● فرامرز دهگان

نه عادلانه، نه زیبا

نقدی بر کتاب «در آستانه» از احمد شاملو

آن چه نقد نه چندان شاخص شعر فارسی بعد از توهم شکست روایت به طور کامل از دست داد همان است که انگلیسی زبان ها به آن paraphrase می گویند و آن «متن منثور باز گفته ی شعر است که تنها دارای زبده ی عقاید و موضوع شعر به زبان روایت گر (نه شاعر) است یعنی یک روایت ساده از شعر به نثر است ـ هنگامی که چکیده ی مفاهیم شعر را به نثر بنویسیم [۱]» اما گاه شاعران تکنیک های داستان را در شعر به کار می گیرند، همچنان که تکنیک های نمایش و سینما را. و بررسی این تکنیک ها چیزی غیر از مورد بالاست که البته نمی تواند بی نیاز از آن باشد.

این مقاله برآن است تا کتاب «در آستانه»ی احمد شاملو را از همین زاویه باز بیند.

شاملو شاعر مدرن ایرانی در یکی دو دهه ی اخیر همواره از طرف بخشی از هموطنان خود به خاطر استفاده ی فراوان از ضمیر من و زاویه دید اول شخص مورد مؤاخذه قرار گرفته است؛ چیزی که در داستان شاید بیش از حد نیاز تبلیغ می شود. چگونه است که این عامل در شعر واپسگرا و در داستان عنصری مدرن و پیشرو به حساب می آید؟

شاملو که در دهه ی هفتاد بیش از پیش خود را با این گونه انتقادات مواجه می بیند در سال ۷۶ مجموعه ی شعر در آستانه را منتشر می کند. به زعم راقم این سطور کتاب مزبور شاید جزو معدود مجموعه اشعاری است در زبان فارسی که به خاطر ارتباط ارگانیک اجزا، چه از لحاظ ساختاری و چه از لحاظ معنایی، شایسته ی عنوان کتاب است. کتاب شامل ۲۸ قطعه شعر است که در کلیت خود می تواند مانیفست شاعری شاملو و جوابیه ای در انتقادات یاد شده باشد.

حکایت اولین شعر این مجموعه است. مطربی به یک جشن عروسی وارد می شود با چکاوک سرزنده ای بردسته ی سازش. مهمانان سرخوشی را به رقص و ینگه ی مغموم را به گریه می اندازد. و در بخش دوم شعر پایان مراسم را با ریخت و پاش معمول و چکاوک مرده بر آجرفرش کف به تصویر می کشد. راوی دانای کل، داستان را در دو جهت کاملاً مخالف گسترش می دهد. در ضمن درآمدن از قسمت اول به قسمت دوم (نقطه ی عطف) گویا به عمد چیزی ناگفته می ماند. چیزی که به عشق ممنوع تعبیر شده شاید همان حرف نگفته ی داستان باشد. و شاید اصلاً ممنوعیت اگر بخواهد به شیوه ی understatement توصیف شود حق این است که در ضمن داستانی این چنینی به سکوت برگزار شود. پس با این شکل و شمایل که ناگفته ای عامل تغییر مسیر داستان بوده امکان این هست که حکایت را یک داستان مکاشفه ای یا epiphani درنظر آوریم. مخصوصاً مرگ چکاوک در آخرین سطر که ضربه ی نهایی یا تیر خلاص را وارد می آورد. این نوع داستان را بسیاری از بزرگان جهان تجربه کرده اند. شهریار مندنی پور اخیراً این معنا را به **آن داستان** تعبیر می کند که البته درست و نادرستش به خودش مربوط است. اما آن چه مدنظر

ماست این است که چه طور چنین چیزی در کار یک نویسنده‌ی غیر ایرانی نقطه‌ی قوت و در نویسنده یا شاعر ایرانی نقطه‌ی ضعف به حساب می آید؟

