشک ، خشم و خروش (به توالی صداهای **خ** و **ش**، **خ** و **غ**، **خ** و **ر** توجه کنید، و نکته‌یی را هم که در باره‌ی « با » گفتیم از یاد نبریم).

آمیزه‌ی وحشت‌انگیز غارغار و غارغار در آن فضای کابوسی (و مکانیسم هول‌انگیز با قیچی سیاه‌اش). دل‌ات می‌خواهد سرب مذاب در گوش‌های‌ات کنی که انعکاس این غوغای هراس‌انگیز را در این دره‌ها نشنوی. دریغا سپیدارهای سربلند، و دریغا دانه‌های زرد برشته که در آن پژواك ِ غارغار ... غارغار ... غارغار ... سرانجام سبزی و دانه‌گی‌شان به سترونی، و به پوکی می‌انجامد. افسوس !

- همان احساساتی شدنی که پیش از این گفتم این جا هم آشکار است.

ــ بهتر است همان « تقویت کردن » را بپذیریم. من آن حسی را که این موقعیت در من ایجاد کرده بیان می‌کنم. احساساتی نیستم. احساساتی را که در این موقعیت از شعر در من ِ خواننده ایجاد شده در خود تقویت می‌کنم یا بهتر بگویم، عمق می‌بخشم و به آن حجم و بُعد می‌دهم. من دارم در خودم کندوکاو می‌کنم.

این فضای وهم‌آلود را آسمانی پوشانده که به سقفی چرک و پلشت می‌ماند. آسمانی ناواقعی، کاغذی، با رنگ دل‌مُرده‌گی ِ مات. بی نور و پرهراس، که در آن کلاغی بال می‌کشد، و بر زمین‌اش بال می‌گسترد. و زمین؟ سایه‌گاه رنگ سوگ‌وار اوست. کلاغ دیده‌ای که در آسمان آبی پرواز می‌کند، آیا این آن کلاغ است؟ دریغا آن پرنده که این‌جا نیست : کلاغ ِ آسمان ِ کاغذی ِ مات با آن ماهیتی که دارد بیش‌تر کرکس است تا کلاغ. چه قدر به « غُراب‌البین » می‌ماند که میان دل‌ها و جان‌های انسان ها جدایی می‌افکند. به « غراب » سعدی می‌ماند :

« خطیبی کریه‌الصوت خود را خوش‌آواز پنداشتی و فریاد بیهده برداشتی،ــ [با غار غار خشک گلوی‌اش؟] گفتی نَعیب ِ غراب البین در پرده‌ی الحان اوست. »

این کوه‌های پیر، با آن کله‌های سنگی، پرستنده‌گان خسته و بی‌حوصله و خوابالوده‌ی یک غارغار خشک‌اند که « هنوز » انعکاس دارد؟

و آن یکان
در کاری بی اراده
به زمزمه‌یی خواب‌آلوده
خدای را
تسبیح می‌گویند.

(آیدا در آینه، سرود پنجم، ۳)

این کوه‌ها، غار غار خشک و پرخروش و خشم را در متن قوس کج و خش‌خش مضاعف قیچی سیاه، رو به خود، می‌شنوند و آن را

« بی‌حوصله » و « باحیرت »، عابدانه و برده‌وار با هم تکرار می‌کنند؟

آن تکرار چه پژواک هراس‌انگیز و جنون‌آمیزی دارد که « هنوز » در تمام فضای غریب این دره‌ها طنین می‌افکند :

غارغار... غارغار... غارغار ...

هنوز آن کلاغ و هنوز همان غارغار، غارغار...

تکرار پژواک، و تکرار و پژواک...

گویی پایانی ندارد ! یک کلاغ و دره‌های پُراپُر از غارغارها و خش‌خش‌ها....

این کوه‌ها پیرینه‌گی‌شان از چه هنگام است؟ از « هنوز » بی‌آغاز و بی‌انجام ِ تکرار ِ بی‌تعمق یک غارغار خشک؟ بی‌حوصله از چیست‌اند؟ حیرت‌شان از چیست؟

فضای کافکایی پرهراس نه این است؟ درون‌مایه‌ی این شعر چیست؟ دغدغه‌یی نومیدانه؟

چه طُرفه حکایتی دارد آفتاب : دانه‌ها را در خوشه‌های گندم‌زاران زنده‌گی می‌بخشد. اما آفتاب در این شعر چه می‌کند؟ این‌جا چه بیهوده می‌تابد، و چه بی‌حاصل است : به کله‌های سنگی می‌تابد، خوابالوده‌گی می‌آورد و خسته‌گی و بی‌حوصله‌گی، و از حیات آفتاب نشانی نیست.

حس نمی‌کنی که میان دوبخش شعر تعادل یا توازنی نیست؟ آیابخش دوم گونه‌ی این‌جایی و اکنونی بخش اول، یا به برداشتی از بخش اول نمی‌ماند؟ آیا برای همین است که آن هنوز سنگین ِ آغاز ِبخش اول به گاهی ِ آغاز بند دوم بدل شده؟ گویی « آن کلاغ » ِبخش اول حضوری متفاوت از این « یک کلاغ » ِبخش دوم دارد. آیا این یک کلاغ سایه‌یی یا نمادی از آن کلاغ نیست؟

نه ! در متن آن « هنوز » ِ همیشه و این «گاهی » ِ اکنونی، شاید لحظه‌یی حق داشته باشی به چنین برداشتی برسی، که کلاغ ِگاهی سایه‌ی سیاهی از آن کلاغ ِ هنوز و همیشه است. در بخش دوم است که کلاغ صفات « با آن حضور قاطع بی تخفیف » و « با رنگ سوگ‌وار مصرش »

را می‌گیرد، یعنی هویت انسانی پیدامی‌کند، یابگو « ضد انسانی »، و این ، چنان که پیش از این گفتم، کامل شدن تصویر همان یک کلاغ است با وضوح بیش‌تر، گویی تصویری کمابیش محو وضوح کاملی پیدامی‌کند. و همین گونه است بخش‌های دیگر این چشم انداز هول‌انگیز :کوه‌های بخش اول هم دربخش دوم می‌شوند کوه‌های پیر که صفت پیر همراه با عبارت به اصطلاح بدل « عابدان خسته‌ی خوابالود » نوعی هویت شاید انسانی ــ و شاید هم ضد انسانی ــ به آن‌ها می‌بخشد. نکته‌ی جالب این است که در بند اول آن کوه‌ها کله‌های سنگی دارند اما این‌جا دیگر نیازی به آن صفت نیست. در بند اول روی هیچ زمانی تأکید نمی‌شود، اما در بخش دوم می‌خوانیم « وقتی / صلوة ظهر » و « در نیم‌روز ِتابستانی ».

ــ راستی چرا این کوه‌های پیر نماد ایستادگی و مقاومت نباشند؟

ــ با آن کله‌های سنگی و پیری و بیحوصله گی و خسته گی و خوابالوده گی و تکرار عبث و بی‌فرجام‌شان؟ چرا نماد تحجر و نفی تفکر و نفی تعقل نباشند؟ واژه‌ها در متن گفت و گوی شما و شعر ــ مقصودم خوانش شعر است ــ هویت می‌یابند. خوب است از این نظر در سه واژه‌ی « سوگ‌وار » و « مصّر » و « بی‌تخفیف » دقیق شویم.

سوگ‌وار از دو جزء « سوگ » یا « سوک » و « وار » ساخته شده است. سوگ درلغت به معنای اندوه است، و پساوند « وار » را نیز این‌جا به معنی « دارنده » و « برنده » دانسته‌اند. امروزه سوگ‌وار به معنای « سوگ‌دار » است، یعنی کسی که مصیبت و ماتمی بر او رسیده و اندوهگین است. و معمولاً در باره‌ی کسی به کار برده می‌شود که عزیزی را از دست داده است. آیا این « کلاغ » اندوه گین یا مصیبت‌زده است؟ در غم و ماتم عزیزی نشسته؟ نه ! او ــ در آن قیچی سیاه‌اش ــ رنگ عزا و اندوه می‌برد، گسترنده‌ی مصیبت سیاه و ماتم است. حضور او تهدید و بلای سیاه است برای حیات گندم‌زارها و سپیدارها....

ــ کاربرد واژه گانی سوگ‌وار درست است، اما این واژه کاربردی روزمره دارد، که برداشت تو از آن، به معنی سوگ‌زا و سوگ‌آور چندان قانع‌ام

نمی‌کند.

ـ یادمان نرود که این واژه این‌جا صفت « رنگ » است، نه صفت شخص. رنگی عزادار یا رنگ عزا؟ اگر به جای طبل عزا یا طبل‌سوگ‌واری بگوییم طبل سوگ‌وار نادرست گفته‌ایم؟ کاربرد رنگ سوگ‌وار ابداً یک کاربرد روزمره نیست که بیان واقعیت روزمره باشد. شاید کاربردی فرازبانی باشد.

باری. این را همراه کنید با « مصرّ ». « مصّر » در لغت به معنی کسی یا چیزی است که در انجام دادن کاری پافشاری می‌کند، دست بردار نیست. « مصر » وقتی کاربردی منفی داشته باشد، مثلاً به کاری ناشایست اصرار ورزد و در آن ایستاده‌گی کند مثل این کلاغ که بر قیچی‌سیاه و غارغار خشک و سوگ و ماتم‌اش ایستاده‌گی می‌کند، او سمج و پررو و وقیح است.

صفت دیگر این کلاغ « بی‌تخفیف » است. « تخفیف » درلغت به معنی سبک کردن است (کنایه‌ی « خفت » را هم در خود دارد). اما این واژه یک کاربرد «کتاب‌کوچه »یی هم دارد که به صورت مصدری « تخفیف دادن »، و نیز « باتخفیف » و « بی‌تخفیف » به کار می‌رود. مثلاً کسی کالایی را می‌فروشد و بهایی پیشنهاد می‌کند که از نظر طالب آن کالا سنگین یا به اصطلاح گران است، خریدار می‌گوید « بی‌تخفیف؟ » و فروشنده می‌گوید « بی‌تخفیف ! » یکی دارد چاخان می‌کند و شنونده‌ی عاقل خام نمی‌شود و به او یا پیش خود می‌گوید : « تخفیف دارد »، یا « بی‌تخفیف؟ » و در این البته ریشخندی و تحقیری پنهان یا آشکار هست. گویی او فروشنده‌ی کالایی است که شنونده خریدارش نیست و به کنایه از او می‌خواهد که تخفیف بدهد، و از مقدار چاخان‌اش بکاهد.

« بی‌تخفیف » در عبارت « حضور قاطع بی‌تخفیف » از این کاربردهای روزمره آغاز می‌کند، ولی در همین جا متوقف نمی‌ماند. حضور بی‌تخفیف (موقتاً صفت « قاطع » را کنار می‌گذاریم) چه‌گونه حضوری است؟ حضوری مثبت است؟ « بی‌تخفیف » شکل دیگری از

همان « مصّر »است، و این « قاطع » را هم (که ارزش صوتی آن مثل دو واژهٔ دیگر، کاراتر از معنای واژه‌گانی آن است) باید به همین معنای بی‌تخفیف و مصرگرفت، و این سه واژه به یک‌کنش معین این کلاغ بسط و عمق می‌بخشد. « حضور قاطع بی‌تخفیف » او را باید در « رنگ سوگ‌وار مصر »ش دید : او بالای زردی برشته‌ی گندم‌زار و بر فراز سپیدارها، سوگ سیاه می‌گسترد. « قاطع و بی‌تخفیف و مصر » در فضای معنایی جدیدی که « سوگ‌وار »به شعر می‌دهد راه به « ناگزیری » می‌برد. این قاطعیت در ِ اختیار بر تو می‌بندد. آیا به حضور بی‌چون وچرای ِ ابلیسی ِ مرگ نمی‌ماند؟ شوم نیست؟

می‌پرسیم ضرورت این واژه‌گان‌کوچه‌یی در این شعرچیست؟ شعر به قدرت القایی این واژه‌ها در کاربردهای روزمره‌شان نیاز دارد (واژه‌های دیگری هم از این دست در شعر هست).

شعر اما پیشاپیش ِ واژه‌ها و اندیشه‌ها حرکت می‌کند : نخست حضور کلاغ‌حس می‌شود، یعنی در منظر ما دیده می‌شود، و این شعر است.سپس واژه‌ها و اندیشه‌های درون هر واژه در آن شعر شکل خاص خود را می‌گیرد، یا بهتر است بگوییم، به صورت خاص خود نمودار می‌شود. واژه‌ها به‌طور ندانسته و خودبه‌خود می‌آیند و معمولاً هم از معنای روزمره‌شان فراترمی‌روند. وبی‌شک در این موقعیت سرشت این « کلاغ » در یک لایه یا در یک لایه‌ی‌خوانش، با این صفات « بازاری » همخوانی دارد. می‌خواهد شما حضور سمج او را ــ نه حضور مفهومی‌اش را ــ در کنارتان‌حس کنید.کلاغی بالای گندمزارتان سایه‌یی سیاه انداخته و زردی برشته‌ی آن را به سیاهی ــ که هم در « با رنگ سوگ‌وارش » و هم در « با قیچی سیاه‌اش »حس می‌کنی ــ تهدید می‌کند....

ــ آیا در این شعر واژه‌یی هست که به اصطلاح بار مثبتی داشته‌باشد؟

ــ به طور بالقوه، یوش، گندم‌زار با زردی برشته‌اش و آن سپیدارها. البته با توجه به آن‌چه پیش از این در باره‌ی گندمزار و سپیدارها گفتم، و در چنان فضای سهم‌گینی !

ــ در آخر بخش اول آمده « تکرار می‌کردند » و در آخر بخش دوم هم « تکرار کنند ». آیا از این دور تکرار ِ بی‌فرجام امید خلاصی نمی‌رود؟
ــ اگر چنین می‌بود، این نومیدانه‌ترین پرسش بود و نفی هستی آدمی !
ــ اگر چنین باشد، چه سرنوشت غم‌انگیز و لزوم بی‌گریز هولناکی برای انسان آزاده رقم زده‌ایم ! چنین مباد !

□

ــ تو هول و هراس‌ات را در مجموعه‌یی از واژه‌گان بافتی و آن را با تقویت شدید و حجم و بُعدی عمیق رساندی. اما من هنوز حرف‌ام تمام نشده. تو دو قطب در شعر دیده‌ای که به این صورت می‌نویسم :

کلاغ
قیچی — سپیدارها و گندم‌زار
سیاه
آسمان کاغذی
کوه‌ها

ــ البته دو قطب متقابل، و در یک موقعیت خاص که هیچ‌یک بدون آن دیگری هستی ندارد.
ــ قبول دارم. اشکال کار این است که کلاغ با آن قیچی سیاه‌اش نخست به آن آسمان کاغذی مات حمله می‌کند و در حقیقت کاغذی بودن آن را افشامی‌کند. البته کلاغ آفت گندم‌زار هم هست، ولی این مسأله در شعر نکته‌یی فرعی به نظر می‌رسد. بین کلاغ و سپیدار هم قاعدتاً دعوایی نیست و لابد کلاغ لانه‌ی خود را بر سپیداری ساخته است و سپیدار خانه‌ی اوست. غارغار کلاغ هم چیزی را تهدید نمی‌کند. وانگهی گندم‌زار غذای کلاغ را فراهم می‌کند و ظاهراً به رغم این کار آسیبی به گندم‌زار

نمی‌رسد... به نظر من این شعر زیر یک‌بار معنای واحد نمی‌رود، برای این که از « منطق » شاعرانه‌یی پیروی می‌کند که بیش‌تر در بند آواها و تصاویر است و کم‌تر در بند معنا. به همین علت ما تصویر بریدن آسمان کاغذی مات را داریم که در خوانش تو مابه‌ازای مناسبی نیافته. واژه‌ی یوش که از نظر آوایی لازم است (به خاطر هنوز) از نظر تداعی‌هایی که ایجاد می‌کند نمی‌تواند بهترین واژه به شمار آید. خاصه آن‌که اسم خاص است و کاربرد معنایی ندارد.

ــ پنبه‌ی خوانش مرا زدی. امّا حرف‌ات چند « اما » دارد. آن چه تو درباره‌ی کلاغ گفتی به یک پرنده می‌خورد که در چرخه‌ی حیات وظیفه‌یی برعهده دارد و از معصومیت خاص خود برخوردار است و آسیبی هم به محیط زیست نمی‌زند. اما کلاغ این شعر با آن وصفی که شعر از آن می‌کند، که دیدیم، دیگر یک حیوان ساده نیست. این کلاغ در متن یک محیط زیست اجتماعی قرار می‌گیرد، و یکسره از کلاغ تو که در یک محیط زیست ِ طبیعی است جدا است. تو یک پرنده در ذهن داری. اما پرنده‌ی تو هم بنا به حرف خودت، لااقل در یک مورد پرنده نیست. گفتی او در حقیقت کاغذی بودن آسمان را افشامی‌کند. پیدا است که تو هم کلاغ را در یک محیط زیست اجتماعی می‌بینی. من فکر می‌کنم تو بسیاری از مفردات شعر را در هستی کلاغ ندیده‌ای. آن حرف‌ات درباره‌ی بند و پیوند کلاغ و سپیدار (لانه کردن کلاغ روی سپیدار) فقط درباره‌ی پرنده‌ی کلاغ درست است نه با این صفاتی که کلاغ در این شعر دارد. وانگهی صرف رابطه‌ی دو چیز لزوماً رابطه‌ی همزیست نیست. دیگر آن‌که چرا یوش بار معنایی نداشته‌باشد؟ من معتقدم که اسم خاص یوش در این متن به یک مکان جغرافیایی در مازندران اشاره ندارد، به محیطی اشاره دارد که برای ما آشنا است، نمی‌شد گفت جابلقا، یا اِلدورادو ــ دو نمونه معروف برای اسم خاص که بار معنایی یافته‌اند.

از سوی دیگر، آسمانی که جولانگاه این کلاغ است آسمان نیست، بل که موقعیت خاصی است که محیط این مکانیسم سیاه است با دو صفت

کاغذی و مات. تازه، کلاغ آن جا چه می‌کند؟ « قوسی برید » چه گونه؟ کج ! هنوز درباره‌ی این شعر حرف‌های زیادی دارم که می‌گذارم برای فرصت‌های دیگر.[۱]

۱.← از زخم قلب ...، چاپ سوم، ۱۳۷۹، صص ۱۲۵ـ۲۹.

*** امیرزاده‌ی کاشی‌ها ***

ترانه‌ی آبی

برای ع. پاشایی

قیلوله‌ی ناگزیر
در طاق‌طاقی ِ حوض‌خانه،
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی از وطن دهد.

امیرزاده‌یی تنها
با تکرار ِ چشم‌های بادام ِتلخ اش
در هزار آینه‌ی شش‌گوش ِکاشی.

لالای نجواوار ِ فواره‌یی خُرد
که بر وقفه‌ی خواب آلوده‌ی اطلسی‌ها
می‌گذشت
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی
ناگاه
از وطن دهد.

امیرزاده‌یی تنها
با تکرار ِ چشم‌های بادام ِ تلخ اش
در هزار آینه‌ی شش‌گوش ِ کاشی.

روز
بر نوک ِ پنجه می‌گذشت
از نیزه‌های سوزان ِ نقره
به کج‌ترین سایه،
تا سال‌ها بعد
تکّرر ِ آبی را
عاشقانه
مفهومی از وطن دهد
طاق‌طاقی‌های قیلوله
و نجوای خواب‌آلوده‌ی فواره‌یی مردّد
بر سکوت ِ اطلسی‌های تشنه،
و تکرار ِ ناباور ِ هزاران بادام ِ تلخ
در هزار آینه‌ی شش‌گوش ِ کاشی
سال‌ها بعد
سال‌ها بعد

به نیم‌روزی گرم
ناگاه
خاطره‌ی دوردست ِ حوض‌خانه.

آه امیرزاده‌ی کاشی
با اشک‌های آبی ات !

آذر ۵۵

ترانه‌ی آبی از مجموعه‌ی دشنه در دیس، کبودینه‌ی درد و اندوه جان راوی است. پرده‌یی است مصور که سه مجلس را تصویر می‌کند. حوض‌خانه‌یی آینه‌کاری‌است سرشار از آبی ـ مواج ـ درد و اندوه و عشق.

طومار ترانه‌ی آبی را مجلس به مجلس تماشا می‌کنیم.

مجلس اول

قیلوله‌ی ناگزیر
در طاق طاقی ِحوضخانه،
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی از وطن دهد.

ـ پیش از شروع گفت و گو خوب است از زبان شاعر در باره‌ی قیلوله و حوضخانه بشنویم :

« هشت سال‌ام بود، تابستان مادرم ما را برداشت برد نیشابور، دیدن خاله‌ام. حیاط بزرگی داشتند با باغچه‌هایی به شکل تپه که بر آن‌ها اطلسی کاشته بودند. نخستین تجربه‌ی من از گل. اطلسی‌ها در تمام طول روز به‌خواب می‌رفتند، پژمرده‌وار، شل و ول و آویزان. عطری نداشتند و از تماشای آن‌ها درآن وضع دل آدم می‌گرفت.

غروب که سایه‌ی دیوار تمام سطح حیاط را می‌پوشاند سربازی که گماشته‌ی شوهرخاله‌ام بود با پای برهنه و پاچه‌های شلوار بالازده آبپاش به‌دست میان حوض و باغچه‌ها می‌رفت و می‌آمد و تپه‌های کوچک رنگارنگ را به تفصیل تمام آب می‌داد. گرمای کویری که از حیاط می‌پرید، کنار باغچه فرش می‌انداختند. شام را آن‌جا می‌خوردیم و شب را آن جا می‌خوابیدیم. آن وقت آسمان پرستاره‌ی کویری بود و عطر مستی‌بخش اطلسی‌ها که تمام شب، رشته رشته، می‌آمد. تار به تار و نخ به نخ.

وسط‌های روز، هنگامی که آفتاب ِ عمودتاب سایه‌یی در حیاط باقی نمی‌گذاشت سر و کله‌ی شوهر خاله پیدا می‌شد. عبوس و گوشت‌تلخ. و ناهار را که می‌خوردیم ما را با خودش می‌برد به حوض‌خانه که وادار به خوابیدن‌مان کند و خودش بنشیند به دود کردن تریاک.

این حوضخانه به راستی تماشایی بود. آن ضلع‌اش که به حیاط نگاه‌می‌کرد به جای پنجره طاق‌نماهایی داشت که با کاشی شطرنجی بالا آورده بودند. جلو آفتاب را می‌گرفت و حوضخانه را به نور مهتابی روشن می‌کرد. حوض دراز وسط هم که به عرض یک متر و عمق یک وجب در طول زیر زمین قرار گرفته بود آستری از کاشی آبی داشت و فواره‌ی کوچکی در میان آن بود که دو باریکه‌ی آب از آن بیرون می‌جهید، گاهی خاموش و گاهی با صدای مردد.

طرف مقابل نورگیرهای مشبک، سرتاسر، از سکویی تشکیل می‌شد که بر آن، چهار حجره‌ی کوچک بود، طاق طاقی، با عمق حدود یک متر، و در میان آن‌ها حجره‌یی بزرگ به عنوان شاه‌نشین، که شوهرخاله در آن به کار خود مشغول می‌شد و هر یک از ما و کودکان خود را برای خواب به یکی از آن حجره‌ها می‌فرستاد.

نوارهای متشکل از سه ردیف کاشی شش‌گوشه سراسر دیوارهای پرخم و پیچ فراز سکو را در داخل و خارج این حجره‌های کم‌عمق می‌پیمود. از این سو به آن سو. نمی‌دانم کاشی سفید بود بانقش آبی، یا آبی بود بانقش سفید. امانقش واحدی که در تمام این کاشی‌ها مکرر شده‌بود تصویر مردی بود که من آن را« امیرارسلان » می‌پنداشتم، شاهزاده‌یی با خود و زره و زانوبند و کمان و کمر، که زانو بر زمین زده‌بود و با چشم‌های غمزده‌اش می‌خواست چیزی بگوید. من در بحر او می‌رفتم و چندان در او تجسس می‌کردم که خواب‌ام می‌برد. ...

خاطره‌ی آن حوضخانه را یک‌سره از یاد برده بودم تا سال ۵۵ که در اوج اختناق تصمیم به جلای وطن گرفتم. امیدی به بازگشت نداشتم و از همان لحظه‌ی تصمیم، همه‌ی فشار غربت بر شانه‌های‌ام افتاد ... چند شب پیش از حرکت، ناگهان خاطره‌ی آن حوضخانه پس از چهل و چهار سال در ذهن‌ام نقش بست. فضای فیروزه‌یی آن بر سراسر زمان و مکان گسترش یافت و یک لحظه چنین به نظرم آمد که آن‌چه به دنبال خود باقی می‌گذارم، آبی است. وطنی که ترک می‌گویم آبی است. و ترانه‌ی آبی از این تصور زاده شد. »

ناگزیر

ـ قیلوله « خواب نیم‌روزان » است خواه پیش از ناهار و خواه پس از آن. اما امروزه ما آن را به خواب بعد از ناهار اطلاق می‌کنیم. معمولاً در تابستان‌ها پدرمادرها بچه‌ها را « مجبور » می‌کردند که بعد از ظهرها چرتی بزنند، و گاهی هم تا طرف‌های عصر بخوابند. بچه‌ها این خواب ناخواسته‌ی زورکی را دوست نداشتند، از این جاست صفت ناگزیر برای قیلوله.

قیلوله‌ی ناگزیز و طاق‌طاقی حوضخانه چه گونه می‌تواند به آبی مفهومی از وطن دهد؟ هنوز چیزی نمی‌دانیم، و این را هم نمی‌دانیم که در جان راوی

چه گذشته. در یادداشت شاعر فقط آمده «فضای فیروزه‌یی آن [حوضخانه] بر سراسر زمان و مکان گسترش یافت...» حس می‌شود که بار گران بند اول شعر بر دوش ناگزیر و قیلوله‌ی ناگزیر سنگینی می‌کند. در نظر اول چنین است که «ناگزیری» صفت قیلوله است، اما با کمی دقت می‌بینیم که ناگزیر مشترک است میان قیلوله و طاق‌طاقی ِ حوضخانه و همین طور هم تا سال‌ها بعد ـــ

- یعنی به شکل قیلوله‌ی ناگزیر و طاق طاقی ناگزیر و حوضخانه‌ی ناگزیر و تا سال‌های بعد ِ ناگزیر ...؟
- بله. این ناگزیری درهمان بند اول متوقف نمانده و در سراسر شعر جاری می‌شود.
- در این ناگزیر که با قید ناگاه در بند دوم شدت پیدا می‌کند آیا هراس و اضطراب سیالی احساس نمی‌کنی؟
- موافقید که به ناگزیر بپردازیم؟ سوآل من این است : چرا او نمی‌خواهد بخوابد؟
- او باید بخوابد، امانمی‌خواهد بخوابد. ناگزیر است بخوابد.
- شاید دوست دارد در آن طاق‌طاقی بیدار باشد و به آن امیرزاده‌ی نقش کاشی‌ها نگاه کند، یا چنان که شاعر می‌گوید : در بحر او می‌رود و چندان در او تجسس می‌کند تا خواب‌اش ببرد.
- نگران است که اگر بخوابد شاید امیرزاده از آن‌جا برود و او را تنها بگذارد؟
- شاید می‌ترسد بخوابد. از خوابیدن در آن طاق‌طاقی‌ها می‌ترسد. یادمان نرود که کودک باآن محیط کویری بیگانه است و آن‌جا مهمان است و مردی عبوس او را به خوابیدن در آن‌جا واداشته است. و او بین خواب و بیداری و هراس و صدای فواره‌یی کوچک ... چشم به آن امیرزاده دوخته است.
- شاید به دلیل دیگری خوابیدن را دوست ندارد. شاید برای این که خواب در واقع از خود بیرون رفتن است، باخود و در اختیار خود نبودن است.

بریدن از واقعیت است. رها شدن در زمان و کنده شدن از مکان است. آن‌گاه رها شدن در بی‌زمانی است. خواب گونه‌یی نبودن و مردن است، خاصه که ناگزیری هم در آن باشد.

- با خواندن همین بند و برگردان اول، حس می‌کنم که شعر دو بخش دارد : یکی ماجرایی که در کودکی راوی گذشته که مشروح‌اش را از زبان شاعر شنیدیم و طرح‌اش در همان دو بند اول شعر آمده : « قیلوله‌ی ناگزیر/ در طاق‌طاقی حوضخانه، » که یک بخش از این حوضخانه در برگردان انعکاس پیدا می‌کند، یعنی «امیرزاده‌یی تنها / با تکرار چشم‌های بادام تلخ‌اش... » البته این « خاطره‌ی دوردست حوضخانه » در سراسر شعر بسط پیدا می‌کند، و آن برگردان یک بار به همان شکل و یک بار دیگر به شکلی کوتاه‌تر در آخر شعر می‌آید. آن بخشی از حوضخانه (امیرزاده‌و کاشی‌ها)که در بند دوم از اصل ماجرا جدا شده‌بود در بخش‌های دیگر به متن شعر راه می‌یابد.
- این کنار نشستن بخشی از ماجرا و راه‌یافتن مجدد آن به درون شعر با آن حرف‌ات که گفتی حس می‌کنی این شعر دو بخش دارد جور نیست.
- نخواستم بگویم که دو بخش شعر کاملاً از هم جدا است.
- اصلاً چه طور شد که وسط بحث ناگزیری این مسأله را پیش‌کشیدی؟
- به این دلیل که همین ناگزیری ِ به خوابیدن است که به آن امیرزاده‌ی کاشی‌ها هویتی می‌بخشد کاملاً متمایز از صورت بیرونی آن حکایت.
- حرف‌ات یادت نرود. اما من که چنین چیزی نمی‌بینم، یا در نظر اول چیزی معلوم نیست.
- در طی بحث روشن می‌شود. ببین او نمی‌خواهد بخوابد اما باید بخوابد. نمی‌خواهد طاق طاقی‌ها را رها کند اما باید رها کند. نمی‌خواهد چشم از امیرزاده‌ی کاشی‌ها بردارد اما باید بردارد. کم کم این ناگزیری عمق پیدا می‌کند و با هر کلمه و طیف هر کلمه در سراسر شعر گسترش می‌یابد، و این نکته‌یی است که پیش از این در گفت و گوی از ناگزیری به آن اشاره کردیم. به هر چه در شعر هست که نگاه کنیم انعکاسی از ناگزیری را در آن

می‌بینیم : در قیلوله، در امیرزاده، درچشم‌های بادام تلخ‌اش و در هزار آینه‌ی شش گوش کاشی‌ها.

ـ آیا همین ناگزیری نیست که بر سرنوشت امیرزاده مُهر محکوم و محتوم بودن می‌زند؟ سرنوشتی که سرانجام امیرزاده به آن تن می‌دهد و در نگاه ناباور او بازتاب می‌یابد.

ـ بُعد فلسفی شعر با این « ناگزیری » مطرح می‌شود و این ناگزیری آهسته آهسته در کل هستی تنیده می‌شود، و آن محتوم بودن در تمام پدیده‌ها منعکس می‌گردد.

ـ خوب است به مفردات شعر هم در این زمینه اشاره کنی.

ـ مثلاً ناگزیری به شکل « نگاه ناباور » در « هزار آینه‌ی شش‌گوش کاشی‌ها » تکرار می‌شود. هزار آینه‌ی‌شش‌گوش آبی را مجسم کنید که در یک‌دیگر منعکس می‌شوند و بی‌نهایتِ آبی را تکرار می‌کنند، و در « آبی » هم، آب را از یاد نبرید که بی‌نهایت جاری است که در تمام پدیده‌های عالم جریان دارد ـــ

ـ البته به قدرت تخیل خواننده هم بسته‌گی دارد و الا شاید نشانه‌یی دال بر وجود عالم در این شعر نیست ـــ

ـ فکر نمی‌کنید « شش‌گوش » گویای شش گوشه یا شش جهت عالم باشد؟

ـ در ادبیات ما سابقه هم دارد.

ـ این بازتاب چشم‌ها در هزار آینه‌ی‌شش‌گوش آیا گویای اندیشه‌ی وحدت در کثرت نیست؟

ـ البته وحدتی تلخ در کثرتی آبی. در این بی‌نهایتِ هستی، تنهایی و تلخ‌کامی و هراس تکرّر می‌یابد،... پس از این خواهیم دید. بپردازیم به مسائل دیگر که می‌ترسم از این قسمت خسته شده باشید.

آبی

ـ « آبی » مفهوم دیگری است که در بند اول مطرح شده است. چرا به این

رنگ می‌گوییم « آبی »؟ به نظر من پیش از ورود به این بحث لازم است که از نظر لغوی کمی از این واژه بگوییم.

آبی منسوب به آب است، یعنی آب + ی. می‌دانیم که فلات ایران خشک و بی‌آب است، از این رو آب در زنده‌گانی مردم ما سخت باارزش است. انعکاس آسمان در آب، آن را آبی می‌کند. از این‌جاست که در ادبیات ما به آسمان می‌گویند آب ِ گردنده یا « آبگون »، مثلاً آبگون صحرا، آبگون صدف یا آبگون قفس و مانند این‌ها. من در تداول مازندرانی‌ها، آبی، به معنای رنگ آبی نشنیده‌ام، البته به جز در میان شهرنشینان و درس‌خوانده‌ها، که این از تأثیرات جدید است. به آبی می‌گویند کئو (kau) یعنی کبود. آب برای مازندرانی، از نظر نسبت این رنگ به آن، همان اثر را ندارد که برای کاشی یا اصفهانی دارد. در مازندران و نیز گیلان میان آب و آسمان چنین نسبتی نیست. این‌جا آب و باران است و آن‌جا آب و خشکی، این‌جا در آب غرقه می‌شوند و آن‌جا در عطش.

- آبی تاریخی هم دارد : آبی نیشابور و آبی مینا و آبی ایرانی. و آبی کاشی‌ها.
- از نظر دستور زبان، آبی هم صفت است و هم اسم، و این‌جا اسم است نه صفت، و به اصطلاح صفت ِ چیزی نیست و خود مستقلاً وجود دارد، و به زبان اهل دستور به آن اسم معنا می‌گویند.
- پس وجود عینی ندارد، ذهنی است. ذات به شمار نمی‌آید.
- در نظر اول و از نظر دستوری حق با توست. اما آبی در این شعر یک واقعیت ملموس است، یا دقیق‌تر بگوییم به شکل یک واقعیت حس می‌شود، حضور عینی یا حتا مادی پیدا می‌کند. به این ترتیب ذات است، مثل حوضخانه، اطلسی، امیرزاده و کاشی‌ها. آبی در فضای عجیب این شعر چنین معنایی پیدا می‌کند.

آبی، آب است که آسمان را در خود دارد، آب و آسمان است، آب و آفتاب است، آب و روشنی است. از این رو آرامش را در خود دارد،

رنگ خاموشی و عطوفت است، فیروزه است، لاجورد است. و این همه در آب است. اکنون میان این آب و آبی کاشی‌ها و آن فواره‌ی آبی و آب‌نمای آبی (که غالباً آن را با کاشی آبی فرش می‌کنند) و اطلسی‌های آبی و تشنه‌گفت و گویی هست که باید به آن گوش کنی. و این همه در یک هستی ـ آبی می‌گذرد.

- در شعر سه بار آمده «آبی» مفهومی از وطن دهد. آیا این «مفهومی از وطن» نمی‌رساند که آبی نشانه یا نمادی از وطن است، و بنا بر این واقعیت مادی ندارد؟ به خلاف آن‌چه تو گفتی، ذات نیست مثل حوضخانه و اطلسی و مانند این‌ها؟
- اول بگویم که شعر را دقیق نمی‌خوانی. شعر می‌گوید «آبی را / مفهومی از وطن دهد» نه آن‌که «آبی مفهومی از وطن دهد» و دو بار دیگری که تکرار می‌شود همراه است با یک «ناگاه» و یک «عاشقانه» که حضور دیگری به آبی می‌بخشد. حتماً در خلال بحث در این باره گفت و گو خواهیم‌کرد.
- از این گذشته، خود شعر می‌گوید «مفهوم»، که روشن است امری ذهنی است.
- «... آبی را / مفهومی از وطن دهد» نه به این معناست که آبی القاکننده‌ی مفهوم وطن است، که در آن صورت آبی می‌شد نماد یا نشانه‌ی وطن. «آبی» یا «مفهومی از وطن»، کدام‌یک بر دیگری تقدم دارد؟
- آبی بر «مفهومی از وطن».
- و از این دو کدام‌یک وطن راوی شعر می‌شود؟
- آبی. در واقع «مفهومی از وطن» است که در آبی متجلی می‌شود.
- دقیق‌تر نگاه کنیم: «مفهومی از وطن» در استحاله‌یی که هر بار پیش از برگردان‌گونه‌ی درونی شعر صورت می‌گیرد به «آبی» افزوده می‌شود. از این رو به جای «سه بار تکرار می‌شود» ی که توگفتی باید بگوییم سه بار استحاله می‌یابد و تأکید می‌شود، یا هنوز دقیق‌تر، استحاله‌یی که سه بار تجلی می‌کند.

ـ مقصودت از « برگردان‌گونه‌ی درونی » چیست؟
ـ مقصودم این جمله‌هاست : « امیرزاده‌یی تنها / ... » که یک بار دیگر به همین شکل تکرار می‌شود، و نیز برگردان آخری « آه امیرزاده‌ی کاشی‌ها با اشک‌های آبی ات ! ». این برگردان‌ها از آن رو « درونی » است که در جان راوی شکل‌گرفته و از بیرون راه به شعر نیافته، مثلاً به خلاف برگردان‌های مرگ ناصری. بپردازیم به مفهوم ِ وطن.
ـ اجازه بدهید من حرف‌ام تمام نشده. شاید بشود گفت آن‌که به خواب رفته بود نه کودک که خود ِ آبی بود. آبی سال‌های سال به‌خواب رفته‌بود، و ناگاه در لحظه‌ی جدایی بیدار شد. و آن آبی نماد ِ چیزهایی است که نمی‌خواهیم از آن‌ها جدا شویم، مثل ِ مادر، یا شاید جهان و مانند این‌ها که رنگ آبی دلالت بر آن است.

وطن

ـ هرکس از وطن مفهوم خاصی خود دارد. اما به طور کلی وطن یک مفهوم جغرافیایی است در کاربرد کلی آن. مثلاً وقتی ژاپنی می‌گوید « وطن » در درجه‌ی اول یک محدوده‌ی جغرافیایی با مشخصات اقلیمی و زبانی خاص برای‌اش مطرح است که او در آن به دنیا آمده. برای چینی و هندی هم همین جور است، هر کدام محدوده‌ی خاصی را با مشخصات اقلیمی خاصی در نظر دارند. البته به قول اهل منطق می‌توانید « حد » و « فصل » این تعریف را مشخص کنید و به آن اضافه کنید با فلان نژاد و زبان و تاریخ و چنین و چنان دیرینه‌گی و الگوهای فرهنگی، و خیلی چیزهای دیگر. این‌ها همه « مفهومی از وطن » است نه واقعیت ملموس و حسی آن.
ـ در شعر، وطن را حس و لمس می‌کنیم، یا در آن زنده‌گی می‌کنیم.
ـ پس، برای این منظور ضروری است که شکل واقعیت را به خود بگیرد. مفاهیم را که نمی‌شود دوست داشت، یا در آن‌ها زنده‌گی کرد.
ـ می‌توان گفت که مفهوم من از « وطن » حضور « مردم » است، البته مردمی

با صفاتی که پیش از این برای وطن شمردیم.

ــ درست است، و این یکی از مفاهیم وطن است، اما به کار شعر نمی‌آید. مگر آن که به شکلی در شعر، واقعیت حسی یا حضور حسی پیدا کند. مفهوم مردم آن قدر گَل و گشاد است که خود نیاز به تعریف دارد، و باز در آخر کار شما وطن را حس نمی‌کنید فقط آن را می‌فهمید.

ــ به نظرم بحث دارد از محور خودش خارج می‌شود. از « آبی » دور افتادیم.

ــ در شعر، واژه‌ها صورت « شیء »یی به خود می‌گیرند یا در واقع شیء می‌شوند، یا به شیء استحاله پیدا می‌کنند. می‌خواهیم در « آبی » این شعر زنده‌گی کنیم نه در « مفهومی از وطن ».

ــ پیش از این در بحث از « ناگزیری »، از محتوم بودن سرنوشت امیرزاده و تلخ‌کامی او نکته‌یی گفتی، می‌شود توضیح بیش‌تری بدهی؟

ــ لازم است که یک بار دیگر برگردان اول را بخوانیم :

امیرزاده‌یی تنها
با تکرار ِ چشم‌های بادام ِ تلخ اش
در هزار آینه‌ی شش‌گوش ِ کاشی.

