□

زنگار خورده باشد و بی‌حاصل
هرچند
از دیرباز
آن چنگِ تبز پاسخِ احساس
در قعرِ جانِ تو، ـ
پرواز شامگاهیِ دُرناها
و بازگشتِ بادها
در گورِ خاطرتو
غباری
از سنگی می‌روید،
چیز نهفته‌ئی‌ت می‌آموزد:
چیزی که ای بسا می‌دانسته‌ئی،
چیزی که
بی گمان
به‌زمان‌های دور دست
می‌دانسته‌ئی.

رم، دی ۵۵

www.KetabFarsi.com

www.KetabFarsi.com

دربارهٔ شعرهای:

طرح

سخنی نیست

من، مرگ را

شبانه

غزلی‌در نتوانستن

شبانه

مرگ ناصری

مرثیه

www.KetabFarsi.com

www.KetabFarsi.com

شعر

طرح

این شعر، اگر چه با نام «طرح» است:

شب، با گلوی خونین، خوانده‌ست دیرگاه
دریا، نشسته سرد
یك شاخه
درسیاهی جنگل
به‌سوی نور
فریاد می‌کشد.

اما یك شعر تصویری‌کامل به‌شمار می‌رود. با ساختمانی که براساس سه تصویر، شکل گرفته است:

تصویر اول: شب خونین گلو
تصویر دوم: دریای سرد نشسته
تصویرسوم: شاخهٔ فریادکشنده

تصاویری از افق سرخ و دریای‌آرام و جنگل سیاه، که گویی سه ضلع یك مثلث‌اند. همراه با رابطه‌ای چند، که میان آنها برقرار شده است،روابطی که مطلقاً کشف‌نخواهد شدمگراینکه دقیقاً به‌جوانب رمزی هرسه تصویر چشم انداخت:

۱ــ ضلع اول یا تصویرنخست... که با توجه به «گلوی‌خونین‌شب» و با اتکاء به‌واژهٔ «دیرگاه» ما را به‌سالهای دور برمی‌گرداند.

۲ــ ضلع ثانی یا تصویر دوم... که بـا توجه به «**سردنشستن دریا**»، سکون وآرامی دریای حاضر و حرکت و تلاطم دریای پیشین را به‌ذهن متبادر می‌کند.

۳ــ ضلع ثالث یا تصویرسوم... که با توجه به «**سیاهی جنگل**»، مارا به‌شاخه‌ای‌که به‌طرف نور فریاد می‌کشد، توجه می‌دهد.

حال، پس‌از این دقت، قطعاً آمادگی بیشتری خواهد بودکه به‌آغازشعر بازگشت و یکبار دیگر ازمیان هرسه تصویرعبورکرد و به‌مفهوم کنایی ورمزی شعر اندیشید:

۱ــ شبی (سرزمینی) که زمانی گلوئی خونین داشته.

۲ــ دریایی (امواج حرکت مردمی) که اینك سرد (آرام) نشسته است.

۳ــ شاخه‌ای (انسانی) که از میان انبوه شاخه‌های جنگل (تمام افرادیك جامعه) به‌سوی نور فریاد می‌کشد.

و همچنان به‌تفکر ادامه داد:

وقتی‌که انوار آفتاب بربلندترین شاخه‌ها زودتر می‌تشیند و ازبلندترین شاخه‌ها دیرتر برمی‌خیزد، آیا نه‌مگر بلندترین شاخه (والاترین انسان) درمیان شاخه‌های جنگل (افراد یك ملت) تنهاآن انسان است‌که ازهمه والاتر،آگاهتر و دارای شعوربیشتری است؟! یعنی شاعر؟! شاعری که هنوز توان فریادکشیدن (مبارزه‌کردن) در او باقی است و به نوری‌که کنایه‌ای‌است از «امید» و«ایمان» اعتقاد راسخ دارد؟.

حالاست‌که با توجه به‌این فرمشکافی، به‌ارزش واقعی شعر می‌توان پی برد؛ و با خود گفت‌که راستی را، **شاملو** دریك شعر سه چهار مصراعی و با استمداد از چند واژهٔ محدود، چه فضای گسترده‌ای ایجاد کرده است. اضافی که دیگر شاعران، چه بـا با دهها مصراع وگاه با صدها واژه نیز از تصویرو بیان‌آن‌عاجزند.وآنچه مسلم‌است، از «**اصل ایجاز**» که لازمهٔ هرشعرپیشرفته‌ای است بسیار دور.

شعر

سخنی نیست

شعر «سخنی نیست» چنین آغاز می‌شود:

چه بگویم؟ سخنی نیست.
می‌وزد از سرامید نسیمی؛
لیک، تا زمزمه‌ئی سازکند،
در همه خلوت صحرا
به‌رهش
نارونی نیست

همچنانکه می‌بینید مصراعهای دوم وسوم و چهارم، تصویری است‌مؤکد و مستدل، به‌عنوان بیان علت برای مفهومی که درمصراع نخست به‌صورتی‌ساده بیان شده است: «**نبودن‌سخن**»، به‌دلیل عدم موقعیت و لاجرم درماندگی در «**چه گفتن**». چرا که سخن انگیزه می‌خواهد و چه تصویری و تعبیری از این رساننده‌ترکه وجود نسیم به‌اعتبارمن وشماست. و نه‌تنها ما، که به‌اعتاربرگی و شاخه‌ای نیز. نسیم، در دامنهٔ کوهستانی خلوت، بی‌انسان و بی‌درخت، و یا بی‌هرشیء قابل‌انعطاف، در شمار هیچ است. یعنی فاقد هرنوع‌واسطهٔ‌وجودی است.