اگر در مورد این ممنوعیت یا درون مایه‌ی شعر ،هرچه که هست ، به طور صریح مطالبی گفته می شد آن گاه احتمالاً می توانستیم یک داستان بورخسی را هم در سیمای شعر ببینیم . چرا که داستان های بورخسی چیزی بین ژانرهای مقاله و داستان هستند. شروع «مطرب درآمد» ضمن یادآوری درآمد موسیقی شاید تأکیدی بر این باشد که «حکایت» درآمد و مقدمه ای است بر کل کتاب . و راستی کدامیک به شاعر نزدیک تر است ؟ چکاوک ؟ عروس ؟ داماد؟ مطرب ؟ ینگه ؟ نکند او هم جزو مهمانان سرخوشی باشد؟ ینگه را شاید بتوان کلیدی ترین کلمه ی شعر به حساب آورد چرا که به غیر از معنای فرهنگ نامه‌ای‌اش یادآور ینگه دنیایی هم می تواند باشد. یعنی کسی که جماعت او را ینگه دنیایی و بسیار غریبه و دور و دیر می دانند. و او نیز خود را در میان جمع غریبه حس می کند؛ کسی که این جا تک افتاده . آیا همین نمی تواند بهانه ای باشد که شاعر را دست به کار این کتاب کند. اگر حکایت داستانی بود در بین داستان های بسیار کوتاه بورخس آیا همین گونه می دیدیمش ؟

هاسمیک یک روایت خطابی است که می تواند داستانی باشد با زاویه دید دوم شخص. در اکثر مواردی که شاملو آیدا یا شخص مشخصی را مخاطب قرار می دهد ما با نوعی مونولوگ دراماتیک روبه رو هستیم . یعنی مخاطب راوی هر که هست کاملاً ساکت است و هیچ جوابی به راوی نمی دهد. یا راوی نمی خواهد که جوابی بگیرد. اما در این شعر مخاطب هم چند کلمه ای حرف می زند. پس با این حساب این شعر یک مونولوگ نیست بلکه دیالوگ است . عبارت تقدیم نامچه ی شعر دوپهلوست یعنی «با آیدا» از یک طرف می تواند به معنی «به آیدا» باشد که در این صورت مخاطب آیداست و آن گاه این چند سطر که «کلافی سر در خویش / گشوده می شود / نغمه ای هوش ربا / که جز در استدراک همه گان / خودی نمی نماید.» هم از زبان اوست و این دو نفر موضوع صحبتشان بانوی مادر است . از طرف دیگر عبارت مزبور می تواند به معنی «همراه با آید» باشد که در این صورت می توان گفت روی سخن با بانوی مادر یا «نوع زن »است. در این صورت این نوع است که به صدا درآمده و جواب می گوید. شاید بامداد در پی روشن کردن موضع خود در مقابل کلمه ی زن است . سرلوحه ی شعر این ظن را تقویت می کند که او درصدد جواب نقدها و حرف و حدیث هایی است که روی این مسأله در شعر او انگشت می گذارند. نمی توان فراموش کرد که از اوستا تا به امروز عاشقانه سرایانی همسنگ شاملو در زبان فارسی اگر هم باشند بسیار کمیابند. هرچند انگار او هم جز در همین یک مورد به معشوق مجال صحبت و هم صحبتی نمی دهد. اما این نقیصه حتی همین امروز هم در شعر فارسی وجود دارد. مقایسه ی عاشقانه های شاملو با دیگر هم عصرانش این فاصله را به خوبی باز می نماید. این قضیه تا آن جا پیش رفته است که تعدادی از هنرمندان و اندیشمندان اذعان می دارند خلق آثار عاشقانه در این روزگار به هیچ وجه امکان پذیر نیست . این که بانوی مادر یا نوع زن خود را نغمه ای معرفی می کند که جز در استدراک همه گان خودی نمی نماید شاید اعترافی به همین مطلب باشد که زن تاکنون جز species نبوده است . و آگاهی به این مطلب شاید نقطه ی شروعی است برای تلاش در راه شناخت فردی . راوی / شاعر می گوید تو «جانت ترنم بی گناهی است راست همچون سازی در توفان سازها که تنها به صدای خویش گوش نمی دهد» حضورت را درک نمی کردیم ، بلکه سایه ات را می دیدیم و با ذهنیت مردانه ی خود تعبیر و تفسیر می کردیم : «نگاهت نمی کردیم دریغا ! به مایه ای شیفته بودیم که در پس پشت حضور مهتابی ات حیات را به کنایه درمی یافت .» تا این جا حداقل شعر نشان