به واژه‌های تنها، تلخ و هزار آینه توجه کنید. این واژه‌ها امیرزاده را از نقش کاشی بودن ِ صرف بیرون می‌برد، یا دقیق‌تر بگوییم، او دیگر نقش کاشی نیست : امیرزاده‌یی است تنها، نگاه‌اش تلخ است و این‌همه در آینه‌ها تکرار می‌شود. آیا تکرار بی‌نهایت تنهایی و تلخی و سپس « تکرار ناباور هزاران بادام تلخ / در هزار آینه... » و اشک‌های آبی‌اش، در چنین گستره‌ی عظیمی، محتوم و محکوم بودن و ناگزیری زنده‌گی او را نمی‌رساند؟ او امّا این را نمی‌پذیرد ـــ

ــ چرا؟

ــ از آن اشک‌های پرده‌دَر پیداست که این سرنوشت و این زنده‌گی را

نمی‌پذیرد.

ــ این‌جاست که می‌گویم او نمی‌خواهد بخوابد که مبادا از کاشی‌ها بیرون بماند، یا کاشی‌ها برود و او « تنها » بماند : نگران و تلخ‌کام.

ــ یا بگو دیگر هیچ‌گاه آن آبی‌های بی‌نهایت جاری و « لالای نجواوار فواره‌یی خرد » را نبیند و نشنود و آن « وقفه‌ی خوابالوده‌ی اطلسی‌ها » را در تمام‌جانش نبوید. « امیرارسلان » ِکاشی‌ها می‌شود « امیرزاده‌ی تنها » که مدام در هزار آینه‌ی‌شش‌گوش موج‌می‌زند و این امیرزاده‌ی‌کاشی‌های راوی شعر، دیگر همان امیرارسلانی نیست که در یادداشت شاعر آمده. مدام از کاشی‌ها بیرون می‌آید. از همان بند اول استحاله‌ی او آغاز می‌شود : « چشم‌بادومی » می‌شود : « چشم‌های بادام تلخ »، یعنی چشم‌هایی به شکل بادام ــ البته با یک دنیا تفاوت تأکید ــ و چون نگاهی تلخ دارد « بادام تلخ » است ـــ

ــ شاید چون نمی‌شد گفت « چشم بادامی تلخ » یا « چشم‌های تلخ بادامی » به این صورت گفته.

ــ از بیرون همین است که می‌گویی. اما از درون که نگاه‌کنی او انسان‌ـ کودکی است با غمی تلخ در نگاه‌اش، که فکر می‌کنم از چرای‌اش قبلاً حرف زده‌ایم. دردی به جان‌اش زده و این در نگاه‌اش پیدا است. کام‌اش تلخ است، و این را در « بادام تلخ » هم در کام‌مان داریم : تلخی زهرآلود و جان‌کاه (بادام تلخ سمی است). چه شرنگ‌ها که کام جان امیرزاده از آن تلخ است. همین چشم‌های بادام تلخ است که در پایان شعر اشک‌های تلخ آبی می‌ریزد.

ــ این نگاه‌های تلخ و آن اشک‌های آبی چشم‌های بادامی در آن طاق‌طاقی‌ها با آن‌کاشی‌هایش مرا به یاد برخی از مینیاتورهای مغولی می‌اندازد.

ــ و شاید هم از نظر فضا و تصویر، کمی بوف کوری است.

ــ و می‌شود گفت که در شمار معدود شعرهای شاملو است که رنگ و روی ایرانی دارد، مثل شعر مُحاق.

ــ بپردازیم به امیرزاده. در نظر اول او در برگردان اول و دوم ناظری

خاموش است. اما در حقیقت آن‌چه در شعر می‌گذرد پژواک درد تلخ و بازتاب ِ چشم‌های بادام تلخ او و انعکاس بی‌نهایت ِ درد تنهایی اوست. از سوی دیگر، او عرصه‌ی تکرار است : درد تنهایی و ناگزیری مدام در او تکرار می‌شود. هر چه آبی (دربند سوم) تکرر می‌یابد ناگزیری و تنهایی نیز تکرر می‌یابد و این در آن هزار آینه‌ی شش‌گوش شکلی تصاعدی می‌گیرد.

مجلس دوم

لالای‌نجو او ارفِوا ره‌یی خُرد
که بر وقفه‌ی‌خو اب‌آلوده‌ی اطلسی‌ها
می‌گذشت
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی
ناگاه
از وطن دهد.

ــ آن‌که ناگزیر از خوابیدن بود گویی در دو سطر اول بند دوم دارد تسلیم می‌شود. بی‌گمان هم‌چنان چشم به آن امیرزاده دوخته و حیران کار اوست. او ناگزیر است در آن حوضخانه بماند، ساکت و خاموش. صدای جیرجیر وافور پیرمرد و رخوت دودآلود تریاک را نیز در آن فضای حوضخانه نباید ندیده گرفت (ــ البته این نکته بیرون از شعر است).در بند اول فقط طاق طاقی حوضخانه را داریم اما در بند دوم رخوت دود و خواب هم در تن او می‌نشیند. فواره‌ی کوچک حوضخانه لالایی رخوت آلود و نجواواری دارد.

ــ این‌جا استحاله‌ی دیگری آغاز می‌شود : فواره گه‌گاه از فوران لالای

نجواوار (و نشئه‌آلود؟) کوچک‌اش باز می‌ماند (به کودك خُردی که ناگزیر از خواب است و خردی فواره توجه کنید) و این وقفه مجالی است که امیرزاده‌ی کاشی‌ها رخوت خواب ِ آلوده‌گی‌اش را با خوابالوده‌گی اطلسی‌های بیرون از حوضخانه در هم بتنند.

ــ یعنی او و فواره و اطلسی‌ها به‌هم‌آمیخته یکی می‌شوند؟

ــ نه. او و امیرزاده و لالای نجواوار فواره و اطلسی‌ها و دود و خواب و آب و آبی در هزارآینه‌ی‌شش‌گوش کاشی درهم می‌تنند، بی‌وقفه به یکدیگر تبدیل می‌شوند و باز خود را می‌یابند و دیگرباره از دست می‌دهند. آب می‌شوند، دود می‌شوند و در بی‌نهایت ِ آینه‌ها از یکدیگر می‌گذرند ....

ــ و بااین‌همه، در این میان ِ بی‌میان، تنهایی و تلخی ِ آن نگاه را نیز در تن و جان‌شان این سو و آن‌سو می‌برند و تقسیم می‌کنند.

ــ فعل « می‌گذشت » بهترین شکل بیان حرکت این استحاله است. « می‌گذشت »، مثل دود، لالای نجواوار را از حوضخانه به بیرون می‌برد و از روی وقفه‌ی خوابالوده‌ی اطلسی‌ها می‌گذراند.

ــ و نیز مثل پلی، گذشته را به « تا سال‌ها بعد » می‌رساند، و استحاله‌ی آن روز را به امروز می‌آورد.

ــ همراه با این « می‌گذشت »، خوابالوده‌ی طاق طاقی نیز در استحاله‌ی فواره و اطلسی‌ها می‌گذشت. « لالای نجواوار » احساس او و خوابالوده‌گی حالت اوست که از او به فواره و اطلسی‌ها منتقل می‌شود و او « وقفه » راکه از فواره است با خود و خوابالوده‌گی‌اش بیرون می‌برد و به اطلسی‌ها می‌دهد. او به اطلسی‌ها استحاله پیدا می‌کند.

ــ این استحاله به دو شکل در این بند صورت می‌گیرد. یکی همان است که تازه حرف‌اش را زدیم، یعنی جابجایی کلمات و عبور از « می‌گذشت ». شکل دوم، گردش کلام است که لالای نجواوار رابه وطن می‌رساند. بیایید دستکاری کوچکی در این بند بکنیم :

لالای‌نجو او ارفِو اره‌یی خُرد
بر وقفه‌ی‌خو اب‌آلوده‌ی اطلسی‌ها
می‌گذشت
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی
ناگاه
از وطن دهد.

تنها کاری که کردیم یک «که» را از اول سطر دوم برداشتیم، همین. به نظر می‌رسد یک دستکاری دیگر هم باید بکنیم، وآن تبدیل «تا»ی سطر چهارم است به «که»،ـــ

- یعنی به جای «تا سال‌ها بعد» بگوییم «که سال‌ها بعد»؟ مقصود از این کار چیست؟
- جمله‌یی خواهیم داشت خشک و حساب‌شده. با این که این دستکاری از نظر دستوری چندان مهم نبود اما آن فضای خاص استحاله، با گردش دودوارش، از این بند رفته. آن «تا» در «تاسال‌ها بعد» با آن کشیده‌گی‌اش ــ که سه بار هم تکرار می‌شود ــ کشیده‌گی زمان را از طاق طاقی‌ها به امروز نشان می‌دهد که این کار از «که سال‌ها بعد» برنمی‌آید. از این گذشته، «که‌ی» اول است که لالای نجواوار خرد را در گوش خوابالوده‌ی اطلسی‌ها زمزمه می‌کند و با حذف آن عبور از نجوای فواره به اطلسی‌ها ناممکن می‌شود. این مقدمه‌ی استحاله‌ی بند سوم است. یک راه بیان این استحاله شیوه‌ی تقطیع شعر است که این‌جا دیدیم.
- عبارت «تا سال‌ها بعد» سه بار به همین شکل، در هر بندی یک بار، تکرار می‌شود و در اواخر بند بلند سوم دو بارهم به شکل «سال‌ها بعد / سال‌ها بعد» تکرار می‌شود. به این ترتیب «خاطره‌ی دوردست حوضخانه» از گذشته تا این لحظه استمرار می‌یابد.

- حتا تا سال‌ها بعد، تا امروز [سال ۷۱]که شانزده سال از سرودن این شعر گذشته و تا فردا ...
- حوضخانه همراه با تا سال‌ها بعد تمام این فاصله‌ی زمانی را پُر می‌کند. یا تمامی تا سال‌ها بعد می‌شود ناگزیری و تنهایی و تلخی. به عبارت دیگر، زمان (تا سال‌ها بعد) از مکان (طاق طاقی آبی) پر می‌شود. برگردیم به یادداشت شاعر : « فضای فیروزه‌یی آن[حوضخانه] بر سراسر زمان و مکان گسترش یافت ». جوهر این مکان خوابالوده‌گیِ آبیِ سیال و مواجی است که در گستره‌ی بی‌نهایتِ سرشار از زمان جاری است و در میان‌اش یکی نشسته با نگاهی تلخ.
- زمان این‌جا به طور مستقیم بیان نمی‌شود. از بیرون که نگاه کنیم از « قیلوله‌ی ناگزیر » بند اول پیدا است که « نیم‌روزی گرم » است. در بند دوم از « می‌گذشت » می‌گوید و در بند سوم « روز / بر نوک پنجه می‌گذشت /... » که غروب‌گاه است. و در بند چهارم باز می‌گردد به « نیمروزی گرم ». در نهایت از ظهر تا غروب. از درون که نگاه کنی از « ناگزیر » است تا « سال‌ها بعد ». آن‌چه سبب می‌شود چنین استحاله‌ی زمانی رخ دهد « ناگاه »است که در یک حرکت پوسته‌ی زمانی شعر را می‌دَرَد.
- به رخوت خواب در بند دوم نگاه کنیم : شادابی اطلسی‌ها، بوی خوش نرم آن‌ها، وجنبش‌شان در باد، همه به حالت وقفه در آمده. لالای نجواوار هم برای طاق طاقی‌ها خواب‌آور بوده و هم برای اطلسی‌ها. و در بستر چنین آرامش نیم‌روزی، در این حالت توقف زمان و وقفه وسکون وسکوت، ناگاهِ اضطراب‌آلود حضور ناگاهی‌اش را اعلام می‌دارد : پرطبل و تپش‌آفرین. به تقابل شدید حضور ناگاه با آن وقفه‌ی آرام اطلسی‌ها توجه کنید. این ناگاه پیکِ آبی است و حضور او را در آفاق عالم طنین می‌افکند. امیرزاده به هراس می‌افتد : در رگ و پی آن ناگزیری و تنهایی و تلخی جان‌اش این ناگاهِ سهم‌گین آتشِ سیالی برمی‌انگیزد.
- انکار نمی‌کنم که واژه‌ی « ناگاه » از چنین کیفیتی برخوردار است. اما چرا حضور « آبی » هراس‌انگیز باشد؟ به گمان من « ناگاه » این‌جا ناآگاهی و

بی‌خبری و غافلگیر شدن را می‌رساند. البته به هر معنی که بگیریم در این شکی نیست که تپش قلب را به دنبال دارد، و با عبارت « پرطبل و تپش آفرین » موافقم.

- ناگاه هر چندکه پیک آبی است اما خودش ناگهانی می‌آید، بی‌هیچ پیک و پیغامی
- آن وطنی که مفهوم‌اش را می‌جستیم دیگر در کار نیست. به « ناگاه » آبی با حضوری ناگاهی‌اش شده وطن. دیگر عملاً با « مفهومی از وطن » کاری نداریم.

مجلس سوم

روز
بر نوک ِ پنجه می‌گذشت
از نیزه‌های سوزان ِ نقره
به‌کج‌ترین سایه،
تا سال‌ها بعد
تکرّر ِ آبی را
عاشقانه
مفهومی از وطن دهد ...

- از لالای نجواوار... بند دوم پیداست که او را رخوتی می‌رباید و آن‌گاه که « روز / بر نوک پنجه می‌گذشت ... » بیدار می‌شود. روز از نیم‌روز کویری، که تابش خورشیدش از شدت درخشنده‌گی به سفیدی می‌زد و « نقره » صفت این درخشنده‌گی تند و سفید است، و سوزنده‌گی‌اش به نیزه‌های سوزان می‌مانست : تفته و خلنده، پاورچین پاورچین (برنوک

پنجه) می‌گذشت. « به کج‌ترین سایه » رسیدن به غروب را می‌رساند ـــ

ـ به آن‌چه توگفتی این نکته را هم من اضافه کنم که این‌جا نقره‌ی مذاب منظور است : در غایت تفته‌گی و التهاب.

ـ غروبی با آمیزه‌یی از نقره‌ی تفته و خون پیش رو داریم : نوک پنجه‌های خونین و گُر گرفته‌ی روز که از روی این نیزه‌های سوزان می‌گذشت.

ـ نه آن خواب‌آلوده‌گی که گفتیم و نه توجه او به بیرون از حوضخانه که در آغاز بند دوم می‌بینیم او را از آن آبی و تا سال‌ها بعد باز نمی‌دارد. پیش از ادامه‌ی بحث خوب است به یک نکته‌ی ساختاری توجه کنیم : در هر سه بند از یک ساختار پیروی شده. در شروع : طرحی به صورت وصفی از بیرون : در بند اول دو سطر، در بند دوم دو سطر و در بند سوم هم دو سطر، با کمی دستکاری من در شکل نوشتن، و به دنبال آن بلافاصله عبارت تا سال‌ها بعد و سپس آبی را می‌آید و به دنبال آن مفهومی از وطن دهد. بعد از بند اول و دوم آن برگردان بی هیچ تغییری تکرار می‌شود.

ـ درست است، اما این ساختار بسته نمی‌ماند : در بند دوم واژه‌ی ناگاه و در بند سوم واژه‌ی عاشقانه به آن راه می‌یابد که هر دو از کیفیت خاصی برخوردارند : « ناگاه »، بی‌خبرانه‌گی است و « عاشقانه » لطیف است.

ـ از یاد نبریم که در همین قسمت از بند سوم، واژه‌ی « تکرّر » را داریم که بی‌شک عاشقانه‌گی آبی به آن برمی‌گردد.

ـ در این قسمت لازم است که در باره‌ی خواندن این بند توضیحی بدهم. بعد از دو سطر اول می‌رسیم به « تا سال‌ها بعد » که از این‌جا تا آخر شعر را، یعنی تا سرِ برگردان آخری را باید بدون قطع کردن بخوانید. آن کیفیت دودوار و گردشی که قبلاً حرف‌اش را زده‌ایم این‌جا ملموس است. در سراسر این بند فقط یک نقطه هست و دو ویرگول. ویرگول اول بعد از « سایه » آمده و ویرگول دوم پس از « تشنه »، و نقطه هم در آخر بند و قبل از برگردان نشسته. آن‌چه : تا سال‌هابعد/ تکررآبی را/ عاشقانه/ مفهومی از وطن دهد ... همان طاق‌طاقی‌های قیلوله/ و نجوای خوابالوده‌ی فواره‌یی مردد / برسکوت اطلسی‌های تشنه،/ و تکرار ناباور هزاران بادام تلخ / در هزار آینه‌ی

شش‌گوش کاشی ... است که سال‌ها بعد/ سال‌ها بعد/به نیم‌روزی گرم/ ناگاه/ خاطره‌ی دوردست حوضخانه ... تمامی آن را در جان زنده می‌کند.

- دردِ پنهان از پرده بیرون می‌افتد و آن راز آشکاره می‌شود. بغض امیرزاده می‌ترکد. پرده‌ی مصور آبی به اشک‌های آبی امیرزاده تلخ و تر می‌شود.
- چرا تا در این بند از سرِ تاسال‌هابعد، که بلافاصله تکرار می‌شود، حذف‌شده؟
- حذفِ تا در بخش دوم از بند سوم دلالت بر آن دارد که دیگر نیازی به حرکت پیشرونده، یا دقیق‌تر بگوییم، حرکت‌گذرنده‌ی زمان نیست. در این بند رسیده‌ایم به نیم‌روزی گرم، به زمانی که آن ناگزیری آغازشده‌بود، و به امروز که خاطره‌اش به‌یادآمده. امروز و آن روز در نیم‌روزی گرم به هم رسیده‌اند و این‌جاست که دیگر نیازی به **تای** تا سال‌ها بعد نیست. عبارت تا سال‌ها بعد حرکت پیشرونده یا گذرنده دارد و ما را به عقب می‌آورد تا برسد به امروز، سپس همراه با عبارت مکرر سال‌ها بعد / سال‌ها بعد به حرکت بازگردنده تن می‌دهیم و با ناگاه به نیم‌روز گرمِ آن روزِ قیلوله‌ی ناگزیر می‌رسیم. با تکرار سه‌باره‌ی عبارت تا سال‌ها بعد/ تا سال‌ها بعد / تا سال‌ها بعد طومار امیرزاده هم‌چنان بازمی‌شود، و با سال‌ها بعد / سال‌ها بعد آن طومار لوله و برچیده می‌شود و ناگاه امیرزاده می‌رسد به نیمروزی گرم، و اشک پرده‌دَر می‌گردد.
- شد آن‌چه نمی‌بایست می‌شد. امیرزاده به ناگزیر با نگاه ناباورش به ترک آبی گردن می‌نهد. هراس از تنهایی به واقعیت می‌پیوندد، و او باورش نمی‌کند. استحاله‌ی شعر این را به ما می‌گوید. همه چیز در هم می‌تند، رها کردن و رفتن و از دست دادن آبی از دست دادنِ همه چیز است، هر چیزی در بستر آبی از تکرر آبی بدل به چیز دیگر می‌شود.
- نگاهی به جزییات این استحاله که مکرراً از آن حرف زدیم می‌تواند مفید باشد. طاق طاقی‌های حوضخانه با قیلوله درآمیخته و « طاق طاقی‌های قیلوله » شده، « لالای‌نجو او ارفو اره‌یی خرد » با « وقفه‌ی‌خو ابالوده‌ی اطلسی‌ها »

به هم تنیده و «نجوای خوابالوده‌ی فواره‌یی مردد» شده (خوابالوده که صفت وقفه است این‌جا صفت نجوا شده). فواره‌ی خردِ لالای‌خوان‌گویی به افسون لالای خود خواب به چشم‌اش راه یافته و میان خواب و بیداری در نوسان است و صفت مردد لالای او از این‌جاست (در ظاهر به علت کم و زیاد شدن فشار آب) واین اطلسی‌ها را بی‌طاقت کرده است و وقفه‌ی خوابالوده‌شان بدل به تشنه‌گی و سکوت شده. «تکرار چشم‌های بادام تلخ‌اش» بدل شده به «تکرار ناباور هزاران بادام تلخ». این‌جا دیگر آن ناگزیری و تنهایی و هراس به یقین پیوسته است که تکرار آن نگاه تلخ شده تکرار ناباور هزاران بادام تلخ. این‌جا دیگر از چشم‌های او فقط تکرار هزاران نگاه تلخ به جا مانده.

- استحاله‌ی غریبی است. متن و حاشیه، درون وبیرون، واقعیت و خیال در آبی سیال مستحیل شده.
- فکر کنم عشق به صورت واژه‌ی عاشقانه این‌جا نقشی استحاله‌گر دارد و موجب استحاله‌ی این بند و شاید سراسر شعر شده است. به نظر می‌رسد از این «عاشقانه» غافل‌مانده‌ایم.
- عاشقانه صفت عشق است (البته نه از نظر لفظ) اما در نظر اول تصور می‌رود قید «مفهومی از وطن دهد» باشد، ولی باکمی دقت پی می‌بریم که عاشقانه وصف «تکرر آبی»، یا در واقع صفت تکرر است، منتها از چشم امیرزاده. مفهومی که او از وطن پیدا می‌کند به صورتی عاشقانه تکرر می‌یابد. راز آن استحاله این‌جا آشکار می‌شود : آبی با حضور ناگاهی‌اش (در بند دوم) چیزی را می‌آفریند که (در بند سوم) تکرر می‌یابد، آن هم تکرری عاشقانه. آری عشق به آبی، یا عشق آبی، در تکرری بی‌پایان هرگونه استحاله‌یی را در جان راوی شعر امکان‌پذیر می‌کند.
- تمام شعر، از یک نظر، نوعی شرح ماجرایی است که بر کودکی دلخور و خوابالودگذشته و نشانی از روای در آن نمی‌بینید ـــ
- خودِ چنان فضا و مکانی حتا، بدون چنین حال و هوایی ، برای انسان

توهم‌انگیز است، خاصه که اسباب توهم نیز مهیا باشد.

ــ در واقع نشانی از راوی در آن نمی‌دیدید اگر سه واژه‌ی ناگاه (در بند دوم) و عاشقانه و آه (دربند سوم) در آن نمی‌بود.

ــ پس آن استحاله هم به این سه واژه ربط پیدا می‌کند؟

ــ بله. بدون این سه واژه استحاله‌یی صورت نمی‌گیرد. هر سه واژه بازتاب جان تلخ‌کام اوست، اویی که در آن فضای لطیف ِ پر و خالی ِ طاق‌طاقی‌های دودوار ِ آبی ِ با نجوای لالایی و تشنه‌گی کویری و سکوت خوابالوده‌ی اطلسی‌ها سرگردان است.

ــ و چشمان امیرزاده هم که به کودک نگاه می‌کند.

ــ ناگزیری، تنهایی ، تلخ‌نگاهی و این‌همه در بستر بی‌نهایت یک تکرار، جان راوی را مالامال کرده است و سه چیز به این بستر بی‌پایان رنگ هراس می‌دهد : حضور ناگاهی آبی و تکرر عاشقانه‌ی او و آه و افسوس امیرزاده‌ی کاشی‌ها بر بیرون شدن از آبی.

ــ آیا امیرزاده ساخته و پرداخته‌ی خیال آن کودک ِ ناگزیر نیست؟

ــ امیرزاده هم از آغاز نیز نقش دیوار و کاشی نبود. تمام سنگینی ، تمام درد و تنهایی و تلخ‌کامی در اوست و این در یک واژه‌ی آه ! از پرده بیرون می‌افتد : آه ای امیرزاده‌ی کاشی‌ها / با اشک‌های آبی ات ! او همان کودک و همان راوی شعر است با قلبی دردآلود و مالامال از اندوه‌اش، با نگاه تلخ و جان ِ دردآمیزش که سرانجام در این استحاله‌ی عافیت‌سوز بی‌هیچ آواز و سخنی، با هزار زبان خاموش، با یک آه ! دریغ ِ ترک کاشی‌ها را و اندوه رها کردن و رفتن را فقط در یک آه ! فاش می‌کند. پرخون‌ترین و خونابه‌ریزترین واژه‌ی این شعر همین آه ! است، آهی نیلی که بر سراسر شعر آمیزه‌یی از آبی و سرخی می‌بخشد.

ــ چرا گفته « تکرر »، و چه فرقی با تکرار دارد؟

ــ در شعر سه بار « تکرار » به کار برده شده است : دو بار در برگردان‌های اول و دوم ــ که در واقع یک برگردان است ــ و یک بار در متن بند سوم که خود استحاله‌ی همین برگردان است. این تکرار، « تکرار چشم‌های بادام

تلخ » است، و « تکرار ناباور هزاران بادام تلخ ». پشت این عبارت در هر سه مورد عبارت « در هزار آینه‌ی شش‌گوش کاشی » آمده، و طبیعی است که تکرار نگاه او منظور نظر است. اما واژه‌ی مورد نظر دیگر، یعنی « تکرّر »، تکرار شدن آبی است که موج‌زنان تکرار می‌شود، موجاموج، موج پشت موج. می‌جوشد و می‌جوشد و تمامی هستی را سرشار می‌کند و کل عالم می‌شود آبی، یا به بیان دیگر، تمامی آبی می‌شود جهان، و این دو از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. کل آفاق این شعر، از کاشی‌های شش‌گوش گرفته تا اشک‌های امیرزاده‌ی کاشی‌ها آبی است. هستی، کبودینه‌یی مواج است.

- دیگر روشن است که تماشای « تکرر » عاشقانه‌ی این‌همه « آبی » را چشمانی باید که در هزار آینه‌ی شش‌گوش کاشی به تلخی تکرار شود، بی‌نهایت گردد تا بتواند آبی نامتناهی را ببیند، نه یک‌بار که تا همیشه.
- آن که با چنان چشمانی در چنین آبی نگاه کند تمام هستی‌اش آبی خواهدبود. آه‌اش آبی و اشک‌اش آبی است. تکرر آبی به دوایر متحدالمرکز بی‌پایانی می‌ماند که تا دورترین آفاق ممکن زمان و مکان، تا بی‌نهایت، استمرار می‌یابد.
- آبیِ آن حوضخانه عصاره‌ی تمام آبی‌های این سرزمین است که نام وطن به خود گرفته. آبی، وطن است نه یک محدوده‌ی جغرافیایی. اگر این وطن را تلطیف، یا در واقع « تقطیر » کنید از آن آبی می‌ماند و بس.
- می‌خواهی بگویی انتزاع شاعرانه‌ی وطن، یا شاید هم جوهر آن، آبی است؟
- وطن انسانیت‌یافته و رنگ مهرآمیز آن، آبی است؛ آبی، پاکیِ جان است : دلنشین و چشم‌نواز، با جلوه‌یی عاشقانه. از تصور ترک این تنفس‌گاهِ آبی است که احساس درد غربت می‌کند این آبی ریشه‌گاه اوست. عشق است با چهره‌ی آبی‌اش.
- من این را تجربه کرده‌ام : اگر درد یا غم غربت را تحلیل کنیم نهایت آن درد و غم دور شدن یا کنده شدن از زمین یا از ریشه‌گاه و بالیدن‌گاه ما

است : از طاق‌طاقی‌ها، ازهزاران آینه‌ی شش‌گوش کاشی، از لالای نجواوار آبی و از اطلسی‌های آبی ....

*** غریو ِسبز ***

باران

تارهای بی‌کوک و
کمان ِباد ِ ولنگار
باران را
گو بی‌آهنگ ببار !
غبارآلوده، از جهان
تصویری باژگونه در آبگینه‌ی بی‌قرار
باران را
گو بی‌مقصود ببار !

لبخند بی‌صدای صدهزار حباب
در فرار
باران را
گو به‌ریشخند ببار !

□

چون تارها کشیده و کمان‌کش ِباد آزموده‌تر شود
و نجوای بی‌کوک به ملال انجامد،
باران را رها کن و
خاک را بگذار
تا با همه‌گلوی‌اش
سبز بخواند

باران را۱۱کنون
گو بازیگوشانه ببار !

رم، ۲۶ دی ۵۵

داده‌ها

در نخستین خواندن شعر این داده‌ها گرد می‌آید : شعر دو بخش دارد، بخش اول مرکب از سه بند، با سه برگردان، و بخش دوم یک بند با یک برگردان. روی‌هم رفته ۲۰ سطر : ۱۲ سطر متن و هشت سطر برگردان. در نظر اول، سه چهارم شعر گونه‌یی وصف باران است و مابقی وصف خاک. شعری که «گونه‌یی وصف» باشد، بی‌شک صفت‌نقش مهمی در آن دارد. صفات سه بند اول این‌ها است :

۱. بی‌کوک، ولنگار

۲. غبارآلوده، باژگونه، بی‌قرار

۳. بی‌صدا، درفرار

صفات بخش دوم یا بند چهارم :

۴. کشیده (در مقابل بی‌کوک بند اول)، آزموده‌تر (در مقابل ولنگار بند اول)، بی‌کوک، سبز (که از نظر دستوری، قید خوانده‌می‌شود).

بی‌کوک بند اول صفت ِ تارها بود و این‌جا صفت‌نجو ا است، که پیدا است جهت نگاه از تارها به آواز تارها تغییرکرده است.

چهار برگردان شعر مثل غالب این‌گونه شعرهای شاملو نقش طرف

دیگر گفت و گو را به عهده دارد. این‌جا برگردان‌ها سخن انسان (راوی شعر) است در برابر طبیعت. سه‌چهارم برگردان‌ها شکل ثابتی دارد، به این صورت : باران را / گو ... ببار ! و در سطر دوم یک قید هست که در هر برگردان تغییر می‌کند به این شکل :

۱. بی‌آهنگ
۲. بی‌مقصود
۳. به‌ریشخند
۴. بازیگوشانه

فقط در برگردان چهارم است که سطر اول هم یک قید دارد، به این صورت : باران را اکنون، و این اکنون تأکیدی است بر قطعیت چنین بازی‌گوشانه باریدنی. و تنها در این برگردان است که دو قید (اکنون، بازی‌گوشانه) به کار رفته‌است.

- آن‌چه از نظر آوایی در سراسر شعر به‌گوش می‌خورد فراوانی صوت « آ » و « آر » است که شاید دانستن‌اش جالب باشد که در هر بند دو بار « آر » و در بند آخر سه بار، و در هر برگردان هم دو بار « آر » به‌گوش می‌رسد (روی‌هم رفته ۱۷ بار)، و ۲۳ بار هم « آ » (سوای « آ » در « آر »).

چهره‌های اصلی : باران (در هر چهار بند شعر) و خاک، در بند آخر.

چهره‌های ثانوی : باد، جهان، تصویر باژگونه، آبگینه، صدهزار حباب.

فعل‌ها : ببار، شود، انجامد، رها کن، بگذار، بخواند.

زمان : به‌صراحت مطرح‌نمی‌شود، اما پیدا است که فصل باران است و خیلی مانده تا بهار (۲۶ دی‌ماه).

مکان : آسمان (نامستقیم) و زمین در هیأت خاک. اما نه وصفی از آسمان می‌بینیم و نه از خاک. ولی « تارهای بی‌کوک »ِ باران آسمان را به زمین متصل می‌کند.

اکنون ضروری است که پس از این بررسی کوتاه ِ داده‌ها، شعر را بند به بند بخوانیم.

۱. تارهای بی‌کوک و
کمان ِ باد ِ ولنگار

باران را
گو بی‌آهنگ ببار !

ـ پیش از ورود به خواندن دقیق‌تر شعر می‌خواهم یکی دو نکته برای‌ام روشن شود : یکی نحوه‌ی نوشتاری یا تقطیع ِ آزاد ِ همین دو سطر اول است. و دیگری بحث آواهای آر و آ است که در داده‌های شعر مطرح کرده‌ای.

ـ گمان‌کنم بحث ما در این‌زمینه کمی به درازا بکشد، از این‌رو سوآلت را یادداشت می‌کنم تا اگر موافق باشی در پایان این گفتار به آن بپردازیم، و از طرف دیگر همین فرصتی می‌شود که خواننده در طول خواندن شعر به سوآلات تو فکر کند.

ـ از دو سطر اول پیدا است که شاعر زیر باران نیست، و شاید از پشت شیشه‌ی پنجره‌ی بسته‌یی باران را به شکل سیم‌های یک ساز، یا به شکل پرده‌یی از تارها در برابرش می‌بیند. از همان آغاز شعر چیزی چشمگیر می‌شود و آن هماوایی‌های « آر » و « آ »است در تارها، ولنگار و باران و ببار، همراه با آوای بـ (که در این بند ۵ بار تکرار می‌شود). باری. شعر با بی‌حوصله‌گی باران و ولنگاری باد آغازمی‌شود. باران به سازی مثل کمانچه مانند شده، که سیم‌های‌اش کوک ندارد، شل و ول است، و باد به کمانچه کشی که ولنگارانه و بی هیچ قصد و اندیشه‌یی بر آن کمان یا آرشه می‌کشد. (به طرز قرارگرفتن این ساز در وقت نواختن توجه کنید : تارهای باران را به سیم‌های آن، که عمودی است، می‌توان مانند کرد و باد را به کمانی که افقی بر آن کشیده می‌شود). باد می‌نوازد، اما حاصل کار « بی‌آهنگ »است. در معنی لغت آهنگ نوشته‌اندکه هم نوا و لحن و صوت موزون و متناسب است و هم قصد و غرض و نیت. بی‌آهنگ به هردو دسته معنی آهنگ توجه دارد.

ـ می‌گوید کار باد و باران ناموزون و بی‌آهنگ است، و این با آن هماوایی‌ها

ــ که تو به آن اشاره می‌کنی ــ که بی‌تردید موزون‌اند تناقض دارد.

ــ تناقض ندارد. بل‌که در نظر اول، یا در خواندن اول ربط این دو حس نمی‌شود. وانگهی بنا شد که این بحث را بگذاریم برای بعد. اگر آن‌جا قانع نشدی، بپرس.

از همین آغاز شعر پیدا است که راوی یا ناظر باران، باران را، بدین گونه که آن است، دوست ندارد. آیا به دلیل بی‌رغبتی راوی است که برگردان‌ها حالت امری دارد؟

ــ گمان نمی‌کنم فعل «گو» و «ببار!» این‌جا امر به گفتن و باریدن باشد. مثلاً وقتی می‌گوییم «هر که خواهد گو بیا و هر که خواهد گو برو!» امر به آمدن یا رفتن نیست، یا در «گو مباش» امر به گفتن در میان نیست، بل‌که نوعی اختیار، و شاید اندکی جدی نبودن، با آمیزه‌یی از بی‌اعتنایی و آسان‌گیری و شاید هم لاقیدی، و گاهی هم دریغ و افسوس را در خود دارد، یا القا می‌کند. البته ضروری نیست که این مفاهیم یکجا در این گونه فعل‌ها باشد.

ــ آیا این برگردان‌ها هم همین حالت‌ها را دارد؟

ــ تا حدی، بله. در درجه‌ی اول نوعی پیام‌رسانی است، یعنی ابلاغ پیامی است همراه با چنین حالاتی که چند و چون‌اش را قیدهایی که در سطر دوم می‌آید روشن می‌کند: یعنی بی‌آهنگ و بی‌مقصود و به‌ریشخند. حالت بی‌اعتنایی در برگردان سوم اندکی تغییر می‌کند، و در برگردان چهارم، به دلیل قید اکنون در سطر اول و بازی‌گوشانه در سطر دوم، لحن برگردان متناسب با سه سطر بالای آن دقیقاً وضع روحی گوینده رامنعکس می‌کند: نخست حالتی بی‌غمانه دارد،سپس در جان ما حالتی از بی‌خیالی کودکانه و شادمانه را به خود می‌گیرد، وگویی با کنار زدن سه قید قبلی پیام تازه‌یی را به ما بشارت‌می‌دهد که این است: غریو سبز خاک را بشنو، و اکنون ما را برای چنین فضایی آماده می‌کند و «بازیگوشانه» ما را در متن چنین فضای عاطفی قرارمی‌دهد.

۲. غبارآلوده، از جهان
تصویری باژگونه در آبگینه‌ی بی‌قرار

باران را
گو بی‌مقصود ببار !

– چرا می‌گوید « غبارآلوده »؟ باران که غبارشوی و غبارزدای است؟ مقصودش این است که این باران مثلاً گل‌آلوداست؟ یا باران اسیدی است؟

– غبارآلوده هم می‌تواند اشاره باشد به طرز تشکیل باران که پیرامون ذرات غبار شکل می‌گیرد، و هم نفی پاکی و « لطافت طبع » منسوب به باران باشد. در این بند ماهیت باران مطرح می‌شود. نخست پیدا است که زمین را آب باران گرفته و هر لحظه هم به شدت باران افزوده می‌شود. سپس تصویری باژگونه از جهان به دست می‌دهد آن هم به صورت تصویری در آبگینه‌ی بی‌قرار. نخست آن‌که تصویر یاعکس است، مثل عکس چیزی که در آینه یا در آب می‌بینیم، دوم آن‌که وارونه است و با اصل آن، یعنی جهان، مطابقت ندارد، سوم آن که عکسی است در آینه‌گی آب که به آبگینه وصف شده است : هم آینه است و هم آبگینه‌گی و شیشه‌گی دارد، مواج است با صفت بی‌قرار. و این آبگینه سطح آبی است که از باران روی چاله‌های زمین باغچه‌یی جمع شده یا شاید آب برکه‌یی یا استخری است که باران بر آن می‌بارد و آن را به چین و شکن و موج زدن وا می‌دارد. جهان باران چه‌گونه جهانی است؟ چه قدر از واقعیت این جهان دور است : عکسی غبارآلود، وارونه و افتاده درآینه‌یی که هیچ لحظه بر یک حال نمی‌ماند. چه‌گونه بارانی است که به باران نمی‌ماند.

– غبارآلوده، شاید اشاره به طرز تشکیل باران نباشد، چون باران ِ بازی‌گوش هم به همین شکل تشکیل می‌شود. چون تصویر جهان در آبگینه کدر و محو است شاید از این جا باشد صفت غبارآلوده. بگذریم.

ـ پیش از این گفت‌وگو در وقت خواندن این شعربرایم این سوآل پیش آمده بود که چرا شاعر می‌گوید باژگونه و مثلاً نمی‌گوید واژگونه یا همان وارونه‌یی که تو الان به کار بردی؟

ـ به چه نتیجه‌یی رسیده‌ای؟

ـ به نظرم شاعر می‌خواهد نورم (norm) زبان رابشکند و از این نظر شکل کهنه وکمابیش مهجور این کلمه را به کار می‌برد، یا شاید از آن‌جاکه این شعر وزنی ندارد که از نثر بازشناخته شود می‌خواهد با این شگرد زبان شعرش را از زبان نثر متمایز کند.

ـ تردیدی نیست که این واژه نخ‌نماتر ازو اژگونه‌ی کهنه است. از سوی دیگر، حرف‌ات را نفی نمی‌کنم و به عنوان یک حکم کلی آن را قابل قبول می‌دانم. اما این حکم در ساختار این شعر چه کارایی و اثری دارد؟ چرا نگفته بازگونه یا باشگونه؟ این‌ها که شاید قدیمی‌تر هم باشد؟ سوآل من این است : چه نیازی او را به این کهنه‌نمایی برمی‌انگیزد؟ موضوع وزن و تمایز شعر از نثر را می‌گذاریم کنار. قطعاً منطقی در این کهنه‌نمایی هست.

ـ نظر خودت چیه؟

ـ حرف‌ام را در حد یک پیشنهاد مطرح می‌کنم. از دو سو می‌شود به جست‌وجوی این منطق برخاست. یکی از نظر معنایی و دیگری آوایی. نخست باتصویر باژگونه، به دلیل کهنه گی واژه‌ی باژگونه، ناگزیر از درنگ و تأمل و پرسشی‌ام. در درجه‌ی اول، دیرینه گی باران وکهنه گی این تصویر را می‌رساند. می‌پرسیم : باران، چون عنصری از طبیعت، از چه هنگام می‌بارد؟ و از چه هنگام تصویری وارونه از جهان را در خود دارد؟ این باران پیش از آن که‌عکس‌اش در « آبگینه » بیافتد خود « تصویر »، آن هم وارونه، از جهان است : کهنه گی در کهنه گی : تصویری وارونه از کهنه‌رباط عالم. قدمت و تقدم باران را بر خاک (که این یک در بند آخر جلوه می‌کند) هم داریم. در باژگونه‌ی این شعر، تصویر کهنه‌ی آسمان را هم به طور نامستقیم داریم. نکته‌ی دیگر. میان آبگینه و باژگونه دو نسبت هست. یکی آن که آبگینه خود واژه‌یی کمابیش کهنه است، و از سوی

دیگر، میان این دو نسبت‌های آوایی ظریفی هست : « با » در باژگونه با « آب » در آبگینه، و همین طور میان « -گونه » و « -گینه » که دو صورت از یک پساوند است. وهمین‌جا نکته‌ی اصلی را مطرح می‌کنم که همان ارزش آوایی باژ در باژگونه است (به دلیل وجود آوای بـ و آژ) که هماوایی پویایی با باران و باد و تار و غبار و ... دارد. و ناگفته نگذارم رابطه‌ی « با » در باژگونه را با « بی » در بی‌قرار. بحث بیش‌ترش را در پایان گفتار دنبال می‌کنیم.