نسیم به‌امیدساز زمزمه‌ای می‌وزد. اما نارونی در راه‌آن نیست.اینجاست که معلوم می گردد تاچه پایه‌تصویر ارائه شده، با مفهوم مصراع نخست‌تناسب دارد. زیرا شاعر نیز همچون نسیم، موقعیتی و واسطه‌ای می‌طلبد. پس اگرمی-

گوید: «سخنی نیست»، علت آن روشن است. یعنی در کدام محیط و برای که، و مگر نه‌اینکه وحشت و ترس اجازهٔ سخن گفتن نمی‌دهد؟:

پشت درهای فروبسته
شب از دشنه و دشمن پر
به‌کج اندیشی
خاموش
نشسته‌ست.
بامها زیر فشار شب
کج،
کوچه
از آمد و رفت شب بدچشم سمج
خسته‌ست.

وحشت در شبی پر از دشنه و دشمن، و با اشاره به‌خستگی کوچه، که‌در عین حال اشارتی به‌خستگی شاعرنیز می‌تواند باشد. آنهم درشبی تهی‌ازعابر، شبی تار با درهای فروبسته‌اش، به‌خصوص درچشم شاملو، که هیچگاه‌ازچشم‌اندازی تهی از آمیختگی با انسان سخنی به‌میان نمی‌آورد. و آیا تنها همین یك دلیل برای نبودن سخن، کافی نیست؟! و باز:

چه بگویم؟ سخنی نیست.
درهمه خلوت این شهر، آوا
جز ز موشی که دراند کفنی نیست.
وندر این ظلمت‌جا
جز میانوحهٔ شومرده زنی نیست
ور نسیمی جنبد،
به‌رهش، نجوا را، نارونی نیست
چه بگویم؟
سخنی نیست...

که پس از پاره‌های آرام مصراعهای قبل، آهنگ سخن همراه با زنگ قافیه‌ها تند می‌شود: و همهٔ تصویرها کوتاه و متوالی و ضربه‌وار، و دلیل پشت دلیل برای نبودن سخن. و ناگزیر، باز رسیدن به‌مصراع «پایه»:

چه بگویم؟ سخنی نیست.

و راستی را چرا سخنی نیست؟!... و چه سخنی ازاین گویاتر که شاعر بی‌همدرد و بی‌مخاطب و تنها، اینچنین به‌تناسب و به‌جا، از شبی دشمنبار سخن می‌گوید.

www.KetabFarsi.com

شعر

من مرگ‌را

شاعر در آغاز این شعر، مراتب شدت حالات خـود را به‌استمداد ازسه تعبیر، از «**حرکت‌زمان**» بیان کرده است:

۱ــ موج گذر زمان، تنها با صفت «سنگین»

۲ــ موج گذر زمان، همچون جو بار آهن (= سنگین‌تر)

۳ــ موج گذر زمان، همچون دریائی از پولاد (= بسیار سنگین‌تر)

و در بند دوم، همچنان درسه مصراع، سه تعبیر دیگر ارائه داده است. تعبیرهایی که به‌نظر می‌رسد، تنها به‌اعتبارمرور شاعر بردورانهای گذشتهٔ اوست. با نشانه‌های «**باران**»، «**نسیم**» و «**سایه**». واین هرسه تعبیر است که غیرمستقیم، ضعف و شدت «سرودهای» او را براساس سه‌تعبیر بند نخست توجیه می‌کند.

و دربند بعد، با توجه به‌سه دوره‌ای که به‌اشاره گذشت، ازکیفیت تقابل خود با «**او**» (تو)های ادوار مختلف سخن می‌گوید:

نیلوفر و باران درتو بود
خنجر و فریادی درمن.
فواره و رؤیا درتو بود
تالاب و سیاهی درمن.
درگذرگاهت سرودی دیگرگونه آغازکردم.

مرحلهٔ نخست: با «او»یی که درابتدا گرفته و گـریان است (نیلوفر و باران). چراکه شاعر را(به‌اعتبار گرفتاری خنجر و فریادش) کاری بااونیست.

شاعری که چون از خنجر وفریاد خود اثری ندید، جز غرق‌شدن در تـالاب و سیاهی، چاره‌ای نمی‌توانست داشت؟! و این، همان مرز دو مرحلهٔ شعر **شاملو** ازنظر محتواست. ومرحلهٔ دوم: «**او**»یی که نشانهٔ **جهش** و آرزومست (فواره و رؤیا)، که خاصه با تأکید ازطریق مصراع «درگذر گاهت سرودی دیگر گونه آغاز کردم» در واقع نشان می‌دهد، با اتکاء به‌نیروی عشق، بـرای نجات از تالاب وسیاهی، راهی وتوانی دیگر یافته است:

من برگ را سرودی کردم
سرسبز تر ز بیشه
من موج را سرودی کردم
پرتپش تر ز انسان
من عـشق را سرودی کردم
پرطبل‌تر ز مرگ.

و این نمایشی است دیگر ازآن «توان» که به‌پشتوانهٔ آن، میزان نیروی انسانی خود وکیفیت تلاشهای زندگی خویش را در دوره‌های مختلف ازابتدا تا کنون دنبال می‌کند:

سرسبز تر ز جنگل
من برگ را سرودی کردم
پرتپش‌تر از دل دریا
من موج را سرودی کردم
پرطبل‌تر از حیات
من مرگ‌را سرودی کردم.