می دهد که ذهن شاعر با این مسأله درگیر است و دست کم پرت تر از هم عصران خودش نیست . پیشنهاد می کند که زن به صدای خویش گوش فرا دهد. و سؤال آخر شعر که «کی چنین بربالیده بودی ؟» یک سؤال تأکیدی است که بر این تلاش به عنوان یک بالیدن تأکید می ورزد. اما این که چگونه این شناخت حاصل می شود کلافی سردرخویش می نماید که جز در استدراک همه گان و درک حضور دیگری رخ نمی نماید. و با این دستمایه بلافاصله گزارش هایی از این گونه تلاش را نمونه می دهد.

شعر بعد این است :

ظلمات مطلق نابینایی . / احساس مرگزای تنهایی . /

«چه ساعتی است ؟ (از ذهنت می گذرد) / چه روزی ؟ / چه ماهی / از چه سال کدام قرن کدام تاریخ کدام سیاره ؟»

تک سرفه ای ناگاه / تنگ از کنار تو .

آه احساس رهایی بخش هم چراغی !

در بند اول دقیقاً به شیوه ی توصیف مستقیم و overstatement به وصف حال می پردازد. یعنی آن ظلمات مطلق به عنوان ابژه در بیرون راوی وجود ندارد ، بلکه شاید حاصل نابینایی راوی است . ای بسا این بیان بهتر باشد که بگوییم خود همین نابینایی ابژه است که تلاش برای شناسایی اش به سؤالاتی می انجامد و دست آخر به زنهار تک سرفه ای پرده از چهره اش برداشته می شود. چهره ای که آن چنان هم سیاه نیست و می تواند رهایی بخش هم باشد. و با تمام این تفاصیل آیا این نمی تواند هم زمان داستانی بورخسی و داستانی مکاشفه ای به حساب آید.

شعر بعد که به **واحد اسکندری** تقدیم شده دقیقاً کپی شعر قبل است . با همان ساخت و با همان شکل و شمایل و تاریخ هردو شعر هم یک روز است . و این دو تازه کشف حضور دیگری از طریق حالتی نو است که بر شاعر می رود. آن چه کشف شده این است که این حالت غریب نه شاد نه غمگین حاصل حضور دیگری در کنار یا پیش رو یا در فاصله ای نه آن چنان مشخص از شخص راوی یا خود شاعر است. شعر کشف این حس است نه درک هستی و چیستی این هم چراغ و هم سایه . و نه شناخت او که شاید از دیدگاه هستی شناختی لزومی هم نداشته باشد. بندهای آخر هردو شعر در معنای هایدگری یک کشف حال هستند. یعنی با کشف حضور دیگری ـ یک فرد انسان ـ در چشم انداز خود به کشف حال ـ ملال خاطر اصیل [۲] ـ می رسد و به شیوه ی بسیار ساده ی توصیف مستقیم به بیان این حالت می پردازد. چرا که این حال خود به تنهایی سرشار از ابهام شعری است . ذاتاً شعر است .

شعر بعد که به **زرین‌تاج و نورالدین سالمی** تقدیم شده و باز هم همین تاریخ ۷۰/۷/۱ را دارد حکایت ترس آگاهی منتشر از آن کشف‌حال است. تنهایی سیاه زهدان یا گم بودگی در میانه‌ی ملیاردها مبتلا به بودگی.

طبیعت بی جان یک داستان موقعیت است .

دسته ی کاغذ / بر میز / در نخستین نگاه آفتاب . / کتابی مبهم و سیگاری خاکستر شده کنار فنجان چای از یاد رفته . / بحثی ممنوع در ذهن .

تا قبل از بند آخر می توان گفت با یک طرح روبه رو هستیم و دقیقاً تا همین جا شعر از منطق هایکو هم چندان دور نیست. ولی بند آخر ـ بحثی ممنوع در ذهن ـ انگار هر دو مورد فوق را به نفع زنجیره ای از عمل داستانی کنار می‌زند. شاید بهترین نامی که بتوانیم به این داستان بدهیم همان داستان موقعیت باشد. چون بحث ممنوع به نظر بزرگ‌تر از آن می آید که بتوان یک نگاه مینی مالیستی به حساب آورد. و اصلاً خود بحث به خاطر دیمومت و ظرف زمانی که تصرف می کند نمی تواند کشف باشد بلکه گشایش ساده ی یک موقعیت است.