ــ عجیب است. می‌دانی، این بند به تصویری می‌ماند که اهل عرفان از جهان به دست می‌دهند. اینان جهان واقعی ما را ناواقعی و موهوم و برتنیده‌ی جان می‌دانند که غبار است، عکسی است واژگونه، افتاده در آبگینه‌ی بی‌قرار. این جهان، در نظر اینان، نمودین است و این تصویر، تصویر دقیقی است از نپاینده گی این جهان، تصویری است از هیچ. اما نکته این‌جا است که باران ِ این شعر چنین تصویری از جهان است نه خود جهان، که جهان اصل است و این باران برتنیده و ساخته‌ی جان، گویی. این جهان ِ باران است که بی‌مقصود است. فکر می‌کنید چنین جهان ِهیچ در هیچ می‌تواند رهسپار مقصودی باشد؟

۳. لبخند بی‌صدای صدهزار حباب
در فرار

باران را
گو به ریشخند ببار !

حالا دیگر زمین را حسابی آب گرفته که دانه‌های یکریز باران چون به آن می‌خورد صدهزار حباب ایجاد می‌کند : همه میان‌تهی. لبخند می‌زنند اما بی‌صدا، و بی‌درنگ ازمیان‌می‌روند یا فرار می‌کنند. و سپس صدهزار حباب دیگر با لبخندهای بی‌صدای دیگر، و این بارها و بارها تکرار می‌شود.

ــ من بر آن‌ام که در این بند ادامه‌ی همان تصویر صوفیانه را ببینم. تمثیل صدهزار حباب و لبخند بی‌صدای آن‌ها را تأییدی بر این نظر می‌دانم. این‌ها را به مختصات قبلی جهانِ باران بیفزایید. گویی هر لحظه تصویر نپاینده‌گی جهان (باران) از وضوح بیش‌تری برخوردار می‌شود.

۴. چون تارها کشیده و کمان‌کشِ باد آزموده‌تر شود
و نجوای بی‌کوک به‌ملال‌انجامد،
باران را رها کن و خاک را بگذار
تا با همه‌گلوی‌اش
سبز بخواند

باران را۱۱کنون
گو بازی‌گوشانه ببار !

ــ در دو سطر اول این بخش، باران سه بند اول خلاصه‌می‌شود :
چون تارها کشیده و کمانکش بادآزموده‌تر شود
ونجوای بی‌کوک به ملال انجامد،
نرمه‌باران بند اول و شِل‌آب (تُندبار) بند سوم دیگر باید حسابی زمین و آسمان را برداشته باشد ــ به قول ما مازندرانی‌ها باران آن قدر شدید شده که « بگیر برو آسمان ». [شام‌گاه ششم دی است. دارم این نکته‌ها را می‌نویسم و باران بر بام خانه هیاهو می‌کند و باد هم در میان کاج‌ها و اکالیپتوس‌های باغ.] اما نمی‌دانم چرا بارانی که بر آبگینه‌ی بی‌قرار می‌بارد و صدهزار حباب ایجاد می‌کند بی‌صدا است؟ و چرا این باران هنوز در بند چهارم‌نجوای بی‌کوک است؟ چرا خاموش است؟

ــ گفتیم که راوی از پشت پنجره به چشم‌انداز باران نگاه می‌کند و احتمالاً باران را فقط می‌بیند و صدای‌اش را نمی‌شنود. و از این‌جا است که چنین لبخندی را ریشخندآمیز می‌داند، یا می‌بیند. در واقع باز شدن لب‌های

حباب‌های میان‌تهی به خنده ــ که تصویر باران است ــ ریشخندآمیز است.

ــ باران از همان آغاز شعر بارانه‌گی‌اش را از دست می‌دهد و انسان‌واره می‌شود، و این انسان‌واره‌گی در بند بند شعر، در صفات و حالاتی که گفتیم، تکمیل می‌شود.

ــ می‌توانیم این طور بگوییم که باران به انسانی می‌ماند که انسان‌واره‌گی‌اش را در هر بند از دست می‌دهد. مقصودم این است : انسانی که در این هنگامه بی‌صدا باشد هیچ است و هستی‌اش بی‌هوده و ریشخندآمیز است. این بی‌صدایی فضیلتی نیست. سه بند اول شعر، بی‌صدا است. تصاویری است همراه با حرکتی خاموش که با حرکت باران هم‌سازی دارد.

ــ من نمی‌دانم به این نکته توجه کرده‌اید یا نه. در هر سه بند، جمله‌ها تصویرهایی است فاقد فعل، بگذریم از فعل مشترک برگردان‌ها. گویی در سرشت این باران فعلیتی نیست، موهوم است. این جمله‌ها چون فعل ندارد زمان هم ندارد. این‌ها را اضافه کنید به همان تصویر صوفیانه‌یی که پیش از این گفتم.

ــ بپردازیم به بند چهارم. این باران ملال‌آور می‌شود و شاعر از آن رومی‌گرداند : باران را رها کن و ... بی‌درنگ به خاک، و به واقعیت ِ خاک، به جهان واقعی رو می‌کند :

خاک را بگذار
تا با همه گلوی اش
سبز بخواند

ــ آن بی‌آوازی باران انگیزه‌یی می‌شود در جان راوی که این غریو سبز را بشارت‌دهد. این آواز سبز تنها حقیقت این شعر است بی آن‌که واقعیت آن باشد. واقعیت اکنونی و این‌جایی ندارد، آخر خیلی مانده تا بهار. آن باران واقعی، خیال ِ جهان است و این خیال شاعر، حقیقت جهان.

ــ برگشتی به همان تصویر صوفیانه؟

ـ صوفیانه نه، بل که عرفانی. بله البته به آن تصویر باژگونه.

ـ تردیدی نیست که آواز سبز خاک، آواز پنهان- آشکار جهان است، حقیقتی است که پس از این تجلی خواهد یافت. از شوق این آواز سبز است که این باران بی‌رنگ و روی که غبارآلوده و بی‌آهنگ و بی‌مقصود و ریشخندآمیز بود رنگ شادمانه به خود می‌گیرد و تحرکی شاد می‌یابد، شادی‌آفرین می‌شود و نشاط و بازیگوشی کودکان را تداعی می‌کند و بازی‌گوشانه می‌بارد. آن باران مرده، جان‌مایه‌ی حیات می‌شود و در این مقام است که باران حقیقت خود را می‌یابد.

ـ اجازه بدهید به پنج قید چهار برگردان، از نظر تقابل طبیعت و انسان، نگاهی بکنیم. بی‌آهنگ و بی‌مقصود می‌رساند که هیچ‌گونه ادراک و آگاهی در باران نمی‌بینیم و این بی‌قصدی، قانون عناصر طبیعت است، خواه باران باشد و خواه باد و خاک خاموش. قید به‌ریشخندکاری آگاهانه و موقوف به آگاهی است، و این نمی‌تواندکنش طبیعت باشد. از این جای شعر انسان حضورمی‌یابد. این پنج « قید »گویای نگاه و حضور راوی است، که این گونه باران را ـــ

ـ در واقع باران برای باران راـــ

ـ دوست ندارد و آن را انکار می‌کند و موجودیت‌اش را در صدهزار حباب و لبخندهای بی‌صدای‌شان نفی می‌کند.

تا برگردان چهارم، شما با زمان روبه‌رو نبوده‌اید. پیش از این هم گفتیم که چون سه بند اول فعل ندارد زمان هم ندارد. از این نظر، بررسی فعل‌های این شعر ضروری است. در داده‌های شعر گفتیم که این فعل‌ها را داریم : ببار، شود، انجامد، رهاکن، بگذار، بخواند. در برگردان‌ها یک فعل « ببار ! » هست که راوی می‌گوید، و به باران یا باد یا خاک برنمی‌گردد. پنج فعل دیگر همه در بند چهارم آمده است. « شود » در سطر اول، فعل ربطی است و حرکت باد و باران را نشان‌می‌دهد و دلالت به‌کنش این دو عنصر ندارد آن‌که می‌گوید « به ملال انجامد »، و« رهاکن و » و « بگذار »، باران یا خاک نیست بل‌که انسان بینای باران است که چنین می‌خواهد، نه

کنش باران. و حتا فعل « بخواند » نیز کاری است که باید خاک بکند و در واقع دلالت زمانی هم ندارد، و « می‌خواند » نیست. در همان نظر اول روشن‌می‌شود که این فعل‌ها فقط دلالت به حضور انسان در کنار باران و خاک دارد. باری. زمان واقعی در قید ا کنون تجلی می‌یابد. ا کنون، هنگام بازیگوشی و وقت سردادن آواز کودکانه گی خاک را ندا می‌دهد. ا کنون، با آهنگ ناگاهی‌اش، ما را به فضای رؤیایی کودکی فرامی‌خواند، به فضایی که رها شدن از بیرون و رها شدن در درون است، رهایی و روگرداندن از نجوای ملال‌آور بیرون، به رها شدن و روکردن در غریو سبز شادمانه گی و بازی‌گوشی درون انسان و درون خاک است، در این معنا است « رها کن » و « بگذار » (باران را رها کن و اخاک را بگذار...). این دو فعل « ...رها کن و...بگذار » از معنای ساده‌ی زبان روزمره به معنای فرا زبان شعر تحول می‌یابد.

- در قید بازی‌گوشانه، هم « بازی » را داریم و هم « گوش » را که القای شنیدن می‌کند و آواز سبز خاک را در جان ما پیوند می‌زند. کاری به این ندارم که بازی‌گوشانه از نظر لغوی ربطی به گوش و گوش‌کردن یا گوش نکردن دارد یا نه. می‌خواهم نکته‌یی را درباره‌ی کودکانه گی این بند تأکید کنم. بازی‌گوشانه اشاره به بازی و شیطنت کودکانه دارد، و بیش‌تر دلالت روحی است تا عملی. آیا به خلاقیت و بی‌قصدی کودک اشاره نمی‌کند؟ آیا سرمستی خاک را در حرکات و هیاهوی شادمانه‌ی کودکان سبزه و جوانه بازنمی‌گوید؟ آیا این باران بازی‌گوش همان باران نیست که شاعر سال‌ها پیش دریغ آن را خورده؟

دریغا باران
که به شیطنت گویی
درّه را
ریز و تند
در نظرگاه ِ ماهاشور می‌زد.

(شبانه ۳، آید ا : درخت و خنجر و خاطره !)

به‌شیطنت آیا همین بازی‌گوشانه نیست؟ باران که در سراسر شعر ماهیت انسانی نداشت، و شاید به همین دلیل مورد بی‌اعتنایی بود، در آخرین فرصت شعر، در برگردان آخر (به یمن آوازخوانی خاک؟) هویت انسانی می‌یابد، آن هم در اعتلای انسان ِ شاد ِ کودک.

- با این نگاه تازه به باران، ضروری شده است که به باران ِ شعر نگاهی دیگرگونه بیندازیم. در سه بند اول و آغاز بند چهارم بارش باران را از سر بی‌رغبتی دیدیم و اکنون می‌رسیم به بازیگوشی خاک، که در بارش بازیگوشانه‌ی باران تجلی می‌یابد. خاک، آواز سبزش را از باران می‌گیرد و باران در باروری ِ خاک است که معنا پیدا می‌کند. دیگر میان باران و بارش ِ سبز ِ خاک، دویی نیست. بارش ِ بی‌آهنگ و بی‌مقصود و بی‌صدای باران این‌جا در برابر خاک‌ساری ِ خاک به ترنمی سبز و بازی‌گوشانه استحاله می‌یابد و خاک خاموش با همه‌گلوی‌اش به آواز برخاسته‌است. تمامی جهان، صدااست، صدای بازی‌گوشانه‌ی باران و آواز ِ سبز ِ خاک. باران، خاموش و بی‌مقصود بود و خاک هم خاموش بود، انسان آمد و به آن‌ها صدا و آهنگ و معنا و مقصودی داد.
- با این که این‌همه از بی‌کنشی باران گفتیم آیا آواز سبز خاک، بدون این بی‌کنشی امکان‌پذیر بوده است؟ به بیان دیگر، باران با آن صفاتی که دیدیم چرا ناگهان در اکنون بی‌زمان آهنگ و مقصودی یافته و از آن ملال به بازیگوشی و شیطنت پرداخته؟
- بستگی به این داشت که به‌کنش باران چه‌گونه نگاه کنیم : نگاهی ساده و بی‌اندیشه و مقصودی، یا نظاره‌یی ژرف‌کاو و غایت‌نگر و فلسفی. باران بی‌مقصود و معنای چند لحظه پیش، که همچنان می‌بارد، در حضور انسان معنا می‌یابد. نظاره‌ی دیگرگونه‌ی جان تو به آن معنامی‌دهد و ملال‌اش، در کشفی فلسفی، به تحرک بازی‌گوشانه تحول می‌یابد. بی‌شک، خاک بی این آب (باران) سترون و خشک خواهدماند، و آب اگر دستمایه‌ی باروری خاک نشود مانداب خواهدشد، و خاک اگر او را دستمایه‌ی باروری خود نکند از او « باتلاقی خواهد شد ». انسان ِ نیاموخته معمولاً صدای باران را

می‌شنود و چیزی از آواز سبز خاک نمی‌داند. انسان ِ نظاره‌گر است که صدای باران را از گلوی خاک می‌شنود. تویی که به آب و خاک معنا می‌دهی. تویی که امکان حیات را تحقق و تجلی می‌بخشی. تویی که بندی خاکی و مادینه‌گی خاک‌وار تو است که به نرینه‌گی باران و آب معنا می‌بخشد.

ــ این باران هیچ شاعرانه‌گی ندارد. به بیان دیگر، راوی به باران « شاعرانه » نگاه نمی‌کند.

ــ مقصودت چیست؟

ــ با یک نمونه روشن‌تر می‌شود نشان داد. ببین، مثلاً تاگور در این شعر به باران از نظر علمی، اما شاعرانه نگاه می‌کند. آبی که چندی پیش از زمین تبخیرشده و به هوا رفته بود در هیأت باران به زمین بازمی‌گردد. اما چگونه‌گی رابطه‌ی میان این دو است که این دیدگاه را شاعرانه می‌کند. به شعر توجه کنید :

دانه‌های باران
بوسه بر خاک می‌زدند و
به‌نجوا
می‌گفتند :
« مادر !
ما کودکان ِ غربت‌کشیده‌ی تو ایم
که از آسمان به آغوش ِ تو بازآمده ایم. »

(مرغان ِ آواره ، شعر ۱۶۰)

اما شاعر ما غایت‌اندیش است و می‌پرسد مراد ما از باران چیست؟ « ناز ِ انگشتای بارون » هنگامی است که از او باغ و بهار می‌سازد، ورنه چه حاصل از باران؟

ــ آیا به همین دلیل است که در این شعر با آن‌که باران هر لحظه تندتر می‌شود امّا به سیلاب « درازآهنگ وپیچان و زمین‌کن » بدل نمی‌شود؟ گویی

شاعر اجازه‌نمی‌دهد که حرمت خاموش و فروتنی و بطن خاک دستخوش چنین تطاولی شود. خاک خفته‌ی زمستان باید از باران دی‌ماه بار بردارد. سترونی فضیلتی نیست، نه خاک را و نه ما را، در جان ما. باران می‌آید، می‌بارد و می‌گذرد یا بگو سنگینی خود را و نرینه گی خود را خالی می‌کند، تهی و تمام می‌شود. اما خاک می‌ماند و می‌پذیرد و باران را به تهیای منافذ تن و جان‌اش می‌کشد و او را به تاریکای ِ بطن ِ مادینه‌ی خویش راه می‌دهد. این‌جا است که فروتنی ِ خاموش ِ خاک تسلیم آوازهای شاد و بازی‌گوشانه‌ی باران می‌شود و او نیز آواز سبز زایش‌اش را می‌خواند.

ــ یعنی همان بیت مثنوی؟ که می‌گوید :

بی زمین کی گل بروید و ارغوان
پس چه خیزد زآب و تاب آسمان؟

ــ یک شعر سهراب سپهری یادم آمد که فرصتی است برای مقایسه‌ی آن با قسمت آخر بند آخر شعر شاملو. سپهری از یک اسب حرف می‌زند. می‌گوید :

سپید بود
و مثل ِ واژه‌ی پاکی، سکوت ِ سبز ِ چمن‌زار رامی‌خورد.

تفاوت دو نگاه در این است که سپهری به تطاول « سکوت سبز چمن‌زار » می‌اندیشد و شاملو آواز و غریو سبز خاک را بشارت می‌دهد. دو عبارت و دو دنیای متفاوت، پدید آمده از دو نگاه مختلف.

ــ به سپهری کمی بی‌لطفی. واژه‌ی تطاول خیلی سنگین است. خوردن، یگانه شدن و بهره گرفتن و حتا بار برداشتن نیز است. واژه‌ی پاک می‌تواند سکوت را بارورکند و به آن معنایی دیگر بدهد. البته باید کلّ شعر سپهری را در نظر گرفت.

ــ بد نیست باران را با تمثیل (از مرثیه‌های خاک) مقایسه کنیم : تمثیل‌هم از باران و خاک می‌گوید، اما آن‌جا باران و خاک تمثیلی از تو است. تو باید آن باران باشی که زمین را « باران برکت‌ها » است :

ورنه خاک
از تو
باتلاقی خواهدشد
چون به گونه‌ی جوباران ِحقیر مُرده باشی.

و تو باید خاکی باشی که خاموشی و فروتنی فرو بگذاری و با همه گلوی‌ات و تمامت جان‌ات فریادی سبز برکشی. پس :

فریادی شو تا باران
و گر نه
مُردا ران !

ـ محل سرودن شعر (شهر رم در ایتالیا) دل‌ام را به این اندیشه می‌برد که ملال باران بی رنگ و روی زمستانی، باز تاب ملال سرد غربت است. این خاک خاموش و آن باران بی آهنگ و بی‌مقصود و بی‌هوده کدامین باران و خاک است؟ باران و خاک غربت؟ باران و خاک ناآشنا و غریبه و نامونس؟ باران او باران بازیگوش و خاک او خاک سبزخوان است نه نمور ِ سرد و طعم ِ سُربینه‌یی در گلوی غربت.

□

ـ فکر کنم حالا فرصت آن را داریم که من پرسش‌های‌ام را مطرح کنم. پرسش اول‌ام این است : در خواندن سطر اول و در تمام سطرهای مشابه در شعرهای دیگر، « واو » را در ته سطر (مثلاً « تارهای بی‌کوک و ») چه گونه باید خواند : وَ (va) یا ئو (o)؟ ثانیاً علت وجودی‌اش چیست؟ یعنی چه ربطی به سطر بعدی دارد؟ چرا این دو را در یک سطر به شکل تارهای بی‌کوک و کمان باد ولنگار نمی‌نویسیم؟

ـ « واو » را در آخر سطر قطعاً باید « ئو »خواند، و در آغاز سطر، وَ (va). هر چند باید نمونه‌های‌اش را دید و حکم کلی نمی‌شود کرد. در بند چهارم هم چنین واوی داریم : باران را رها کن و...اما علت وجودی‌اش : در هر دو قسمت نقل شده، در سطر اول با یک عنصر (خواه تصویر و خواه حرکت) و در سطر دوم با عنصر یا تصویر دیگری روبه‌روییم، هم عطف توجه است از عنصری به عنصر دیگر، و هم چشم‌به‌راهی برای عنصر ناشناخته‌ی دیگری در سطر دوم. در این نمونه‌ها، در بند اول دو عنصر باد و باران را داریم و در بند چهارم باران و خاک را. در هنگام خواندن، پس از ئو (و) در ته سطر چشم یک تهیا یا فضای خالی می‌بیند و دل مکث می‌کند و جان چشم به راه می‌ماند، همراه با حرکت یکی از دست‌های ما، که عادت شعرخواندن برخی از ما است، مثلاً من خودم این طورم.سپس با این چهار حرکت جسمی و روحی گردشی داریم از پیچ سطر اول به آغاز سطر دوم، که خود تصویر یا عنصر دیگری، و غالباً هم دیگرگونه، است و نامنتظر، و این‌همه را به دلیل این گونه تقطیع داریم.

ـ در مدت ِ زمان ِ این نگاه کردن به خالیای پشت ئو (و)، و تأمل دل و چشم‌به‌راهی جان است که شعر در جان ما حجم پیدا می‌کند، و شاید بشود گفت « وزن » می‌گیرد. این را برای کسانی گفتم که در شعرهای شاملو پی نوعی وزن می‌گردند. وقتی مثلاً دو سطر اول را به این صورت بنویسیم :

تارهای بی‌کوک و
کمان باد ولنگار

با استقلال هر سطر روبه روییم، همان استقلالی که میان ساز و ساززن هست، و از سوی دیگر دو واحد به‌هم‌تنیده داریم که اندک اندک درهم می‌بافند و می‌آمیزند و یگانه‌می‌شوند، مثل چنگ و چنگی، بی آن که هویت‌شان را از دست داده باشند. اما اگر این دو سطر را به این شکل بنویسیم : « تارهای بی‌کوک و کمان باد ولنگار » تمام نکاتی راکه گفتم از دست می‌دهیم.

ـ آیا میان این دو نوع نوشتن یا دوگونه تقطیع تفاوت معنایی هم هست؟

ــ نه. اما تفاوت روحی و عاطفی عمیقی احساس می‌کنیم. این نکته را از یاد نبریم که چند و چون نوع تقطیع نوع خوانش ما را تعیین می‌کند، یا شاید پیش روی ما می‌گذارد. از سوی دیگر، صورت دو سطری ما را با تأثیر بصری خاصی که می‌شود آن را تفاوت در معماری نوشتاری شعر نامید روبه‌رو می‌کند.

ــ این را می‌شود قاعده‌ی خوانش دانست؟

ــ بگوییم پیشنهاد، بهتر است. به نقطه‌گذاری شعر نگاهی بکنیم. در لحن (tone) خطابی و تأکیدی برگردان‌ها، پس از «ببار!» یک علامت خطاب و تأکید هست، که این یکی از دو علامتی است که در سراسر شعر به کار برده شده است، و در هر چهار برگردان به صورت ثابتی تکرار می‌شود. سوای این علامت، دو ویرگول هم داریم: یکی در بند دوم، پشت «غبارآلوده،» و دیگری در بند آخر: «و نجوای بی‌کوک به ملال انجامد،». دیگر در تمام شعر علامتی نیست.

ــ می‌خواهم بپرسم به جای

غبارآلوده، از جهان
تصویری باژگونه ...

می‌توانیم بنویسیم:

غبارآلوده
از جهان
تصویری باژگونه...

تا «غبارآلوده از جهان» نخوانیم؟ یا می‌توانیم بنویسیم:

غبارآلوده
تصویری باژگونه
از جهان...؟

ــ متوجه‌ی چیزی شده‌ای؟ با هر بار دستکاری گاهی معنی، گاهی تأکید و

لحن و گاهی نقش دستوری کلمات تغییر می‌کند. برای هرگونه تغییری باید منطقی داشت. این شیوه‌ی نوشتاری، یا در واقع تقطیع خاص، در ذات آن شعر خاص اثر می‌گذارد.

ـ پرسش دوم‌ام درباره‌ی بحث آواها است. تو گفتی « از همان آغاز شعر چیزی چشمگیر می‌شود و آن هماوایی‌های « آر » و « آ » است در تارها، ولنگار و باران و ببار، همراه با آوای بـ (که در این بند ۵ بار تکرار می‌شود). » چرا نمی‌گویی « آر » در ولنگار، بی‌قرار، درفرار و ببار همقافیه‌اند و این شعر با قافیه‌های « آر » موزون و به نوعی منظوم شده؟ شاید می‌خواهی این را بگویی که پیش از تو گفته‌اند : « ...شاملو اگر از موسیقی بیرونی (عروض) سود نمی‌جوید و موسیقی کناری (قافیه و ردیف) نیز همواره در خدمت شعر او نیست، ولی آزادی و قدرت بی‌نهایتی در استفاده از دو نوع اخیر موسیقی معنوی (انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک مصرع یا چند مصرع ...) و موسیقی داخلی ((جناس‌ها و قافیه‌های میانی و همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها) دارد، همچنان که از موسیقی کناری نیز گاه‌گاه سود می‌جوید. این استفاده به حدی است که گاه خواننده فراموش می‌کند که این شعر موزون به وزن عروضی نیست [1] » آن‌چه تو مطرح کرده‌ای همان « موسیقی داخلی » است.

ـ کارم را آسان کرده‌ای. حالا که پیش‌کشیده‌ای از تو می‌پرسم این قافیه‌ها به چه دردی می‌خورد، یا بگو در خدمت چه چیزی است؟ شعر را موزون یا منظوم‌نماید؟ حس کنی که وزن دارد؟ این شعر که از داشتن وزن، به معنای متعارف آن، روگردان است؟

ـ بگذار جواب‌ات را از همان منبع قبلی بدهم : « هر عاملی که بتواند زنجیره‌ی زبان شعرگوینده را به لحاظ موسیقایی از زبان معمولی گفتار امتیاز بخشد، به عنوان عامل موسیقایی شعر مورد استفاده‌ی شاعر قرار

۱. دکتر شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۸، ص ۲۷۱.

می‌گیرد.[۱] » مقصودم از « هر عاملی ... » این‌جا همان « نوعی قافیه‌های میانین » و تا حدی « قافیه‌های کناری » است. پرسیدی « در خدمت چه چیزی است » در خدمت متمایز کردن زبان شعر از زبان معمولی. کافی بود؟

- خب. به روی چشم‌ام. زیاد هم بود. جای انکار هم ندارد. اما ببین، ما داریم شعر می‌خوانیم و این‌جا بحث شعر یا بحث نکات هنری یا ادبی شعر مطرح نیست. وانگهی مسأله از حد قافیه‌بازی یا قافیه‌سازی درمی‌گذرد. شاعری که قافیه‌اندیش است کارش را دانسته و از روی آگاهی صورت می‌دهد. بپردازیم به همین شعر باران. گمان نمی‌کنم، یعنی یقین دارم، که شاعر دانسته به چیدن و ردیف کردن این آواها یا اصوات برنخاسته. این‌جا باران با این دو آوا ترسیم شنیداری می‌شود و موجب می‌شود که تو باران را همچنان که می‌بینی بشنوی بی‌آن که به صدای بیرونی ریزش باران توجه کنی.
- روشن‌تر بگو.
- ببین، باران این شعر، چنان‌که دیدیم، صدایی ندارد و در نهایت شدت به « نجوایی بی‌کوک »وصف‌می‌شود، اما در ساختار شعر، در توالی آواهای « آ » و « با » و « آر » شما باران را به چشم و به‌گوش می‌بینید. بگذار این طور بگویم : به‌چشم می‌شنوید و به‌گوش می‌بینید. با هر آوای « آر » یک « تار » و در هماوایی آن‌ها تارهای باران را حس می‌کنید، خصوصاً کشیده‌گی و طول موسیقایی تارها را، تار به تار و نخ به نخ. باران، شعری است پر از آواهای تارهای باران. همان دلالت آوایی « تارها... » در آغاز شعر صورت دیداری « تارها » را ترسیم می‌کند.
- بگو چه طوری.
- ببین، آوای « آ » در « تار » طول زمانی وکشیده‌گی باران را القا می‌کند و حرف صامت یا همخوان ِ « ر »که پشت « آ » می‌آید آن را قطع می‌کند.

۱. همان، ص ۲۴۵.

وهمین طور است در موارد دیگری که در این شعر داریم. هر صامتی که پشت مصوتی می‌آید آن را قطع می‌کند. با تکرار مصوت‌های « آ » و صامت‌های پشت آن‌ها یک تار باران ساخته‌می‌شود. باران این شعر، به دلیل آن‌که هم یکی از عناصر طبیعت است و هم نیست ــ که دیدیم ــ فقط تصویر « بی‌صدا »ی باران است، با مختصاتی که در سه بند اول دارد. اما باران که نمی‌تواند بی‌صدا باشد (و این در جان راوی هست). پس صدای‌اش در ساختار شعر انعکاس می‌یابد. راوی که صدای باران را نمی‌شنود یا ناخواسته آن را در شعر کنار می‌گذارد، ندانسته آن را وارد شعر می‌کند. بگذارید به شکلی کمابیش تصویری، این آواها را برای‌تان بکشم.

بآ : با (تا با همه گلویش...)

بآر : باران، ببار(پنج بار تکرار « باران » و پنج بار تکرار « ببار »)، غبار.

بآد : باد

بآز : بازیگوشانه

بآژ : باژگونه

بآبـ : حباب

آبـ : آبگینه

آر : تار، ولنگار، باران، ببار، غبار، قرار، هزار، فرار، بگذار.

تارهای باران را، تا زمانی که هنوز به ملال نینجامیده، به شکل منظم‌تری هم می‌بینید :

ولنگار....ببار
بی‌قرار....ببار
درفرار....ببار

پیش‌کشیدن بحث قافیه در این‌گونه شعرها موردی ندارد چون این‌گونه آوایه‌ها برای آهنگین کردن شعر نیست، ــــ

ــ ولی چنین کاری می‌کند.

ــ انکار نمی‌کنم. توالی هرگونه آواهای هماوا چنین کاری می‌کند. اما چه الزامی به چنین کاری هست؟ باران که شعر عروضی نیست. بگذارید به این صورت مطرح کنم : واقعیت این است که در کلام یا کلمات شعر شما تصویر بی‌صدای باران را می‌خوانید، آمیخته با اندکی بی‌رغبتی و بیحوصله‌گی ــ به دور از هستی و نقش باران و باد و خاکی که در آن دوگانه‌ی دیداری و شنیداری باران و باد و چکیدن قطرات را ــ به کنار از وصف کلامی باران در شعر ــ در ساختار آوایی شعر به طور همزمان می‌بینید و گوش کنید. آن‌جا که گفتم با چشم می‌شنوی و با گوش می‌بینی مقصودم همین نکته بود.

توالی آوای مکرر بـ (بـ بـ بـ بـ بـ...) در « باران »، (به صورت مکرر) و در « ببار » (به صورت مکرر)، و باد، باژگونه، حباب، آبگینه، بی‌کوک، بی‌صدا، به، با، سبز، بخواند، بازیگوشانه،...آواز چکیدن قطره‌های باران را ــ که در بند سوم تندتند به سطح آب ِ روی زمین‌می‌خورد و « صدهزارحباب » می‌سازد ــ انعکاس می‌دهد و به گوش می‌رساند، که پیدا است این‌جا هم راوی دانه‌ها و فروچکیدن قطرات را می‌بیند اما صدایی نمی‌شنود، و یکنواختی بی‌آواز فروچکیدن یا برخورد همین قطره‌ها است که « نجوای بی‌کوک » ملال‌آور خوانده‌شده است. از سوی دیگر آیا امکان آن هست که راوی بی‌آن‌که خود بداند، یعنی بی آن‌که توجهی داشته باشد، از جایی، مثلاً از آبچکان بام خانه یا بنایی که از آن به تماشای باران ایستاده صدای این قطره‌ها را بشنود و آن را « نجوای بی‌کوک » دانسته باشد؟

*** عفونت یک کابوس ***

صبح

ولرم و
کاهلانه
آبدانه‌های چرکی ِ باران ِ تابستانی
بر برگ‌های بی‌عشوه‌ی خطمی
به ساعت ِ پنج ِ صبح.

در مزار ِ شهیدان
هنوز
خطیبان ِ حرفه‌یی در خوابند.
حفره‌ی معلق ِ فریادها
در هوا
خالی است
و گلگون‌کفنان
به‌خستگی
در گور
گُرده تعویض می‌کنند.

به تردید
آبله‌های باران
بر الواح ِ سرسری،
به ساعت ِ پنج ِ صبح.

۵۸/۲/۲

صبح بود. شاید حدود ساعت پنج. داشتم کارمی‌کردم. شاملو هم با ما بود. خواب بود.

پاشد نشست. رفتم ببینم چیزی می‌خواهد. کاغذ و قلم خواست. چیزی نوشت و به من داد و دوباره خوابید.

چند ساعت بعد بیدار شد. پرسیدم : خوابی دیده بودید؟

گفت : نمی‌دونم. چطو مگه؟

گفتم : پاشدید این شعر رانوشتید و دادید به من ، و دوباره خوابیدید. شعر را از من گرفت. نگاهی به آن انداخت.

گفت : چیزهایی یادم میاد. به نظرم از صدای بارون روی شیروونی بیدار شده بودم.

گفتم : من بیدار بودم اصلاً بارون نیومده. از این‌گذشته، ندیده‌ام دور و بر ما خونه‌یی شیروونی داشته باشه.

ـ حتا چند قطره؟

ـ حتا چند قطره.

ـ اسم‌اش چیه؟

ـ نمی‌دونم. خودت اسمی روش بنویس. (شعر را به طرف‌ام گرفت.)

نپذیرفتم. دوباره نگاهی به آن انداخت. بالاش نوشت : صبح.

آن روز دوم اردیبهشت ۵۸ بود. امروز که دارم این‌ها را می‌نویسم اواخر اردیبهشت ۷۱ است.

□

[امروز ۷ خرداد است. رفته بودم دیدن شاملو. روی مصاحبه‌یی کار می‌کرد. در آن مصاحبه نکته‌یی بود که می‌خواهم آن را برای‌تان از روی همان نوشته نقل‌کنم :]

« بگذار برای‌تان خاطره‌یی نقل کنم: اواخر سال ۵۷ که من تنها به ایران برگشتم مدتی رادر خانه‌ی او[پاشایی] ماندم. یک روز در اوائل اردیبهشت ۵۸، پیش از روشن شدن هوا چند لحظه‌یی باران درشتی بارید که صدای برخورد قطره‌های پراکنده‌اش رو شیروانی خانه‌ی مجاور مرا با شعری از خواب پراند. چراغ کنار تختخواب را روشن کردم و شعر را در یک‌لحظه نوشتم. پاشایی که در اتاق مجاور خوابیده بود با روشن شدن چراغ پاشد و به تصور این که شاید من‌احتیاج به چیزی داشته باشم خودش را رساند و درست لحظه‌یی رسید که من تاریخ شعر را می‌نوشتم: ۲ اردیبهشت ۵۸» ــ ... »

□

ــ آن دست‌نوشته‌ی شاملو را داری؟
ــ سال‌ها پیش من بود. بعد دادم‌اش به آیدا، که همیشه گنجور مهربان و دلسوز این شعرها بوده است.
ــ فکر نمی‌کنی شاعر خواب ترسناکی دیده بود؟
ــ چرا این را می‌پرسی؟
ــ چون این شعر حکایت از هول و هراسی دارد که گویا در زمانی متوقف و مکانی منجمد اتفاق افتاده است. شعر، وحشت از « سنگ شدن » راکه در خواب به انسان دست می‌دهد القا می‌کند. فضای هراس‌انگیز شعر...

ــ وقتی نشست شعر را بنویسد چه حالی داشت؟
ــ نمی‌دانم. فقط یادم هست که خواب‌آلودبود. شاید هم بیدار نبود.

□

آن صبح وقتی شعر را به دست‌ام داد کارم راگذاشتم پایین و شروع‌کردم به خواندن آن. جزء به جزء، با هراسی که از شعر در من نشت‌می‌کرد.
ــ می‌شود تجربه‌های آن روزت را در لابلای پرسش‌های ما دو نفر بازسازی کنی؟
ــ چرا نشود. به‌گمان‌ام بهترین راه این است که جزء به جزء یا پله‌به‌پله پیش برویم.

□

در پله‌ی اول شعر آمده : ولرم. در نگاه اول از این صفت چه احساسی داریم؟
ــ احساسی مطبوع و لذت‌بخش که رهاشده‌گی و لختی را نوید می‌دهد.
ــ در پله‌ی دوم، کاهلانه را داریم.
ــ که بی شتاب و بی دغدغه است، به بی‌خیالی.
ــ ببینید کاهلانه با یک واو عطف در کنار ولرم می‌نشیند. اگر این دو را در تخیل‌مان با هم ترکیب کنیم ـــ
ــ در رختخوابی گرم و نرم، بی دغدغه‌ی خاطر.
ــ در پله‌ی سوم : آبدانه‌ها. قطرات باران، شاید از باران صبح‌گاهی ـــ
ــ روی گلبرگ‌ها چه زیبایی چشمگیری دارد.
ــ پس معلوم می‌شود دو صفت ولرم و کاهلانه مال آبدانه‌هایی است که نه سرد و نه گرم است و بی‌خیالانه روی برگ‌ها در نسیم تکان‌می‌خورد.
ــ پس با توجه به این سه کلمه، روز فرح‌بخشی در پیش خواهیم‌داشت. کیف

می‌کنی که در رختخواب‌ات از این دنده به آن دنده بغلتی، خمیازه بکشی، کِش بیایی. نه؟ صبح بهاری هم که هست !

ــ در پله‌ی چهارم آمده : چرکی ـــ

ــ یعنی چه؟

ــ یعنی همین !

ــ چه صفت ِ صبح خراب‌کنی.

ــ بگو چه کلمه‌ی کثیفی. چرا این جا نشسته؟

ــ آبدانه‌های چرکی...؟ حال‌ام به هم می‌خورد. تمام آن‌چه تا این جا رشته بودم پنبه می‌شود. تمام ساخته‌های‌مان از درون و بیرون به هم ریخته.

ــ صبح بهار و این جور چیزها؟

ــ یقیناً این واژه‌ها معناهای دیگری دارد؟

ــ چه معنایی؟ چرکی که نیازی به معنی‌کردن ندارد.

ــ راستی هم. خیال‌مان را حتا آلوده و چرکین می‌کند. همیشه نشانه‌ی تب و عفونت و بیماری و مرگ است. « آبدانه‌های چرکی » مگر چیزی از نوع جوش‌های طاعونی نیست؟

ــ به نظر تو راوی کابوس طاعون دیده بود؟ انتظار همه چیزی را داشتی مگر طاعون را.

ــ آخر، روزهای اول اردیبهشت و آبدانه‌های چرکی باران تابستانی؟...

ــ باران تابستانی و آبدانه‌های چرکی...؟من که باورم نمی‌شود !چشم به راه بودم که لطافت و خنکای بهاری را حس‌کنم.

ــ زود قضاوت‌نکن. شاید به کلمات دیگر امیدی باشد. ببینید، پیداست که صفت « تابستانی » به فصل اشاره‌یی‌ندارد بل‌که ناظر به تب و تاب ناشی از آن چرکابه است ـــ

ــ ابتدای عفونت نیست؟

ــ البته عفونت کابوسی که قبلاً فرض کردیم راوی دچارش شده.

ــ ببینید، من مازندرانی‌ام و خوب می‌دانم که با این آبدانه‌های چرکی باران تابستانی هوایی شرجی و دم‌کرده و لزج همراه است. با تنفس در چنین

هوایی از خودت هم بیزار می‌شوی. من که دل‌ام نمی‌خواهد این جور باشد.

ـ برگردیم شعررا ازسر بخوانیم.

ـ در این فضای ناخوشایند، ولرم نخستین احساس توست ازجهان پیرامونات و نخستین لطمه‌ی سرخورده گی از فریب « باران »، یا چیزی مثل لیزی کرم‌خاکی که حالت را به هم می‌زند : ولرم و چندش آورست. در این حال، نفرت‌زده سر بالا می‌کنی تا به آسمان نگاه کنی. آسمانی به چشمت نمی‌آید. بالای سرت حفره‌یی می‌بینی کدر و گرفته، بیمار و پلشت، بویناک از عفونت چرک ـــ

ـ یا شرجی چرکینی که راه‌نفس بر تو می‌بندد. به خودت می‌گویی چه شده؟ درشعر دقیق می‌شوی. نمی‌بینی گفته‌شده‌باشد که « باران » می‌بارد یا حتا فرومی‌ریزد، یا فعل‌هایی از این دست.

ـ اگر این « آبدانه‌های باران تابستانی » از آسمان نمی‌باردپس ازکجا آمده؟

ـ این‌ها تاول‌های آبله‌یی است که از درون ریخته بیرون. این تاول‌هاکه بر این « برگ‌های بی‌عشوه » نشسته و در نخستین نظر (از سر حسن نیتی شاید) قطرات باران را تداعی کرده بی‌گمان اگر به خاک و باغ شما ببارد آلوده‌اش می‌کند. شاعر یقیناً باران و باغ را در نظر داشته که هم از باران سخن گفته و هم از برگ‌های ختمی، منتها هر یک با صفاتی که فرصت خوش‌خیالی و خیال‌بافی « شیرین‌تَرَک » را به ما نمی‌دهد. هر چند با خود می‌گویی ای کاش « دانه » در « آبدانه » زمین و رویش را نوید می‌داد. اما نه، مثل روز روشن است که این دانه، دونه‌های جوش چرکی است. در میان این‌همه گیاه این تاول‌ها نخست از برگ‌های گیاه خطمی بیرون‌زده که این‌جا ارگانیسم خشن « بی‌عشوه »یی را تداعی می‌کند. عقات می آید. چه هوای کثیفی !چه‌گل و گیاهی !

تا این‌جا هیچ واژه‌یی ترا بر نمی‌انگیزد. از جادوی واژه‌ی صبح هم که عنوان شعر است کاری ساخته نیست « جز این که باکِنایه‌یی تلخ سراسر

قطعه را درخود می‌فشارد. »[۱]

ــ آیا این صبح وجود عینی یا کنایی دارد؟

ــ « صبح » مسخ شده‌یی است. این صبح « نمی‌شود ». دقیق‌تر که می‌شوی می‌بینی در شعر دو بار آمده « به ساعت پنج ». گویی « صبح » در پیوستار زمان از حرکت باز مانده. این « ساعت پنج صبح » یا در زمان منجمد شده یا از زمان بیرون است

ــ خواب و کابوس نیز همین‌گونه است.