«**عشق**» و «**مرگ**» خواهران توأمان، که با گذاردن این دودر برابرهم، و با حرکتی از «**جزء**» به «**کل**» (چونان زمزمه‌ای که به‌فریادی تبدیـل شود) از حالت بسیار شدیدتر خود نسبت به‌پارهٔ قبل سخن می‌رانند. زیرا اگر درآن پاره «**برگ**» را (که جزء است) حتی از «**بیشه**» (کـه کل است) سرسبز تر کرده بود، و«**موج**» ضعیفتررا از «**انسان**» قویتر، پرتپش‌تر و «**عشق**»شکوهمند را از «**مرگ**» شکوهمندتر، پرطبل‌تر... دراین پاره (براساس سه‌مصراع آغاز

شعر که مبین مراتب حالات تدریجی است) به‌جای «بیشه» از «جنگل» سود می‌برد و به‌جای «نبض انسان» از «دل‌دریا» و به‌جای «مرگ» از «حیات»، و به‌این‌طریق فریاد خود را به‌اوج می‌رساند. ایستادن در برابر «مرگی» که‌حتی از حیات پرطبل‌تر است. و این تأکید را به‌خصوص با توجه به‌شیوهٔ نوشتن آخرین سطر شعر نیز می‌توان احساس کرد:

من مرگ را
سرودی کردم.

بنابراین اگردرپارهٔ نخست شعر،سه مرحلهٔ حالات خود را ازنظرتشدید تدریجی بیان‌کرد، نه‌بی‌حساب، که اصولا ساختمان شعر را بر آن مبنا نهاده بود.

اینك برای اینکه ارتباط منظور، صریحتر نشان داده شود و توجه گردد که هریك از مصراعهای شعر دربندهای مختلف تا چه پایه به یکدیگر ارتباط دارد، ازمجموع مصراعهای بندهای اول و دوم و چهارم (بدون اینکه‌خدشه‌ای به‌ساختمان شعر وارد شود) سه‌بند از آنرا به‌صورتی دیگر می‌نویسیم:

در گذرگاه نسیم، سرودی دیگر گونه آغاز کردم.
سرسبزتر ز بیشه،
من برك را سرودی کردم.
(اینك موج سنگین گذر زمان است که درمن می گذرد)

در گذرگاه باران، سرودی دیگر گونه آغاز کردم.
پرنبض‌تر ز انسان،
من موج را سرودی کردم.
(اینك موج سنگین گذر زمان‌است که چون جوبار آهن درمن می گذرد)

در گذرگاه سایه، سرودی دیگر گونه آغاز کردم.
پرطبل‌تر ز مرگ،
من عشق را سرودی کردم.

(اینك موج سنگین گذر زمان است که چونان دریایی از پولاد و سنگ
درمن می گذرد)

وآنگاه با توجه‌به‌اینکه، سطرهای اول از بند دوم و سطرهای دوم‌وسوم از بند چهارم و سطرهای آخر از بند اول، از سه بند اصلی شعر انتخاب‌شده، ولاجرم، کیفیت ارتباط مصراعها و بندها بهتر نشان داده شده است، آیا ازاین نکتهٔ اساسی می‌توان غافل ماند؟! وآن اینکه آیا بند سوم شعر زائد به‌نظر نمی‌رسد؟ و اگر نه... چرا در این شکل جدید گنجانده نمی‌شود؟!

www.KetabFarsi.com

شعر

شبانه (دوستش می‌دارم...)

«شبانه»های شاملو، از جمله شاعرانه‌ترین اشعار اوست. این قطعات، بیشتر شعر «تصویری» و «ساختمانی» است تا «حرفی». درست برعکس این «شبانه»، کـه صرفاً شعر «حرفی» است و با بیانی آنچنان مستقیم، کـه حتی خوانندهٔ آگاه را در مرز تعریفی «شعر» و «نثر» به‌توقف و تردید وامی‌دارد. لیکن خوانندهٔ آگاه، هرچه سطرها را بیشتر پشت‌سر می‌گذارد، بیشتر به‌روابط منطق شعری برمی‌خورد. تاآنجا که درحین مطالعهٔ آخرین سطور شعر، رفته‌رفته تردید راکنار می‌گذارد وبا خود می‌گوید: درست است که موفق‌ترین شعرهای امروز، «شعرهای ساختمانی و تصویری» است، اما این دلیل نمی‌شود کـه به هرقطعهٔ «حرفی» و با بیان مستقیم به‌دیدهٔ «نثر» نگریست. خاصه اینکه واژه‌ها درمصراعهای مبانی شعر، آنچنان در دایرهٔ منطق شعری به‌یکدیگر باز می‌رسند و ارتباط دقیق خود را نشان می‌دهند که دیگر از وظیفهٔ خاص خود در نثر دور می‌شوند.

شبانهٔ «دوستش می‌دارم» با این بند آغاز می‌شود:

دوستش می‌دارم
چرا که می‌شناسمش،
به‌دوستی و یگانگی.
ـ شهر
همه یگانگی و عداوت است.ـ

بیان «اعترافی» همراه بـا دلیلی منطقی. وقتی که همهٔ شهر عـداوت و بیگانگی است،طبیعی است که دوستی یگانه را باید دوست داشت. اما این دوست یگانه مگر چه وجوه مشترکی با شاعر دارد که این چنین به‌دوستی و یگانگـی متصف می‌شود؟ برای اینکه اونیز همچون شاعر درشهر بیگانهٔ پـرعداوت، در تنهایی غم‌انگیز خود به‌سر می‌برد. اما فقط در «تنهایی غم‌انگیز» خود؟. نه... زیرا درآغاز بند بعد با معرفی بیشتر او خواننده را بیش ازپیش قانع می‌کند. و بدین ترتیب زنی معرفی‌می‌شود که نه‌تنها همچون شاعران با غربت وتنهایی بیگانه نیست، بلکه حالات آنـی ـ غمها و شادیهای ـ او نیز شبیه حالت شعر است.