در آستانه حکایت مرگ آگاهی شاعر در مقام یک فرد انسان است. شعر در دو بخش تنظیم شده که بخش اول را راوی ـ فردی انسانی که خود را به مثابه ی یک واحد آماری مورد خطاب قرار می دهد ـ و بخش دوم را شاعر پیش می برد. از آن جایی که راوی یک نفر است متن در قسمت اول یک مونولوگ است اما از آن جایی که محیطش را به حرف می کشد (کاشکی کاشکی ...) و نسبت به آن عکس العمل نشان می دهد نمونه ای است از خودگویی یا به قول صاحبان اصلی تئوری soliloquy همان که وقتی در فاکنر می بینیم فریاد واحسرت و واشگفتمان زود برمی آید و بس دیر هم می پاید. در قسمت دوم راوی خود شاعر است. شاعر با «بدرود!» به جای درود وارد شعر می شود و ما به یاد می آوریم که روزگاری گفته بود «نخستین سفرم باز آمدن بود» و نیز این که «چنین آغاز شد فروشد زرتشت [۳]» با بدرود می آید و عقایدش را فاش می گوید. ما در مجموع با دو صدا روبه روییم: راوی و شاعر. و این می تواند گامی به سوی چندصدایی باشد. اما حالا این که راوی چقدر از شاعر فاصله دارد سؤالی تأمل برانگیز است. مهم تر تلاشی است که شاعر پیر جوانسرانه از سر می گذراند.

در ادامه ی این تلاش به **خلاصه‌ی احوال** می رسد. ضمیر من در این شعر همانند اکثریت شعرهای شاملو به راوی بازمی گردد نه شاعر. و اصولاً به نیم نگاهی از سر بی حوصلگی هم می توان دریافت که «من» شاملو یک «من نوع» یا همان species است. راوی خلاصه ی احوالش را از چندهزار **سال حافظه** ی نه چندان مطمئنش به سادگی نقل می کند. در شعر بعد به **یاد زنده جاودان مرتضا کیوان** شاید به زعم ماهیت اجتماعی تر شعر، این راوی جمعی ـ ما ـ ست که گوشه ای از احوال را باز می گوید. کلیت انسان در مقام راوی جمعی «ما» هم در حقیقت همان من نوع است اما متن را دموکراتیک تر نشان می دهد. در **خاطره** هم راوی جمع است اما این جمع کلیت انسان را دربر نمی گیرد. جمعی همدل از شهر گریخته، سرخورده از حضور از گل مدرنیزم در گماره های پنهان جنگل به شهر بازمی گردند. شاید شاعر و هم قطارانش. این همان نوستالژی ساده ی بازگشت به طبیعت و ملالت مدرنیزم است. ارزش این شعر به خاطر مکان و موقعیتی است که در این کتاب اشغال کرده است و دیگر این که در کارنامه ی شاعر نشان دهنده ی فاصله گرفتن او از هیاهو و طمطراق دهه های قبل است. وگرنه شعر یک شعر تک لایه ی متوسط بیشتر نمی تواند باشد.

هفت شعر بعدی تماماً نمایش زشتی هلاکت بار هستی است. در شعر **بر کدام جنازه زار می زند این ساز؟** می خواهد که تمام این زشتی را یکسر فراموش کنیم و بگذاریم برخیزد مردم بی لبخند. ما نیز... هم می تواند صدایی باشد از اعماق تاریخ خطاب به خود شاعر و هم نسلانش. شاید چنین که «فرصت را پاس دار». و هم می تواند صدای خود شاعر باشد خطاب به شاعر امروز و آینده که قطعاً مدعی است و نو و نوتر خواه. و غول زیبا با تواضعی مثال زدنی حاصل دقت در زشتی هلاکت بار ژانوس چنین به مدارا می نشیند که