ــ آیا این عبارت‌یادآور « ساعت پنج عصر » گارسیا لورکا در مرثیه نیست؟

ــ آن‌جا « ساعت پنج عصر » زمان مرگ است و این جا « ساعت پنج صبح »، مرگ زمان ِ و آغاز انجماد نومیدانه‌ی حرکت. زمان مرگ و مرده‌گی پس از شیوع طاعون؟

ــ سوای این عبارت آیا مفردات دیگری هم در شعرهست که توقف زمان را نشان دهد؟

ــ بله : خطیبان حرفه‌یی در خو ابندا حفره‌ی معلق فریادها درهو ا خالی است. و نیز الو اح سرسری در بند آخر، که گویای سکون است و بیحالی و بستر فاجعه

ــ

ــ و کابوس ِ طاعون.

ــ این کابوس ِ طاعون تو دارد طاعون ِ کابوس می‌شود.

ــ شاید پافشاری او بی دلیل نباشد. تو واقعاً بوی مرده‌گی نمی‌شنوی؟ بوی نا؟ بوی چرک، بوی هوای چرکین عفونت ؟ آیا برای تو یادآور باغ عفونت در شعر ضیافت در مجموعه‌ی دشنه در دیس نیست؟

ــ حالا که به « تئوری طاعون » توجه کرده‌اید سوآلی دارم : این چه صبحی است در کدام سیاره‌ی نامسکون؟ در خواب یا در مرگ؟ این صبح به نظر می‌رسد که از مجموعه‌ی واژه‌گانی که می‌شناسیم بیرون است.

ــ بیش‌تر واژه‌گان این شعر می‌توانست سرشار از حرکت و حیات باشد :

۱. ا. ش.

صبح، گل، باران تابستانی، مزار شهیدان، گلگون‌کفنان، فریادها...اما شعر گویی در چنان فضایی می‌گذرد ــ که از هرگونه عنصر حیات عاری است.

در مغاک مرده‌گانِ «خسته» می‌نگریم. خسته از چه چیزی؟ نمی‌دانیم. این خسته‌گی مفهوم چندگانه‌ی بیزاری و نومیدی را نیز یدک می‌کشد. گویی اینان را به چیزی رغبت نیست. گرد انجماد و سکون روی همه چیز نشسته. از فریادهای زنده‌گی تنها پوسته‌هایی به جا مانده که به گونه‌ی حفره‌های خالی در هوا معلق است. گویی فریادها ناگهان از فریادواری خود تهی شده‌اند. (ببینید چه گونه فریادهای زنده به فریادهای منجمد درحفره‌های خالی وصف شده، حفره‌هایی که یادآور جمجمه‌های مرده‌گان هم می‌تواند باشد)گویی هوا پر از جمجمه‌های معلق است ــــ

ــ این دقیقاً تصویری کابوسیِ آسمان است.

ــ در شعر هیچ حرکتی نیست. نه بادی می‌وزد، نه برگی می‌جنبد و نه آبی می‌گذرد. آمد و شدی نیست. سکون است و سکوت. این‌جا از قاطعیت مرگ نیز که همان نامش تیره‌ی پشت را می‌لرزاند خبری نیست ــــ

ــ امیدی هم در آن نیست.

ــ نه تنها امید، که نومیدی نیز در آن نیست.

ــ چون قلمرو مرده‌گان است؟

ــ اینان مرده‌گان بی قلمروند.

ــ در قسمتی از شعر آمده :

هنوز
خطیبانِ حرفه‌یی درخواب اند.

اینان در چنین شرجی مسموم و بویناکی چه‌گونه «کاهلانه»، در کنار مرده‌گان، تن به خوابی بی‌دغدغه رها کرده‌اند؟ مرده‌اند؟

ــ یا بگو خود هنوز از خواب مرده‌گی برنخاسته‌اند؟

ــ واژه‌ی‌سنگین هنوز چون درکنار ساعت پنج صبح بنشیند انجماد دیرینه‌سال، و مرگ زمان و حیات را اعلام می‌دارد. با این «هنوز» خفته‌گان حرفه‌یی

به مرده‌گان « همیشه » بدل می‌شوند. خواب‌شان را بیداری‌یی در پی نیست. هنوز، و همیشه، درخواب‌اند. زیرآسمانی خوابیده‌اند که حفره‌های وحشت است.
به تقطیع این قسمت از بند دوم دقت کنید :

...
حفره‌ی معلّق ِ فریادها
در هوا
خالی است
و گلگون‌کفنان
به‌خسته‌گی
در گور
گُرده تعویض می‌کنند.

تمام این یک جمله‌ی‌بلند مرکب (از دو جمله یا دو سطر) در هفت پله تقطیع شده، و در سطر دوم پنج بار صدای گ (در حرف « گاف ») آمده. صدای « گریه » نمی‌شنوید؟ « حفره‌ی معلق فریادها » به بغض نمی‌ماند؟ گریه‌یی هق‌هق‌آلود است. هر پله‌یی به هق‌هقی نمی‌ماند؟ گویی چشم اشک‌باری در یک نگاه به آسمان می‌نگرد و در نگاهی دیگر به خاک.

- آسمان در این کابوس، حفره‌های تاریک و هراس‌انگیز است. اما زمین این شعر چه‌گونه است؟ هیچ به جز گورها والواح‌سرسری. زمینی نمی‌بینیم.
- گفتی همه جا را انجماد و توقف گرفته، قاعدتاً نباید فعلی هم باشد که دلالت بر حرکتی کند.
- در تمام شعر فقط سه فعل هست که هر سه هم در بند دوم آمده. بند اول و سوم فاقد فعل است. آن هم شاید به این دلیل که از خفته‌گانی مرده‌آسا و مرده‌گانی خسته از زنده‌گی، سخن می‌گوید.
- به نظر می‌رسد که بند سوم صورت دیگری از بند اول است؟
- دقیقاً. کاهلانه‌ی بند اول در بند سوم شده به‌تردید. آیا بیماری امکان بیمار

را می‌سنجد و نمی‌خواهد بی‌گدار به آب بزند؟ در همین بند « آبدانه‌های چرکی باران تابستانی » به صورت « آبله‌های باران » درآمده و ارگانیسم خشنی که آن‌جا برگ‌های بی‌عشوه‌ی خطمی خوانده شده این‌جا شده‌الواح سرسری. در این بند فاجعه تثبیت شده و هرگونه حیاتی، که در دو بند پیش احتمال‌اش می‌رفته در این بند یکسره نفی شده‌است. در پایان هر دو بند به ساعت پنج صبح تکرار می‌شود.

ــ الواح سرسری چیست؟ آیا به گورها اشاره می‌کند؟ « سرسری » این بند به خسته‌گی بند دوم را تأکید نمی‌کند؟ در این بند چه مانده؟

ــ فکر می‌کنم به قدر کافی از این شعر حرف زده‌ایم.

ــ باران این شعر چه‌گونه بارانی است؟ در هیچ‌یک از« بارانی »های شاملو چنین بارانی را سراغ دارید؟

ــ نه ! این باران نه بارانِ مرغ باران است باانگشت بلورین‌اش (درهو ای تازه)، نه بارون است (درهو ای تازه) و نه باران ِ من و تو، درخت و بارون(درآیدا در آینه)که ناز انگشتان‌اش درختی را به جنگلی یگانه مبدل می‌کند. نه باران ِ تمثیل است (در مرثیه‌های خاک)که فریاد و برکت است. نه باران ِ(دشنه‌در دیس)است‌که بازیگوشانه می‌بارد تا خاک با همه‌گلوی‌اش سبز بخواند. و نه به باران شبانه می‌ماند :

که به‌شیطنت گویی
دره را
ریز و تند
در نظرگاه ِ ماهاشور می‌زد.

(آیدا: درخت و خنجر و خاطره !)

نه آن باران است که زلالی چشمه‌ساران از اوست (همان‌جا) و نه باران شعرمرثیه است (همان‌جا)که‌عطش زمین ِ خاکستر را می‌نوشد و نه آن بانوی پرغرور است در آستانه‌ی نیلوفرها (باران از باغ آینه) و نه باران ِ میلاد است (در لحظه‌ها و همیشه) و نه آن باران است‌که شاعر در

گذرگاه آن سرودی دیگرگونه آغاز می‌کند (شعر من مرگ را... در لحظه‌ها و همیشه) ... دریغا باران !

اما باران این شعر « آبله‌های باران » است. باران این فصل است. باران چرکابه و زهرابه است. گیاهی نمی‌روياند و خاک از آن به آوازی سبز مترنم نمی‌شود. دریغا باران !

*** در لحظه‌ی رستاخیز... ***

رستاخیز

من تمامی ِ مرده‌گان بودم :
مرده‌ی پرنده‌گانی که می‌خوانند
و خاموش‌اند،
مرده‌ی زیباترین ِ جانوران
برخاک و در آب،
مُرده‌ی آدمیان همه
از بد و خوب.

من آن‌جا بودم
درگذشته
بی‌سرود. ــ
نه تبسمی
نه حسرتی.

به مِهر
مرا
بی‌گاه
در خواب دیدی
و با تو
بیدار شدم.

۱۹ مرداد ۵۹

در لحظه

به تو دست می‌سایم و جهان را درمی‌یابم،
به تو می‌اندیشم
و زمان را لمس می‌کنم
معلّق و بی‌انتها
عریان.

می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم.
آسمان‌ام
ستاره‌گان و زمین،
و گندم ِ عطرآگینی که دانه می‌بندد
رقصان
در جان ِ سبز ِ خویش.

□

از تو عبور می‌کنم
چنان‌که تُندری از شب.ــ

می‌درخشم
و فرو می‌ریزم.

۱۹ مرداد ۵۹

رستاخیز

این دو شعر هر دو در یک روز سروده شده و از نظر فضایی که در آن‌ها می‌گذرد ــ که امیدوارم در طی بحث روشن‌شود ــ آن‌ها را مکمل یک‌دیگر می‌دانم. از این جاست عنوان مقاله که ترکیبی است از نام این دو شعر.

من تمامی ِمرده گان بودم :
مُرده‌ی پرنده گانی کهمی خوانند
وخاموش اند،
مرده‌ی زیباترین ِجانوران
برخاک و در آب،
مرده‌ی آدمیان همه
از بد و خوب.

ــ در شروع کار خوب است که حالت ماضی شعر را به زمان حال تبدیل کنیم که خود را در زمان حال قرار داده‌باشیم. اکنون می‌توان پرسید : آیا منظر من گورستان است؟ گویی در کابوسی به منظری نگاه می‌کنم که هر ذی‌حیاتی در آن مرده است و من نیز خود را تمامی آن مرده‌گان می‌بینم، یعنی مجموعه‌ی مرده‌گان دیگر. آیا به گورستان نگاه می‌کنم؟ آیا جمله‌ی « زنده‌گان مرده‌اند » یا « همه مرده‌ایم » می‌تواند بار « من تمامی مرده‌گان بودم » را به دوش بکشد؟

ــ در نظر اول پیدا است آن‌که می‌گوید « من تمامی مرده‌گان بودم » زنده است.

ــ دلالت لفظی هم دارد؟

ــ هم فعل ماضی بودم و هم این نکته که راوی نیز از مرده‌گان است. « مرده‌گان » معنای روشنی دارد که بی‌درنگ در سه طرح کوتاه حدود کاملاً مشخصی پیدا می‌کند. به‌ظاهر تمامی مرده‌گان بودن می‌تواند ناقوس وحشت سیاهی را به صدا در آورد. اما این‌جا سخن از کابوس در میان نیست، گویا در نهایت آرامش جان می‌گویم من تمامی مرده‌گان بودم، و این تصویر مقطعی از جهان است که ابعاد و آفاق گسترده‌تری دارد.

ــ به نظر می‌رسد که قید تمامی نیاز به روشن‌گری دارد.

ــ می‌توانیم بگوییم تمامی ضربه‌یی است که در آغاز این سمفونی با سنگینی خاص‌اش به‌گوش می‌رسد و انعکاس‌اش در سراسر این بند بسط می‌یابد. اولین انعکاس‌اش در مرده‌گان تجلی‌می‌یابد، و در سه طرح کوتاه بسط‌می‌یابد : مرده‌ی پرنده‌گان و جانوران و آدمیان، و در واقع تمام شکل‌های حیات. از این پرنده‌گان، بخشی آواز می‌خوانند و بخشی خاموش‌اند، و این یعنی مطلق پرنده.

ــ بخش دیگر از این مرده‌گان، زیباترین جانوران خاک و آب است، که بر این قیاس می‌توان آن را مطلق جانور زیبا دانست.

ــ قسمت سوم این تمامی مرده‌گان، مرده‌ی همه‌ی آدمیان است، از بد و خوب.

و این هم یعنی مطلق آدمیان.

ــ نه زمانی در این بند از شعر مطرح می‌شود و نه مکانی.

ــ مگر از فعل بودم و گورستانی که به آن اشاره شد نمی‌توان به زمان و مکان پی برد؟

ــ گورستان که از مفروضات ما بود. بودم هم فعل است و دلالت بر بودن من درگذشته دارد و نه دلالت بر بودن زمان.

ــ از این که شعر نمی‌گوید در چه زمانی یا مکانی آیا اشاره به مطلق زمان و مکان نیست؟ یعنی تمامی مرده گان را از آغاز پدیدآمدن « مردن » تا من و تا ابدیت را در برمی‌گیرد؟

ــ تمامی مرده گان نوعی خاموشی بر این بند شعر می‌گسترد. هر چه هست تا این‌جا بویی از حیات به مشام نمی‌رسد.

ــ دقیقاً ! مرگ به طرزی رازگونه تمامی آن چه را که هستی زنده یا حیات می‌نامیم از پهنه‌ی خاک روبیده است. کمابیش معنی من تمامی مرده گان بودم روشن شده : از زمان ِ بی‌زمان همه مرده بوده‌اند.

ــ « ای بسا که تا لحظه‌یی که من تمامی مرده گان بودم هنوز حیات پدید نیامده : « من » بذر منجمد حیات نامکشوف‌ام در جهانی که در غیاب من معنایی ندارد. جهان « من » هنوز جهان مرده گی مطلق است. باید سلسله‌ی بی‌پایانی از حشرات و جانداران بیاید و بگذرد تا سرانجام، انسان بر تل آن اجساد چشم بگشاید و به گیتی ِ بی‌هویت پیرامون‌اش معنایی بدهد. »

ــ راستی چرا از آسمان و زمین و گیاه و سنگ سخنی در میان نیست؟ آیا از آن رو که ما در چارچوب کلام فقط صورت‌های سه گانه‌ی پرنده و جانور و آدمیان را زنده می‌دانیم؟ یعنی حیاتی را که دستخوش مرگ است؟

ــ با توجه به مطلقیّتی که تا این‌جا برای مرگ گفتیم، چرا از این بند شعر اندوهی یا هول و هراسی حس نمی‌شود، یا من حس نمی‌کنم؟

ــ من هم یک چنین احساسی دارم : سخن از مطلق ِمرگ و ظلمات در میان است اما هیچ ناشادی به من دست نمی‌دهد. پنهان نمی‌کنم که حتا پس‌مزه‌یی از شادی هم در کام من باقی می‌گذارد.

ــ واژه‌گان این بند (و تمام شعر) چنان به ظرافت در کنار هم نشسته که، چنان که تو هم اشاره کرده‌ای، نه تنها اندوهی در ما برنمی‌انگیزد بل‌که نخست گونه‌یی بی‌اندوهی عمیقی را وسپس آرام آرام تا پایان شعر، در طرح‌ها و نقوش گوناگون واژه‌گان و اصوات، بی‌کران بازیگوش و شادمانه‌یی را در برابر چشمان ما می‌گسترد.

ــ چون اساس کار را درخوانش شعر بر منطقی بودن نهاده‌ایم لازم است برای نکاتی که گفتی دلیل بیاوری.

ــ با بررسی سه طرحی که از مرده‌گان این شعر در دست داریم آغاز می‌کنیم.

اول : طرح پرنده‌گان آوازخوان و پرندگان خاموشی که مرده‌اند ومن خود را مرده‌ی آن‌ها می‌بینم. همان نام « پرنده » زیبایی و لطافت و ظرافت و آسمان و پرواز، آواز و خاموشی، گل و برگ و درخت و جنگل را در منظر جان می‌گشاید. پرنده‌گان، ساده و زیبا و عمیق‌اند و مرگی ساده اما با شکوه دارند. اگر آوازخوان نباشند، مرگ‌شان معصومیت است و اگر باشند خاموشی گزیدن ِ موسیقی است. از شما می‌پرسم آیا مرده‌ی چنین پرنده‌گانی بودن اندوهی در شما برمی‌انگیزد؟

ــ نه. برای من این زیباترین شکل مردن است : به معصومیت ابدی پیوستن یا به سکوت موسیقی مبدل شدن است.

ــ اما پرنده‌ی مرده دیگر پرواز و آسمان را تداعی نمی‌کند. از این‌جاست که آسمان در این شعر حضور ندارد و به چشم نمی‌آید.

ــ من ادامه‌می‌دهم. در طرح اول، پرنده‌گان بی آسمان بی آواز و پرواز را داشتیم همراه با بی‌رنگی و سکوت. این‌جا طرح مرده‌ی زیباترین جانوران را می‌بینیم بر خاک و در آب، همراه با سکون و مرده‌گی.

ــ اما چرازیباترین جانوران؟ چرا این صفت را برای پرنده‌گان نیاورده، حال آن که به این‌ها برازنده‌تر است؟

ــ شاید از آن رو که پرنده‌گان همیشه زیبایند. هیچ پرنده‌یی زشت یا بد نیست، و تفاوت‌شان در این است که آواز می‌خوانند یا خاموش‌اند.

ـ کم نیستند کسانی که این یا آن پرنده را زشت و شوم ...می‌دانند. حتا خیلی‌ها از بعضی پرنده‌ها نفرت دارند. جغد یکی از این پرنده‌ها است.
ـ این به فرهنگ آن‌ها برمی‌گردد. وانگهی ما از « من »ی که در این شعر آمده حرف می‌زنیم نه از هرکسی، داریم تخیل و تفکرات یک انسان را در فضای رستاخیز او نظاره می‌کنیم. داریم طرح استحاله‌ی انسانی را از مرگ به رستاخیز، آن هم در این شعر معین دنبال می‌کنیم نه تعبیر و تفسیر باورهای این یا آن مردم را. از این گذشته، تو هم حرف مرا بی‌دلیل یک حکم کلی به حساب آورده‌ای. حرف من فقط در باره‌ی این بند از شعر است. او نمی‌خواهد تو او را مرده‌ی جانوران زشت ببینی. خاک و آب هم گرمی و نرمی و لطافت خاص خود را دارد، اما خاک و آب نیز در این جا مرده است،بی‌جنبش است زیرا زیباترین جانوران بر آن‌ها مرده‌اند.
ـ بااین همه، این نکته که از هستی نشانی در آب و خاک نیست هیچ رقّتی در تو برنمی‌انگیزد. مفهوم ناخوش « مردار » تو را هیچ نمی‌آزارد : نه عفونتی تداعی می‌شود و نه منظری از تجزیه و پوسیده‌گی. نه خاک‌اش پلشت است و نه آب‌اش مرداب.
ـ طرح سوم به مرده‌ی آدمیان می‌پردازد. آدمیانی با دو صفت بد و خوب، چون دو روی یک سکه. گویی آدمیان نمی‌توانند بد یا خوب نباشند. خوب و بد می‌تواند اشاره‌یی باشد به حیطه‌ی پرکشاکش آدمیان که جلوه‌گاه اضداد است : اضدادی چون بیم و امید، شادی و اندوه، نرمی و تندی، مهر و کین، زیبایی و زشتی، روشنایی و تاریکی، نرینه‌گی و مادینه‌گی، پُرا و تهیا، وکلی‌تر از همه، هستی و نیستی یا داشتن و نداشتن. آدمیان ترکیبی از این اضدادند.
ـ طرح آدمیان در همان حال دو طرح پرنده و جانوران را نیز در خود دارد، با آواز و خاموشی و خاک و آب‌شان.
ـ در این سه طرح نه نشانی از شب و روز هست ونه هیچ نشانی دیگر از زمان. همه مرده‌گی است و سکون و سنگینی. تمامی جهان شعر تا لحظه‌ی بیداری و رستاخیز، جهانی است تن به مرده‌گی سپرده. این را بیایید مقایسه

کنیم با این بخش از شعر به تو می‌گویم درهوای تازه :

زیر ِآسمانی بی‌رنگ و بی‌جلا زنده گی می‌کنی
بر زمین ِتو، باران، چهره‌ی عشق‌های ات را پُرآبله می‌کند
پرنده گان ات همه‌مُرده اند
در صحرایی بی‌سایه و بی‌پرنده زنده گی می‌کنی
آن‌جا که هر گیاه در انتظار ِسرود ِمرغی خاکستر می‌شود.

از هر واژه‌ی این شعر اندوه و تأسف می‌بارد، اما جهان مرده گی‌رستاخیز چنین نیست.

ــ تا این‌جاگویی شعر در خواب می‌گذرد و آرامش خواب بی‌دغدغه و مردن بی‌هراس را با خود دارد.

من آن‌جا بودم
در گذشته
بی‌سرود. ــ
با من رازی نبود
نه تبسمی
نه‌حسرتی.

ــ سه طرح اول و من تمامی مرده گان بودم در این‌جا بسط می‌یابد و روشن‌تر می‌شود. « در آن‌جا بودن » همان مرده گی و مرده‌ی تمامی مرده گان بودن است. در جمله‌ی من آن‌جابودم / در گذشته،گذشته و بودن من تأکیدمی‌شود و این در واقع بیان روشن‌تر همان من تمامی مرده گان بودم است.

ــ بند دوم واریاسیون‌هایی روی سه طرح ابتدای شعر است. در این بند همه‌ی مفردات بند اول را به شکلی روشن‌تر و ملموس‌تر و با تأکیدی بیش‌تر، با تصاویری کم‌تر و با عمقی بیش‌تر می‌بینیم.

ــ فعل بودم در هر دو بند آمده و فکر می‌کنم لازم است به آن بپردازیم.

می‌خواهم از یک نکته‌ی دستوری شروع کنم. « بودم » این‌جا فعل ربطی است نه به معنی « هستی داشتم » یا وجود داشتم. من آن‌جا بودم یعنی بودم بی آن‌که هستی و آگاهی به خود داشته باشم، چراکه من تمامی مرده گان بودم

ــ آن‌جابودن، چنان‌که برخی فیلسوفان می‌گویند، صورتی از بودن است، مثلاً هستی سنگ از این شکل ِ بودن است. و این به نظر من نفی حرف تو است.

ــ آن‌جا بودن، یعنی مرده بودن و این نفی هستی داشتن‌است. این‌جا هستی داشتن برخورداری از حیات است. بودن به معنای هستی داشتن در « داشتن » تجلی پیدا می‌کند و نبودن هم در نداشتن. توضیح این نکته بر اساس این بند از شعر ضروری است. بی سرود و بی راز و بی تبسم، و حتا بی‌حسرت‌بودن، نداشتن این‌هاست، به این معناکه این‌ها در من نیست. من که سرود و راز و تبسم و حسرتی در دل ندارم پس نیستم و مرده‌ام. و این همان من تمامی مرده گان بودم است که در نداشتن بسط می‌یابد.

ــ آیا زنده‌گی را در داشتن این چهار چیز خلاصه می‌کنید؟

ــ شعر، نداشتن این‌ها را مرده‌بودن می‌داند. وانگهی این‌جا زنده‌گی نه به معنای زیست‌شناختی آن مطرح است و نه به معنای اجتماعی آن. حیات روحی مطرح است. سرود و راز و تبسم و حسرت راکجا می‌توان‌یافت؟ در دلی‌که عاشق باشد. این‌ها از عوالم عشق و عاشقی است، تجلیات تَف ِجان است، یاگرما و شور زنده‌گی است. وقتی‌که دل‌مان مالامال و سرشار از گرما و شور عشق و زنده‌گی باشد، سرودخوان عشقی‌ام. سرود، تجلی این رنگ‌های درخشنده است. راز، این‌جا فرو پوشیده‌گی و ابهام است در احوال عشق، که در حرکات و نگاه عاشق از پرده بیرون‌می‌افتد. رازی با او نیست. راز ِ مگویی ندارد. تبسم، بروز و جلوه‌ی یاد و دیدار عشق است در چهره. بگو در تمام تن. حسرت، بی بهره ماندن از تمام آن چیزهایی است‌که‌گفتم. نداشتن این زنده‌گی است. آن‌چه از این « چارحدّ ِهستی » و این تَف زنده‌گی گفتم ــ که او از آن‌ها سرد و بی‌بهره است ــ کنایتی است و الاّ زیبایی و راز شعر در ابهام این چهار واژه است.

چون این‌ها را ندارم مرده‌ام. یا دقیق‌تر بگویم، این‌ها را در خود نمی‌یابم، پس مرده‌ام و مرده‌ی تمامی مرده‌گان دیگر نیز هستم. بیرون از این چار حد ِ هستی، قلمرو نیستی است، قلمرو مرده‌گان و وادی خاموشان. هرکه یکی از این چهار را از دست داده باشد مرده است و هرگاه هر چهار را از کف داده باشد مرده‌ی تمامی مرده‌گان است،

مرده‌ی پرنده‌گانی که می‌خوانند / و خاموشند، / مرده‌ی زیباترین جانوران / بر خاک و در آب، / مرده‌ی آدمیان همه / از بد و خوب. » و من مرده‌ی تمامی مرده‌گان بودم. در واقع، مرده‌گی « من » در بند دوم بسط و وضوحی ملموس یافته است.

ــ شما این‌جا اندوهی حس نمی‌کنید؟

ــ چرا. اما گزنده نیست، زیرا که همان نام سرود و راز و تبسم و حسرت کافی است که از این گزنده‌گی بکاهد هرچند که این‌ها با من نبود. اما این نبودن، مطلق نیست. از این رو امیدی در پس پشت آن پنهان است و این را بر اساس جمله‌ی من آن‌جا بودم/در گذشته می‌گویم و این تأکید بر«گذشته » روزنی است گشوده بر امید.

ــ هر چند این امید صراحت آن پاره شعر دی‌ماه سال چهل را ندارد :

نه !
هرگز شب را باور نکردم
چرا که در فراسوهای دهلیزش
به امید ِ دریچه‌یی
دل بسته بودم.

(وصل، از لحظه‌ها و همیشه)

قبول دارم که این دو شعر از نظر موضوع ربطی به هم ندارند. اما این قدر هست که حتا اگر تاکنون رستاخیز را تا آخر نخوانده باشیم باز می‌توانیم امیدوار باشیم که پایان کار دیگرگونه خواهدبود.

ــ من آن‌جا بودم، گویی در جهانی که شش جهت‌اش بینوایی و پوکی و اندوه بود. جهانی با آفاق سوت و کور. « آن‌جا » را باید مرده‌گی مطلق یا « تمامی مرده‌گان » دانست و حضور بی‌خبر از خویش در مرده‌گی : من خود تجسم مرده‌گی بودم.

به مهر
مرا
بیگاه
درخواب دیدی
و با تو
بیدار شدم.

ــ این بند آرام آغاز می‌شود و حالتی شاد دارد. آن روزنی که پیش از این گفتیم این‌جا به فراخی گشوده می‌شود.

ــ در بند دوم سرود و راز و تبسم و حسرت را می‌خواستم اما نداشتم. با من نبود. اکنون آن‌ها را دارم، زیرا مهر تو را دارم :

گفتی دوست‌ات‌می‌دارم
و قاعده
دیگر شد.

(شبانه، ترانه‌های کوچک غربت)

نکته‌ی جالب این است که این بخشی از شعری است که دو روز قبل از رستاخیز سروده شده.

ــ اجازه بدهید جمله‌ی اول و آخر شعر را به هم وصل کنیم :

من تمامیِ مرده‌گان بودم :
....
و با تو
بیدار شدم.

تمام شعر همین است : « مرده بدم زنده شدم دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم ».

ــ به نقطه‌گذاری شعر توجه کنید. پس از جمله‌ی من تمامی مرده‌گان بودم دو نقطه آمده که چه‌گونه‌گی این تمامی مرده‌گان بودن را توضیح می‌دهد، تا می‌رسیم به جمله‌ی آخر شعر : « و با تو بیدار شدم ». از نقش حرف « و » در آغاز این جمله نباید غافل‌شد. این « و » با تو بیدار شدن را عطف می‌کند به جمله‌ی اول شعر. این « و »گویی ورود « تو » را اعلام می‌دارد. مرده بودن من و تمامی پرنده‌گان و جانوران و همه آدمیان، از بد و خوب، پایان یافته. همه بیدار شده‌ایم. تمام شعر در یک کفه قرار می‌گیرد و « و با تو /بیدار شدم » درکفه‌ی دیگر. و « رستاخیز » من در« و با تو /بیدار شدم » تجلی می‌یابد و می‌شکفد واندکی بعد در فضای درلحظه اوج می‌گیرد.

ــ چرا حضور او این‌همه کیمیاکار است؟

ــ برای این‌که با خود مهر می‌آورد :

در نگاه‌ات همه مهربانی‌هاست
قاصدی که زنده‌گی را خبر می‌دهد.

(آیدا در آینه، چهار سرود برای آیدا : سرود برای سپاس وپرستش)

ــ ناگاه « تو » ظهور می‌کنی و به « مهر » در من ِ خفته‌ی بی‌گاه و در این « تمامی مرده‌گان »، نظر می‌کنی و من در حضور تو و در کنار تو از مرده‌گی و مرگ بیدارمی‌شوم. تو مرا برگزیدی و من هستی یافتم. این کیمیاکاری است. بی عشق، مرده‌ایم : مرده‌ی تمامی موجوداتی که می‌توانند عشق بورزند. هر آن‌چه پیش از این نداشتم اکنون دارم. و در این داشتن است که هستی دارم. دارم، مهر می‌ورزم، زنده‌ام.

ــ به شیوه‌ی دکارت : دارم، پس هستم.

ــ بگو : عشق می‌ورزم، پس هستم.

- چرا دور برویم : « گفتی‌دوست‌ات‌می‌دارم
و قاعده
دیگر شد. »
- اکنون آن چار حد هستی را که از دست داده بودم بازیافته‌ام. نیستی به هستی، و مرده‌گی به زنده‌گی مبدل شد.
- از بند آخر پیدا است که شاعر گویی در خواب بود که تو و آن مهر را از دست داده‌بود. تو خاستگاه حیات و سرچشمه‌ی سرود و راز و تبسم تمامی زندگانی. با حضور ناگاهی توست که تمامی مرده‌گان جهان مرده‌ی بی‌جنبش، هستی می‌یابند و از خواب گران مرده‌گی بیدار می‌شوند. تصویری که در دو بند اول متوقف شده‌بود به حرکت درآمد : گویی این اعجاز برای تحقق‌اش چشم به راه تو بوده. هستی به اشارتی جادویی آغاز یافته و جهان در حلقه‌ی معرفت (=من) آفریده شده، و خون و حیات در رگ‌های درک و شناخت به جریان افتاده است. شعری که با پایان یافتن حیات آغاز شده بود با آغاز شدن حیات و بیداری پایان می‌یابد. مردن و « آن‌جا بودن » به بیداری بدل شده است.

به تو دست می‌سایم و جهان را درمی‌یابم،
به تو می اندیشم
و زمان را لمس می‌کنم
معلّق و بی انتها
عریان.

در لحظه

من که « با تو بیدار شدم »، اکنون در حضور توأم. حضور تو را نظاره می‌کنم. در تو نظاره می‌کنم. گویی هنوز منگ آن خوابم. به چشمان خود باور ندارم یا به اقبال خویش یا به رستاخیز از آن مرده‌گی، نمی دانم. می‌خواهم به تو دست‌بسایم تا چشمان خود و جهان و هستی و بیداری

خویش باورم شود. پس تجربه می‌کنم. اما حواس من دیگرگونه شده یا تو خود واقعیتی دیگرگونه‌ای؟ من در ابعاد زمان و مکان نمی‌گنجم یا تو بیرون از زمان و مکانی؟ تو معلق و بی‌انتها و عریانی یا من؟ ذات تو چنین است یا حال من دیگر شده؟ــ :

به تو دست می‌سایم اما به جای لمس تو، جهان را درمی‌یابم.

به تو می‌اندیشم اما به جای دریافت تو، زمان را لمس می‌کنم.

استحاله‌ی غریبی است ! تو، تویی یا کل جهانی یا جوهر جانی؟ جهان کدام و زمان کدام است؟ تویی سیال یا من‌ام سیال؟ من دستخوش این استحاله‌ی اثیری‌ام یا تو؟ به تو دست سودن همان و چون تو شدن همان : مادیت خود را از دست می‌دهم. در تو مستحیل شده‌ام و حضور تو مرا از من ربوده. برکنده شده‌ام : رها و عریان و دودوار. نه پا بر خاک دارم و نه حد و بُعدی و نه نهایتی. استحاله‌ی عریانیم را نگاه کنید : بی‌جامه، برهنه، عریان از تن، عریان از جان، عریان از خویش،بی‌خویش، مجرد، تهی، و باز از جادوی تو پُر، هیچ و همه ! من، معلق و بی‌انتها، عریان‌ام، یا این‌ها صفات سه‌گانه‌ی زمان است؟ نه، این وصف زمان نیست، بی‌زمانی است. این‌ها صفت اندیشه است؟ نه، مگر اندیشه می‌تواند معلق و بی‌انتها و عریان باشد؟ گویی بی‌اندیشه‌گی است.

مرا نهایت و کرانه‌یی نیست. بیرون از حد و نهایت‌ام من. بیرون از تو و بیرون از خویش. رهای رها بودن ، همه و آن‌سوی همه بودن، « این » و فراسوی « این » بودن.

...

با خود می‌گویم : این‌همه تو هستی یا خود من‌ام، یا نه تویی و نه من‌ام؟ ذره‌یی از « ذوق وگشایش » جان است که از مهر تو به من رسیده و مرا معلق و بی‌انتها و عریان کرده است. در این مقام :

گر بدو گویند « هستی یا نه ای؟
نیستی گویی که هستی یا نه ای؟

در میانی یا برونی از میان؟
بر کناری یا نهانی یا عیان؟
فانی ای یا باقی ای یا هر دو ای؟ »

گوید : « اصلاً می‌ندانم چیز من.
و ان ندانم هم ندانم نیز من ! »

(عطار، منطق الطیر)

ــ تو با ما نبودی. از شوق و شور در آمدی؟ حالا در این سه صفت « معلق و بی‌انتها/ عریان » به چشم اندام‌های شعرنگاه کنیم و به تحلیل آن‌ها بپردازیم. « معلق »ِ کسی را در نظر آورید. پای‌اش در هوا است نه بر زمین. وارونه است. آیا می‌توان پرنده‌ی در پرواز را معلق دانست؟ یا پَری را که در رهگذار باد است؟ دود، معلق است؟ چه طور چیزی را که بی‌انتها است می‌شود معلق دانست؟

ــ معلق در معنای معمولی‌اش به چیزهای جسمی و نسبی اطلاق‌می‌شود. معلقِ این شعر از این مقوله‌ها جدا است. از هر جهتی و نسبتی بیرون است، بی‌جهتی است. رنگی به خود ندارد. از جهت و نسبت و صورت، بیرون است و برهنه است.

ــ مگر این‌ها از نظر دستوری صفت نیستند؟ چرا موصوفی ندارند؟

ــ شاید صفت‌اند در مقام اسم.

ــ نه. در واقع به نوعی ضد صفت‌اند. یا بیرون از این چارچوب‌اند. این‌جا بی‌مرزی و بی‌نشانی است. آن که به خود نیست، مست است، آن که چارحدش را گم کرده، او معلق و بی‌انتها، عریان است.

ــ این حال صورتی از فقرِ جان و دل است در معنای عرفانی ناب‌اش. بی‌جامه‌گی است و پرده و حجابی نداشتن است. تن رها کردن، و صفتی با خود نداشتن است، عشق است :

برون کشندت از این تن چنان که پنبه ز پوست،
مثالِ شخصِ خیالی ات بی‌جهات کنند !

ــ استحاله‌ی او تنها به معلق و بی‌انتها، عریان، محدود نمی‌شود. با دست سودن به تو، من فردیت جسمانی‌انسانی‌ام را از دست می‌دهم و از گونه‌ی تو می‌شوم.

می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم.
آسمان‌ام
ستاره‌گان و زمین،
و گندم ِعطرآگینی که دانه می‌بندد
رقصان
در جان ِسبز ِخویش.

ــ این استحاله از فرد به تمامی طبیعت جاری می‌شود. آسمان و زمین را در خود یگانه می‌کند. تمامی طبیعت می‌شود. سراسر این بخش از شعر، حرکت است. حرکتی پرشور، و بی‌هیاهو اما نه خاموش. تمامی جنبه‌های طبیعت است : زاینده و بالنده، پذیرنده و کننده، گیرنده و دهنده : آسمان و زمین. می‌گوید « می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم، »، که این‌ها سرشار از حیات و حرکت است. نمی‌گوید باد و باران و آفتاب‌ام، زیرا که این سه فاقد حیات و حرکتی است که پیش از این گفتیم. اگر تو نَوَزی به « می‌وزم » می‌گویی وزش. هم‌چنین اگر نباری و نتابی به « می‌بارم، می‌تابم » می‌گویی بارش و تابش.

ــ مگر فرقی هست؟

ــ در می‌وزم حرکت هست و در وزش، سکون. در می‌بارم من هستم و در بارش هیچ چیز وکس. همین طور هم درمی‌تابم. من گندم عطرآگین‌ام که دانه می‌بندد معلق و بی‌انتها، عریان. رها و آزاد بودن، جاری بودن، بی‌انتها بودن گندم : عطر و رنگ و حرکت شاد بازی‌وار و بازیگوشانه‌ی بی‌مقصد و مقصودی که خود مقصد و مقصود هستی است که دانه‌بستن است. در دو صفت عطرآگین و رقصان، سرخوشی و خلسه‌ی رها شدن ، پراکنده شدن،

سبک‌بالی و رایحه‌ی حیات راحس می‌کنیم. چه عشوه‌یی دارد این گندم ! در این شعر، گندم نمادی از حیات یا بی‌نهایت نیست. خود ِ حیات است، بی‌نهایت و تمامت ِ هستی است.

ــ به نظر می‌رسد که شعر از زمان بیرون است : می‌تواند شب باشد (اشاره به ستاره‌گان و ذکر شب در بند دوم). می تابم می‌تواند اشاره به آفتاب یا مهتاب باشد. هم روز است و هم شب. برای گندم عطرآگینی که دانه می‌بندد رقصان در جان سبز خویش، زمان معنا ندارد. این‌جا مقام بی‌زمانی است، مقام معلق و بی‌انتها و عریان‌بودن است.

ــ این که می‌گویی دانه بستن گندم زمان نمی‌خواهد به نظر نمی‌رسد چندان پایه و مایه‌ی علمی داشته باشد. تا فصل‌اش نباشد نمی‌توان دانه افشاند و گندم کاشت.

ــ آن‌چه باعث می‌شود که دانه سبز شود و بروید و ببالد، تَف ِ حیات است نه زمان. به زبان دیگر، گرمای لازم، و البته به‌موقع، عامل رویش است نه زمان. شاید آن‌چه سبب استحاله‌ی « من » در بند اول شده همان گرمایی است که از تن او، یا از وجود او به دست‌های من می‌رسد و با من آن می‌کند که دیدیم.

ــ پس، تو در گرمای توحس می‌شود. من آن گرما را، که تو تَف می‌نامی، از راه دست‌ام، یا درست‌تر بگویم، در دست‌ام حس می‌کنم مثل آن گندم، و این تف با من آن می‌کند که با گندم؟

ــ راستی چرا تو کلمه « تَف » را به کار می‌بری حال آن که گرما و حرارت کلماتی آشناترند؟

ــ این سوآلت بحث ما را به حاشیه می‌کشد.

ــ چاره‌یی نیست. مازندرانی‌ها مثلی دارند که می‌گوید : حرف، حرف می‌آورد و باد، برف می‌آورد.

ــ باشد. در لغت شاید چندان فرقی میان تَف و گرما نباشد، اما در کاربرد و تاریخ تفکر بشری لغت و مفهوم تَف جای خاصی دارد. نیم‌نگاهی به آن ضرری ندارد. در ریگ ودا، که از کتاب‌های دیرینه‌سال هندوان است،

سرودی هست که به سرود آفرینش معروف شده (مندله‌ی دهم، سرود ۱۲۹). تا جایی که من می‌دانم، شاید کهن‌ترین جایی که این لغت در آن به کار رفته همین سرود باشد. اگر حوصله‌اش را داشته باشید برای‌تان بخوانم.

– به گوش‌ایم.