پس از این معرفی است که «بند» بعد (با اشاره به‌مکان زندگی مشترک آنها) گویی همچون حصاری می‌شود که خـود و او را یکسره ازشهر بیگانهٔ پر عداوت جدا می‌کند:

و صبحانه
و نان گرم،
و پنجره‌ئی
که صبحگاهان
به هوای پاك
گشوده می‌شود،
و طراوت شمعدانیها
در پاشویهٔ حوض.

و این همان صبحگاهان همیشهٔ **شاملوست** که یکبار دیگر با حضور «او» که شادی‌بخش طلوع همهٔ آفتابهاست، معنی می‌یابد. و به‌این ترتیب مسیرطبیعی شعر چنین ایجاب می‌کند که دیگر جز به‌خود و خانه و «او» نپردازد. اما این «او» آنچنان که درآغاز شعر از بیگانگی او سخن گفت هنوز کاملا معرفی نشده است.

مطالعهٔ شعر ادامه می‌یابد و درست دربند بعد، برخواننده مسلم می‌شود که او نه‌فقط زنی است با حالات شاعرانه ـ زنی که چشمه‌ای و پروانه و گلی

کوچك از شادی سرشارش می‌کند ـ بلکه به‌شعر همسر و همخانهٔ خود نیز آنچنان وابسته است که اگر شاعر دیرزمانی شعر ننویسد، اندوهی سنگین و یأسی پاك سراسر وجود او را فرا می‌گیرد. و ازهمین روست که چون شاعر مژدهٔ نوشتن شعر جدید خود را می‌دهد، با تبسم به‌خوابی آرام فرومی‌رود:

چندان که بگویم
«ـ امشب شعری خواهم نوشت»
با لبانی متبسم به‌خوابی آرام فرو می‌رود
چنان چون سنگی
که به‌دریاچه‌ئی
و بودا
که به‌نیروانا.

واینجاست که روشن‌می‌شود، همانقدرکه شاعر بدو نیازمند است، اونیز به‌شاعر احتیاج دارد. وچون ازفرورفتن او درخواب، با تعبیر عینی، زیباوعمیق «سنگی در دریاچه‌ای» و «بودا به‌نیروانا» یاد می‌کند، میزان معصومیت و صداقت او را دراین غوطه‌وری، در ارتباط و دلبستگی دخترکی خردسال با عروسك محبوبش بازمی‌بیند. وآنگاه دربند بعدی است که خواننده تازه‌متوجه می‌شود تاچه‌اندازه از تقدم و تأخر «بودا» و «نیروانا» و «دریاچه» و «سنگ» به‌تناسب استفاده‌کرده است. در آنجا کـه دربرگردان استادانه‌ای از احتیاج «او» به‌خود و شعر خود سخن می‌گوید:

اگر بگویم که سعادت
حادثه‌ئی است براساس اشتباهی؛
اندوه
سراپایش را دربرمی‌گیرد
چنان چون دریاچه‌ای
که سنگی را
و «نیروانا»
که «بودا»را.

«برگردانی» با این توجیه که وقتی براثر نوشتن شعر جدید شاعر، شادی سراپای وجودش را فرا می‌گیرد، همچون «سنگی کوچك» در «دریاچهٔ عمیق خواب» و همچون «بودا»ی بزرگ به‌حقیقت «نیروانا»ست؛ واکنون که اندوه سراسر وجودش را تسخیر می‌کند، اندوه عمیق همچون دریاچه‌ای است که سنگی کوچك را در بر می‌گیرد و نیز همچون «نیروانا»ست که «بودا» را. همو که «سعادت را جز در فلمرو عشق بازنشناخته است». و این یکی دیگر از علل امتیاز اوست. تنها زنی که در دوران بی‌اعتباری عشق به‌عشق می‌اندیشد. و شاعر از این نظر است که از علت احتیاج خود به‌او سخن می‌گوید. شاعری که پس از آنهمه سرگردانیها و خانه به‌دوشیها، ناگهان پناهگاهی مطمئن یافته است.

و این «او» که در پیرامون شاعر، همه‌چیز را به‌هیئت خود درمی‌آورد، و شاعر، دیگر به‌هرجا که می‌نگرد وهرچه تصور می‌کند، جز تصویر «او» و چشم‌انداز «او» نمی‌بیند، خدای تازهٔ **شاملو**ست «خدای گمشده»ای که ناگهان پیدا شده است. و **شاملو** با این گونه‌سخن گفتن از او درحقیقت به‌معشوق مادی خود به‌اعتبار حضور همه‌جائی او، شکل عرفانی می‌دهد:

نخست دیرزمانی در اونگریستم
چندان که نظر از وی باز گرفتم
در پیرامون من
همه‌چیزی به‌هیئت او درآمده بود
آنگاه دانستم که مرا دیگر
از او
گزیر نیست.

شعر

غزلی در نتوانستن

سادگی ظاهری این شعر تا آنجاست که گمان می‌رود اگر به‌قدرتهای نهفتهٔ آن اشاره نشود، هیچ خواننده‌ای به عنوان یك شعر دقیق و استوار به‌آن نگاه نخواهد کرد.

پیش از این بارها گفته شده است که رسیدن به‌سادگی راستین درشعر، آرزوی هر شاعری است. اما این نه ازآن نوع سادگی شعرهای نثرواری‌است که چون از ذهن سادهٔ بی‌بهره از تخیلات شاعرانه تراوش کرده و از هر گونه رابطهٔ شعری خالی است، حتی خوانندهٔ مبتدی نیز بدون تأمل و تفکر به‌راحتی آنرا می‌خواند و تمام می‌کند. بل‌آنچنان سادگی‌یی است که تنهادر چشم یك‌منتقد وشعرشناس معنی می‌یابد. به‌عبارت دیگر یك منتقد، خوب‌می‌داند که تصاویر سادهٔاین شعر، پیش‌از این در ذهن مشکل‌شاعر، تحلیلها وترکیبهای لازم را انجام داده و در حقیقت پس از گذشتن از صافی ضمیر او به‌سادگی فعلی رسیده است.