«مدارا! ما نیز روزگاری آری». اما انسان چه می تواند. تنها اوست که جامه به تن دارد و آستینش از اشک تر است. شاید چون زمین برای او یک معنا ندارد. با هربار درک حضور دیگری معنایی دیگر به خود می گیرد. معنایی که دیگری به قدرت همت و وسعت خویش پیش می کشد. و هرکدام پیچیده در لفافه ی ابهامی است ابدی. و در این جایگاه است که دو شعر نوستالژیک بعدی به **ایسای شاعر** و **ترانه** راست همچون سازی در توفان سازها معنی دار می شوند. ای کاش می شد همچون هزاره های نخستین که در بستر خویش جز خوابی گذرا نبود کودکانه در بی خبری به عیدی و عیدانه دلخوش بود. اما بامداد با نیچه هم نوا می شود که «انسان ناگزیر از معنادهی است.» قبلاً پیشنهاد داده است که هرکس به قدر همت و وسعت خویش. اما چگونه؟ هنوز این آن پرسش سوزان است. **سفر شهود** و **قفس** هردو داستان هایی بازنماینده ی این تلاشند. سفر شهود دیالوگی است بین زمین و انسان. هرکدام چگونه ای را در مقابل دیگری می گذارد. اما در جواب هریک تنها چگونه ای دیگر است که سر برمی کشد. و باز هم دست آخر هنوز این آن پرسش سوزان است. و سرگذشت انسان جز سرگذشت زمین نیست: **چه به یکدیگر مانده! شگفتا چه به یکدیگر مانده**. **قفس** هنوز ادامه ی همان پرسش است اما بعد از رویارویی با سرچشمه ی هستی. همان که پرنده در خواب از یادش می برد. **قفس** آگاهانه یا ناآگاهانه گزارش بسیار زیبایی است از رویارویی با «دازاین.[۴]»

با این رویکرد معلوم است که از این پس حتی عربده کشی شاعر یک عربده کشی سیاسی اجتماعی نیست. **شعر جوشان از خشم** خداحافظی شاملو با آن نگرش است که البته آن هم جوابی بوده به آن چگونه ها به قدر همت و وسعت آن زمان. اینک شاملو خود شعر گفتن به شیوه ی پرجوش و خروش مألوفش را درک کرده است. آیا مسلسلی که به زمین کوفته می شود همان شعر مبارزه جوی او نیست؟ به هرحال غول زیبا همیشه زیباست. گاهی عمیقاً زیباست. شاید بیش از همیشه ی هم عصران و گاهی هم نه آن چنان.

اینک پس از این که مسلسل را به زمین کوفته به گونه ای دیگر جهان را معنی می دهد. **بوسه**، **نزدیک‌ترین چای‌خانه‌ی اتراق**، **بیر**، **طرح های زمستانی**، **طرح بارانی**، **میلاد و قصه ی مردی که لب نداشت**، همه و همه ستایشنامه هایی هستند در مدح لحظه و جلوه های مختلف هستی که هرکدام از لحاظ به کارگیری تکنیک های داستانی در شعر اهمیت بسیار دارند. شیر پیر به عمد قصه ی مردی که لب نداشت را همراه این کتاب کرده است تا بگوید که از دیرباز به خنده اهمیت می داده و لحظه را درک می کرده است، گیرم که چگونه چشیدنش را اشتباه گرفته باشد. آن چه از همین داستان برمی آید این است که این معنی در نزد او از دیرباز آگاهانه بوده است. اما آیا به صورت یک آرمان مطرح نبوده است؟ هرچه هست در این جا بسیار خوش نشسته است. و با تمام آن چه رفت آیا گزاف است اگر بگوییم کل کتاب را به مثابه یک شعر بلند یا یک منظومه هم می توان در نظر گرفت؟ و ما البته مانع هیچ مته ای بر هیچ خشخاشی نمی توانیم بود.

---

۱. فن شعر انگلیسی ـ ترجمه و تألیف شهرام ارشد نژاد.
۲. رک. متافیزیک چیست ـ مارتین هایدگر / سیاوش جمادی.
۳. نیچه ـ چنین گفت زرتشت ـ پیش گفتار زرتشت.
۴. رک. مفهوم زمان ـ مارتین هایدگر / علی عبداللهی.