آن‌گاه
نبودن نبود و
بودن نبود
قلمرو ِهوا نبود و
آسمان فراسوی آن نبود.
در چه پوشیده بود و
کجا بود آن؟ نگهدارش چه بود؟
آیا آب، اعماق ِبی‌پایان ِآب، آن‌جا بود؟
آن‌گاه نه مرگ بود و
نه بی‌مرگی بود :
هیچ نشانی نبود آن‌جا
که روز را از شب جدا کند.
یک بود
و بی‌دَم بود
به سرشت ِخویش دَم زد.
او بود و
او بود.
سیاهی بود :آغاز ِآن ظلمت بود
هرچه بود یکی آشفته گی بود، ناشناخته.
آن‌گاه تهیا بود هرچه بود و
بی‌نشان بود :

یک
به نیروی ِ تَف
هستی‌یافت.
پس آن‌گاه کام پدید آمد :
نخستین بذر ِ دل بود کام.
فرزانه گان که با اندیشه‌ی دل‌های‌شان می جُستند
خویشی ِ بودن را
با نبودن
یافتند.
....

گمان نکنم به تمام شعر نیازی باشد.

ـ لغاتی مثل تَف و کام و یک را تو به کارمی‌بری یا در متن اصلی آمده؟

ـ در متن اصلی آمده : tapas (تَف) , kama (کام) , eka (یک). هر سه دقیقا" همان کلمات‌اند بی‌هیچ اگر و مگری. از بحث لغوی بگذریم. آن‌چه ما را به این شعر وصل می‌کند این نکته است که در آغاز تَف‌بود و از آن یک هستی‌گرفت و آن‌گاه کام آمد. این سه حرکت را با ساختار دو بند اول و دوم در لحظه مقایسه کنید. از تف ِهستی تو من معنا پیدا می‌کنم و کام، که میل به شدن و آفرینش است، پدید می‌آید. این شعر اما به این‌جا ختم‌نمی‌شود. در بند سوم « من » از تو عبور می‌کند ـــ

ـ بهتر نیست برویم سر همان بند دوم؟

ـ کشف تو تمام شعر را از شادی سرشار می‌کند. آیا در « می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم » پراکنده شدن عطر گندم و جاری ِ سبز ِ رستن و تابش ِ جان ِ رقصان او را نمی‌بینید؟ دست‌افشانی سبز « می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم » را تماشا کنید. آسمان و ستاره‌گان و زمین را در این گندم عطرآگین نمی‌یابید؟ این جا همه چیز سبز است : سبز ِ جان، سبز ِ رقصان، سبز ِ دانه، سبز ِ عطر، سبز ِ گندم، سبز ِ زمین، سبز ِ ستاره گان، سبز ِ آسمان،

سبز ِ معلق و بی‌انتها و عریان، سبز ِ تو، سبز ِ من، سبزی که تمامی هستی از آن لب‌ریز است.

ــ چرا همه چیز تا این حد برای تو سبز است؟

ــ جانی که سبز است همه چیزش سبز است. این سبز، صفت نیست سبز ِ یک تابلو نقاشی است که در تمام تابلو و بیرون از آن منعکس است خاصه در جان ِ بیننده.

از تو عبور می‌کنم
چنان که تُندری از شب.ــ

می‌درخشم
و فرو می‌ریزم.

نگاهی به سیر او در دو بند اول و دوم ضروری است. در بخش اول استحاله‌ی او در خاموشی آرامش جان می‌گذرد. گویی هیچ آوازی به‌گوش‌نمی‌رسد. هیچ یک از واژه‌ها دلالتی به‌جز این ندارد. در این استحاله نخست همواره « تو » حضور دارد و « من » به صورت ضمیر و پس از تو هستی می‌گیرد. در بند دوم، « من »، یا من به صورت مستحیل ِ در می‌وزم و می‌بارم و می‌تابم، و من ِ گندم عطرآگینی که دانه می‌بندد در جان سبز خویش، در تمام هستی جاری می‌گردد. یا هستی، حرکت و جاری شدن دست‌افشان سبز است، و عطر ِ من و سبز ِ من و رقص ِ من است که جلوه‌گاه تو است.

ــ در بند سوم، من در حرکت اول از تو عبور می‌کند و در حرکت فرجامین از خود نیز می‌گذرد. آن « می‌وزم می‌بارم می‌تابم » در سیر رقصان سبزش برق‌آسا به آذرخش و تندر مبدل‌می‌شود و بی‌درنگ این شکل از هویت خود را نیز از دست می‌دهد.

ــ چرا بند سوم این همه برق‌آسا می‌گذرد. می‌درخشد و فرو می‌ریزد و تمام می‌شود؟

ــ زیراکه من از تو شدم. تو بودی، هستی من به تو بود. اکنون دیگر نه تویی در کار است و نه منی. تمام آفاق را در یک نفس درنوردیده. او به بودایی مانند است که از آن تابش در خنکای زلال نیروانه فرو شده. دیگر نشانی از او نمی‌توان یافت.

ــ خیال پشت ِ خیال. از نیروانه گفتی. متن تصویری این بند مرا به نقاشی چینی و اندیشه‌ی عرفانی زمینه‌ی آن برد ـــ

ــ بگو، اما بی مقدمه نباشد، اگر چه کوتاه باشد.

ــ مرکز توجه هنرمند چینی دریافتن دائو ِحیات و پیوستن به آن است. دائو یعنی راه، راه و نظم طبیعت، سرشت و طبیعت همه چیز. دائو به شکل یین و یانگ تجلی می‌کند. در هماهنگی آسمان و زمین است که هر چیز پدید می‌آید. بنا بر این، تو در بند اول دائو است و من، که در بند دوم آسمان و زمین‌ام، تجلی دائوَم و در سرشت همه‌چیز جاری می‌شوم. در نقاشی چینی، فضا مهم‌ترین عاملِ هماهنگی‌ساز ِ تمام عناصر یک پرده است. فضا در بردارنده و فراپوش همه است، از این رو اصل یا جنبه‌ی تُهیا و پذیرنده یا مادینه‌ی دائو است، که یین است. فضا چون از چی یا از نیروی حیات هم سرشار است اصل ِکننده یا سرشاری یا نرینه نیز است که یانگ خوانده‌می‌شود. از این رو فضا صورت دیگری از دائو است. این دائو همان عشق است و آن در هم تنیدن یین و یانگ که گفتی همان وصل این دو است، که در بند دوم زمینه‌اش آماده‌شده و در بند سوم تحقق می‌یابد.

ــ بگذارید من هم بعد از آن عطاری که خواندم چند بیتی هم از مولوی بخوانم که همین حرف‌ها را به زبان ساده‌تری گفته :

هست هر جفتی ز عالم جفت‌خواه
راست هم‌چون کهربا و برگ ِ کاه.
آسمان گوید زمین را مرحبا
باتو اَم چون آهن و آهن‌رُبا.
آسمان مرد و زمین زن، در خِرَد
هر چه آن انداخت این می‌پرورد.

چون نماندگرمی اش، بفرستد او.
چون نماند تری اش نَم بدهد او.
وین زمین کدبانویی‌ها می‌کند
بر ولادات ورضاع اش می‌تند.
پس زمین و چرخ رادان هوش‌مند
چون که کارهوش‌مندان می‌کنند.
گرنه از هم این دو دل‌برَ می‌مزند
پس چرا چون جفت در هم‌می‌خزند.
بی‌زمین کی گل بروید وارغوان
پس چه خیزد زآب و تاب آسمان؟

- شعر رفت رو پایه‌ی تعبیر و تفسیر اِروتیک.
- وصف بند سوم می‌کردیم. مگر بند سوم جز این می‌گوید؟
- با این‌همه ربط این بحث به شعر چندان معلوم نیست.
- آن‌چه از ری و بلخ و چین و ماچین گفتیم و خواندیم و دیدیم، همه بیان شوری است که در بند دوم اوج‌می‌گیرد و در بند سوم، در درخششی و ریزشی در حیات، و در بی‌زمانی، محومی‌شود.
- بگذار کمی من از ربط‌اش بگویم. به زبان نقاشی چینی : آن‌جا تندر است اما صدایی به‌گوش نمی‌رسد. آذرخشی در کار نیست اما او می‌درخشد و فرومی‌ریزد و شب را نورباران می‌کند. شب را نظاره می‌کنیم که دیگر شب نیست، روشنی ِ ناب است و مطلق ِ نور. آن پرده‌ی چینی که می‌گفتم این است : شب و تاریکی و ناشناخته‌گی آن. فضای پرده به‌تمامی خالی است و مالامال از تهیا. ناگاه صاعقه‌یی از آن می‌گذرد. خروش ِ خاموش ِ تندری و آذرخشی، که می‌درخشد و فرو می‌ریزد و آن تهیا را سرشار می‌کند و پرده « پُر » می‌شود. این پُرا همان تُهیا است و تو این را در لحظه‌ی شهود درمی‌یابی. تندر ِ این پرده خاموش است اما در سراسر آن رخنه می‌کند.

- آن سخن ِ ذن را به یادمان می‌آورد که می‌گوید : خروش ِ تندر را بشنو.
- و سراسر پرده از درخششی جاری مالامال‌می‌شود و از یک نظر در لحظه پایان می‌گیرد و از نظر دیگر تا جاودان از بی‌نهایت ِ آسمان تا زمین هم‌چنان فرومی‌ریزد و فرومی‌ریزد.
- لمسی و شدنی و سوختنی. همین. تمام شعر همین است، تمام هستی همین است، و این به راستی به بیش از همان در لحظه نیاز ندارد. لمس تو و دریافت ِ جهان. لمس تو و لمس ِ زمان. تو هم جهانی و هم زمانی، و من آسمان‌ام و ستاره‌گان و زمین و گندم . سیال می‌شوم و از تو می‌گذرم. نه تو می‌مانی و نه من. رستاخیز، بیداری است با تو، و در لحظه مرگ و بی‌مرگی است در تو. و من می‌درخشم و فرو می‌ریزم و این عریانی مرا و تهی شدن‌ام را پایانی نیست.
- رستاخیز و درلحظه به درخت می‌ماند در زمستان و در بهار. درخت می‌گوید « من تمامی مرده‌گان بودم »، و این زمستان است که تمامی آوندهای‌اش را یک به یک با وسواس بسته است. او چشم به راه تو است که بیایی و بهار را در رگ‌های جان‌اش جاری کنی. و تو ناگاه « در لحظه »ی بهار می‌آیی و ناز نگاه‌ات او را بهار می‌کند. تو را تاب نمی‌آورد : آوندهایش گشوده می‌شود و ناگاه تندری در آن می‌دود و خروشی خاموش برمی‌دارد، و آوندهای او را می‌درد و می‌درخشد و فرو می‌ریزد.

زمستان ِ چند سال پیش بود. به در لحظه می‌اندیشیدم. برخاستم آن‌ها را یادداشت کردم. برای‌تان می‌خوانم. هوایانه است.

[می‌خواهم ایلخی ِ خیال را بتازانم تا از نفس بیفتد.

باران زمزمه می‌کند، نرم‌آوازهای لطیف سفال‌های پرنقش بام و یکی دو هیزمی به بخاری، و چشمی به بودای زیر شاخ پیچاپیچ گوزن. خانه خاموش و باغ خاموش و کاج‌ها نیز خاموش. فقط زمزمه‌ی باران شبانه است :

بر شَب ِ بی‌پولک شب

زمستان هنوز پایان نیافته. گردوی تناور، آوندهای‌اش بسته‌است. سرد است. یین ِگردوبن آوندهای‌اش را بسته‌بود به روی ما، گشوده بود برای یانگ. می‌گشاید برای ما که درون شویم، و می‌گشاید برای یانگ که بیرون آید. یین : « دانه می‌بندد / در جان سبز خویش ». آوندهای‌اش راگشوده به روی یانگ : « می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم »، یانگ است که از خویش بی‌خویش بیرون می‌آید.

در لحظه، نام نیست، « می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم » است، « رقصان در جان سبز خویش ».

چرا با مصطلحات چینیان سخن می‌گویم؟ برای این که آنان پیش از ما و بیش از ما، جهان رازآمیز درون، و درون شعر را سراسر پیموده‌اند. دائو راکه‌راه است و عشق است در خاموشی گیلاس‌بنان یافته‌اند، و در سکوت هزارگونه‌ی داوودی‌ها. تندر را در خاموشی یافته‌اند : « از تو عبور می‌کنم ــ چنان که تندری از شب ».

دره خاموش است و خانه‌ها در خواب. دو گردوی تناور آرام آرام رگ آوندهای‌شان را باز می‌کنند برای عبور « نم و تاب » و « تندر. »]

ــ ربط آن‌چه گفتیم معلوم‌تان شد؟

ــ این حرف‌ها نه تنها به‌کسی کمکی نمی‌کند، بل‌که او را در لابیرنت یک شطح ِمتعالی و به مراتب بغرنج‌تر از اصل شعر گرفتار می‌کند.

ــ نمی‌دانم. به من نگو، دانه‌ی گندم را بگو که در خاک‌پوست می‌دراند : رقصان در جان سبز خویش. آن « من » را بگو که در نُه‌توهای « او » ـ یا به قول تو، لابیرنت ـ در لحظه‌ی رستاخیز : می‌درخشد و فرومی‌ریزد. در تهیای او مالامال و سرشار می‌شود و سرریز می‌کند. در این مقام یکی « سوختم ! » بگو و خالی شو از خویش. کمال آدمی این است که در این نُه‌توهای جان سیر کند. درآن خوش بزید. هستی تو مگر جز این است؟

*** طرح یک استحاله ***

سلاخی
می‌گریست

به قناری ِ کوچکی
دل باخته بود.

بر آستانه

به این شعر می‌توان از نظرگاه های گوناگون و در لایه هاو عمق‌های متفاوت نگاه کرد، اما بی‌گمان من در این تحلیل در پی یافتن پشت و روی این شعر یا نهانی‌های آن نبوده‌ام، یا در پی « ما به ازای خارجی » آن. این‌جا تنها سطح و عمق مطرح است نه چیزی دیگر.

ــ پس سلاخ یا قناری را رمز یا نماد این یا آن انسان نمی‌دانی و به‌گشودن آن رمزها نمی‌پردازی؟

ــ نه. چه‌کسی شایسته‌تر از سلاخ و چه انگیزه‌یی بهتر از دل‌باختن به قصد ِ پوست بازکردن و دگر شدن ؟ مگر عشق جز این می‌کند؟ به نظر من فضای این شعر همیشه در دایره‌ی امکان و حصول است، و شاید بتوان این نکته را یکی از پیام‌های این شعر دانست. بنا بر این بحث ما را نباید تعبیر و تفسیر این شعر دانست.

ــ اگر به تعبیر و تفسیرنمی‌پردازیم ــ یعنی رمزهای‌آن را باز نمی‌کنیم ــ پس از چه چیزی می‌خواهیم بحث کنیم؟

ــ فقط سعی می‌کنیم که از راه‌های حتی‌الامکان عملی، دیدن ِ این پرده را برای بیننده امکان‌پذیر کنیم. در این گفتار طرحی از یک مسأله مطرح می‌شود و نکاتی در این زمینه گفته خواهد شد که با لمس آن می‌توان این شعر راحس وکشف کرد و عیان دید، و الا می‌مانیم پشت در.

« سلاخی / می‌گریست ... » شاید متراکم‌ترین و موجزترین شعر شاملو باشد. گویی آن‌قدر از واقعیت دور است که ورای آن حرکت می‌کند و از سوی دیگر آن‌قدر به ما نزدیک است که واقعی‌تر از آن یا لمس‌پذیرتر از آن چیزی نیست. بارها دیده‌ام این شعربرای دوستداران‌اش همه چیزاست و برای غیر، هیچ. در بیداری ِ این دم که به سلاخ و عاشقی‌اش نگاه کنی به ملموس‌ترین رؤیا می‌ماند ودر خواب ِ دمی دیگر که ببینیش خیال‌گونه‌ترین واقعیت است. « راز »ش نه همین است؟

ـ خود اگر رازی در میان باشد.

سلاخ اگر فقط می‌گریست بی آن‌که قناری و دل‌باختنی در میان باشد، آن‌گاه آیا نمودگار ِ انسان ِ ازدست‌رفته و نومید روزگار ما نمی‌بود که از بازیافت انسانیت‌اش نومید است؟ یا نمودگار سرنوشت غم‌آغاز و سوگ فرجام آدمیزاده‌یی غریب درکره‌یی نومید و بی‌آینده نیست که عاشقی‌اش دل باختن است وحاصل‌اش گریستن و سرانجام‌اش هیچ؟ یا شاید با یک نماد تاریخی رو به روییم؟[1]

پیشفرض‌ها

نخست ضروری است تصورات پیشین‌مان رادر باره‌ی دو مفهوم سلاخ و قناری بررسی کنیم. اول از سلاخ شروع می‌کنیم.

سلاخ

این روی او : با هیبت وکسوتی خاص، یال وکوپالی، بگو دبدبه وکبکبه‌یی، نام و آوازه‌یی (شاید روزی داشته)، محبوب و مطلوب جمعی، نشان و

۱. دوستی در این باره نوشته است « سلاخ نماد خشونت است در برابر قناری .... نمی‌دانم چرا مغول و دو فرهنگ چین و ایران به ذهن‌ام راه یافت. »

یادآور مردی و مردانه‌گی و جگرآوری با آهنگ گفتاری پرقدرت و پر صلابت، صاحب پیشه‌یی نان و آبدار(نه همیشه) ـــــ

- گشاده‌دست و ای بسا رفیقی یکدل و دوستکام و پدری مهربان و شویی خوش‌خو.
- شادی و اندوه، امید و نومیدی، داشتن و نداشتن و کمال‌جویی ِ هر انسانی در او نیز هست یا می‌تواند باشد.
- عشق‌باز (پرنده‌باز) است.

آن روی او : بویناک از خون، سنگدل و خونریز و خونخواره‌خوی ـــــ

- تداعی‌گر کارد و فوران خون گرم و سرخ، نفی ِ حیات.
- در سر و پیرامون‌اش نعره‌های جگرسوز، صاحب پیشه‌یی پست.
- آیا نشان خودخواهی آدمیانی است که برای رفع نیاز خود او را به چنان کاری واداشته‌اند؟
- معنای سیاسی هم دارد، و آن نام عامی است برای زشت‌کاران و سفاکان و مظلوم‌کُشان، نماد زشت‌خویی و بدمنشی و تجسم قهر و خشونت...
- از تو می‌پرسم : سلاخ این شعر کدام‌یک از این مختصات را دارد؟ در او به خلاف همپیشه‌گان‌اش یک چیز غریب می‌نماید :گریستن‌اش به خاطر دل‌باخته‌گی‌اش به یکی قناری کوچک.
- به معنای لغوی سلاخ در فرهنگ معین توجه کنید : « کسی که گوسفند ذبح کند و آن را پوست کند. » و ذیل معنای « سلخ »، که سلاخ از همین ماده است، در همین فرهنگ آمده : « پوست کندن ... محو و نابودی. » « اِنسلاخ » از همین ماده در تصوف کاربردی مشابه دارد، و این‌جا می‌توان آن رابه معنای پوست انداختن گرفت.

قناری

در باره‌ی قناری نمی‌توان جز از یک روی او سخن گفت. هرکدام‌تان صفاتی از او بگویید.

- کوچک و خلاصه و کامل و غنچه‌وار است.
- آوازی خوش، نازکی و نازک‌دلی و ملایمت و جانی بی‌دریغ و بخشنده‌ی آواز.
- زردی و چشم‌نوازی، پاکی و معصومیت و بی‌آزاری.
- پرواز و آزادی.
- تقابل ِ خُردی او و پهنه‌ی آسمان. نه چنگ درخاک می‌افکند و نه آرزوی تملک ِ آسمان دارد.
- از سوی دیگر : بندی محبوب آدمیان، و نشان خودخواهی آنان. آیا از این نظر با سلاخ وجه مشترک ندارد؟
- قفس و حسرت پرواز. غریب است و این از نامش پیداست. نوشته‌اند واژه‌ی قناری در اصل کاناری بوده که نام جزایری است در اقیانوس اطلس. به این حساب، این پرنده درواقع در میان ما نامی از خود ندارد.در آوازش آیا غم غربتی حس‌نمی‌کنی ؟
- آیا قناری این شعر نیز چنین است؟ درقفس است یا پیش چشم سلاخ؟ یا درقفس او، یا در جان او؟

طرح کوچک آغاز

پس از این مقدمات، اگر موافق باشید درگفت وگوی‌مان اول با هم طرحی از نکات اصلی مسأله را رسم کنیم و بعد به بسط و نتیجه‌گیری کلی آن می‌پردازیم.

۱. قناری امکانی است که همیشه حضور دارد. این‌جا حس حضور قناری از سوی سلاخ به قناری معنا یا تحقق می‌بخشد.
۲. سلاخ چه‌گونه به حضور قناری بینا می‌شود؟ در یک لحظه، شاید. و این در دل‌باختن و گریستن تجلی می‌یابد و می‌تواند یک روشن‌شده‌گی ناگهانی باشد، چیزی بیش از این نمی‌دانیم.
- یعنی در یک لحظه دستخوش عمیق‌ترین استحاله می‌شود؟

ــ به نظر من شکل کوتاه شعر -در حدود بیست هجا- با تحول درونی برق‌آسای سلاخ همنوایی دارد.

۳. دل‌باختن او شاید پدیده‌یی نامعمول نباشد اما آیا گریستن‌اش به این دل‌باختن معنای غیرعادی نمی‌دهد؟ امّا این از سوی دیگر به هستی سلاخانه‌ی او بعد تازه‌یی می‌بخشد که آن را درخور شناختی عمیق‌تر می‌کند. هنگامی به گریستن آغاز می‌کند که دیوارهای تنگناهای سلاخیت در جان او فرو ریخته است.

۴. حیرت‌زده، بی‌آن‌که خود خواسته باشد، در بیرون حصاری ویران ایستاده است. از آن پوست‌ها عریان و جدا و تنها شده است.

ــ آیا این لزوماً به معنای ترک پیشه‌ی سلاخی است؟

ــ قطعاً امری روحی است که او را از جرگه‌ی سلاخان جدا می‌کند و در گستره‌ی نامتناهی شعر که از این پس جهان حقیقی اوست رها می‌کند.

۵. چرا این شعر جهان حقیقی اوست؟

ــ برای این‌که تمام تحولات روحی او در این شعر صورت می‌گیرد و تمام هستی او در آفاق این شعر کوتاه دیگرگونی می‌پذیرد.

٦. سلاخی که می‌گرید، خود را از دست رفته نمی‌بیند؟

ــ چرا این طور فکر می‌کنی؟

ــ برای این‌که از رسیدن به قناری نومید است و گریه‌اش از حرمان او آب می‌خورد. یا چیزی در خود می‌بیند که در قناری نمی‌بیند؟ یا قناری چیزی داشت که او نداشت و برای همین می‌گریست؟

۷. قناری همیشه بوده و سلاخ هم، اما مجموعه‌ی کدام عوامل و شرایط درونی و بیرونی توجه او را به این قناری جلب کرده است و او چه‌گونه دلباخته‌ی قناری شد؟

ــ در این باره هیچ نمی‌دانیم. تنها هستی ِ برباد شده او را در پرده‌ی مه‌آلود ِ این « می‌گریست » که تجلی‌گاه استحاله‌ی اوست، می‌توان دید. نکته‌ی دیگر : او به ناگاه از حضور خاموش قناری پر می‌شود (چون به او دل می‌بازد)پس بی‌گمان باید از آن هیاهوی خون‌بارخویش خالی شده‌باشد.

۸. اکنون می‌توان پرسید که مقصد و مقصود این استحاله چیست؟
ـ آیا درآمدن از سلاخیت و رسیدن به قناری مقصود است؟
ـ مقصد عاشقی در آغاز آیا نمی‌تواند قناری شدن باشد و در نهایت رها شدن از هر مقصد و مقصودی؟
ـ نوعی برداشت عرفانی؟
ـ شاید.
ـ سلاخ در این دل‌باختن به فرجامی می‌رسد که آغاز تازه‌ی اوست و راهی است در جهت خلاف سلاخیت پیشین او.

حالا اگر راضی باشید باقی این بحث را با تجزیه و بسط همین طرح کوتاه دنبال کنیم. با این کار ناگزیر از تکرار برخی نکات پیش‌گفته خواهیم شد. اول اجازه بدهید نکات اصلی شعر را بررسی می‌کنیم.

بسط یک طرح

اولین چیزی که چشمگیر است تقابل (contrast) سلاخ و قناری است که در دو قطب شعر مشاهده می‌شود. پنج عنصر این شعر از یک نظر در دو قطب مخالف سلاخ و قناری تقسیم می‌شود. این دو قطب چه‌گونه قطب‌هایی است؟ دو قطب همنام؟ که اگر باشند باید به سوی یکدیگر بروند.اما ظاهراً بنا بر شعر هیچ‌یک از این دو در مقابل هم نه‌کننده‌ی‌کاری است و نه پذیرنده‌ی آن. دل باختن و گریستن سلاخ را نمی‌توان کنشی دانست که بشود آن را سعی به سوی قناری خواند. به عبارت دیگر،گویی هیچ‌کنش یاکوشش بیرونی او را برنمی‌انگیزد. دست‌کم در این مرحله از باز خوانی شعر به چنین نتیجه‌یی می‌رسیم. از آن سو، قناری نیز حرکتی یا کاری نمی‌کند. حضور دارد اما چه‌گونه؟
ـ شاید خیالی است در سر ِسلاخ ؟
ـ بااین‌همه این‌جا قناری چه در جان سلاخ باشد و چه در واقعیت حضور داشته‌باشد در کارکرد آن اثری ندارد. از این رو آیا می‌توان گفت که

حضور او درشعر به کاتالیزوری می‌ماند که در جان سلاخ عناصری را ترکیب می‌کند؟

ــ بگذارید من این بحث را دنبال کنم چون موافق مسأله‌ی تقابل‌ام. تقابلی که در نظر اول از مقابل نشستن سلاخ و قناری حس می‌شود به سه صورت نمودار می‌گردد :

۱) تقابل زرد ملایم در متن ِ سرخ ِ خونین ِ خشن. زرد (قناری) رنگی واقعی است اما سرخ (= خون و سلاخ) پنداری یا جنبی است، یعنی با تصور ما از سلاخ همراه است، یا در جنب پیشه‌ی سلاخ قرار می‌گیرد. آیا می‌توان به این تحلیل ادامه داد و گریستن و دل‌باختن سلاخ را در فضایی آبی دید تا تقابل افراطی زرد/ قرمز/ آبی ایجاد شود؟

۲) تقابل ِ تیره (سلاخ) و روشن (قناری) است، یا به صورت گسترده‌تر تقابل نور و تاریکی، و سفید و سیاه، سردی و گرمی...

۳) تقابل نسبت : (الف)کوچک و بزرگ (حجم هیولایی سلاخ و حجم‌کوچک قناری)، (ب)خشن و نازک : معصومیت قناری در متن خشونت پلشت سلاخ. تقابل دل پرغوغای این و آرامش و خاموشی آن.« شدن »سلاخ و « بودن » قناری.

ــ بی‌تردید در اولین برش عرضی شعر چنین تقابلی حس می‌شود و در واقع شعر با چنین تقابلی آغاز می‌شود اما سوآل من این است که آیا شعر به همین تقابل ساختاری ختم می‌شود؟ یا این تقابل ساختاری پلی است برای رسیدن به جایی؟

ــ به نظر من سَن‌تز ِ دیالکتیکی حاصل از این تقابل-که در لحظه به لحظه‌ی بُرش ِ طولی شعر نمودار می‌شود- مقصد و مقصود آن است. باید از این تقابل بیرونی گذشت و به سَن‌تز ِ درونی یا حیاتی آن در جان سلاخ پی‌برد.

ــ این شعرکوچک شاید عرصه‌ی‌عمیق‌ترین و طولانی‌ترین و دیرینه‌ترین جنگ اضداد باشد ـــــ

ــ مقصود جنگ دو « ضد » سلاخ و قناری است؟
ــ نه ! تضاد سلاخ است با خود، تضاد « من » ِدل‌باخته‌ی اوست با منی که حاصل سلاخیت پیشین اوست.
ــ نکته‌ی دوم، گریستن سلاخ است. یا دقیق‌تر بگوییم می‌گریست است. می‌گریست از نظر زمانی، به مَثَل، به زدن نقبی می‌ماند که از سطح به انتها یا به عمق می‌رود، یعنی از این‌جا به آغاز باز می‌گردد (چرا که فرجام این کار سلاخ آغاز اوست)، یا به چاهی مانند است که از بالا به عمق آن نگاه کنی، یا فرو شدن آهسته‌یی است در ژرفاهای آبی عمیق. آن که در خود چاه می‌کند و نقب می‌زند سلاخ است. « می‌گریست » مجالی است که ما با استحاله‌ی سلاخ هم‌سیر شویم، و الا زمانی که در شعر می‌گذرد زمان دل است نه زمان تقویمی، خاصه از سوی سلاخ. این « می‌گریست »، « ماضی ِ همیشه » است.
ــ چرا تا این حد روی گذشته تأکید می‌کنی؟
ــ « آینده » زمانی است نیامده و ناشناخته. « حال » فرار و تندگذرتر از آن است که تعمق‌پذیر باشد. تنها « گذشته » است که تمامی لحظات بی‌آغاز (و در این شعر، بی‌انجام) زمان را در خود دارد، و تعمق‌پذیر است. فعل گذشته‌ی « می‌گریست »، از این زاویه این‌جا مطرح می‌شود.
ــ این « گذشته » از دید چه کسی این‌جا مطرح می‌شود، از دید سلاخ یا خواننده‌ی شعر؟
ــ ازدیدگاه خواننده، یا دقیق‌تر گفته باشیم، « بیننده » مطرح می‌شود.
ــ سلاخ که در شدن‌های مکررش از چرخه‌ی زمان بیرون است، اوخود چیزی از زمان نمی‌داند و در بی‌زمانی ِ « ندانم » ِخویش گم است ـــ
ــ ادامه‌ی همان برداشت عرفانی است؟
ــ چرا نباشد؟ وانگهی عشق همین است.

چرا می‌گریست؟

ــ برای راه یافتن به استحاله‌های سلاخ ضروری است بپرسیم که او چرا می‌گریست؟
ــ خُب، ساده است چون به یک قناری دل‌باخته‌بود؟
ــ مگر لازمه‌ی دل‌باختن گریه کردن است؟
ــ شاید به مغاک میان خودش و آن قناری آگاه شده؟ اصلاً امکان‌اش هست که سلاخ به قناری برسد؟
ــ آیا بر آن‌چه بود می‌گریست یا بر آن‌چه نبود، و شاید هنوز نیست؟ بر آن‌چه از کف می‌رفت می‌گریست یا بر آن‌چه می‌شد؟
ــ اگر خواننده بیاید و این سوآل‌ها را از حالت پرسشی خارج کند شاید در نظر اول به جواب چرا می‌گریست برسد و همین سبب شود که دیگر حکایت سلاخ را و دل باختن او به قناری را دنبال نکند.
ــ اگر تا این‌جا آمده بهتر است به صبوری‌اش ادامه‌دهد.
ــ برای پی بردن به پاسخی که با فضای روحی شعر سازگار باشد به ناگزیر باید پرسش اصلی « چرا می‌گریست؟ » را در دو مقوله‌ی جداگانه و زیر دو نوع « چرا » بررسی کرد. یکی « چرا »ی علّی است که از زنجیره‌ی علت‌ها و معلول‌ها می‌پرسد. به این معنا که علت گریستن سلاخ چه بود؟ چون به قناری دل باخته بود؟چه شد که به دنبال این دل‌باختن به گریستن پرداخته؟ از قناری چه می‌خواسته که نیافته؟ هر عشقبازی ، مثلاً همین سلاخ، همین که قناری‌اش را دارد برای‌اش کافی است ، دیگر چرا بگرید؟
ــ شاید قناری‌اش بیمار یا مرده است و همین علت گریه‌ی او بوده؟
ــ نمی‌دانیم. امّا علت گریه هر چه باشد ربطی به قناری ندارد، به سلاخ برمی‌گردد. اگر او همان سلاخی باشد که در نظر اول از این واژه می‌فهمیم، یعنی خونخواره‌خوی ِ خونریز، از گریه‌اش چه حاصل؟ مهم انگیزه‌ی گریه کردن است نه‌اشک ریختن. گریه کردن گاهی صاف و زلال شدن است و گاهی پرده‌دَری.
ــ گریه‌ی سلاخ چه‌گونه گریه‌یی است؟
ــ شعر چیزی نمی‌گوید. اما « چرا » ی دوم پرسش از هستی سلاخ است نه از

علت گریستن او. این‌جا « چرا می‌گریست؟ » به پرسش‌هایی از این گونه می‌ماند : « چرا زنده‌ایم؟ » « چرا شعر می‌خوانیم؟ » « چرا عاشق شده‌ایم؟ » و مانند این‌ها. « چرا زنده‌ایم؟ » نه به این معناست که علت زنده‌بودن ما چیست؟ همین گونه است دو پرسش دیگر، و پرسش‌های مشابه. این‌ها به ذات هستی ما بسته گی دارد نه به علل کارها.

- با تفکیک این دو « چرا » می‌خواهید به چه نتیجه‌یی برسید؟
- می‌خواهم باکند وکاو در پرسش از نوع دوم به استحاله‌ی سلاخ پی‌ببریم بی آن‌که دنبال چرایی به معنای علیّت بگردیم.
- هستی سلاخ برقی شد (دل باختن) و بارشی (گریستن) و این مجالی بود برای صافی شدن از سلاخی که بود و نزدیک شدن به انسانی والاکه خواهد شد، به مدد عشق.
- به موازات بحث، درویش ما هم از برداشت عرفانی خودش غافل نمی‌ماند.
- جوابت را نمی‌دهم که :گفت وگو آیین درویشی نبود ....
- انگیزه‌ی آغازین گریستن او در مقام دل باختن می‌تواند چنین حالاتی باشد : دل از کف دادن، بیتابی، هراس، افسوس خوردن بر گذشته و پیشینه‌ی خویش. سپس با استمرار گریستن، این حالات به گونه‌یی از خویش به در شدن و بی‌آرامی بدل می‌شود و آن‌گاه شاید دستخوش احساس غربت شود یا احساس تنهایی در فضایی غریب، یا به آگاه شدن از« بود » پیشین و « دگر شدن »کنونی خویش،که نبود شدن است. لحظه‌ی دل باختن و گریستن از یک نظر آغاز ِاوست و از نظر دیگر انجام‌اش.
- دو منشور در جان سلاخ هست که عکس یکدیگر قرار دارند و هستی او (سلاخ پیش از دل باختن) مدام در یکی به طیف تجزیه می‌شود و آن‌گاه در منشور ِدوم ترکیب شده نور سفید (سلاخ در« سلاخی می‌گریست ») از آن خارج می‌شود. این کار گویی به دلیل ِ « می‌گریست » ِ بی‌زمان بی‌نهایت بار تکرار می‌شود تا نابی وخلوص هستی او حاصل شود. « او » در این تجزیه‌های بی‌پایان منشور ــ که طیف‌اش انعکاس ِ خون فامی را همواره در تمام رنگ‌های دیگر با خود دارد ــ هم‌چنان « سلاخ » است :

در بیرون از شعر، در سطر آغازین، و در گستره‌ی بی‌نهایتی که از بیرون کوتاه است و از درون، نامتناهی.

دل باختن وگریستن.

ــ آیا « دل باختن » به معنای عاشق شدن است؟

ــ به یک معنا آری. در فرهنگ معین، در معنای « دل باختن » آمده : « عاشق شدن، فریفته شدن، دل دادن ». ما از این سه معنا این‌جا بر « دل دادن » تکیه می‌کنیم.

ــ عاشقی صورت‌های بسیار دارد. یکی در عشق می‌یابد و پر می‌شود، آن دیگری از دست می‌دهد و پر می‌شود. سلاخ از کدام گونه است؟

ــ او در آغاز، کارش دل از کف دادن و خالی شدن است. نصیب او از این عشق شاید « شادیِ رفته، غمِ آمده » باشد. عاشقِ دل‌باخته بی‌گمان در آغاز نومید است، عاشقی است تلخکام.

ــ به نظر من نباید از « دل‌باختن » به تندی گذشت. این لغت مرکب نیاز به توضیح دارد.

ــ یقیناً توضیحی برای‌اش داری. بگو. شک ندارم یک حاشیه‌ی عرفانی هم دارد.

ــ معنای « باختن » روشن است، اما « دل » نیاز به اشاره‌یی دارد. بی‌تردید دل این‌جا به معنی قلب نیست. مثلاً دل را در این بیت مولوی نباید به معنای قلب گرفت :عاشقی پیداست از زاری دل / نیست بیماری چو بیماری دل . دل ، به یک معنا، همان جانِ اندیشنده است، یعنی دارنده‌ی آگاهی و دانسته‌گی. هرگونه اندیشه‌یی یا حالتی در دل رخ می‌دهد : مثلاً « اندیشه چو دزد در دل افتاد / مستم کن و دزد را فنا کن ». این دل را گوهر و حقیقت آدمی دانسته‌اند. دلِ در « دل باختن » به این معناست.

ــ توضیحات کمی کلی بود. « دل » باختن سلاخ را این‌جا روشن نکردی.

ــ دل سلاخ در هر مرتبه‌یی که باشد جامعیت وجود او و گوهر اوست. سلاخ به این معنا عاشق است که دل از کف داده است. دلشده است، یعنی

بی‌خویش و رها از خویش است. هرآن‌چه جان و دل پیشین او بود به تمامی از کف رفته است، « بی‌دل » است و از آن دل پیشین‌اش خالی شده و حالا آماده‌ی پر شدن است. از آن سلاخ جز « می‌گریست »، که هستی‌اش در آن آب می‌شود، چه مانده؟ آیا این استمرار « می‌گریست » استمرار مردن‌های او نیست؟ مردن از آن‌چه بود و از تمامی لحظه‌های آن؟ آیا کاسته شدن مدام و تحلیل رفتن و تجزیه شدن او نیست؟ این گونه که او می‌گرید سرانجام از او چه خواهد ماند؟ نه چنین است که این نقش ِ پرده چندان خواهد گریست که در فرجام کار پرده از او خالی خواهد شد؟

ــ و تنها آواز فروخورده و خاموش ِ« می‌گریست ِ» او در ابعاد نامتناهی، در تمام کائنات پژواک خواهد داشت و می‌گریست‌های ما را تکرر می‌بخشد؟

قناری و صفت کوچک

ــ در این تحلیل هنوز روشن نشده قناری این‌جا چه می‌کند؟

ــ به آینه می‌ماند که ناخواسته عکس چیزی را که در برابر آن است ــ و با آن وجه اشتراکی ندارد ــ نشان می‌دهد.

ــ مگر سلاخ در این آینه چه دیده که او را به گریستن واداشته؟

ــ نمی‌دانم. شاید در دنباله‌ی بحث چیزی دستگیرمان شود.

ــ قناری یک صفت به‌ظاهر آشکار دارد که کوچک است. از این نظر به‌ظاهر که در نگاه اول زائد می‌نماید زیرا که قناری پرنده‌ی کوچکی است و نیازی به این تأکید ندارد. دراین باره خواهم گفت.

ــ قناری در این شعر صفات ناآشکار هم دارد که می‌توان از شعر استنباط کرد، مثلاً خاموش بودن یکی از آن‌هااست. خاموش نه به این معنا که زبان‌بسته است و نمی‌خواند، بل‌که حرکتی هم نمی‌کند، گویی فقط ناظر است. به گمان من خاموش بودن صفت واقعی این قناری است.[1]

۱. ناگفته نماند که قناری‌های شاملو غالباً خاموش‌اند و نمی‌خوانند. یکی دو نمونه می‌آوریم.

ــ قناری این شعر وجود راز آمیزی دارد :کوچک است و خاموش، و این خاموشی چه تقابل عمیق و بّرایی دارد با جان پر هیاهو و خونین سلاخ. بی‌تردید رو کردن سلاخ به او به روگرداندن از خویش، یعنی از آن‌چه بود، می‌انجامد. سلاخ در حضور قناری به غرابتی پی می‌برد که از نشستن در برابر این آینه ــ که غرابت دیگری است ــ به آن آگاه می‌شود.

ــ خلاصه تو هم برگشتی به آن نظریه‌ی تقابل‌ات. به نظر من، چون دقیق شویم صفت کوچک نه ناظر به حجم واقعی قناری است و نه بیانگر معصومیت یا ظرافت او. خواه کوچک باشد و خواه نه، در دل‌باختن سلاخ به او تأثیری ندارد. وانگهی قناری چنان که باید کوچک است و نه بودن این صفت چیزی به آن می‌افزاید ونه نبودن‌اش چیزی از آن می‌کاهد. وضعی که قناری در آن قرار دارد او راکوچک نشان‌می‌دهد.

ــ فکر می‌کنم صفت کوچک کاربردهای دیگری هم دارد. یکی آن که دایره‌ی هستی قناری را بسته‌تر و تنگ‌تر می‌کند وکم‌ترین مکان ممکن را در فضای شعر به او می‌دهد.