غزلی در نتوانستن،یکی از همین شعرهاست. شعری در چهاربند و با یك شکل ظاهری مشخص. به‌طوری که هربند، با جملهٔ شرطی «غم‌نان اگر بگذارد» پایان می‌پذیرد. شعر با این بند آغاز می‌شود:

از دستهای کرم تو
کودکان توأمان آغوش خویش
سخنها می‌توانم گفت

غم نان اگر بگذارد

شاعری همچون **شاملو** که از «دست»های انسان بیش از هر عضودیگر او سخن‌می گوید، این شعر عاشقانه و ستایش‌آمیز (ستایندهٔ «او») را نیز بااشاره به«دست»های اوآغازکرده است. «او»یی‌که‌شاعر را دیری است ازسرگردانی نجات بخشیده، و شاعر نیز دیری است با گسستن از دیگران و جدا شدن از «کوچه» به«او»و به«خانهٔ او» پیوسته است. و اکنون که به‌دستهای او همچون «کودکانی‌توأمان» می‌نگرد، از«کودکان توأمان‌آغوش‌خویش»سخن‌می گوید. و نه «آغوش تو». چراکه ضمیر «خویش» جر به«او» به‌شاعر نیز برمی‌گردد. و چه زیبا: کودکان توأمان هر دو.

اما چرا شاعر «دستهای او» را همچون «کودکان توأمان» دیده است؟ با خطاب «ای مسیح مادر، ای خورشید» در بند بعد، نهایت مناسبت این تعبیر روشن می‌شود زیرا ضمن اینکه به عصمت ویگانگی‌او در میان همهٔ زنان‌اشاره می‌کند، به«بی‌فرزندی» او نیز اشاره دارد. تاآنجاکه دیگرحز به‌شکل کودکان توأمان، نمی‌تواند به‌دستهای او بنگرد. و به راستی چه غم اگر خانه از لبخند کودك خالی است، که دستهای او کودکان توأمان آنهاست. دستی که درحکم فرزند او و از مسیح مادری است که شاعر را جانی دیگر بخشیده است. و چرا در بند بعد، این «او» «رنگین‌کمان بهاری» نشود؟ آنهم در باغ خزان رسیدهٔ شاعر: محیط زندگی او یا قلب او و ذهن او. همین «او» که درآخرین بند:

چشمه‌ساری در دل و
آبشاری در کف
آفتابی در نگاه و
فرشته‌ای در پیراهن
از انسانی که توئی
قصه‌ها می‌توانم کرد
غم نان اگر بگذارد

ناگهان درآینهٔ تعبیرهای گونه‌گون کاملترین چهرهٔ خود را نشان‌می‌دهد.

همهٔ تعبیرهایی که به‌اعتبار ذهن متشکل شاعر، خواه ناخواه از بطن دیگر تعابیر بندهای پیشین‌زاده شده‌اند. زیرا این همان «دستهای گـرم» اوست که اکنون «آبشاری در کف» دارد و همان «مسیح مادر،خورشید» است که اینك«آفتابی در نگاه» اوست و این باغ خزان رسیده شاعر است که «چشمه ساری دردل». مسیح مادری و خورشیدی که‌چون آفتابی در نگاه و آبشاری در دست وچشمه ساری در دل دارد، آنهم درباغ خزان رسیده‌ای که نیازمند همهٔ آنهاست دیگر نمی‌توان‌بدو، جز به‌چشم «فرشته‌ای آسمانی» نگریست. فرشته‌ای‌که کاملترین شکل خود را با نشانه‌های آسمانی چنگ و نغمه (زهره) رنگین‌کمان، آبشار، آفتاب، خورشید و تمام آن چیزهایی که آنسوی «نان» و شایستهٔ شخصیت او به اعتبار عصمت «او»ست، نشان می‌دهد. زنی که اگـرچه دور از آلودگیهای آدمی به‌بهترین وجه تصویر می‌شود، با این‌همه درمدار جبر زندگی امروزباز هم آنچنان آرامبخش نیست‌که شاعررا از غم نان، نان زمینی، در مقابل‌آنهمه زیبائیهای آسمانی، فارغ و برکنار دارد.

www.KetabFarsi.com

شعر
شبانه (اعترافی طولانی...)

این شعر، یکی از بهترین «شبانه»های شاملوست. شعری در نهایت ایجاز و با سطوری محکم و استوار، و به‌ظاهر آنچنان ساده، که گوئی فقط «حرف» می‌زند و به‌هر گونه «تصویر»ی بی اعتناست. تا آنجا که به‌نظر می‌رسد سطر سطرشعردر مرزنثرحرکت می‌کند. اما این ظاهرشعراست و در باطن چنین‌نیست. چرا که هر شعر شناس آگاه خوب می‌داند که والاترین شعرها، آنها هستند که از تصاویر عینی و مادی و وصفی به‌دورند، و به‌اعتبار نگاه تازهٔ شاعری که با ذهنیت شاعرانه و اندیشمندانه، به‌جهان می‌نگرد، آنچنان بیان شده‌اند که اگر چه در وهلهٔ اول دور از تعریف شعر به‌نظر می‌آیند، اما چـون به‌چشم «نثر» نگریسته شوند، نمی‌توانند تعریف «نثر» برخود گیرند. و این از آنروست که «حرفها» و «تصویر»ها ازهم تفکیك ناپذیرند. زیرا همینقدر که شاعر به«شب» همچون «اعترافی طولانی» اندیشید، این «تصویر» آنچنان با «حرف» شاعر در آمیخته است که در نگاه نخست تصور «تصویر» از آن نمی‌شود. غافل از اینکه شعر، بر آنچنان شکل قـوی و تازه‌ای انکاه دارد که می‌توان گفت، نه تنها شعری است بازبانی پیشرفته و خاص، بل یکی از موجزترین و تازه‌ترین شعرهایی است که شاملو تا به‌حال نوشته است.

شعر با این مصراع آغاز می‌شود:

اعترافی طولانی است شب اعترافی طولانی است

که با تکرار «اعترافی طولانی است» و با استفاده از واژهٔ «شب» در

میان دو جمله، (و نه در آغاز مصراع) به‌امتداد و تداوم شب اشاره می‌کند. آنهم بی‌هیچ علامت (،) یا (.) در هیچیك از سطور، که گویی این شب ممتد و متداوم همچنان ادامه دارد. شبی که درچشم انسان همچون یك قرن می‌گذرد و در واقع سرپوشی برای همهٔ اعترافاتی است که بامدادان از پرده بیرون می‌افتد. اما چرا بامدادان؟ باتوجه به‌مصراع بعد، روشن می‌شود:

فریادی برای رهایی است شب فریادی برای رهایی است.

زیرا این شب است کـه نشانهٔ ظلمت و اسارت به‌شمار می‌رود. ظلمت طولانی شبی که اندیشهٔ رهایی (نجات از شب و رسیدن به‌صبح) را به وجود می‌آورد. و در ادامهٔ آن (در مصراع سوم):

«فریادی برای بند»

باز همین شب است که به«بند» و «زندان» تعبیر می‌شود.
و آنگاه که با تکرار سطر نخست، آنهم به‌قصد تأکید در دوسطر:

شب
اعترافی طولانی است.

مارا به‌آغاز شعر باز می‌گرداند و به‌تعمق بیشتر وامی‌دارد، تا با مروری دیگر از بند اول به‌بند دوم راه یابیم:

«اگر نخستین شب زندان است
یا شام واپسین
ـ تا آفتاب دیگر را
در چهارراه‌ها فریادآری
یا خود به‌حلقهٔ دارش از خاطر
ببری ـ»

و با توجـه به‌مناسبت کلمات «زندان»، «دار»، «شام‌واپسین» و«آفتاب دیگر»، با کلمات اصلی پارهٔ پیش: «رهایی»، «اعتراف» و«بند»، ضمن تصور

شبحی از «مسیح» (به‌اعتبار «شام واپسین» و«حلقهٔ دار») به‌رابطهٔ منطقی‌عجیب کلمات بیندیشیم: زیرا این شب است که اندیشهٔ صبح را به‌خاطر می‌آورد (به‌اعتباررهایی از شب دربارهٔ پیش) و باز شب است که اندیشهٔ صبح را از یاد می‌برد (به اعتبار فریادی برای بند در پارهٔ قبل)، و آنگاه با تفکر بر واژه‌های «امید»، «نومیدی»، «رهایی» و «بند» و مفهوم متضاد ناشی ازآنها، در رابطه با بند پیشین، به‌ناگاه علت ارتباط را دریابیم: فریادی از «نومیدی» به‌اعتبار «حلقهٔ‌دار» و فریادی از «امید» به‌اعتبار «آفتاب دیگر» و نیز: فریادی برای «بند» به اعتبار «حلقهٔ دار» و فریادی برای«رهائی» به‌اعتبار«آفتاب‌دیگر» و پس از این «دریافت» نیز از تفکر باز نایستیم؛ تفکر از این لحاظ که آیا رسیدن به‌حلقهٔ‌دار رهایی واقعی است یا دیدار از آفتاب دیگر؟ و آیا مگر نه اینکه شعر واقعی هیچگاه به‌پایان‌نمی‌رسد و گویی همواره به‌حرکت خودادامه می‌دهد؟ و اگر نه، چرا شاعربا تکرار «فریاد» شب در مصراع پایان، آنهم‌در دو سطر مجزا، خود بر این نکته تأکید کرده است که: سرانجام را چه‌به‌امید و چه نومیدی، چه رهایی و چه بند،

شب
فریادی طولانی است.

شعر

مرگ ناصری

این شعر صرفاً توصیف موقعیت وحالت‌عیساست (عیسامانندان)وقتی که به‌طرف سرنوشت خویش می‌رود (می‌روند). آنگاه که تماشا گـران بدو (به آنان) می‌نگـرند و دژخیمان بدوی (به‌آنها) فـرمان می‌دهند و او (آنان) را تازیانه می‌زنند. و سـرانجام هنگامـی که او (آنها) به‌صلیب کشیده می‌شود (می‌شوند) و خورشید وماه به‌هم برمی‌آیند و «جلجتا»را سکوت فرا می گیرد. شعر با این بند آغاز می‌شود:

با آواری بکدست،
یکدست،
دنباله چوبین‌بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
بر خاك می کشید.
ـ«تاج خاری برسرش بگذارید!»ـ

این نخستین‌بند شعر، توصیف وضع مسیح درلحظات‌صعود به‌جلجتاست. اگر دقیقاً به‌کلمـات منتخب توجه شود (با توجـه به‌حالت مشایعان که طبعاً مخلوطی ازسکوت وپچ‌پچ ومهت است) به‌سهولت، مناسبت صفت «یکدست» و صفات «مرتعش» و «سنگین» درك‌خواهد شد. چرا که هر دو صفت، درصعود عیسی به‌کوه هم تعیین کنندهٔ وزن چوب و هم مبین میزان تحمل و کیفیت‌نفس