ــ می‌خواهم بپرسم :کوچک از چشم چه کسی؟ مقصودم این است کی این صفت را به قناری داده؟

ــ خودت فکرهایی در این باره کرده‌ای، بگو.

ــ بی‌شک ازچشم سلاخ است که قناری کوچک است و این صفتی است که او به قناری می‌دهد. سلاخ، قناری را شاید از آن روکوچک می‌بیند که کوچک‌ترین و تنگ‌ترین فضای حیاتی اوست. کوچک است به مانند

یکی قناری « در این بن بست » است که در فضای هراس‌انگیز جنون غریبی می‌سوزد. دیگری « هزار قناری » است که صفت « خاموش » را با خود دارد (« هزار قناری خاموش در گلوی من »، (از شعر عاشقانه در مجموعه‌ی ترانه‌های کوچک غربت) ، خاموش بودنی که عظمت بی‌شمار فریادهای انسان‌ها را می‌نمایاند. با این قناریان، درد فریادهای خاموش و هزار زبان سخنگوی خاموش هست.

ستاره یی‌بس دور. در واقع سلاخ چون از قناری دور است او راکوچک می‌بیند. « قناری کوچک » تراکم عظمتی است در فشرده‌ترین فضا. کل است، کل حیات است در ذره‌یی کوچک، چندان که گویی دیگر جایی در آن برای سلاخ نیست.

ــ با این بُعد عظیم میان این دو آیا امید آن هست که سلاخ به او برسد؟

ــ اگرسلاخ او را بیرون از خودش بجوید بی‌گمان به نومیدی ابدی دچار خواهد شد.

ــ چرا؟

ــ برای این که هرگز او را نخواهدیافت. از این‌جاست که او قناری را در خودش می‌جوید. این تنها راهی است که او در جان‌اش آغاز کرده است.[1]

ــ از یک زاویه‌ی دیگری هم می‌توان به مسأله نگاه کرد. قناری این‌جا یک امکان ناب است (زیبایی رنگ، کمال طرح، خوش‌آوازی، معصومیت، نیالوده‌گی و آزاده‌گی ...)، کمال است. اما این‌جا در چنان موضعی، کنار سلاخ و گریستن‌اش و همراه با صفت کوچک، نشسته است که گویی در« ناممکن » نشسته است و پنداری وجودش در « سلاخی می‌گریست » امکان‌پذیر شده است. گریستن به قناری می‌برازد که گویی در آوازش، درون قفس، می‌گرید.

ــ اما آن که این‌جا می‌گرید سلاخ است. آیا این آغاز قناری شدن ِسلاخ نیست؟

ــ نقش‌ها به هم آمیخته است و این نشان آشکاری است برای استحاله.

ــ برگردیم به همان صفت کوچک.

ــ صفت کوچک این جا دو کیفیت اصلی دارد : یکی حجمی و دیگری فضایی. چون خاموش و در خود است کوچک‌ترین حجم را دارد (در

۱. رسیدن به قناری، به معنای یگانه شدن با او، ناممکن است. سلاخ می‌تواند « قناری » بشود، و در این معنا سلاخ با قناری یکی می‌شود. مثل منطق الطیر که در آن **سیمرغ شدن** اصل است، و این یعنی یکی شدن با سیمرغ.

برابر سلاخ)، و از نظر فضایی هم کوچک است زیرا در فضایی بی‌نهایت گسترده قرار دارد و این او را کوچک‌تر از آنی که هست می‌نماید.

ــ از این قرار، با این خردی و کوچکی قناری بیش‌ترین فضا خالی می‌ماند که جولانگاه استحاله‌ی سلاخ می‌شود؟

ــ درست است. از این رو قناری هر چه کوچک‌تر باشد فضای می‌گریست ِ سلاخ گسترده‌تر می‌شود، و در این فضای گسترده است که هر حالتی از سلاخ انعکاس غریبی می‌یابد، خاصه حالتی که در آغاز استحاله‌اش تمامی جان‌اش را پر کرده است، یعنی تُهیای تنهایی، و او در این عظیم‌ترین فضای تنهایی هر لحظه از فضای کوچک ِ زیستن ِ خود، یعنی از قناری، دور می‌شود.

ــ بُعد میان او و قناری بعد مکانی است یا زمانی ؟

ــ شاید هیچ‌کدام. بعد جدایی و ناهم‌کناری است در بی‌زمانی و بی‌مکانی.

ــ اگر متهم به عرفانیات نمی‌شوم، بگویم : شاید خلوت بی‌کران تنهایی است : تنها و جدا بودن از آن‌چه تاکنون بوده است و دور بودن از آن‌چه نیست. سلاخ که نمی‌تواند به قناری برسد ــ چرا که در گوهرش با او بیگانه است ــ پس یک راه پیش رو دارد که درد جان‌اش را که در « می‌گریست » متجلی است، فروبنشاند و به‌ناگزیر باید راه پیچاپیچ و پرمخافت استحاله‌های‌اش را بپیماید تا سرانجام قناری شود.

ــ در این میان سلاخی به چه کارش می‌آید؟

ــ او دیری است که سلاخی‌اش را آغاز کرده است، با تیغ آبگون ِ گریستن، بر مسلخ ِ دل‌باختن.

ــ این شعر در جایی از تُهیای میان سلاخ و قناری حضور دارد، در مرز دیالکتیکی این دو، یا به عبارت دیگر، در بی‌مرزی میان این دو. یکی وجودش عینی است (سلاخ) و آن دیگری « ممکن »، اما امکانی که از هر عینیتی واقعی‌تر است. سلاخ با دل‌باختن و گریستن‌اش آرام آرام عینیت‌اش (سلاخیت) را ازدست‌می‌دهد و وجود بالفعل‌اش به حوزه‌ی امکان می‌سُرد. از این نظر، این شعر حوزه‌ی تبادل دو امکان است : یکی

که اعتماد به سرشت آدمی است که همواره قابلیت دیگرگون شدن دارد، شدنی که رو به کمال می‌رود و دیگری نشان‌دادن این نکته است که ذات آدمی عشق است. آدمی در عشق است که هستی خود را باز می‌یابد.

ــ پس این گریستن سلاخ از سر نومیدی و درمانده‌گی نیست؟

ــ نه ! نفی نومیدی است. سلاخ با دل‌باختن به قناری کوچک، به یاری‌گری عشق، از خود به در می‌شود و این آغاز پوست‌دری اوست که نخستین گام به سوی دگر شدن و رهایی است.

ــ راستی که چه انگیزه‌یی قوی‌تر و چه دستاویز و دست‌ابزاری برتر از دل باختن برای سلاخی خویش !

ــ این شعر میدانچه‌ی فشرده ترین مسائل انسانی است، مسائلی که تبلور حالات اجتماعی ـ فرهنگی انسان است. انسانیت خاصی که در این شعر مطرح می‌شود عصاره‌ی تعالی و دستاورد بزرگ انسان است.

ــ یعنی عشق؟

ــ یعنی عشق !

طرح کوچک پایان

ــ بهتراست این‌جا نگاهی بیندازیم به حرف‌هایی که تا کنون زده‌ایم. یادداشت‌ها دست دوست عرفان‌جوی ما است. جمع و جورکردن‌اش هم با خودش. هرچند نگفته پیدا است که طرح کوچک پایان او بفهمی نفهمی ته‌رنگ عرفانی خواهد داشت.

ــ « قناری را با سلاخ کاری نیست. سلاخ که دل‌باخته‌ی اوست پرده را کنار می‌زند، پوست می‌شکافد و بیرون می‌آید، « دگر » می‌شود و پس آن‌گاه دگر شدن‌های بی‌شمار اوست در تهیای میان او و قناری. به سوی قناری می‌رود، به سوی قناری درون دل خویش.[1] سلاخ از منشورهای گریستن بلندآهنگی ــ که به وسعت ِ جان اوست ــ باید بگذرد تا در فراسوهای آن،

۱. به پانویس پیش نگاه کنید.

در بی‌نهایت یک هستی، یعنی در خود، خود ِ قناری را بیابد. مسیر درونی سلاخ راهی به آغاز اوست، به آغاز پیش از سلاخ شدن او، راهی به گوهر آغازین نیالوده‌ی او، و الا چرا می‌گریست، و عشق به چه کارش می آید؟ سیر استحاله‌ی او بازگشت به‌خویش است :سلاخی می‌گریست برخویش، از پس دل‌باختن به قناری، و از پس وانهادن بی‌دریغ تمامت جان‌اش. پیش‌تر پیشه‌ی سلاخان داشت. پس آن‌گاه سلاخ خویش شد. تیغ بر خود نهاد و « پوست »ها بر خود درید و از « من »های‌خویش بیرون آمد گریان. قناری انگیزه‌یی بود و دل‌باختن برقی که در آن چشم به گوهرش بیناشد (دریافت که او می تواند قناری باشد؟) جز سلاخ که را زهره‌ی آن است که این گونه بی‌دریغ تیغ برخودنهد. هر چه « من » را بیش می‌درید بیش می‌گریست تا همه آب گشت و آبگینه و زلال و از خود تهی شد....تا سرانجام بر پرده سلاخی نماند. چه حیرت‌انگیز و پرشکوه است سلاخی او. »

پرده سفید است و ما را آیینه‌یی است تا در آن نظر کنیم به بازیافت یکی قناری درخویش :

سلاخی
می‌گریست

به قناری ِکوچکی
دل باخته بود.

□

از خیلی‌ها خواسته بودم که درباره‌ی این شعر کوتاه بنویسند. شاید برای‌تان تازه‌گی داشته باشد که آیدا یکی از آنان بود. یک سوآل هم کرده بودم که این بود : آیا ذکر واژه‌ی «کوچک » در این شعر لازم است؟ به این دلیل

چنین چیزی پرسیده بودم که شاعر با این استدلال که « قناری پرنده‌ی کوچکی است و دیگر نیازی به آوردن صفت کوچک نیست. »می‌خواست آن را از شعر حذف‌کند. ما هم در متن گفت وگوی‌مان به این پرسش پاسخ داده‌ایم. اینک پاسخ آیدا، بی‌هیچ کم و کاستی.

« محور شعر، سلاخ است.

دل‌باخته گی سر تا پا دیگرگون‌اش کرده. ــ دل‌باخته گی برای تراشیده شدن تیزی‌ها و ناهمواری‌های وجود، و صیقل‌یافتن و پاک شدن و شفافیت ِ جان. لحظه‌ی عاشقانه‌ی تبلور شعور. مثل انسانی که به درک سمفونی نهم بتهوون می‌رسد تا در لایتناهی‌ها گسترش پیدا کند و از خود فراتر برود.

سلاخ با کشف دل‌باخته گی‌اش به موجودی تُرد و زیبا و شکننده از عمق دیگرگون شده گریستن را آغاز کرده اما معلوم نیست روندش به کجا می‌انجامد و پایان کار چه می‌شود. آیا مشمول حکم اسکار وایلد می‌شود که : « هرکس هرآن‌چه را که دوست می‌دارد می‌کشد » ــ مثل سلاخان رژیم نازی : افسران شسته‌رفته‌یی با دستکش‌های سفید که با جان شیفته برای دل‌دادن به موسیقی باخ و موزار به بزرگترین کنسرت‌ها می‌رفتند یا خود می‌نواختند و آن‌گاه ــ شاید برای کشتن این « ضعف نفس خود » سُبُع‌تر از پیش به کشتارگاه‌ها هجوم می‌بردند؟

ظاهراً در سکوت شعر خلاف این نکته نهفته است.

ظاهراً سلاخ امروز و الان پی‌برده است که دیگر موجود دیروز و گذشته نیست. و این کشف باید سخت دردناک باشد. گریستن او به همین دلیل نیست؟ او در حال شدن است :

« کاستن
از درون کاستن
کاسه
کاسه‌یی در خود کردن

چاهی در خود زدن
چاه
و به‌خویش اندر شدن
به جست و جوی خویش... »

(سرود آن که برفت و آن که به‌جای‌ماند)

بار این آگاهی بر جان سلاخ در مقابل ظریف و بی‌دفاع بودن قناری دو قطب عجیب این شعر موجز چند کلمه‌یی است.

واژه‌ی کوچک را لازم می‌دانم چرا که ناپایداری و ظرافت و معصومیت و بی‌پناهی قناری را القا می‌کند نه واقعاً خردی جثه‌ی او را. از چیزی سخن می‌گوید یا به چیزی اشاره می‌کند که ممکن است یک لحظه بعد نباشد. » این بود یادداشت آیدا.

دستنوشته‌ی مرا چند تن از دوستان خواندند. خواهش کردم که در باره‌ی این شعر اظهار نظر کنند. مسعود خیام چنین نوشته :

« مرکز توجه این شعر مستقیماً در این شعر حضور ندارد. او سلاخ نیست. بی‌تردید این تقابل (contrast) است که مرکز توجه است. ... به طور کلی این شعر از کُنتراست شروع می‌شود و رو به سوی وحدت یا لااقل هارمونی دارد... این شعر مرثیه‌ی تضادها(کُنتراست‌ها) است : تضاد سلاخ و قناری، تضاد عشق و نفرت، ... تمام تم‌های مورد علاقه‌ی شاعر در این شعر حضور دارد : انسان، عشق، مرثیه، تعهد اجتماعی ... »

در باره‌ی قناری می‌نویسد : « ... قناری این شعر عنصری است که عملاً هیچ کاری نمی‌کند، ولی حالت بودن‌اش (کوچک) و عملی که بر او واقع می‌شود (موضوع دل باختن) او را بالقوه متحرک می‌سازد. این قناری انسان است، انسان ِ همیشه، انسان ِ همه جا، انسان ِ درد مشترک و انسان شاعر. تضاد اصلی حضور انسان و سلاخ او با هم است. »

در باره‌ی صفت «کوچک » می‌نویسد : ... « آیا این کوچک فقط یک

صفت فیزیکی است که به راحتی بتوان حتا به حذف آن اندیشید؟... مسأله را کمی بشکافیم. طیف هفت رنگ شامل بنفش، نیلی، آبی، سبز، زرد، نارنجی و قرمز است. بسیاری انسان‌ها این طیف را شش‌تایی می‌بینند و بنفش آبی (نیلی) ندارند، یک دلیل آن ضعیف بودن این رنگ نسبت به بقیه است.

در این شعر، «کوچک» یک رنگ کم‌بار است که نسبت به بقیه ضعیف‌تر عمل می‌کند، اما حذف‌اش امکان‌پذیر نیست. ما باید احساسات‌مان را نسبت به این قناری که هیچ کاری نمی‌کند نشان‌بدهیم، ما باید به عنوان شاعر تمام صحنه را قضاوت کنیم و این کار را با همین کلمه می‌کنیم. ... شاعر می‌خواهد با حذف این کلمه از شعرش غیبت کند، و این امکان‌پذیر نیست. او نمی‌تواند یک راوی محض در حد یک دوربین عکاسی باقی بماند و از همین دریچه‌ی کوچک است که در شعرش حضور پیدا می‌کند، شاعر و شعرش یک ملغمه شده‌اند. ... علت این که هیچ بررسی نمی‌تواند این شعر را به طور کامل دربربگیرد و بخشی از کار ناگفته می‌ماند چیست؟ گودِل در ریاضیات نشان‌می‌دهد که هر سیستم منطقی زندان حداقل یک بی‌نهایت است و آن بی‌نهایت سیستم را دوپاره می‌کند و نمی‌گذارد سیستم بسته باقی بماند، در این شعر اگر شاعر حضور نداشت حامل هیچ بی‌نهایتی نبود و بسته می‌شد. اما معجزه را بنگر، شاعر با امضای خویش در این شعر حضور دارد، کوچک را می‌گویم و این امضا را بنگریم که چه گونه یکباره ما را در مقابل یک کل و توده‌ی منسجم چهار بعدی قرار می‌دهد، که دیگر اتفاقاً ماضی هم نیست، قادر به کنترل زمان است و حضوری قاطع نیز دارد »

دوست جامعه‌شناسی پس از خواندن آن مقاله در باره‌ی این شعر چنین نوشته : « شعر طرحی است ساده و روشن اما غیرقابل تجسم. عناصر شعر بدیهی‌اند اما شگفت آن‌که به تجسم در نمی‌آیند یا اگر به زور بتوان آن را مجسم کرد تصویر مُثله‌شده‌یی است که جای‌پای اندیشه‌یی پر رمز وضوح آن را زایل می‌کند. و این خاصیت، یکی از مشخصه‌های شعرهای کوتاه

شاملو است. شاعر با استادی تمام طرح‌هایی تصویری به‌صورت شعر ارائه می‌دهد که حتا گاهی درست عکس صورت ظاهرشان را به ذهن متبادر می‌کنند. مثلاً به نظر من فضای تجسم در طرح کوتاه « یک شاخه/در سیاهی جنگل/ به سوی /نور/ فریاد / می‌کشد... »[از باغ آینه]سرشار از نور است نه سیاهی و تاریکی، یا در همین شعر فضای ذهنی تجسم طرح سرشار از ترحم است نه شقاوت.

اشارات شاعر به چیست؟ طرح در صورت ظاهرش سلاخی را تصویر می‌کند که زار می‌گرید چون به یک قناری کوچک دل‌باخته‌است. سلاخ کسی است که سر می‌برد، شقی‌ترین حرفه‌ها را دارد و بی‌عاطفه‌ترین نقش را در صحنه‌ی روزگار ایفا می‌کند. اما این بار به ناچیزترین قربانی دل باخته‌است. و این ناچیزترین (از حیث جثه و از دیدگاه حرفه‌ی سلاخی) یکی قناری است که از دیدگاه شاعر و ما، و هم از دیدگاه سلاخ دلباخته شاید، نماد ِ ظرافت و زیبایی و بی‌گناهی است. از این شعر تفسیرهای سیاسی هم کرده‌اند که من اصلاً با آن‌ها موافق نیستم. پس ببینیم شعر چه مسائلی را مطرح می‌کند.

به نظر من نخستین کلیدی که خود شاعر درکشف رمز شعر به‌دست‌داده آن است که پرداخت استادانه‌ی آن چنان صورت‌پذیرفته که شعر در حالت زاری سلاخ متوقف مانده است. احساس من آن است که دو سوی این حالت که یکی بریده شدن سر قناری و دیگری پشت‌پازدن به حرفه‌ی‌سلاخی است نه فقط محو است که اساساً مسأله‌ی خواننده‌ی شعر نیست. بنا بر این داوری ارزشی در باره‌ی نیکی یا بدی کردار سلاخ ندارد. هر چند سلاخی حرفه‌یی سخیف و معرف بدنهادی است و سلاخ شخصیتی ضد ارزش است اما زاری‌اش از سر ِدل‌باخته‌گی تطهیرش می‌کند و این‌جا دل‌باخته‌گی و زاری است که بر فضای شعر حاکم است نه شقاوت و بی‌عاطفه‌گی سلاخ بودن.

دل‌باخته‌گی عنصر فضاساز این طرح است و تناقض ناگزیر میان خواهش دل و نقش اجتماعی جوهر مفهوم‌ساز آن. دل‌باختن به قناری

کاری در انحصار گروهی خاص نیست، همه می‌توانند به قناری دل بازند واز جمله سلاخ. اما اگر سلاخ به قناری دل ببازد با حرفه‌اش که به او هویت می‌بخشد در تناقض می‌افتد و این آغاز فاجعه است و من خیال می‌کنم که شاعر در روند شعر انسان‌گرایانه‌اش، از بازگو کردن صورت ساده‌ی وقایع زمانه (که کم وبیش هر هنرمند ساده‌یی می‌کند) به بیان دردهای مشترک و تاریخی انسان رسیده است (که کار هنرمندان بزرگ و نابغه است) و این درد در این‌جا، به نظر من، ناگزیر بودن به وسیع‌ترین معنای آن است.

حال می‌توان تصور کرد که هم سلاخ و هم قناری هر دو قربانی‌اند : یا سلاخ چنان باخته‌ی حرفه‌ی خویش (یعنی واقعیت اجتماعی خویش) است که ازکشتن قناری خودداری نتواند و یا چنان دلباخته‌ی قناری است که ناگزیر ازچشم‌پوشی از حرفه‌ی‌خویش (یعنی نفی واقعیت اجتماعی) خود است و سرنوشت قناری نیز یا مرگ است یا اسارت که چیزی هم‌ارز ِ با مرگ است.

اما شاعر در ترکیب شعر دلالتی به این نتایج محتوم ندارد. همه‌ی اشارات او به دل‌باختگی سلاخ به قناری یعنی به فاجعه‌یی است که روی داده است و من خیال می‌کنم که شاعر سلاخ را با دل‌باختگی به قناری تطهیر کرده باشد و به همین خاطر من ِ خواننده‌ی شعر برای سلاخ دل می‌سوزانم و محتملاً خود شاعر هم.. »

*** ساختار ِمتقارن ***

شبانه

کی بود و چه‌گونه بود
که نسیم
از خِرام ِتو می‌گفت؟

از آخرین میلاد کوچک‌ات
چندگاه می‌گذرد؟

کی بود و چه‌گونه بود
که شور سوزان مرا

آتش قصه می‌کرد؟
از آتش‌فشان ِپیشین
چندگاه می‌گذرد؟

کی بود و چه‌گونه بود
که آب
از انعطاف ِما می‌گفت؟

به توفیدن دیگرباره‌ی دریا
چندگاه باقی‌ست؟

کی بود و چه‌گونه بود
که زیر قدم‌هامان
خاک
حقیقتی انکارناپذیر بود؟

به زایش ِدیگر باره‌ی امید
چندگاه باقی‌ست؟

۶۷/۳/۲۰

موضوع این گفتگو ساختار متقارن یا قرینه‌مند این شبانه است، و مقصود از قرینه همان کاربرد آن در معماری است. این‌جا خلاصه‌ی روابط اجزا با یک‌دیگر، و در نهایت کل شعر مطرح می‌شود. از ساختار برخی واژه‌ها، عبارات، و تک‌تک بندها، و بی ذکر اصطلاحات، از ساختار منطقی یا استدلال مرکزی این شعر به‌اختصار سخن می‌گوییم، و هم‌چنین به القائات و دلالات واژه‌ها و خیالینه‌ها و مانند این‌ها، اشاره خواهیم کرد.

تمامی این شبانه در چهار بند بسط می‌یابد. هر بند در پنج پله تقطیع می‌شود مگر بند چهارم، که در شش پله. هر بند دو پرسش دارد. پرسش اول چنین آغاز می‌شود :

کی بود و چه گونه بود
که ...

راوی ـ پرسنده پاسخی نمی‌طلبد و بی‌درنگ با یک «که» پرسش را ادامه‌می‌دهد و در سراسر شعر بسط می‌دهد :

نسیم از خرام تو می‌گفت؟

و هر بند با پرسشی دیگر پایان‌می‌گیرد، که خود به‌گونه‌یی به پرسش آغازین باز می‌گردد :

از آخرین میلاد کوچک‌ات
چندگاه می‌گذرد؟

این ترتیب ِ دو پرسشی، به‌طور متقارن، در سه بند دیگر و با عناصر دیگر تکرار می‌شود. ترتیب پرسش‌های پایانی بندها به این شکل است : دو بند اول و دوم با « چندگاه می‌گذرد؟ » و دو بند سوم و چهارم با « چندگاه باقی است؟ ».

ــ این دو پرسش پایانی ِ چهار بندگویی نگاهی است به دو سوی زمان، زمانی که خواهیم دید سیال و زایا است نه تنها گذرنده یا آینده. با این دو پرسش که آغاز و انجام هر بند را فرامی‌پوشد گویی تمامی آفاق مفردات شعر را درمی‌نوردد.

ــ چرا شعر چهار بند دارد؟ چه ضرورتی به شعر چنین ساختاری داده است؟

ــ در نگاه نخست چنین به‌نظرمی‌رسد که این ضرورت ناشی از آن چهار عنصر طبیعی است که مفردات این شعرند :

...
که نسیم
از خِرام ِ تو می‌گفت؟

که شور سوزان مرا
آتش قصه می‌کرد؟

...
که آب
از انعطاف ِ ما می‌گفت؟

...

که زیر قدم‌هامان
خاک
حقیقتی انکارناپذیر بود؟

نسیم (شکلی از عنصر باد)، آتش، آب و خاک. هر عنصر در یک بند.

ــ اما این چهار عنصر مادی با چهار عنصر دیگر پیوند دارند، یا دقیق‌تر بگوییم، در سه بند اول سه عنصر انسانی به سه عنصر طبیعی هستی و معنا می‌بخشند، و تنها عنصر چهارم، یعنی خاک، در نظر اول کمی وضعی دیگرگونه دارد. با این‌همه، چون نیک بنگریم، او هم در پرتو هستی ما، « حقیقتی انکارناپذیر » است چراکه احساس ما (« زیر قدم‌هامان ») آن را چون « حقیقت انکارناپذیر » درمی‌یابد. عناصر طبیعی و انسانی به این شکل با هم ارتباط پیدا می‌کنند :

نسیم با خرام تو
آتش با شور سوزان من
آب با انعطاف ما
و خاک با احساس ما

ــ بدین‌ترتیب انسان در هر چهار بند حضور دارد، و در واقع این چهار عنصر طبیعی راوی ِ چهار عنصر انسانی‌اند؛ به بیان دیگر، چهار عنصر طبیعی این‌جا از چهار عنصر ِ انسانی شکل می‌گیرند، و از همان آغاز، به دلیل همین حضور انسان، استحاله می‌یابند : باد در پرتو « خرام تو » به صورت نرم و مادینه‌ی « نسیم » بدل می‌شود؛ آتش (نرینه) راوی شور سوزان من می‌شود، و آب راوی انعطاف و نرمای ما. نرمایی که « به توفیدن دیگرباره‌ی دریا » استحاله می‌یابد. (توی پرانتز بگویم این‌جا می‌توان به یک برداشت اسطوره‌یی هم رسید که به بحث ساختاری ما مربوط نمی‌شود.)

اگر این دو گروه عناصر چهارگانه را از نظر سطح نگاه کنیم به دو مربع تو در تو می‌ماند، اما از نظر حجم که نگاه کنیم ساختار ما را از حالت مربعی به یک ساختار مکعبی تبدیل می‌کنند.

ــ یعنی « تو »، « من »، و آن‌گاه « ما »، و سپس حس و حرکت ما، به معنای داشتن و بودن : خاک را زیر قدم‌هامان داریم و هستی و حقیقت آن را درمی‌یابیم.

ــ به بیان دیگر، زایش از « میلاد تو » آغاز می‌شود و در « شور سوزان من »

به‌اوج‌می‌رسد، و در آب و خاک و در توفیدن و زایش دیگرباره، تبلورمی‌یابد.

ــ از خرام تو، شور سوزان من، آب و انعطاف ما (در سه بند اول) پیداست که رابطه‌یی عاشقانه در میان است که سرانجام (در بند چهارم) به زایشی دیگرباره می‌انجامد، و همین زایش است که یک کلّ ِهم‌پیکر است.

ــ از کجا به این رابطه‌ی عاشقانه رسیده‌ای که آن را به زایش بند چهارم ربط‌می‌دهی؟ مقصودم این است چرا فکرمی‌کنی که « تو » مادینه است و « من »، نرینه؟

ــ به « از خرام تو » و رابطه‌اش با نسیم نگاه‌کن :

که

نسیم از خرام تو می‌گفت؟

هر دو آرامش و لطافتی مادینه‌دارند، و هم‌چنین به شور سوزان « من » برای نسیم و خرام تو توجه‌کن :

که شور سوزان مرا

آتش قصه می‌کرد؟

بدین ترتیب در مادینه‌گی بند اول، خنکا و نرمی و آهسته‌گی می‌بینیم؛ و در نرینه‌گی بند دوم، شور سوزان و بزرگی، که با « کوچک » بند اول در تقابل قرارمی‌گیرد. در مادینه‌گی بند سوم (در آب و انعطاف) لازمه‌ی آمیخته‌گی تو و من و استحاله‌ی بعدی را داریم...

ــ یعنی « توفیدن دیگرباره‌ی دریا »، صورتی از به‌هم‌سرشته‌گی آب و آتش‌فشان است؟ چرا آب و انعطاف ناگهان قطب ِ به‌ظاهر مخالف خود، یعنی « توفیدن دریا » را، هستی‌می‌بخشد؟

ــ آب و توفان دو صورت، یا دقیق‌تر بگوییم، استحاله‌ی دو موقعیت از یک چیزند.

ــ یعنی توفان و انعطاف‌پذیری، ذاتی ِسرشت ِ آب است؟

ــ بله. استحاله‌ی آشکار این است که سرشت باد توفان‌زا به نسیم بدل می‌شود و شور سوزان ِآتش‌فشان به آتشی که از آن قصه می‌پردازند. اما نرمای

نسیم، جان را به یک شور آتش‌فشانی در دل ِ آب (توفیدن) می‌برد. توفیدنی که استحاله‌ی چشم‌گیر انعطاف آب است.

ــ عامل استحاله کدام است؟

ــ عشق : شور سوزانی به خرام تو، به آخرین میلادت. از این چهار عنصر، آب و خاک از یک سرشت‌اند و نسیم و آتش از سرشتی دیگر. دو عنصر آب و خاک بطنی مادرانه و زایا دارند، و به معنایی بستر هستی انسان‌اند، و بیرون و پیش از انسان حضور دارند. اما نسیم و آتش سرشتی انسان‌گونه دارند، و همین دو عنصرند که گذرنده‌گی زمان را می‌سازند (« چندگاه می‌گذرد؟ »).

ــ هر چهار بند با در اندیشه‌داشتن چهار عنصر طبیعی و انسانی، که گویی ترکیبی از تن و جان‌اند از زایایی و زایش سخن می‌گویند؟

ــ بله. به این شکل :

بند ۱ : از آخرین میلاد ِ تو : زایش ِ تو

بند ۲ : آتش‌فشان ِ پیشین، زاینده‌ی آتش و گرمای من

بند ۳ : انعطاف ما و توفان‌زایی ناشی از این انعطاف. انعطاف (به معنی بازگشتن، و نرمش) این‌جا چه‌قدر عمیق گردش و چرخش امواج را در توفیدن دریا نشان‌می‌دهد.

بند۴ : خاک و زایش دیگرباره‌ی امید.

از دل ترکیب این عناصر دو عبارت بیرون می‌آید : « توفیدن دیگرباره‌ی دریا » و « زایش دیگرباره‌ی امید ». به توالی « د »ها در این دو عبارت توجه‌کنید : توفیدن دیگرباره‌ی دریاو زایش دیگرباره‌ی امید. گویی یکی ابلاغ پیامی را بر در می‌کوبد.

□

در این‌بخش، از سوی راوی به شعر نگاه می‌کنیم. پیداست که راوی عاشق است.

ــ و مثل همه‌ی عشاق طبیعت‌پرست است.

- و بدین‌گونه خود را، یعنی عشق خود را در تمامی عالم ساری و جاری می‌بیند.
- راوی از راویان دیگری چون نسیم و آتش و آب نیز سخن می‌گوید که هر یک از عشق می‌گویند، و گونه‌یی چندصدایی می‌سازند : نسیم از خرام تو می‌گوید؛ آتش از شور سوزان من، و آب از انعطاف ما. و بستر تمامی این عشق، خاک است که راوی حضورش را حقیقتی انکارناپذیر می‌داند.
- چرا راوی فقط دو پرسش می‌کند : یکی در آغاز هربند که قدرت پیونددهی نیرومندی دارد : « کی‌بود و چه‌گونه بود / که »، و دیگر پرسش « چندگاه می‌گذرد؟ » و واریاسیونی از آن به صورت « چندگاه باقی است؟ »
- شعر فقط در پرسش‌ها شکل می‌گیرد. این‌جا پرسش‌ها در پی پاسخ نیستند. از همین جا است که هرکس می‌تواند تعبیر خاص خود را داشته‌باشد. در واقع « کی‌بود و چه‌گونه بود » را دقیقاً نمی‌توان پرسش راوی دانست بل‌که مقدمه‌ی یک یادآوری ساده است که از همان آغاز انعطاف موسیقایی به شعر می‌دهد، و همین انعطاف است که در هر چهار بند جاری است. بهترین صورت انعطاف را در همان بند سوم می‌بینیم. با آن‌که راوی از « توفیدن » دریا می‌پرسد اما این را چنان می‌پرسد که هیچ خشم و خروش و هول و هراس توفان را در توفیدن نمی‌بینیم.
- آیا انعطاف ما از یک‌سو، و چشم‌به‌راهی در « چندگاه باقی است؟ » عامل استحاله‌ی این توفیدن به آرامش نیستند؟ آیا این استحاله را از نظر فنی هم می‌توان در شعر دید؟ مقصودم این است که در ساختار بیرونی شعر هم قابل رؤیت است؟
- بله. شعر یک تکنیک ساختاری آشکار دارد و آن پیوندواژه‌ی « که »ی آغاز سطر دوم هر بند است. همین « که » است که انعطاف و نرم‌خویی پرسش آغازین را در تمام چهار بند بسط می‌دهد و بسیط زمان و مکان (عناصر و مفردات و زمان شعر) را سرشار می‌کند.
- گویی آغاز سرشته شدن و تنیده‌گی عالم در جان راوی را به اکنون می‌رساند، اکنونی که مرکز زمان است نه زمانی میان‌گذشته و آینده.

ــ ما تا این‌جا از آن‌چه در مفردات شعر به‌چشم‌می‌آید گفتیم. اما شعر در جان راوی شکل می‌گیرد و آن جان، که از آرامشی خاص برخوردار است، بیرون یا پیش از چاردیواری شعر حضور دارد، و همان نیرو است که او را به پرسش « کی بود و چه‌گونه بود » برمی‌انگیزد.
ــ « کی بود و چه‌گونه بود/که » غم عشق یا غم غربت عشق در جان راوی را فاش می‌کند، و آن « که »های سطرهای دوم هربند ما را به دلیل این غم راه می‌نمایند.
ــ و هم‌چنین ماضی‌بودن فعل‌ها در چهار بند، مگر در برگردان‌ها، که با « آخرین » و « پیشین » تقویت می‌شود، تأییدی است بر این غم.
ــ و نیز نشانه‌ی حسرتی، و شاید هم با ته‌مایه‌یی از دریغ و افسوس.
ــ اما این حکایت در یک زمان خطی نمی‌گذرد. چرا که رابطه‌ی « دیگرباره »های بندهای دوم و سوم از یک سو و زمان حال ِ برگردان‌ها، گذشته را به اکنون و آینده می‌برد و گونه‌یی گردندگی در زمان القا می‌کند که این غربت‌آلودگی را به زایش دیگرباره‌یی پیوند می‌زند.
ــ غربت از آن‌چه « کی بود و چه‌گونه بود » در یک سو، و غربت از آن‌چه « چندگاه باقی است؟ » در سوی دیگر.
ــ پیدا است که راوی در حال ایستاده است.
ــ بله. این حال در مرکز حجم زمان است نه در خط زمان، (یعنی تنها در « چندگاه می‌گذرد؟ ») و این بسیار پرمعنا است.
ــ حجم و خط این‌جا نیاز به توضیح بیش‌تری دارد.
ــ بله. آن ساختار مکعبی که پیش از این گفتم یادت هست؟ آن ساختار را در بُعد مکان دیده بودیم اما حالا آن را در بعد زمان ـ فضا نگاه کنیم. مقصودم از حجم زمان این است. راوی « تو » را در اکنون می‌جوید اما این « اکنون » در حال نیست، در آن واحد در آینده و درگذشته نیز هست. تو به زمان معنا می‌دهی همان‌گونه که به من و ما و تمامی هستی معنا بخشیده‌ای. او در تو معنا می‌یابد و بی تو اویی درکار نیست. اما تو همیشه زاده خواهی شد، و هیچ‌گاه نبوده است که تو نبوده باشی، و این « دیگر

باره » سیالیتی دارد که جاودانه تکرار خواهد شد.

- راوی از هستی‌یافتن دیگرباره‌ی دریا و زایش امید می‌گوید اما اگر این را در متن غم و حسرتی که گفتیم نگاه کنیم امیدوارانه یا نومیدانه بیان نمی‌شود. در راوی غم هست، اما نومیدی نیست.
- مگر « امید » بند چهارم دلالت به امیدواری ندارد؟
- سخن از زایش امید هست اما پرسش راوی ورای امیدواری و نومیدی است. « زایش دیگرباره‌ی امید » به نویدی می‌ماند یا به بشارتی که راوی به زمان تحقق آن نمی‌اندیشد، و همین موجب می‌شود که ورای امیدواری و نومیدی باشد.
- دلالت آشکاری هم در شعر بر این نظر هست؟
- باید گفت سوای واژه‌ی امید، دلالت آشکاری در شعر برای امیدواری و نومیدی نیست. چراکه این دو در زمان رخ می‌دهند، ولی زمان این شعر گویی معنای متعارفی زمان را ندارد. دیگر آن‌که از مرگ و نیامدن سخنی درمیان نبوده است که امیدی به آمدن باشد. این را در آخرین و پیشین و دیگرباره‌ها می‌توان دید. تکیه‌ی بر دیگرباره بسیار پرمعنا است. این ترکیب از گونه‌یی نوزایی سخن می‌گوید و تعبیری سیال و گردنده از زمان به دست می‌دهد (که واژه‌ی انعطاف را تقویت می‌کند). شدن‌های پیاپی در واژه‌ی « آخرین » دیده می‌شود. آخرین میلاد، نزدیک‌ترین میلاد تو به من است، نه آن‌که دیگر نیایی (مرگ). تو را میلادها است که این آخرین آن‌ها است. نسیم از این روایت می‌کند که تو خرام عالمی، و از میلاد این خرام می‌گوید (چه‌قدر وقار و آهنگینی « خرام » با ساختار متقارن شعر هماهنگی دارد، و چه‌قدر واژه‌ی « پیشن » به وقار و « سنگینی »آتش‌فشان می‌افزاید، که اکنون تنها به آتش استحاله یافته‌است.) « تو » زاده‌می‌شوی هرچند دیری است که زاده نشده‌ای.

- صفت «کوچک » از این‌جا است؟ از بعد زمان، در جان راوی، است که « تو »کوچک می‌نماید.

- این آخرین میلاد تو نیست، به این معناکه دیگر زاده‌نشوی، این آخرین آن زاده شدن های بی‌شمار است که در آن‌ها استحاله را امکان‌پذیر کرده‌ای. این‌جا مقام یقین است و یقین ورای امید و نومیدی است. آن « حقیقت انکارناپذیر »، که یقین خاک است، راه بر امید و نومیدی هردو می‌بندد. امیدواری (با امید اشتباه نشود) روی دیگر نومیدی است یا دقیق‌تر بگوییم » نومیدواری.
- راوی مانند بودا یک‌سان‌دلانه می‌پرسد : نه دل شادمانه دارد، یا شادی را در او راه است، و نه دل اندوه گنانه یا اندوه را. یکسان‌دلی او این است. از ورای زمان و مکان می‌گوید (در چهار عنصر و زمان‌ها و دیگرباره گی و زایش‌های بی‌شمار).
- پس « امید » این‌جا به چه معنی است؟ مقصودم این است که تو چه تعبیری از این امید داری؟
- این امید همان تو است (نه در دارنده‌ی مفهوم متقابل خود که نومیدی است)، راوی دارد با او سخن‌می‌گوید. او هستی دارد، و راوی تنها از زمان تجلی این هستی می‌پرسد. او یقین دارد نه امید. فقط زمان را در « دیگرباره »، یا زمان « دیگرباره » را می‌پرسد و همین‌جاکه مدام از « کی بود و چه‌گونه بود » می‌پرسد که یادآوردی است، از « تو » و برای « تو ».
- این « تو » آغازش در اسطوره‌ها است و انجام‌اش در حقیقت انکارناپذیر خاک.

***زنگار و آینه ***

زنگار و آینه، نقد و نظر دوستان وکسانی است که برخی از این مقالات را در یکی دو مجله یا از روی‌دستنویس من خوانده و در باره‌ی آن اظهار نظر کرده‌اند.

چرا آن‌ها را نقل می‌کنم؟ به دو دلیل. یکی آن‌که نظرهای دیگری به جز من در آن‌ها مطرح می‌شود که از یک‌سو سودمند است و از سوی دیگر می‌تواند نظر شما هم ــ که اکنون این مقالات را خوانده‌اید ــ باشد. دوم آن‌که بررسی این نظرها، وگاهی پاسخ به آن‌ها، خود می‌تواند بخشی از مقالات این کتاب شمرده شود و ای بسا بیش از نوشته‌ی من مفید و روشن‌گر باشد، و در راه‌یابی عمیق‌تر به چند و چون خوانِش شعر یاری‌رسان شود.

سپاس‌گزار دوستان‌ام که با این دل‌سوزی و موشکافی نوشته‌ی مرا خوانده و به آن اندیشیده و در باره‌ی آن نوشته‌اند.