نفس زدن اوست. چوبی سنگین کـه در هنگام صعود لاجرم سنگین‌تر احـاس می‌شود و با توجه به‌لرزش (و طبعاً لرزیدن چوب) و خستگی حامل، با کلمهٔ «ارتعاش» بسیار متناسب است:

و آواز دراز دنبالهٔ بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته‌ای آتشین
می‌رشت
ـ «شتاب کن ناصری، شتاب کن»ـ

در این بند، که ادامهٔ همان توصیف بند اول است، شاعر نقبی به‌درون مسیح می‌زند. اگر در پارهٔ آغاز شعر صفت «یکدست» را برای «آواز» به‌کار بـرده و در حقیقت صدای یکـواخت «چوب» را که خارج از دنیای درون عیـاست، نشان‌داده، در این پاره صفت «دراز» را برای «آواز» (به‌مناسبت‌خط درازی که همچنان به‌زمین کشیده می‌شود) وصفت «یکدست» را برای «هذیان درد» (که نشان‌دهندهٔ حالت درونی عیـاست) به‌کار می‌برد. آنچنانکـه اگر می‌گوید آواز دراز چوب در درون او «رشته‌ای آتشین» می‌رشت، لزوم تعبیر «رشتهٔ آتشین» را نه بی‌مناسبت، که به‌اعتبار رد مار وار وتازیانه‌وار چوب باید گرفت. اما چرا این تعبیر خاص را در اینجا آورده است؟، علی‌التحقیق به‌منظور آمادگی خواننده به‌لحاظ رابطه‌ای است که با پارهٔ بعد خواهد داشت:

از رحمی که در جان خویش یافت
سبك شد
و چونان قویی مغرور
در زلالی خویشتن نگریست
ـ «تازیانه‌اش بزنید!»ـ

اینجاست که رابطهٔ ذکر شده با فرمان «تازیانه‌اش بزنید» روشن می‌شود. یعنی علت تناسب «رشتهٔ آتشین» معلوم می گردد: رشته‌ای آتشین در برابر انسانی

که لطیف‌تن و پاک‌روان است؛ و اکنون ازرحمی که در درون خویش می‌بیند سبك می‌شود و همچون «قوئی» در زلالی خویشتن می‌نگرد. زیرا که هنوز حالت «یکدستی»به‌هم نخورده و هنوز ضربهٔ نخستین وارد نشده‌است. وراستی چرا همچون «قو»؟. و اصولاً چرا از میان انبوه‌تعابیر، ذهن شاعر بایدمتوجه «قو» بشود؟ و مگـر نه‌اینست که«قو» (بنا بر افسانهٔ زندگی حیوانات) تنها پرنده‌ای است که مرگ خود را پیش‌بینی می‌کند و در زمان موعود برزلال ترین جاده‌های آب به‌سوی مرگ خـود به‌حـرکت درمی‌آید؛ تا سرانجام در گوشه‌ای دور، با هستی زیبای خویش وداع گوید. درست همچون مسیح که‌با آگاهی در زلالی روح خود بسوی مرگ محتوم به‌پیش می‌رود:

رشتهٔ چرمباف
فرود آمد.
و ریسمان بی‌انتهای سرخ
در طول خویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.
ـ «شتاب کن ناصری، شتاب کن!»ـ

و این بند چهارم است. ادامهٔ طبیعی بند پیشین. زیرا اگر در پارهٔ پیش از زلالی ولطافت مسیح‌سخن رفت (ازآنجا که هرچه پوست‌بدن نازکتر باشد، درد تازیانه را بیشتر احساس‌خواهدکرد) تنها به‌این اعتبار است که میزان‌دردی که از فرود آمدن تازیانه احساس می‌شود، دوچندان نشان داده شود: تن لاغر ولطیفی که به‌احترام‌آن حتی شایسته نیست کلمهٔ «تازیانه» رابه‌کار برد. اینجاست که مناسبت «رشتهٔ چرمباف» معلوم می‌گردد: رشته‌ای که در حقیقت نشان‌دهندهٔ تازیانهٔ چرمبافته است که از وحشتناکترین تازیانه‌هاست. همان که به«ریسمان بی‌انتهای سرخ» نیز تعبیـر می‌شود. و به‌خصوص به‌اعتبار جاری شدن خـون انسانی همچون عیسا. وآنگاه «ریسمان بی‌انتهای سرخ» درطول خویش امتداد می‌یابد (در حین بلند کردن و زدن) و از گـرهی بزرگ برمی‌گذرد. و به این ترتیب غیرمستقیم ضربهٔ تازیانه را نشان می‌دهد. (گویی که تازیانه‌خوردن

دون‌شأن‌مسیح است). تازیانه‌ای که تا گاه کشیده می‌شود (درطول خویش) و سپس به‌گرد کمر عیسی می‌پیچد (گرهٔ بزرگ) (یا به‌قول شاعر به‌دور خود می‌پیچد) و دیگر بار باز می‌گردد (از گرهی بزرگ برگذشت) و نیز به‌قول شاعر چون به‌دور خود می‌پیچد دوباره باز می‌شود؛ و در آخر فرمان تکرار می‌گردد: «شتاب کن ناصری، شتاب کن!» ــ کاری که معمولاً به‌منظور تندرفتن و شتاب کردن حیوانها می‌کنند. و اینجاست نهایت درد، دردی که از آن مردی چون عیسی است.

آنگاه چون از پارهٔ آغاز شعر، زمینه برای گریز آخرین (تازیانه‌خوردن عیسی) آماده شده است، در بند بعد (بند پنجم) دیگر از مسیح درمی‌گذرد و به «تماشائیان» می‌پردازد.