۱. در باره‌ی مقاله‌ی «طرح یک استحاله : آن‌سوی نیک و بد یک سلاخ»

فیلم‌ساز تحلیل‌گر گران‌قدری پس از خواندن مقاله‌ی «طرح یک

استحاله » می‌نویسد : « ... من با تجزیه و تحلیل شعر موافق نیستم. به نظرم تحلیل یک شعر از اعتبار آن کم می‌کند. در هنرهای دیگر شاید این کار مرسوم باشد، اما شعر به نظرم تاب تحمل چنین جراحی را ندارد. و البته در مورد عشق هم. به نظرم اگر در شعر و عشق به دنبال انگیزه‌های وجودی آن‌ها بگردیم به زمینه‌های نامطلوبی برمی‌خوریم که اساساً ضد شعر است و ضد عشق، زمینه‌هایی که با ذات آن مغایرت دارد.

کاش می‌شد یک مقاله یا رمان یا فیلم را به شعر مبدل کرد. »

چرا تحلیل شعر از اعتبار آن کم می‌کند؟ دیگر آن که در ادراک هر شعری، از چشم خواننده، تمامت شعر مطرح است نه جست و جوی علل یا « انگیزه‌های وجودی » آن، که این می تواند کار منتقد شعر باشد. حتا اگر به چنین کاری هم برخاسته باشیم ــ که من درآن مقاله چنین کاری نکرده‌ام ــ از کجا معلوم است به « زمینه‌های نامطلوبی که اساساً ضد شعر است » برسیم؟ در آن شعر (سلاخی می‌گریست...) که یکی به سلاخی خود برخاسته، آیا شما جراحی دیده‌اید؟ راستی، چرا جراحی شعر، دروقت خوانش شعر، کار نادرستی است؟

۲. در باره‌ی مقاله‌ی « آواز زلالی »

خواننده‌یی پس از خواندن مقاله‌ی « آواز زلالی » نامه‌یی نوشته است با عنوان : « میانجی‌گری در شعر ». در آن آمده : « ...گاه اتفاق می‌افتد که میان مخاطب و شعری که پیش رو دارد ارتباط برقرار نمی‌شود، یا آن که می‌شود اما ناقص می‌ماند. این‌جاست که میانجی می‌تواند مداخله کند...مثلاً میانجی‌یی که به « آزادی مخاطب در برداشت از شعر » معتقد است اگر بخواهد دریچه‌های شعرمرگ ناصری را به روی مخاطبان بی‌ارتباط بگشاید، تنها می‌کوشد که توجه ایشان را به ظرفیت‌های موجود در شعر جلب کند و مثلاً پس از شرح مختصر واقعه‌ی مورد اشاره‌ی شعر ومعرفی شخصیت‌های آن، موضوع تحمل داوطلبانه‌ی این شکنجه و

اعدام و رحمت آوردن عیسای مصلوب بر عاملان واقعه که « نمی‌دانند چه می‌کنند » و بخشیده شدن‌شان را به تفصیل بیش‌تری شرح می‌دهد، و این تفصیل حتماً لازم است چرا که بسیاری کسان از این جزییات خبر ندارند،... و سپس می‌افزاید که مسیحیان معتقدند عیسا « می‌توانست » با قدرت اعجازخویش این‌همه را جلو بگیرد، اما « خود نمی‌خواست »، چرا که تمامی رسالت‌اش را در ارائه‌ی عملی سرمشقی از طی مراحل گذشت از خود برای وصول به غایتی دلخواه خلاصه می‌دید... »

بعد از این میانجی به امروز می‌پردازد و مثلاً می‌گوید « چندتا از این ناصری‌ها را، که هرکدام صلیبی خاص خود بر دوش دارند، می‌شناسید؟ صلیب‌هایی از قلم تا سلاح گرم، و ناصری‌هایی از مزدک بامدادان تا گاندی و از منصور حلاج تا خسرو گلسرخی و از بابک خرمدین تا کوچک جنگلی و ... یا شما ناصری دیگری می‌شناسید، مثلاً فراش یک مدرسه را؟ خط سنگین و مرتعشی که صلیب اینان بر این « خاک » کشیده‌اندکجاست؟ راستی چرا « سنگین و مرتعش » ؟ خوب گوش بدهید، از مصرع « وآواز دراز دنباله‌ی بار » پژواکی از این آواز دراز را نمی‌شنوید؟ شما در این « ریسمان بی‌انتهای سرخ » چه می‌بینید؟ صفی از ناصری‌هاکه هرازگاهی « در طول‌خویش ازگرهی بزرگ » برمی‌گذرد، یا رشته‌ی پیوسته‌ی جوی خون‌شان، یا میراث خونین و راه‌شان؟ ... در هر کدام از این موارد «گره‌ی بزرگ » چیست؟ فضای کلی شعر چه نوع موسیقی را تداعی می‌کند که هرازگاهی آواز ِ تیز ِگسسته‌یی موسیقی پیوسته و پرهیاهوی متن را می‌درد که « شتاب کن، ناصری ! »؟ « تماشاییان » مورد نظر شماکیستند؟ اینان ارزش آن را دارندکه ناصری به خاطرشان بمیرد؟... هرکدام از این « القائات »که بتواند به حلقه‌یی از زنجیره‌ی تداعی‌های ذهن مخاطب گیرکند، باقی زنجیره را با خود خواهد آورد، زنجیره‌یی که البته ممکن است شباهت با آن‌چه ما در نظر داریم نداشته باشد و شاید چه بهتر ! »

این بود شیوه‌ی پیشنهادی این خواننده در باب آن‌چه ایشان آن را

« میانجی‌گری در شعر » خوانده‌اند.

پاسخ این است که انگشت و ماه، در خوانش ِ متن ِ شعر، دانسته راهی خلاف پیشنهاد این نامه می‌رود. دلیل‌اش پس از این روشن کرده خواهد شد.

شعر مرگ ناصری همیشه از عنایت خاص مفسران برخوردارشده است، خواه پیش از این نامه و خواه پس از آن.[۱] به جای بررسی این نامه می‌خواهم اشاره‌یی گذرا بکنم به این گونه « تفسیر »های مرگ ناصری.

در مرگ ناصری به شکلی گذرا گوشه‌یی از حکایت بردار کردن مسیح را می‌خوانیم، آن هم در حاشیه و بیرون از فضای اصلی شعر، خاصه در بخش اول. اما این‌ها چه ربطی به جوهر این شعر دارد؟ فقط داستان‌مایه‌ی این شعر است. شعر از دل آن داستان ِ آشنا داستان دیگری پرداخته. بی‌شک پوسته‌ی این شعر یادآور آن داستان است. ببینیم آن‌هایی که در باره‌ی این شعر نوشته‌اند از این داستان چه سودی به نفع شعر برده اند، یا شاید به زیان آن قدم برداشته‌اند؟

این چه کشفی است که شعرشناسی بیاید و حکایتی را که از صغیر و کبیر همه از آن باخبرند با آب و تاب شرح بدهد؟ آن‌قدر فیلم و تابلو نقاشی و داستان در این زمینه هست که آن سرش صحرا. ساده‌انگاری نیست که فکر کنیم مرگ ناصری هم به همین راه رفته است، و چنین اظهار نظر کنیم،

« این شعر صرفاً توصیف موقعیت و حالت عیساست (عیسامانندان) ... »[۲] یا « تصویری بسیار دقیق و در عین حال سخت موجز، از واقعه‌ی مصلوب شدن مسیح به دست می‌دهد. »[۳]

۱. حتا از عنایت ِ از نوع خاص آقای محمدعلی سپانلو در مجله‌ی تکاپو (سال ۱۳۷۳، شماره‌ی تیر و مرداد) برخوردار شده است، زیر نام باز هم در باره‌ی « مرگ آقای ناصری ». ← ع. پاشایی، نام همه‌ی شعرهای تو، نشر ثالث، ۱۳۷۸، ج ۱، صص ۵۴۹ـ۶۵

۲. محمد حقوقی، احمد شاملو، شعر زمان، ص ۳۲۰.

۳. تقی پورنامداریان، سفر در مه، چاپ اول، ص ۲۴۶.

همین مؤلف در جای دیگر همان کتاب در باره‌ی همین شعر می‌نویسد :

« در این شعر داستان مصلوب شدن عیسی به دقت و باکلماتی اندک، تصویر شده است. ... این شعر از آن‌جا شروع می‌شود که عیسی در حالی‌که چوب صلیب خود را حمل می‌کند و به سوی تپه‌ی جل‌جتا می‌رود... توهین و بی‌احترامی مأموران به‌عیسی، و احساس تکریم و تقدیس شاعر را نسبت به عیسی درتوصیف این‌ماجرا، از رنگ و آهنگ کلمات حس می‌کنیم ... ».[۱]

ایشان هم مانند نویسنده‌ی آن نامه یک معنای اجتماعی در این شعر دیده‌اند. او همان حرف‌های نویسنده‌ی اول را زده است با افزودن یکی دو نکته‌ی کلامی تازه.

ــ نویسنده‌ی دیگری که کتاب‌اش سال گذشته [۷۰] چاپ‌شده همین حرف‌ها را زده‌اند البته باکلمات باب روز. همان تداعی‌ها را دنبال کرده‌اند و چیزی بیش از آن‌چه خواننده خود می‌دانسته یا از دیگران خوانده به او نداده‌اند.

از العاذر بینوا یک ضد انقلاب ساخته‌اند واز مسیح هم‌ــ حدس‌اش آسان است‌ــ یک شهید انقلابی.

حرف‌های این منتقدان را در این زمینه پشت هم کنیم. نویسنده‌ی اول نوشته بود : « اکنون وقت آن است که به اعتبار « مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست » همراه با شهیدی چون مسیح و شاهدی چون العازر در دایره‌ی کنایی و رمزی شعر پای‌نهاد و چهره‌ی گسترده و تعمیم‌یافته‌ی مسیح و همه‌ی کسانی راکه می‌توانستند و نخواستند در نظرگرفت، و توجه کرد که قهرمانان مبارز و بزرگ همیشه چنین‌اند،هم‌چنان که همه‌ی العازران همیشه چنان، همانان‌که از مسئولیت متعهد می‌گریزند. گریزی‌که خود نیز « انتخابی » است. ... »[۲]

۱.. پورنامداریان، همان، ص ۳۴۰. ۲.. حقوقی، همان، ص ۳۲۳-۲۴.

نویسنده‌ی دوم می‌نویسند « اندیشه‌یی که از ذهن العازر ... می‌گذرد، بعد تازه‌یی در شعر وارد می‌کند که آن را از چارچوب یک توصیف محض خارج کرده و با واقعیت‌های اجتماعی مکرر در تاریخ و مبارزات اجتماعی پیوند می‌زند. عیسی مظهر یک مصلح اجتماعی و مدافع حق و حقیقت می‌گردد که همه‌ی هستی خویش را بر سر هدف انسانی خویش می‌گذارد. عشق او به آزادی. ... »[۱]

سومین نویسنده در قسمتی از کتاب‌اش زیر عنوان « مسیح : الگوی اساطیری شاعر » می‌نویسند : « شاملو در مرگ ناصری با تصویرگری عروج و صعود خونین مسیح به جلجتای رنج‌ها و شهادت حماسی او، طرح ازلی-ابدی الگوی اساطیری خود را ــ در هر پویه‌ی انقلابی نافی ضد ارزش‌های حاکم، مکرر در مکرر تکرار می‌کند. »[۲]

مفاهیم « الگوی اساطیری »، « طرح ازلی-ابدی الگوی اساطیری »، « شهادت حماسی » و « پویه‌ی انقلابی نافی ضد ارزش‌های حاکم » آیا ربطی به این شعر دارد؟ یا ساخته‌هایی است بر اساس آن داستان، یا تأویل و تفسیرجدیدی از تصلیب مسیح؟

می‌نویسند « در کنار بازنمایی فاجعه‌ی صعود مسیح به جلجتا ... »، که در شعر فقط گفته شده « خاک‌پشته »، و ایشان آن را جُل‌جُتا دانسته‌اند. کاش به تفاوت میان این دو توجه‌می‌کردند و خاک‌پشته را که هیچ تقدسی در آن‌حس نمی‌شود جایگاه عروج نمی‌پنداشتند. وانگهی خاک‌پشته را با « صعود » چه نسبت؟ دلالت معنایی هر واژه‌یی در شعر به « موقعیت » آن واژه در همان شعر معین برمی‌گردد و بدان مبتنی است نه به معنای صرف لغت‌نامه‌یی یا هر معنای مفروض دیگر.

باز در جای دیگر گفته‌اند « عروج و صعود خونین مسیح به جل‌جتای رنج‌ها و ... » این کلمات را از شعر آورده‌اند؟

۱. پورنامداریان، همان، صص ۳۴۰-۴۱.

۲.. بهزاد رشیدیان، بینش اساطیری در شعر معاصر، نشر گستره، ص ۸۲.

از این قضاوت‌ها چه آموخته یا چه یافته‌ایم، یا نظاره‌گر چه کشفی بوده‌ایم؟ جست و جوی چنین مابه‌ازایی آیا ضروری است؟ این یا آن شعر ممکن است ده‌ها مابه‌ازا داشته باشد، ازاین رو با این کار دایره‌ی شمول شعر را تنگ نکرده‌ایم؟

نکته‌ی دیگر، این‌جا ضروری است که خواننده با جریان به‌هم پیوسته‌ی شعر همسیر باشد و از کنار این داستان بگذرد، مثل خود شعر، پیچیدن در حکایت بردارکردن مسیح، و از این بدتر تراشیدن معانی باب دیروز یا امروز، بازماندن از جریان زلال این شعر است. مفسری یا منتقدی که به خیال خود آن‌چه را شاعر دور و گنگ به آن اشاره‌یی کرده و گذشته، روشن و ابهام زدایی می‌کند ــ وچیزی را پیش روی خواننده می‌گذارد که او خود آن‌ها را می‌داند ــ او را از شعر و جوهر آن به بیراهه نمی‌کشد؟ خوب بود که از خود می‌پرسیدند چرا در شعر فقط طرحی از حکایت مورد علاقه‌ی آن‌ها، آن‌هم در بیرون شعر و در برگردان‌ها، آورده شده؟ اگر می‌خواهند نظر شاعر را دربارهٔ مسیح بدانند خوب است شعر بلند مرد مصلوب از مجموعه‌ی مدایح بی صله [1] را بار دیگر بخوانند. یا اگر آن شعر در دسترس‌شان نیست به این بند کوتاه از شعر ای کاش آب بودم ... در همین مجموعه توجه کنند :

...

یا نشای سُست ِکاجی راسرسبزی ِجاودانه بخشیدن

(از آن‌پیش تر که صلیبیش آلوده کنند به لخته‌لخته‌ی خونی بی‌حاصل؟)

(همین مجموعه، ص۱۵)

من در این مقالات نه دست به چنین « تفاسیری » زده‌ام و نه آن را به خواننده توصیه می‌کنم. نوشیدن این زلال را حاجت به « تفسیر » و « نماد سازی » آب نیست. سوختن از آتش دردی راکه در جان ما از خشونت این خاک پشته‌ی پلشت می‌گذرد نیازی به « مفهوم‌سازی » درد و آتش نیست.

۱. نشر زمانه، تهران، ۱۳۷۸، صص ۱۰۶ـ۱۵.

تفته‌ی دردی را، که دیگر « ریسمان بی‌انتهای سرخ » شده، به زلال « رحم » نیاز است نه به مفهوم رحم. درک وجود تقابلی « او » و العازرها را باید در فاصله‌ی‌خالی میان این دو دریافت نه در انجماد مفاهیم « انقلابی » و « ضد انقلاب ». تنیدن با دردخویش و بدل شدن به آوازی یکدست، در متن « هذیان درد »، را با « اسطوره‌ی مسیح » چه نسبت؟ شعر را خواننده در جان‌اش می‌گسترد، و یا او در جان ِ شعرگسترده می‌شود، و در این میان در خنکای زلال اعماق آن به غواصی فرو می‌رود و دیری نمی‌گذرد که « در زلالی خویشتن می‌نگرد »، و از اعماق جان‌اش به اوج‌های شعر می‌رسد.

شعر اگر با ما این نکند چه حاصل از خواندن‌اش؟

□

دوست جامعه‌شناسی در باره‌ی‌بخش باآوازی یکدست این مقاله نوشته است : « اساس کار مبتنی است بر تشبیه شعر به یک قطعه موسیقی. معلوم نیست فایده‌ی این تشبیه چیست؟ تسهیل ادراک شعر؟ مسلماً نه، چه موسیقی انتزاعی‌تر از شعر است و استحاله‌ی شعر به موسیقی به خاطر زبان تجریدی‌تر موسیقی کمکی به ادراک شعر نمی‌کند. البته در این‌جا استحاله‌یی هم در کار نیست، یعنی محتوای شعر به زبان موسیقی بیان نشده است. فقط مضمون آن به الگوی یک نوع خاص از موسیقی تحویل شده است....وانگهی هیچ حاجتی به این تشبیه نیست. تشبیه چنین شعری به موسیقی به قدر و منزلت شعر نمی‌افزاید. ... البته آثار هنری از هر مقوله‌یی که باشند وجه اشتراکی با هم دارند که همان به دست دادن تصور و تجسم یک واقعیت یا یک خیال است. هم موسیقی این کار را می‌کند و هم شعر. اما هرکدام با زبان خاص خودش. نه موسیقی می‌تواند شعر باشد و نه شعر، موسیقی. ... »

درآو از زلالی، مرگ ناصری به موسیقی تشبیه نشده است. کسی که با آن نوع از موسیقی که گفتیم آشنا و از قدرت تخیل سالمی هم برخوردار باشد به آسانی به این « خطوط شباهت »، نه تشبیه، دست خواهد یافت. شعر به موسیقی تشبیه نشده است، بل‌که موسیقی‌یی به شعر ــ نه به زبان شعر یا حال و هوایی شاعرانه ــ درآمده است، و دقیقاً می‌توان گفت که در جان شاعر اثری موسیقایی به شعر استحاله یافته و شگفت‌انگیز این است که مرگ ناصری هم شعر است و هم موسیقی.

نوشته‌ای چون « موسیقی انتزاعی‌تر از شعر است و استحاله‌ی شعر به موسیقی، به خاطر زبان تجریدی‌تر موسیقی، کمکی به ادراک شعر نمی‌کند. » از کجا این‌همه یقین داریم؟ اگر نتوانیم از شعر به موسیقی و از این به آن سفرکنیم چه گونه به « زبان » مشترک این هنرها پی‌خواهیم برد؟ نمی‌دانم در زمینه‌ی بیان موسیقی معینی ــ خواه مبتنی بر توصیف، از نوع چهار فصل ویوالدی، و خواه براساس‌کاری از سباستیان باخ به زبان رقص ــ چه خواهی‌گفت. نمونه‌های برجسته‌یی در این زمینه هست. به نظر من، مرگ ناصری نوعی ترانس‌کریپسیون است که نام‌اش « آواز زلالی » بوده است. واژه‌ی ترانس‌کریپسیون (transcription) در موسیقی چند معنی دارد که یکی‌دو معنای آن این‌جا نیاز به توضیح دارد. در موسیقی، به نوشتن یا آراستن یک قطعه موسیقی برای اجرا با مِدیوم یا واسطه‌ی دیگری، به جز مدیوم اولی یا آغازین آن اثر، یا آرایش دیگری با همان مدیوم اولی، ترانس‌کریپسیون می‌گویند. مثلاً اثری را که برای پیانو نوشته‌شده برای اجرای با گیتار بیارایند، و مانند این‌ها. من این‌جا برای لغت ترانس‌کریپسیون معنای گسترده‌تری پیشنهاد می‌کنم : بیان اثری از « زبان » دیگری به « زبان » دیگر. مثلاً مرگ ناصری در آغاز، در جان شاملوی موسیقیدان برای مدیوم موسیقی ساخته و پرداخته‌شده و جان شاملوی شاعر آن را به زبان شعر درآورده است.

می‌پذیرم که حرفم کمی دور از باورداشت تو است زیرا در نمونه‌هایی که تاکنون می‌شناخته‌ایم شاید « نه موسیقی می‌تواند شعر باشد و نه شعر،

موسیقی »، اما مرگ ناصری چنین است. در این حکم شک روا دارید : که « موسیقی انتزاعی‌تر از شعر است و استحاله‌ی شعر به موسیقی به خاطر زبان تجریدی‌تر موسیقی کمکی به ادراک شعر نمی‌کند » چرا که سرچشمه‌ی همه‌ی هنرها یکی است، و حتا اگر حکم شما را نیز بپذیریم که وجه اشتراک شعر و موسیقی « همان به‌دست‌دادن تصور و تجسم یک واقعیت یا یک خیال است »، پس استحاله‌ی این دو به یک‌دیگر ممکن است، و کم‌ترین فایده‌اش نیز همین است که از درون هنری راه به گوهر هنر دیگری می‌بریم و به اعماقی دست می‌یابیم که در نوشته‌ی شما دشواریاب یا ناممکن می‌نمود. در راگشوده‌ایم برای ورود به نُه‌توهای جان. برای پشت در ماندن این‌همه پافشاری نکنید، می‌ترسم سرانجام در را به روی خودتان ببندید.

۳. در باره‌ی مقاله‌ی « در لحظه‌ی‌رستاخیز : می‌درخشم و فرو می‌ریزم »

دوست جامعه‌شناسی که در باره‌ی آواز زلالی از او خوانده‌ایم، در همان نامه در چهار بخش به نقد در لحظه‌ی رستاخیز : می‌درخشم و فرومی‌ریزم پرداخته‌است که گوشه‌هایی از هر بخشی را این‌جا می‌خوانید. او در این نامه همواره نوشته‌ی مرا « خطابه » خوانده است. برای پرهیز از قطع رشته‌ی سخن این دوست، در پایان نقل کوتاه شده‌ی نظر او، مجدداً یکی دو نکته از آن را می‌آورم و به آن‌ها پاسخ می‌دهم.

در مقدمه‌ی نامه می‌نویسند : « برخی از دوستان [که مقاله‌ی‌مورد نظر را خوانده بودند] پیش من گله کردند که از مقاله‌ی شما چیزی دستگیرشان نشده است. من اما آن را بسیار دوست‌داشتنی یافته‌ام. نه به خاطر نوع تحلیلی که از شعر به دست می‌دهد بل‌که به خاطر سخنانی که در آن هست و به خاطر حال و هوایی که این سخنان دارد...

اما درباره‌ی نوع خطابه. نمی‌دانم بازخوانی این دو شعر به چه معناست،

آیا « تفسیر » شعر است از دیدگاه مردی شعرشناس برای مخاطبانی که شعرخوان هستند اما ادیب نیستند؟ با خود می‌گویم که مخاطبان این خطابه شعرشناسان و ادبا نیستند چه آنان به تفسیر شعر نیازمند نیستند و فرض بر این است که آنان خود به خوبی شعر را درمی‌یابند. اما زبان خطابه نشان می‌دهد که گروه اول نیز مخاطب این بازخوانی شعر نیستند، چه این بازخوانی نه فقط ادراک شعر را تسهیل نمی‌کند بل‌که دشواری‌های فلسفی نو به نوی نیز فرا راه خواننده می‌گسترد، که در جای خود خواهم گفت. پرسش دوم : آیا خطابه توضیح شعر است برای کسانی که با زبان استعاره‌ها و شیوه‌ی گفتار شاعر آشنا نیستند؟ نه، چنین نیست. چه خطابه شعر را رازگونه جلوه می‌دهد اما از « رازگونه گی شاعر » چیزی به ما باز نمی‌گوید و کلید خواندن شعر را به دست نمی‌دهد. »

سپس می‌نویسند : « در علوم اجتماعی روشی داریم که به « تحلیل محتوا » موسوم است و کمابیش در زبان‌شناسی، تاریخ و بیش‌تر در روان‌کاوی مرسوم است و بیش از همه فرویدیست‌ها آن را در قلمرو ادبیات توسعه داده و کوشیده‌اند با کاربرد آن و تحلیل جزییات اثر هنری، ناهشیار هنرمند را بکاوند و از این طریق با نشان‌دادن محرک‌هایی که پس ِ پشت اندیشه پنهان است و از ناهشیار هنرمند ناشی شده است ادراک اثر هنری را تسهیل کنند. خطابه اما در پی چنین مقصودی نیست. پس چیست؟ فکر می‌کنم « نظرگاه‌های شخصی » ... است در باره‌ی « مرگ و رستاخیز »، که « به بهانه‌ی » دو قطعه شعر از شاعری بلند آوازه نگاشته شده است. شعر محملی است که خطابه‌ی فلسفی بر آن تحمیل شده است و البته شاید چیره‌دستی خطابه‌سرا آن را به قامت شعر برازنده ساخته‌باشد. با خود می‌گویم که خطابه هم تفسیر شعر است و هم توضیح و تحلیل محتوای آن. و در عین حال هیچ‌یک از این‌ها نیست. ... عیب‌اش این است که در چارچوب عناصر شعر محدود مانده است و از طرف دیگر به دلیل بیکرانه‌گی اندیشه‌ی فیلسوفانه‌ی خطابه‌سرا به حدود شعر محدود نمانده است.

(درباره‌ی شیوه و روش) ... روش پیچیده‌یی که در به اصطلاح بازخوانی، و به تعبیر من تجزیه‌ی عناصر شعر، در پیش گرفته شده حاصل‌اش تنزل ادراک یک اثر هنری به کاری درحد و حدود حل یک مسأله‌ی ریاضی است. ...

نکته‌ی دیگر آن‌که سروده شدن دو قطعه شعر در یک روز شرط لازم یا کافی واحد شمردن این دو شعر نیست. من هم مثل شما فکر می‌کنم که شعر در لحظه را می‌توان تا حدودی ادامه‌ی منطقی رستاخیز دانست. اما این دو قطعه از حیث مضمون شاعرانه از یکدیگر جدا هستند. در هر دو شعر سخن از انسان است به طور عام و خود شاعر به طور خاص، که در انسانیت هم در بعد تاریخی (رستاخیز) و هم در بعد اجتماعی (در لحظه) تجلی می‌یابد. در شعر رستاخیز من حتا صورتی از اندیشه‌ی مذهبی می‌بینم. بند اول شعر تفسیر اشرف مخلوقات بودن انسان است. آن‌جا که گفته‌اید بوی مردار از شعر نمی‌آید باید هم همین طور باشد چه مرده بودن این‌جا عین زنده‌گی است. شاعر در مقام انسان که اشرف مخلوقات است، منتهای امروزین پیوستار حیات است از زنده‌گان پرنده‌گان و جانوران زیبا (به خاطر اشرف مخلوقات بودن)گرفته تا تاریخ حیات همه‌ی آدمیان را در خود نهفته دارد (مثل یک راز). بند دوم رستاخیز بیان حضور شاعر است در پیوستار حیات. شاعر که وجودش رازی است و کارش سرودن (مقابل بی‌سرود) است و هستی‌اش آمیزه‌یی است از تبسم و حسرت (شادی‌ها و ناکامی‌ها) در مقام انسان به طور کلی (که حاصل تکامل همه‌ی موجودات است) همیشه در طول این پیوستار حیات حضور دارد، اما خاموش و بی سرود. چونان مرده‌یی اما نه چون مردار در آستانه‌ی تلاشی، بل‌که چونان مرده‌یی در آستانه‌ی رستاخیز، و به سحر مهر برمی‌خیزد و این مهر مضمونی است که در همه‌ی اشعار شاملو به صورت‌های مختلف به چشم می‌خورد. و اگر مهربانی دروازه‌ی عشق باشد، که خود جوهر حیات است، دور از ذهن نیست که شرط رستاخیز شاعر باشد. این کلیتی است که من از رستاخیز می‌فهمم. در باره‌ی جزییات با تفصیل بیش‌تری می‌توان سخن

گفت، ولی چه حاجت به این است؟ مگر نه آن‌که شعر مثل هر اثر دیگری باید در جزییات به هر طالب هنری آن چیزی بدهدکه او جویای آن است؟

شأن نزول کنایه‌های فلسفی زیبایی مثل « تَف هستی » و« چار حدّ ِ هستی » را در بازخوانی شعر نمی‌دانم چیست. آن‌کنایت‌ها به خودی خود تعبیر پیچیده اما زیبایی از حیات است اما من ارتباط چندانی میان محتوای شعر و آن‌کنایت نمی‌بینم.

در شعر درلحظه با تعبیر شما در زمینه‌ی از خواب برخاستن شاعر و لمس دست مهر برای اثبات بیداری موافق نیستم. به جای آن من فکر می‌کنم‌که منظور شاعر (که با صفات معلق و بی‌انتها و عریان (=انسان) وصف شده است) واقعیت یافتن از طریق تجربه‌ی مهر است. بی‌کران است همان‌گونه‌که صفت اندیشه‌ی ناب شاعرانه است. معلق در زمان و عریان است همان طورکه شایسته‌ی انسانی است‌که درگذر زمان از نیستی تا هستی گسترش یافته است. و من فکر می‌کنم که بی‌کرانه‌گی علاوه بر اطلاق آن بر اندیشه به معنای بی‌کرانه بودن تاریخی و فلسفی انسان است و معلق بودن در زمان به معنای حضور دائمی نوع انسان است بر پهنه‌ی زمان به رغم زادن و مردن اشخاص و بالاخره مراد از عریانی محتملاً بی‌دفاع بودن نوع انسان در مقابل مرگ است.

بند دوم درلحظه بسیار زیباست و من دوست دارم آن را به این صورت بخوانم :

آسمان ام
ستارگان ام
زمین ام
گندم عطرآگین ام که دانه می‌بندد ...

اگر دررستاخیز شاعر درکلیت تاریخی انسان جلوه می‌کند و سرانجام در هیأت شاعری معین (شاملو) در پیوستار حیات برجسته می‌شود، درشعر درلحظه این شاعر معین است‌که با تجربه‌ی مهر هویت می‌یابد و مقام

شاعریت خویش (پایگاه اجتماعی مشخص) را بازمی‌یابد، زنده‌گی می‌کند و می‌درخشد و سرانجام مثل هر باشنده‌ی دیگری پایان‌می‌گیرد. (یا هم‌چون تندر، که شایسته‌ی شاعری چون شاملو است). شاید زیباترین اشاره‌ی شاعر آن باشد که این باشنده‌گی و هستی (درخشش و مرگ)، که در پیوستار تاریخی حیات چونان لحظه‌یی است، با فرو رفتن شاعر پایان نمی‌یابد و از نو در عریانی و تعلیق حیات انسان استمرار می‌یابد. پیوستار حیات هم‌چنان بی‌انقطاع امتداد دارد و حکایت زاده شدن و مرگ انسان هم‌چنان باقی است. ارتباط منطقی دو قطعه در همین جاست (رستاخیز و مرگ علی الدوام). اگر گفتم جای پای تفکر مذهبی را در این دو شعر می‌بینم از همین رو بود. دید خشک و دوست نداشتنی ماده‌گرایی بر آن حاکم نیست. ظهور و واقعیت یافتن شاعر رستاخیزی (خلقتی) است که پس از مرگ او نیز ادامه می‌یابد و انسان را پایانی نیست.

بازخوانی هر چه باشد نه فقط کمکی به فهم شعر نمی‌کند بل‌که از طریق فاصله انداختن میان شاعر و مخاطبان‌اش ادراک شعر شاعر را دشوار می‌کند. بازخوانی روشی برای خواندن و فهمیدن شعر به طور عام و این شعر به طور خاص به دست نمی‌دهد. بل‌که حتا به خاطر طرح پیچیده‌ی پیچ در پیچ آن و زبان فلسفی ـ تغزلی آن، فهمیدن شعر شاملو و خواندن شعر نو را به مخاطره می‌اندازد.

شاید بهترین کمک به خواننده برای فهم شعر، بیان وقایعی باشد که به طریقی بر روح شاعر اثر گذاشته است و تأثیر آن به صورت اشاراتی خواه مستقیم و خواه نامستقیم و نمادین در شعر منعکس است.

نمی‌خواهم بگویم نمی‌توان شعر را به هر هنر دیگری و از جمله موسیقی تشبیه کرد، همه‌ی سخن من بر سر آن است که چنین تشبیه نالازمی نه فقط کمکی به ادراک این شعر نمی‌کند بل‌که خواننده‌ی جوان‌تر و کم‌آشنا را حتامی‌ترساند. خطرچنین حاصلی به‌خصوص در باره‌ی شعر شاملو که زبانی بالنسبه پیچیده دارد آن‌است که‌می‌تواند موجب شود که یکی دو نسل از تأثیر سازنده‌ی زبانی این شاعر به دور بمانند. »

چند نکته و پاسخ

۱. « نمی‌دانم بازخوانی این دو شعر به چه معناست، آیا « تفسیر » شعر است از دیدگاه مردی شعرشناس برای مخاطبانی که شعرخوان هستند اما ادیب نیستند؟ با خود می‌گویم که مخاطبان این خطابه شعرشناسان و ادبا نیستند چه آنان به تفسیر شعر نیازمند نیستند و فرض بر این است که آنان خود به خوبی شعر را در می‌یابند. »

باید روشن می‌بود که مقصودت از « تفسیر » چیست، چه این واژه کاربرد روشنی ندارد، مبهم است. نزد برخی شاید همین کار من « تفسیر » تلقی شود، و حال آن‌که از نظر من چنین نیست و این دلیل آن است که ما مفهوم روشنی از این واژه نداریم و کتاب‌های لغت هم چندان کارساز نیستند. فرض کنیم « تفسیر »، یا تعبیر و تفسیر، یا « تفسیر و تحلیل » ــ چنان‌که به کار برده‌اند ــ همین کاری است که این سال‌ها، به همان عادت مدرسی، در زمینه‌ی شعرنو هم مرسوم شده. این کار در واقع یافتن مابه‌ازای خارجی یا ملموس (مثلاً در نامه‌ی « میانجی‌گری در شعر » که پیش از این نقل کردم) برای این یا آن شعر، و در کار خودت هم (یک نمونه‌اش آن‌جاکه می‌گویی : « بند اول شعر تفسیر اشرف مخلوقات بودن انسان است. » و یا آن‌جاکه تأویلی از سه صفت « معلق و بی‌انتها، عریان » به دست داده‌ای) دیدیم. جز این است که در این تفسیرها دریایی را در کوزه‌یی ریخته‌ایم؟ اگر مقصود از تفسیر شعر ــ به همین شیوه‌ی مرسوم ــ آن باشد که بخواهیم از تماشای « ناپنهانِ » سیّالی که شعر پیش چشم ما گسترده چشم‌برداریم، موفق شده‌ایم. این‌جا است که ما حسِ حضور در آن چشم‌انداز را ازدست‌می‌دهیم. از آن بیرون می‌آییم و آن‌گاه رو می‌آوریم به اندیشیدن به آن، و مفهوم سازی را آغاز می‌کنیم. و در این کار همیشه از شعر دور می‌شویم، چراکه به پوسته می‌آویزیم و از گوهرشعر فاصله می‌گیریم به جای آن‌که به عمق آن راه برده باشیم. شعر را نخست از خون و جریان‌اش خالی می‌کنیم وسپس در جنازه‌اش به تفسیر می‌نشینیم. من در این کتاب این کار را به خواننده توصیه نمی‌کنم، چون کاری است

بی‌حاصل، و به درک شعری او نمی‌افزاید و تنها او را از تفکر و تأمل در آن باز می‌دارد و مفهوم نادرستی از شعر را در جان‌اش می‌نشاند. آیا لازمه‌ی باریک شدن ِ در شعر، یا شاید راه‌یافتن به عمق آن، به دست‌دادن مابه‌ازای درست یا نادرست است؟ آیا به جان و جوهر آن نزدیک می‌شویم؟ در ِ بسته‌اش را می‌گشاییم و به درون آن راه می‌بریم؟ پرسیده بودی که این مقالات ــ که چنین و چنان نیست ــ می‌خواهد برای خواننده چه کند. سعی می‌کنیم به شناخت دقیق و عمیق واژه‌گان شعر در موقعیت‌های خاص هر یک، و برهمکنش رابطه‌های موجود در ساختار آن‌ها... بپردازیم، نه آن که برای ادیبان یا شعرخوان‌ها شرح شعر بنویسیم. این به اصطلاح تفسیر، بیرون آمدن از رؤیا ــ رؤیایی که نام‌اش شعر است ــ و نگاه کردن به رؤیای دوشینه و « تعبیر » آن است.

در این گونه تفسیرها چه می‌کنیم؟ « خود ِچیزها » را ــ که مفردات شعرند ــ رها می‌کنیم و به « مفهوم » آن‌ها رو می‌آوریم. زیستن در شعر را رها می‌کنیم، و این‌جاست که شعر را گم می‌کنیم و گم می‌شویم. در را به روی همزادی که بی او نمی‌توانیم زیست، می‌بندیم. تفسیرهایی از این دست سبب می‌شود که خواننده به یک « برداشت » از شعر بسنده کند، حال آن که در همزادی و همکناری با شعر ــ که در هر بارخوانش موشکافانه‌ی شعر و تأمل در آن تجلی می‌کند ــ آن را بارها از نو کشف می‌کنیم، زیرا که حضور شعر در خود شعر است نه در بیرون از آن، یا در شاعر، یا در بیرون از واژه‌ها، از آن رو که واژه‌های شعر در شمار مفاهیم نیستند که دلالت به مصداق کنند، آن‌ها خود ِ مصداق‌اند. از این جاست که در شعر، واژه‌ها « خود ِ چیزها » هستند. شاعر نیست که کلمات را انتخاب می‌کند، بل‌که شعراست که کلمات را در « موقعیت »های خاص می‌نشاند و سپس شاعر را انتخاب می‌کند که آن را بازگوید، بی خواست و اجازه‌ی شاعر. پس، جدا کردن هر واژه‌یی از متن شعر، گم کردن دلالت موقعیتی آن است، و این کاری است که در این گونه تفسیرها کرده‌اند، وکمابیش کاری است که تو از من خواسته‌ای. این پرچانه گی‌ها ــ و حرف‌هایی که پیش از

این زده‌ام ــ برای آن است که فاصله‌ی میان تو و شعر برداشته‌شود.

۲. « این بازخوانی نه فقط ادراک شعر را تسهیل نمی‌کند بل‌که دشواری‌های فلسفی نوبه نوی نیز فرا راه خواننده می‌گسترد. »
گمان کنم مقصودت از « تسهیل ادراک شعر » چنین کاری باشد که نوشته‌ای : « بیش از همه فرویدیست‌ها ...کوشیده‌اند...[با] تحلیل جزییات اثر هنری، ناهشیار هنرمند را بکاوند و از این طریق با نشان‌دادن محرک‌هایی که پس ِ پشت ِ اندیشه پنهان است و از ناهشیار هنرمند ناشی شده است ادراک اثر هنری را تسهیل کنند. خطابه اما در پی چنین مقصودی نیست. » کارم را آسان کرده‌ای و جوابت را خودت داده‌ای : « خطابه اما در پی چنین مقصودی نیست. » نه می‌خواهد « ناهشیار هنرمند » را بکاود، و نه می‌خواهد « با نشان دادن محرک‌هایی که پس پشت اندیشه پنهان است و از ناهشیار هنرمند ناشی شده است ادراک اثر هنری را تسهیل »کند، و نه به « تحلیل محتوا »، به این معناکه تو نوشته‌ای، می‌پردازد. در این مقالات راه یا راه‌هایی برای چه‌گونه خواندن شعر ارائه می‌شود، و ابداً به شاعر نمی‌پردازد. این‌جا، خوانش شعر مطرح است نه شناختن شاعر. چه جوابی می‌دهی اگر از تو بپرسند برای خواندن یک شعر چه باید کرد؟ می‌گویی به تحلیل محتوا می‌پردازیم؟ ناهشیار هنرمند را می‌کاویم؟ به‌کشف « رازگونه‌گی شاعر »کمر می‌بندیم؟ « کلید خواندن » شعر این‌ها است؟ برای خواندن شعر آیا باید یک دوره تحلیل محتوا آموخت؟ اما به گمان این کتاب برای خواندن شعر نخست باید جانی پراشتیاق و پایی چابک یافت که سفری پرماجرا را آماده‌باشد. خواننده خویشتن را در این آینه، که نام‌اش شعر است، باز می‌یابد، در خود می‌نگرد. شاعر کاشف « ناپنهان »ی است که نامش شعر است و خواننده نیز کاشف همان ناپنهان است که این‌جا شعر است. شاعر کاشف نخستین است. اجازه بدهید به این رابطه از دید دیگری نگاه کنیم. شعر بذر است و خواننده خاک او است. شاعر بذرافشان است. و خواننده همواره مادینه‌گی

خاک را با خود دارد. شاعر نیز مادینه است و پذیرای بذر شعر و « آب و تاب »، و او مادینه‌گی می‌کند. هر شعری بذری است بَرنده و دارنده و نرینه‌گی و مادینه‌گی و سرشته‌ی این‌دو. (ناگفته پیداست که نه هر بذری بارآور است و نه هر خاکی پذیرا و پرورنده.)

خوانش شعر گفت‌وگوی با شعر است. شعر، ابتدا با تو بیگانه‌گی می‌کند و شاید تو هم با او. بعد با تو همسایه می‌شود و این سرآغاز گفت‌وگوی گهگاهی است. اگر با او مهرورزی کنیم زود با ما اُخت و همنشین می‌شود، و کم کم همنفس و همدل و همزاد، شاید. در گفت وگوی تو و شعر، این تویی که باید « آماده »باشی و دل بدهی تا دریابی. تو تماشاگری، چشنده‌ای، باید شعر را لمس‌کنی، و در افق‌های دور و نزدیک آن نظر کنی، و این تو بیرون و جدا از گفت‌وگوهای پیشین تو با شعرها و آثار هنری پیشین نیست. هنوز راه به عوالم درونی شعر نبرده چه‌گونه می‌شود به تحلیل محتوا پرداخت؟ خاکی که پذیرای دانه است به تحلیل دانه می‌پردازد؟ همه‌ی کارهایی که تو گفتی کارهایی است که محقق و پژوهنده با شعر می‌کند نه خواننده‌ی عاشق. البته خواننده هم می‌تواند، پس از خوانش و کشف شعر، پژوهش‌گر چنین تحلیل‌ها و تعبیرها باشد. پیش از کشف شعر نمی‌توان، یعنی ضروری نیست، که با آن به صورت رابطه‌ی « شناسه » و « شناسه‌گر » رو به رو شد، چنان که در علوم مرسوم است. [دو واژه‌ی « شناسه » و « شناسه‌گر » را برای ابژه و سوژه : (object و subject) یا موضوع شناسایی و شناسنده، پیشنهاد می‌کنم.] باری، درک ِ شعر، درک همنفسی است که در کنار تو است، یافتن اوست از طریق گفت‌وگوی دل تو با دل او.

شاید بگویی در برابر نقد محققانه‌ی تو پاسخی « هواییانه » داده‌ام. چاره چیست؟ شعر به زلال ِآب می‌ماند و خواندن شعر به نوشیدن آن. آب را که بنوشیم جزیی از ما می‌شود و دیگر آب نیست، بخشی از خون ما است. آب است اما سرشته با خون ما، « خوناب » ِ جاری ِ درون ما است که با آب‌های پیشین می‌آمیزد. دیگر ما را با آن آب بیرون کاری نیست تا

عطشی تازه پدید آید و آبی نو.

زلالی‌های شعر را در رگ‌های جان جاری می‌کنیم تا عریانی‌های جان در عریانی‌های او بتنند. این است وصل شعر.

۳. « چیزی به ما باز نمی‌گوید و کلید خواندن شعر را به دست نمی‌دهد. »

خواندن شعر کلیدی ندارد. شعر راز سربه‌مُهری نیست که تو را به کلیدی نیاز باشد. شعر، « ناپنهان » است. خوانش شعر، مهرورزی است و تماشا، و گوش فرادادن به آوازی که نامش شعر است. اگر تاکنون چنین تجربه‌یی نداشته‌اید از این پس دقت کنید : وقتی که به شعری می‌اندیشیم داریم به آن گوش می‌دهیم. شاعر، واژه‌ها را از پیش به دقت می‌شناسد و ما هم در معنای آن واژه‌ها با او همنظریم. این گام اولی است که هر دو برمی‌داریم. اما واژه‌ها در شعر به دلیل موقعیت خاصی که پیدا می‌کنند « حضور » می‌یابند، و این حضور، که ربطی به معنی روزمره یا شاید از پیش‌شناخته‌ی آن واژه‌گان ندارد، چیزی است که ضروری است خواننده در آن شعر خاص، ویا دقیق‌تر بگوییم، درآن « موقعیت خاص »ــ که همان « یکتایی » یا « بافت » آن شعراستــ به آن آگاهی و دانسته‌گی پیدا کند. اما شاعر خود از این حضور خاص واژه‌ها در شعر خود بی‌خبر است، چراکه شعر محصول بی‌خبری او است. این‌جا است که خواننده نیز کاشف است، کاشف آن حضور ناپنهانی که در شعر پنهان ـ آشکار، و در آن به تجلی است. هر چه هست پیش چشمان ما است و در حقیقت چیزی بیرون از آن شعر یا در ورای آن وجود ندارد که خواننده بخواهد به آن برسد. به عبارت دیگر، معنی چنین و چنانی ندارد که او بتواند به آن دست یابد. به نظر شما در این نُه شعر چه معنای فرجامین یا آغازینی هست که ما باید به کشف آن برخیزیم؟ عمق شعر مطرح است، نه معنای فراسوی ِ آن‌معنا در ما است نه در شعر.

حس ِ حضور ِواژه‌های شعر نیاز به دانش خاصی ندارد. کودکان دبستانی نیز چنین حسی دارند. مثالی برایت بیاورم که دست کم ده شاهد عادل هم بر آن دارم تا تو تردید نکنی.

شب یکی از روزهایی که این کتاب را می‌نوشتم، در مهرْخانه‌ی دوستی، از بچه‌ها که سه تن دبستانی بودند و دو تا هم در دوره‌ی راهنمایی، پرسیدم : « شب ِ بی‌روزن ِ هرگز » را با تجزیه‌ی‌تک تک کلمات ــ که اندکی با این کار آشنایی داشتند ــ برایم معنی‌کنید. درک « شب » در این موقعیت آسان بود. بچه‌ها بی هیچ اگر و مگری آن را سیاهی و تاریکی و ظلمت خواندند. پرسیدم « بی‌روزن »چیست؟ دو تن معنی روزن را نمی‌دانستند. باکمی جست و جوی سقراطی به آن پی‌بردند. پس از آن گلفام گفت : « بی‌روزن، مثل غاریه که نوری از بیرون به داخل آن نمی‌تابه. »رسیدیم به « هرگز ». می‌دانی چه شد؟ تارا،که شاگرد دبستان بود گفت : « هرگز » این‌جا به معنی « ناممکن بودن »است. می‌بینی؟ معنی دقیق‌تری سراغ داری؟ این را بگذار کنار معنی آن معلم شهر ما که گفت « پایان شب سیه سفید است ». بگذریم.

۴. دوستی در حاشیه‌ی در لحظه‌ی رستاخیز ... نوشته است : « نمونه‌هایی مثلاً از مولوی یا عطار یا از ریگ ودا می‌آوری که این سوآل را برای من پیش آورده : با فاصله‌ی زمانی که میان شاملو و این شاعران هست، و نیز با شکافی که میان اندیشه‌ی شاملو و اینان می‌تواند وجود داشته باشد این نمونه‌ها بیانگر چه گونه رابطه‌یی می‌تواند باشد؟ یا تصادفی است یا تو چنین رابطه‌یی را به آن‌ها تحمیل می‌کنی. »

ما به شعر می‌اندیشیم اما در شعر نه با اندیشه‌ها که با نظاره‌ها و شهودهای شاعران رویاروییم. شاعران در جهان و هستی نظاره می‌کنند و ما نظاره‌هاشان را به تأمل و تماشا می‌نشینیم. اگر به این نظاره و تأمل شاعر می‌گویید « اندیشه »، خب، مشکلی نیست. آن‌چه به اندیشه‌ی شاعر می‌پردازد نام دیگری دارد، شعر نیست. کدام یک از این نُه شعر شاملو که این‌جا در آن به نظاره برخاسته‌ایم « اندیشه »ی شاعر است؟

هست « شعر »هایی که از اندیشه‌ی شاعر سخن می‌گوید. این‌ها را به صورت مرسوم « شعر » می‌خوانیم و این‌ها در واقع اندیشه‌هایی است در

جامه‌ی شعر ، یا دقیق‌تر بگوییم، اندیشه‌هایی است که به زبانی شاعرانه بازگفته شده است. در میان شعرهای شاملو نیز از این‌گونه اندیشه‌ورزی‌ها کم نیست.

شاعران همه به آوازی که ناپنهان است گوش می‌کنند، ناپنهانی که ما آن را سرّ و راز می‌نامیم. از این نظر میان آنان فاصله‌یی نیست. میان آن کس که یک قرن پیش در وین به سوناتی از موتسارت یا بتهوون گوش می‌داده و آن‌که امروز در تهران به آن‌گوش می‌دهد و به آن دل می‌سپارد هیچ فاصله‌یی نیست. فاصله‌ی زمانی و تاریخی در اندیشه‌های ما است نه در نظاره‌ی ناپنهان ما. آن‌که درگذشته‌ی دور در نیشابور به « راز خلقت »، در موسیقی، گوش می‌داده و آن‌که امروز به « آواز رحم » گوش می‌دهد هردو به هستی جهان و آدمی گوش فرا می‌دهند، میان این دو هیچ شکاف و بُعدی نیست.

۵. دوست دیگری در حاشیه‌ی سخن شاعر ــ که در آن گفت و گو از بی‌خبری خود در هنگام آمدن شعر سخن گفته بود ــ نوشته : « اگر شعر کشف است و شاعر خود نمی‌داند چه می‌کند ــ چه گونه می‌شود زنده گی و هستی و یا به صورت ساده‌ترش جهان و جامعه‌ی شاعر را در آن بازشناخت؟ »

شاعر کاشف رابطه‌هایی است که در هستی و حیات هست و از چشم ما پنهان بوده است. این رابطه‌ها صورت‌های گوناگونی دارد که من سعی‌کرده‌ام به برخی از آن‌ها در این مقالات اشاره کنم. می‌توان پرسید : شاعر با چه چشم و گوشی این‌ها را می‌بیند؟ با چشم و گوش درون و دل. او بینای دیده‌ور و رازنیوشی است که هر آن‌چه را در سفر زنده گی به تماشای جهان نشسته و دیده و شنیده و آموخته بود، همه را در کار این چشم و گوش کرده است. جان او تجربه‌های بی‌شماری از زبان و زنده گی را، که هر دو یک چیزند، در خود دارد و در هر شعری یک وجه از آن آبگینه گی

می‌یابد. این زنده‌گی نه زنده‌گی شاعر که کل زنده‌گی، و بیش‌تر، کل حیات است، و زنده‌گی او نیز می‌تواند باشد. وجوه زنده‌گی که در این شعرها تبلور می‌یابد، می‌تواند مبین کثرت‌هایی باشد که وحدتی را در خود انعکاس می‌دهد، چرا که جان شاعر وحدت‌جوی است. از این رو در شعر او می‌توان او و جهان او، و کل هستی را بازشناخت. « نمی‌داند »ش نه به معنای « نمی‌شناسد » است. او نمی‌داند شعر چه هنگام می‌آید، و چه‌گونه می‌آید. با این‌همه، اگر او نمی‌داند، شعر می‌داند. شاعر را در شعرش می‌توان شناخت، و می‌توان با چشم و گوش او ــ یعنی با شعرش ــ به جهان نگریست و به آوازهای آن گوش فراداد. شعر، روزن و چشم و نگاه تماشا و نظاره‌ی جهان است.

٦. خواننده‌یی یادداشتی روی برگ اول دست‌نویس زنگار و آینه سنجاق کرده است به این مضمون : « در این مقالات دو مفهوم هست که نیاز به توضیح بیش‌تری دارد : یکی « تقطیع » شعر شاملو و دیگری مفهوم « موسیقی » است، اگر « موسیقی شعر » در نظر نباشد، که به گمان من این هر دو به مسأله‌ی وزن برمی‌گردد. هم‌چنین است واژه‌ی « استحاله » که پیداست حاجت به شرحی دارد، هر چند کوتاه باشد. »
به این دو نکته یک‌جا پاسخ می‌دهم اما اندکی به درازا می‌کشد. پاسخ مرا امّا در حد یک « طرح » و اشاره بگیرید چرا که این مسأله نیاز به پژوهشی گسترده دارد که از چارچوب این کتاب درمی‌گذرد.

با این پرسش آغاز می‌کنم : شعرهای شاملو، که من آن‌ها را « واحه »های جان شاعر می‌دانم، چه‌گونه پدید آمده؟ آغازگاه این « زلال‌ها »ی واحه کجاست؟ همواره از خود پرسیده‌ام آن‌همه « ریزش رگباری موسیقی » که دیری ــ بیش از نیم قرن ــ بر تفتستان جان او می‌بارد کجا رفته؟ چه شده؟ اکنون به کجا می‌رود؟

دیری از خود پرسیده‌ام جوشش این شیدایی پنهان ــ آشکار او را کجا می‌توان دید؟ نخست از زبان خودش بشنویم.[این را از کتاب

درهاو،...دیوار بزرگ چین،مقاله‌ی آن سال‌ها، چاپ پنجم، ۱۳۷۶، ص ۹۰ـ۳].

« در زنده‌گی کولی‌وار خانواده‌گی، گذارمان به مشهد افتاده بود. من سال چهارم ابتدایی را می‌گذراندم. ...در همسایگی ما یک خانواده‌ی متمول ارمنی می‌نشست که دو دختر رسیده داشت و هر دو مشق پیانو می‌کردند. چیزهایی می‌نواختند که چون نقش سنگ در ذهن ناآماده‌ی من ماند و بعدها دانستم اتودهای شوپن بوده است.

احساس عجیبی از این تمرین‌ها و به خصوص از صدای پیانو (که سال‌ها بعد، روزی که این مطالب را با نیما در میان نهاده بودم در تأیید حرف من گفت « پیانو صدای مادرانه‌ی همه‌ی جهان رامنعکس می‌کند ») در من به وجود آمد، مرا یکسره هوایی موسیقی، دیوانه‌ی موسیقی کرد.

برای این که بهتر بشنوم از خرابه‌ی پشت خانه‌مان که انبار سوخت نانوایی مجاور بود راهی به پشت بام خانه پیدا کردم و، دیگر از آن به بعد کارم در آمد !ــ دزدکی به پشت بام می‌خزیدم، پشت هره دراز می‌کشیدم و ساعت‌ها به ریزش رگباری این موسیقی که چیزی یکسره ناشناس و بیگانه بود تسلیم می‌شدم. یک بار همان‌جا خوابم برد و دنیا را به دنبالم گشته بودند. کتکی که از این بابت خوردم، همچون شهادت اصیل بود و موسیقی را در جان من به تختی بلندتر نشاند. چیزی که در راه آن می‌توان (و باید) رنج برد، تا وصل آن قدرت مسیحاییش را بهتر اعمال کند. معشوقی که در آن فنا باید شد.

موسیقی تمام وجودم را تسخیر می‌کرد. چون نمی‌دانستم موسیقی چیست، درمن حالتی به وجود می‌آورد شبیه نخستین احساس‌های ناشناخته‌ی بلوغ : ملغمه‌ی لذت و درد، مرگ و میلاد، و خدامی‌داند چه چیز.

این قدر بود که دیگر نمی‌توانستم به درس و مشقم برسم. ... نمی‌توانستم به درس و مشقم بپردازم و پاکنویس حساب و دیکته بنویسم.

تکرار ذهنی آن‌چه از روی بام می‌شنیدم مجالی برای شنیدن افاضات معلم و نصایح مدیر و تهدیدهای آخوند شریعت باقی نمی‌گذاشت.

و این شوق دیوانه‌وار موسیقی تا چند سال پیش همچنان در من بود. اگر آن زنده‌گی کولی‌وار خانه‌بدوشی نبود... شک نبود که به دنبال موسیقی می‌رفتم. موسیقی، شوق و حسرت من شده بود بی‌آن‌که دست‌کم بدانم که می‌تواند شوق و حسرت آدم باشد. پس شوق و حسرتم نیز نبود، یأس مطلق من بود. ... بی‌گمان امروز هم، در من، شعر عقده‌ی سرکوفته‌ی موسیقی است.... سال دیگر که زنده‌گی سخت مشهد دوباره ما را به بلوچستان بازگرداند، باری از حسرت و ناتوانی و یأس بر دلم بود. یأس از « وصل موسیقی » و من، بعد از آن هرگز رو نیامدم. دیگر هیچ وقت بچه‌ی درسخوانی نشدم. و درستش را گفته باشم سوختم !

لنگ لنگان، با حد اقل نمره‌یی که می‌شد گرفت از کلاسی به کلاسی می‌رفتم بی‌این که هیچ چیز بیاموزم. چون می‌دانستم که باید حسرت موسیقی را با خود به جهنم ببرم دیگر دست و دلم به کار نمی‌رفت : حالا که من نتوانسته‌ام پیانو داشته باشم و نمی‌توانم آن باشم که دلم فریاد می‌کشد، پس دیگر ولش کن !

دنیا و فردا برایم « تمام » نشده بود، اصلاً وجود نداشت.

سال پنجم را در زاهدان با بی‌میلی بیمارگونه‌یی به آخر رساندم. ... و کلاس ششم را با معدلی حدود ده در آن‌جا تمام کردم. مدرسه برایم زندان بود.

در این یک سال اخیر، حادثه‌یی پیش آمد که زخم موسیقی مراکم و بیش شفا داد تا جا برای زخم تازه‌یی بازشود. ... »

با آن‌که از زبان خودش شنیده بودم که « بی‌گمان امروز هم، در من، شعر عقده‌ی موسیقی است » اما نمی‌توانستم جوشش آن « ریزش رگبار موسیقی » را در این تفتستان، نه ریگزار، به صورت آشکار ببینم. شعر، در او، تجلی موسیقی است. اما چه‌گونه؟ آیا نقش موسیقی را در شعر او

می‌توان دید و نشان داد؟ چه‌گونه بدانیم که از آن تندبار این زلالی‌های واحه‌ها برآمده؟ از کودکی تا امروز تمام وجودش هم‌چنان مسخّر موسیقی است. از آن روز تا کنون چارحدش هم‌چنان « ساعت‌ها و ساعت‌ها به ریزش رگباری این موسیقی » دل می‌سپارد. نشان دیدنی این راز پنهان ــ آشکاری که نامش موسیقی است در شعر او کدام است؟ این واحه‌ها پرده‌پوش آن « ریزش رگباری » است که بیش از نیم قرن هنوز ادامه‌دارد. چه‌گونه می‌توان آن ریزش رگباری را تا این واحه دنبال‌کرد؟ به بیان دیگر، شعر او که زلال واحه‌های این شیدایی است چه نشانه‌های بیرونی و درونی از آن ریزش را با خود دارد؟ از نشانه‌های بیرونی یکی به کار گرفتن مصطلحات موسیقی است، مثلاً در هوای تازه، در شعرهای لحظه، کبود و سمفونی تاریک، و در باغ آینه‌در شعر غروب « سیارود »، لغات سمفونی و سونات و والس و نت آمده، همین. از این نشانه‌ها چیزی روشن نمی‌شود. دیگر از این‌گونه کلمات نشانی نمی‌بینیم. موسیقی راهش را یافته است : به درون شعر او فرو می‌نشیند و در آرامش و خنکای اعماق می‌آرامد....

اما در همان مجموعه‌ی هوای تازه به نخستین « واحه‌ها » می‌رسیم : هفت واحه‌ی کوچک به نام‌های شبانه در کنار هم. و این نام بسیاری از زلالی‌های اوست. لغت « شبانه »، که نخستین بار در زبان فارسی کاربردی دیگرگونه و معنایی کاملاً متفاوت یافته، برگردان واژه‌ی nocturne در موسیقی است به معنی « قطعه‌ی شبانه ». نخستین شبانه‌ها، بنا بر هوای تازه در ۱۳۳۱ سروده شده، و شبانه‌سرایی‌ها تا امروز نیز ادامه‌یافته. بی‌تردید حال و هوای شبانه‌ها با مفهوم نُکتورن همساز است. نُکتورن یا شبانه نام آثاری است که کاراکتر رمانتیک دارد با حال و هوای غنایی، مالیخولیایی یا متفکرانه. اما دامنه‌ی شبانه‌های شاملو بسیار گسترده‌تر از این تعریف موسیقایی نُکتورن است.

باید در شعرهای او به جستجوی این واحه‌ها برخاست. چه‌گونه؟ از بیرون شعر یا از درون آن؟ از تحلیل آن؟ از ترکیب آن؟ آیا همه‌ی

شعرهای شاملو از چنین کیفیتی برخوردارند یا برخی از آن‌ها؟ به بیان دیگر، آیا از آن « زخم موسیقی » نشانی بر جان و دل شعرهای شاملو چیزی هست؟

روزی از شاعر پرسیدم « بیش‌تر شعرهای شما یک صورت پله‌کانی دارد، چرا آن‌ها را به این شکل می‌نویسید؟ گفت به دو دلیل : یکی از نظر « معماری » شعر و دیگری از نظر « تقطیع » که خواندن و درک شعر را آسان‌تر می‌کند. پرسیدم : مبتکرش شمایید؟ گفت : درگذشته، هنگامی که شعرهای نیما را برایش پاکنویس می‌کردم گاهی آن‌ها را به این شکل می‌نوشتم. گفتم : فکر نمی‌کنید این کارتان به نحوی با عبارت‌بندی موسیقی کلاسیک رابطه‌یی داشته‌باشد؟ گفت : نمی‌دانم.

کمی در شعرهایش جستجو می‌کنیم. « اتود » در موسیقی کمپوزیسیونی است برای آموزنده‌ی این یا آن ساز که توانایی فنی او را تکامل ببخشد. اما سوای این گونه اتودها، اتودهای دیگری هم هست که تنها به قصد مشق و تمرین ساخته نشده‌اند بل‌که در آن‌ها دشواری فنی با کیفیت هنری والایی می‌آمیزد. اتودهای شوپن، لیست، اسکریابین و دوبوسی از این گونه‌اند.

در میان شعرهای شاملو کم نیست شعرهایی که به این‌گونه اتودها می‌ماند، خواه از نظر کوتاهی نسبی و خواه از نظر ساختار موسیقایی آن‌ها. شاملو، و پس از او هم دیگران، غالباً به این گونه کوتاه سرایی نام « طرح » داده‌اند که بیش‌تر با نقاشی همسازی دارد. به شعر طرح از باغ آینه توجه کنید :

شب
با گلوی خونین
خوانده است
دیرگاه.

دریا
نشسته سرد.

یک شاخه
در سیاهیِ جنگل
به سوی نور
فریاد می‌کشد.

(لطفاً وزن عروضی، یا تقطیع افاعیل عروضی را از هر نوعی که می‌خواهد باشد این‌جا فراموش‌کنید.) دو اِتود دیگر را هم، بی نام، در باغ آینه می‌بینید. تاکنون این طرح را می‌خواندیم و می‌دیدیم، اما حالا می‌توانم بگویم آن را بشنویم. البته « مرد موسیقی شناس » می‌داند که این نظر از حد یک پیشنهاد شاید تطبیقی درنمی‌گذرد.

تم یا سوژه‌ی اصلی این « طرح »، یا دقیق‌تر گفته باشم، عنصر بنیادی در ساختار این شعر، « آواز خونین شب » است که در دو سوژه‌ی فرعی « دریا » و « یک شاخه » بسط می‌یابد. در هر سه سوژه، « صوت »، یا دقیق‌تر بگوییم، « آواز »نقش اصلی دارد : شب با خواندن و شاخه با فریاد کشیدن. دریا که سرد نشسته گوش می‌دهد به آواز خونالود شب، و به فریاد شاخه به سوی نور. سکوت و سردی دریا در میان شور شب و شوق شاخه توازن غریبی به این دو تم می‌دهد. دو تم فرعی دریا و شاخه نیز در متن شب معنا پیدا می‌کند، همین طور هم عناصری چون جنگل و نور. سوژه اصلی، اگر چند سوژه در کار باشد، غالباً در آغاز اثر یا نزدیک به آغاز آن شروع می‌شود. این‌جا هم شب با یک ضربه در آغاز طرح به گوش می‌رسد بی هیچ مقدمه‌یی. دو سوژه‌ی « دریا » و « یک شاخه » هم به همین صورت معرفی می‌شوند. این طرح توصیف صرف نیست، بل‌که واژه‌گانی چون «گلوی خونین » و« نشسته سرد »، و « فریاد »کشیدن شاخه به سوی نور به آن معنای خاصی می‌دهد. موسیقی شاملو ترکیب نت‌های

دلنشین شاد یا اندوهگنانه نیست، بل‌که تجلی‌گاه انسان است. انسانی دردمند و نعره‌زن، و مشتاق که « ... در سیاهی جنگل / به سوی نور / فریاد می‌کشد. »

به ساختار دو شبح (از باغ آینه) نگاه کنیم. من وقتی این شعر را می‌خوانم حس می‌کنم که دارم به قطعه‌یی موسیقی گوش می‌کنم، و این خوانش کوتاه من نیز از همین روزن است. وجه نوشتاری یا دیداری این شعر مرا به موسیقی بنیادین آن هدایت می‌کند.

۱. ریشه‌ها در خاک
ریشه‌ها در آب
ریشه‌ها در فریاد.

آیا این سه سطر به ضربه‌های آغاز یک اثر موسیقایی نمی‌ماند؟ هر سه سطر سه جزء دارد که دو جزءِ مکررمی‌شوند، یعنی « ریشه‌ها در... » در مثلث خاک و آب و فریاد ریشه می‌دوانند وسپس ، چنان‌که خواهیم دید، در بندهای بعدی « بسط » می‌یابند.
بند دوم با حضور ارواح « سکوت » یک « ماکابر » است، و با دست‌هایی که « می‌رانند و می‌تارانند ».

۲. شب ازارواح سکوت‌سرشار است
و دست‌هایی که‌ارواح را می‌رانند
و دست‌هایی که‌ارواح را به دور
به دوردست
می‌تارانند.

سکوت روح گونه، سکوت ارواح، سکوت مرده‌گانی، لحظه به لحظه

بسط می‌یابد. چهار عنصر در این بند هست : دو اسمِ دست‌ها وارواح و دو فعل می‌رانند و می‌تارانند. سطر اول در این بند به صورت یک گزاره‌ی خبری نوشته‌شده است :

شب ازارواح سکوت سرشار است

البته بی آن‌که معنای خبری داشته‌باشد. در سطر دوم عنصر دست‌ها به‌میان می‌آید با یک واو عطف و یک که ی موصول :

و دست‌هایی که‌ارواح رامی‌رانند

واو عطف ما را به سه عنصر اول می‌برد، یعنی به شب و ارواح سکوت و سرشاربودن مرتبط می‌کند، خاصه به سرشار است، که این ورود ذهنی دست‌ها به متن آن شب و ارواح سکوت حضور فعل حرکتی می‌رانند را ممکن می‌کند که این به یک معنا ناقض آن سکوت است، هرچند سکوت هم‌چنان باقی است.

اما تکرار این واو عطف با عنصر وابسته‌اش : دست‌هایی که‌ارواح را امکان بسط و گردش موسیقایی این بند را فراهم می‌آورد و با کاربرد چند هم‌آوای دور، دوردست (با تکرار دور و دست که با دور و دست‌های پیش هم‌آوا است) و می‌تارانند با می‌رانند با قدرت بالایی به یک‌دیگر ارجاع‌می‌دهند، همراه با تقطیع دیداریِ

.....به دور

به دوردست

می‌تارانند

که چه‌گونه‌گی دور شدن و تاراندن را هم القا می‌کند.

ضرورت انعطاف موسیقایی این بند چندسطری یکی در عطف کلمات است (ارواح ۳ بار، دست‌هایی که ارواح را ... ۲ بار، دست ۳ بار، دور ۲ بار، و جزءِ ـ رانند ۲ بار) و دیگری در آواها. سطر میانیِ و دست‌هایی که ارواح رامی‌رانند ارزش کارکردی موسیقایی دارد.

۳. ــ دو شبح در ظلمات
تا مرزهای خسته گی رقصیده اند.

ــ ما رقصیده ایم
ما تا مرزهای خسته گی رقصیده ایم.

ــ دو شبح در ظلمات
در رقصی جادویی، خسته گی‌ها را باز نموده اند.

ــ ما رقصیده ایم
ما خسته گی‌ها را باز نموده ایم.

در بند سوم دیالوگ میان راوی و شبح، به شکل دوئت، یک ساختار آشکار موسیقایی دارد. کلمات فراوانی عطف می‌شوند مثل دو شبح در ظلمات (۲ بار)، ما رقصیده ایم (۲ بار) تا آخر. گویی صدای دوم (گوینده گان رقصنده) باز تاب آوایی صدای راوی است. تکرار کلمات، تکرار صداها و آواها گویای ریتم رقص است. استحاله‌های بند دوم در بند سوم پررنگ‌تر می‌شود، گویی بسط می‌یابند.

۴. شب از ارواح سکوت
سرشار است
ریشه‌ها
از فریاد و
رقص‌ها از
خسته گی.

بند ۴ مفردات بندهای ۱ و ۲ و ۳ را ترکیب می‌کند، و این چیزی است که من آن را استحاله‌ی موسیقایی می‌نامم چرا که به شیوه‌ی اصوات ترکیب می‌شوند :

شب ازارواح سکوت
سرشار است (بند ۲)
ریشه‌ها (بند ۱)
از فریاد و (بند ۱)
رقص‌ها از خسته‌گی (بند ۳).

[توجه می‌دهم به صوت « آ » (در ریشه‌ها و در خاک و در آب و در فریاد)، و اصوات « س » و « ش » در سراسر شعر(۱۰ بار « ش » و ۱۰ بار « س »)که این در درک ساختار آوایی شعر سودمند است. هم‌چنین توجه کنید به تقابل ِسکوت و فریاد، و تحرک رقص و ازپاافتادن ِناشی از خسته‌گی.]

بگذارید کمی به جزییات بپردازیم. چه فرقی است میان سطر اول از بند ۴ و سطر اول از بند ۲؟ هردو یک سطر است با اندک دست‌کاری در نحوه‌ی نوشتن، یعنی سطر آغازین بند ۴ تقطیع خاصی پیدا کرده است :

شب ازارواح سکوت
سرشار است

گزاره‌ی اخباری سطر ۲ این‌جا به یک گزاره‌ی شنیداری موسیقایی تبدیل‌شده است، و بخش دوم تقطیع ــ سرشار است ــ پلی می‌شود برای رفتن به سطر یا تم بعدی. نخست مکثی که به ضرورت کلامی پس از واژه‌ی « سکوت » هست برجسته‌گی می‌یابد و خود به سکوت مبدل می‌شود و پس‌از آن دیگر در آن پله چیزی نیست. خالیایی که باسرشار است پدید می‌آید به صورت تقابلی تقویت می‌شود. نکته‌ی دیگر توالی معکوسی است که میان سین و شین « سرشار » و « است » از یک سو و « ریشه‌ها » با شین و سین عبارت « شب از ارواح سکوت » از سوی دیگر برقرار می‌شود. نکته‌ی سوم، عبارت « سرشار است »، به خلاف بند۲، در این بند مشترک است میان پیش از خود و پس از خود، یعنی پلی است میان

« شب از ارواح سکوت » از یک سو و ریشه و فریاد و رقص و خسته گی از سوی دیگر.
نکته‌ی چهارم. اگر

ریشه‌ها
از فریاد و
رقص‌ها از
خسته گی.

را به شکل :

ریشه‌ها
از فریاد
و رقص‌ها
از خسته گی

بنویسیم، یا تمام این بند را به این صورت، مثل بند۲ :

شب ازارواح سکوت سرشار است[و]
ریشه‌ها از فریاد و رقص‌ها از خسته گی.

چه اتفاقی می‌افتد؟ به اشاره‌یی کفایت می‌کنم که اگر این تفاوت در تقطیع نبود امکان آن نبود که در این بند همه‌ی عناصر شعر به گونه‌ی خاصی که می‌بینیم باهم ترکیب‌شود، ترکیبی که من آن را « استحاله‌ی ساختاری » می‌نامم. مرادم این است که این استحاله در ساختار شعر مورد نظر صورت‌گرفته و در بیرون و درون آن نیز قابل رؤیت و درک است. حاشیه‌وار بگویم و بگذرم. واژه‌های شعر در موقعیت زبانی و تقطیع معنای تازه‌یی می‌گیرند، زیراکه واژه‌ها در تقطیع از موقعیت زبان روزمره و نیز از موقعیت زبان آشنا و از مفاهیم روزمره‌شان دورمی‌شوند، و این ما را به تعمق و تأمل در آن‌ها برمی‌انگیزد. و این‌جا است که شعر ما را به ورای

واژه‌ها می‌خواند. حتا تقطیع دیگرگونه‌ی بخشی از یک شعر می‌تواند معنای دیگری به آن‌بخش بدهد (نمونه‌اش را در شعر دو شبح دیدیم) از آن تقطیع خاص است که استحاله‌ی آن بخش از شعر در ساختار آن امکان‌پذیر شده است. و این ساختار « موقعیتی » است که خود در این تقطیع آشکار می‌شود. (در مقاله‌ی با قیچی سیاه و امیرزاده‌ی کاشی‌ها و غریو سبز هم در این زمینه سخن‌گفته‌ایم).

چنین استحاله‌یی جز از طریق ترکیب موسیقایی و نقاشی، یعنی جز از ترکیب نت‌های موسیقی و ترکیب رنگ‌ها امکان‌پذیر نیست. شیوه‌ی پله‌کانی یا معماری شعرهای شاملو و نحوه‌ی عبارت‌بندی آن‌ها با عبارت‌بندی (phrasing) موسیقی شباهت دارد. البته برای این‌ها دلایل ادبی هم می‌شود یافت، که در لایه‌ی اول تحلیل درست است.

اگر می‌بایست طرح مفرداتی را که در شعر دو شبح با آن‌ها روبه‌روییم خلاصه‌وار بنویسم می‌نوشتم : نُکتورن، دوئت، دانس‌ماکابر، دیالوگ، استحاله، بی‌هیچ وزنی.

اما واژه‌ی « استحاله » در لغت به معنی «گشتن » و دگرگشتن و دیگرگون شدن است. راه‌مان را برای رسیدن به معنی استحاله‌ی موسیقایی در شعر شاملو از این معنی استحاله آغاز می‌کنیم و با معانی دیگر این واژه کاری نداریم.

« شدن »های گوناگون که در ساختار شعر صورت می‌گیرد تنها از این راه قابل بیان و محسوس می‌شود و این نیز جز نقب زدن از موسیقی به کلام شدنی نیست، و بی‌شک کاری دانسته نیز نیست.

به آغاز این شبانه از باغ آینه گوش کنید :

شب، تار
شب، بیدار
شب، سرشار است.
زیباتر شبی برای مردن.

همان ساختار آغاز دوشبح را دارد، با همان ضربه‌ها شروع می‌شود. به جای « ریشه‌ها »، « شب » آمده، وکمابیش با همان ترکیب اصوات **ش** و **آ**، و **آ** و **ش**. صوت « آ » در سراسر این شعر ۶۰ بار تکرار می‌شود. این نکته را هم یادآوری کنم که « شب » سوژه‌ی مشترک هر سه شعر طرح، دوشبح، و این شبانه، است، و در طرح و این شبانه، شب و دریا و جنگل سوژه‌های اصلی است.

ولی آیا این اندازه از جست و جو کافی است؟ آیا نشانه‌های آن « ریزش رگباری » وآن « شوق دیوانه‌وار موسیقی » و آن « عقده‌ی سرکوفته » و آن « زخم » در این « زخم تازه » به دست آمده؟ همیشه به خود می‌گویم مگر ممکن است از آن همه شیدایی در طول این زنده‌گی پربار در این قله‌ی بلند شعر نشانی نباشد؟

گفتیم شعرهای شاملو واحه‌هایی از آن « ریزش رگباری موسیقی » است بر تفتستانِ اِشتیاقِ جان. بارها دیده‌ام وقتی به اثری گوش می‌دهد به دقت تار و پودِ بافت (texture) آن ونقش سازها و همسازی آن‌ها، و سکوت‌ها و دیالوگ‌ها را دنبال می‌کند و به ظرایف آن توجه‌می‌دهد. گاهی چنان به شوق می‌آید که با دستانی گشاده‌گویی آغوش می‌گشاید تا آوازِعالم را در برگیرد. گاهی نام‌هایی هم به این یا آن اثر می‌دهد، مثل « جراحی قلب باز » یا « رام کردن شیر » و مانند این‌ها. چنین دل‌سپردگی او به موسیقی و آگاهی دقیق‌اش از ساختار و زیر و بم آثار موسیقایی از یک سو ، و چیره‌گی او به چم و خم و زیر و بم زبان فارسی از سوی دیگر به ما امکان‌می‌دهد که از نفوذ موسیقی در ساختار شعر او سخن بگوییم. شاعری که شعرش را « عقده‌ی سرکوفته‌ی موسیقی » می‌داند، یا زخم تازه‌یی از « زخم موسیقی »، آیا می‌تواند از اثر عمیق آن در شعرش برکنار باشد؟[1]

۱. برای بحث در تقطیع موسیقایی شعر شاملو ← «ساختار موسیقایی شعرهای شاملو» در نام همه‌ی شعرهای تو، ج ۱، صص ۴۱۵ـ ۴۷۵

در باغ آینه شعر باران را داریم که استحاله‌ی موسیقایی درآن شکل مشخص و پخته یی به خودگرفته‌است. این‌گونه استحاله از این‌پس در شعر شاملو فراوان است و در شعرهایی چون ترانه‌ی آبی، از دشنه در دیس، و در لحظه از ترانه‌های کوچک غربت به اوج کمال می‌رسد.

باران

۱. آن‌گاه بانوی‌پرُغرور ِعشق ِخود را دیدم
در آستانه‌ی‌پرُنیلوفر،
که به آسمان ِبارانی می اندیشید.

۲. وآن‌گاه بانوی‌پرُغرور ِعشق ِخود را دیدم
در آستانه‌ی‌پرُنیلوفر ِباران،
که پیرهنش دستخوش ِبادی شوخ بود.

۳. وآن‌گاه بانوی‌پرُغرور ِباران را
در آستانه‌ی نیلوفرها،
که از سفر ِدشوار ِآسمان بازمی‌آمد.

هر بند از سه سطر ترکیب می‌شود که سطر میانی آن در هر سه بند مشترک است، و در واقع حلقه‌ی رابط هر سه بند است و در بند ۲ پناهی است برای « باران » که بتواند به « بانوی پرغرور » بدل شود، یا « بانوی پرغرور » به « باران » بدل شود.

سوژه‌ی اصلی در بند ۱ « بانوی پرغرور عشق » است و سوژه‌های فرعی « آستانه‌ی پرنیلوفر » و « آسمان بارانی ». در بند ۲، سطر اول دست‌نخورده مانده، اما این‌جا اتفاقی افتاده : دو سطر اول و دوم ِبند ۱

در یکدیگر تنیده‌شده، « آستانه‌ی پرنیلوفر باران »، یعنی سطر دوم از بند ۲. و سطر اول از بند۳، به خلاف دو بند ۱ و۲ که دست نخورده مانده‌بود، این‌جا استحاله می‌یابد، به این معنا که سوژه‌ی اصلی « بانوی پرغرور » دیگر از چشم من دیده نمی‌شود و مثل دو بند ۱ و۲ عبارت ِ« عشق ِخود را دیدم » را به دنبال ندارد، و در سوژه‌ی « باران » سطر ۲ از بند۲ می‌تند و « بانوی پرغرور باران » می‌شود. سطر مشترک دوم در این بند، پس از رساندن « باران » به بانوی پرغرور، گویی فروتنی پیش می‌گیرد و از « پُرنیلوفر » بودن (در کنار « پُرغرور »ی آن بانو) به « نیلوفرها » بسط می‌یابد. « آسمان ِ » سطر سوم از بند اول به سطر سوم از بند سوم باز می‌گردد. همزمان با این استحاله‌ی ساختاری، در درون شعر نیز استحاله‌یی صورت می‌بندد که در بند سوم به وضوح قابل رؤیت است : استحاله‌ی بانوی پرغرور به باران، یا به بیان دیگر، باران شدن و به آسمان رفتن و به خاک باز آمدن، و استحاله‌ی اندیشنده به آن‌چه می‌اندیشد. بحث در استحاله‌ی درونی را به همین اشاره‌ی کوتاه بسنده می‌کنم که موضوع این گفتار نیست.

به نقش « آن‌گاه » و « وآن‌گاه » در آغاز هر بند توجه کنید. زمان استحاله‌گویی در « آن‌گاه » متوقف است. تمام آن‌چه می‌گذرد در یک لحظه اتفاق می‌افتد. میان « دیدم » و « باز می‌آمد » یک لحظه‌ی « آن‌گاه » ایستاده است.[۱]

یک‌نمونه‌ی دیگر، که فقط اشاره‌یی می‌کنم و می‌گذرم، بی‌هیچ توضیحی. فردریک شوپن چهار اسکرتسو (scherzo) دارد. لطفاً به اسکرتسو شماره‌ی ۲ به دقت گوش‌کنید و به شباهت حیرت‌انگیز آن با این بخش از شبانه، در آید۱: درخت و خنجر و خاطره، که با این مطلع شروع می‌شود : « باگیاه بیابان‌ام/خویشی و پیوندی نیست »، هم از نظر فُرم و هم از محتوی حسی، پی خواهید برد :

۱.← ع. پاشایی، نام همه‌ی شعرهای تو، نشر ثالث، تهران، ۱۳۷۸، ج ۱، صص ۲۷۹-۲۸۶

....
پَر ِپرو ازندارم
امّا
دلی دارم و حسرت ِدُرناها.
و به هنگامی که مرغان ِمهاجر
در دریاچه‌ی ماهتاب
پارو می‌کشند،
خوشا رها کردن و رفتن !

خوابی دیگر
به‌مردابی دیگر !
خوشاماندابی دیگر
به ساحلی دیگر
به دریایی دیگر !
خوشا پَر کشیدن، خوشا رهایی،
خوشا اگر نه رهازیستن، مُردن به رهایی ! ...