از صف غوغای تماشاییان
العازر
گام زنان راه خود گرفت
دستها
در پس پشت
به‌هم درافکنده،
جانش را از آزارِ گرانِ دینی گزنده
آزاد یافت:
ــ «مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست» ــ

وتوجه کنید در اینجا شاملو تا چه پایه استادانه از کلمهٔ «تماشائیان» استفاده می‌کند ونه «تماشاگران»، چرا که اینان گرچه هریك تماشاگر مسیح‌اند ولی خود به‌راستی تماشائی‌اند. و پیداست که ازمیان اینان مهمتر از همه «العازر» است، که بزرگترین معجزه‌ها را ازمسیح دیده‌است، همان مرده‌ای که براثر اعجاز او زنده شده واکنون به‌تماشای رهانندهٔ خویش ایستاده است. همو که اگرچه کوچکتر از آن است که مسیح را فربادرس باشد (همچنانکه مسیح را ازاو توقعی نیست) اما درحقیقت به‌بهانهٔ «مگرخود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست» از زیر باردین خود به‌مسیح شانه‌خالی می‌کند.

اکنون وقت آن است که به‌اعتبار «مگرخود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست»

همراه باشهیدی‌چون مسیح وشاهدی چون‌العازر در دایرهٔ کنائی‌ورمزی شعر پای نهاد وچهرهٔ گسترده وتعمیم‌یافتهٔ مسیح وهمهٔ کسانی راکه‌می‌توانستند ونخواستند درنظر گرفت، ونوجه‌کردکه قهرمانان مبارزوبزرگ همیشه چنین‌اند، همچنانکه همهٔ‌العازران همیشه چنان، همانان‌که از مسئولیت متعهد می‌گریزند. گریزی‌که خود نیز «انتخابی» است. زیرا اگر العازر سرانجام این روی سکه را ترجیح داد وبه‌این بهانه خود را از زیربار آن دین آزاد یافت، درهرصورت برای او آن روی سکه نیزوجود داشت:

آسمان کوتاه
به‌سنگینی
برآواز روی درخاموشی رحم
فروافتاد
سوگواران به‌خاکپشته برشدند
و خورشید وماه
به‌هم
برآمد

واین بندآخرشعراست. بندی باحسن ختام‌ولازم. چراکه پس ازتصلیب، تنها توصیف سوگواران وکیفیت محیط اطراف مانده است. پاره‌ای‌که باتوجه به‌میزان‌مصیبت‌وصف شده، عجیب متناسب و وحشتزاست: آسمانی‌که به‌سنگینی فرومی‌افتدوآواز رحم‌را (که به‌تدریج به‌خاموشی می‌گراید) به‌یکباره‌خاموش می‌کند، وچون‌فرومی‌افتد لاجرم‌ماه وخورشیدش درهم‌می‌تپند ودربهم خوردگی نظام جهان باهم برمی‌آیند. ماه وخورشید درآسمانی‌که اگرصفت «کوتاه» را می‌پذیرد غیراز اینکه نشانهٔ بارگرانی است که به‌دوش ناظران است، در حقیقت ازین نظراست‌که به‌دیدهٔ آنان (همانهاکه به‌خاکپشته برشده‌اند) دیگر زمان‌وزمین را وسعتی نیست.

وچرا چنین‌تحدیدی روا باید داشت؟ مگرنه شاعردرحقیقت از سرنوشت خودّ سخن می‌گوید؟ ومگرنه این دگرگونی حالت واختلاف تفسیرحتی درمیان تماشاگران نیز وجود دارد؟ آنهم درچنین فضایی متوسع وپراز بهت وابهام و

بدون هرنوع قضاوت مستقیم که خود سبب تحدید می‌شود. خواننده‌ای که اکنون باید بیندیشد و در اعماق فرو رود و در خلوت خویش به قضاوت بنشیند.

www.KetabFarsi.com

شعر

مرثیه

از میان مرثیه‌هایی که ــ خاصه درسالهای اخیر ــ توسط شاعران مختلف نوشته شده است، «مرثیهٔ» شاملو در مرگ فروغ‌فرخزاد بدون شك یگانه و بی همتاست.

چهره‌ای که از مرگ وجاودانگی درفضای پهناورشعر ترسیم شده است، شوق‌آمیز وزیباست. بااندوهی از آن فرزانگان، سرشاروشادمانه، ونــه گذرا، سطحی وعوامانه. وباآنچنان ظاهر پاك وساده‌ای که کمتر خواننده‌ای را اجازه می‌دهد تابه‌عمق شعرو روابط نهانی دقیق ودرنهایت، به‌استخوانبندی‌استوار و تشکل نهایی آن متوجه شود:

به‌جستجوی‌تو
به‌درگاه کوه می‌گریم
درآستانهٔ دریا وعلف

همچنان‌که می‌بینید، شاملو بااستفاده‌ازکلمات «کوه»، «دریا» و «علف» (= دشت وصحرا) شعر را آغاز می‌کند. هرسه واژه‌ای کــه ازگسترده‌ترین و شکوهمندترین مظاهر طبیعت نشان دارند و به‌منزلــهٔ سه‌رأس مثلثی به‌پهناوری زمین‌اند. انتخابی (و چه‌بسا ناخودآگاه) کــه: جز اینکه باعث می‌شود تا غیر مستقیم به‌عظمت و بزرگی و اهداری‌ضمیر «تو» (= فروغ) اشاره‌گردد، ازتمامیت وکمال جستجو نیز حکایت دارد. جستجویی درمکان (دراین‌بند) وجستجویی‌در زمان (دربند بعد):