مقدمه:

هدف از نگارش این مقاله، بررسی صور خیال *حیدربابای شهریار* است. به نظر اکثر صاحب نظران، این شعر یکی از بهترین سروده های شهریار و یا حتی از بهترین نمونه های شعر معاصر ایران است. من کمی پیش رفته، اضافه می کنم این شعر یک «شعر آیین» (Culdt poem) است که مظهر و تجلّی گاه احساسات، آرمانها و باورداشت های یک قوم و یا یک ملّت قرار می گیرد. صاحب نظران ادبیات هرکدام در باب ماندگاری و ارزش این شعر سخن ها گفته اند، این شعر توانسته به صورت شعر آیین درآمده و کهن الگویی (Archetype) از تمام مردم ایران به طور اعم و قوم ترک زبان به طور اخص گردد. این بررسی، بر اساس یکی از ترجمه های فارسی صورت گرفته که هم از جهت ظاهر و هم از نظر نزدیکی به اصل ممتاز است[1]. البته اگر این حقیر زبان ترکی را می دانست این بررسی غنای بیشتری می توانست داشته باشد.

قبل از آنکه بحث اصلی خود را آغاز کنم، بر خود لازم می بینم که ابتدا به اختصار تعریفی از صورت خیالی و انواع آن و تفاوتها و تشابهات آن با تصویر (Image) ارائه کنم تا هم پیش درآمدی بر نوشته باشد و هم من روشن تر هدف و غرض خود را بیان کرده باشم. دکتر شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند *صور خیال در شعر فارسی* می گویند:

> تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان چیزی است که آن را «خیال» یا «تصور» می نامیم و عنصر معمولی شعر در همهٔ زبان ها و در همهٔ ادوار، همین خیال و شیوهٔ تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیات مادی و معنوی است و زمینهٔ اصلی شعر را، صور گوناگون و بی کرانهٔ این نوع تصرفات ذهنی تشکیل می دهد[2].

در ادامه، دکتر کدکنی به ارسطو اشاره می کند که بنیاد تعریف خود از شعر را بر خیال استوار کرده و از دی لویس، شاعر انگلیسی، نقل می کند که ایماژ، در شعر یک عنصر ثابت است که در آن حوزهٔ الفاظ و خصوصیات وزنی و عروضی دگرگون می شود و حتی موضوعات را هم تغییر می دهد و ... دکتر کدکنی در جایی دیگر به نظر دی لویس اشاره کرده و می گوید:

> ... ایماژ «تصویری» است که به کمک کلمات ساخته شده است: یک توصیف یا صفت، یک استعاره، یک تشبیه ممکن است یک ایماژ بیافرینند و بر روی هم مجموعهٔ آنچه را که در بلاغت اسلامی در علم بیان مطرح می کنند با تصرفاتی می توان موضوع و زمینهٔ ایماژ دانست، زیرا مجاز و صور گوناگون آن و تشبیه، ارکان اصلی خیال شعری هستند و در شعر هر زبانی، جوهر شعر بازگشتن به همین مسألهٔ بیان است. بنابر

شیری در دامنه

هنر تصویرسازی در شعر حیدربابا

● ابوالفضل حرّی

این در ادب فارسی، مراد از تصویر یعنی مجموعهٔ امکانات بیان هنری که در شعر مطرح است، صور خیال نامیده می شود و آن تصویری است که در آن صنایعی چون تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمز و گونه های مختلف ارائهٔ تصاویر ذهنی به کار رفته باشد.

اما نکتهٔ مهمی که در این جا وجود دارد و توجه من هم در این مقاله بدان معطوف است این است که اهمیت تصویر فقط به دلیل صنایع بیانی که در بردارد نیست، بلکه در میزان تأثیر حسی و احساسی است که منتقل می کند؛ به عبارت بهتر تصویر، علاوه بر صور خیال- که مقایسه ای و به طور کلّی عقلی است- کلمه یا مجموعه کلمه هایی است که تجربه های حسی را در ذهن بر می انگیزد، با این شرط که این کلمه مبیّن ویژگیهای ملموس باشد و نه انتزاعی، چه در غیر این صورت وارد حوزهٔ خیال می شود که البته گاهی چنین می شود و من بعداً بدان خواهم پرداخت. به هر صورت تصویر از طرق فرایند «باقی ماندگی» احساس دیگری که از قبل آشنا باشد، عمل می کند:

... آنچه تصویر را مؤثر می کند، بیشتر خصلت آن است به عنوان واقعه ای ذهنی که به نحوهٔ عجیبی با احساس ارتباط یافته است نه وضوح آن.[۳]

بنابر این خواننده در واکنش خود نسبت به تصویر، تداعیهایی را که در ذهنش پدید آمد به تجربه های قبلی پیوند می دهد، یعنی احساسی با باقی ماندگی احساس آشنا به وجود می آید. بنابر این اهمیت تصویر در این است که حوادث و پدیده ها را در خاطرها برانگیزاند. البته منتقدان، تصویر را از نظر فراخوانی تداعیهایی که در ذهن ایجاد می کند به دو دسته تصویر وابسته (مقیّد) و آزاد تقسیم می کنند: نوع اول، تصاویر شنیداری و عقلانی است که اگر انسان آنها را پیش خود بخواند ضرورتاً در ذهن ایجاد می شود و تقریباً برای همهٔ خوانندگان صاحب صلاحیت یکسان است. تصویر نوع دوم، یعنی تصویر دیداری و غیره از شخصی به شخص دیگر و از دسته ای به دستهٔ دیگر بسیار متفاوت است[۴].

بنابر این تصویرسازی مبحثی است که هم به حیطهٔ علم روان شناسی و هم به تحقیق ادبی مربوط می شود. در گذشته، تصویر را منحصراً تجسم ذهنی می دانستند که فقط به حسّ بینایی مربوط می شد، اما امروزه در روان شناسی تصویر به معنای ذهنی یا خاطرهٔ تجربهٔ ادراکی با احساس گذشته است که ضرورتاً دیداری نیست. همان طور که خواهیم دید شعر حیدربابا نمونهٔ اعلا و بارز این تعریف است. در واقع تصاویر از تأثیرهای حواس بینایی، شنوایی، چشایی، بویایی و لامسه با کلمه در ذهن خواننده ایجاد می شود. عصب شناسان می گویند: زبان اساساً از طریق حواس ادراك می شود و در فرایند تکوین زبان (حس ← درك ← شناخت ← آگاهی) حس اولین مرحله است. این نکته از این جهت در ادبیات اهمیت پیدا می کند که چون هنر را تقلیدی از طبیعت می دانیم و انسان، طبیعت را از طریق حواس خود درك می کند، بنابر این، تصویر که بازتاب تأثرات حسی ما از محیط است، یکی از عناصر برجستهٔ زبان هنری به شمار می آید که القای طیف معنایی و عاطفی اثر از طریق آن صورت می گیرد، اما در ادبیات، گسترهٔ تصویر، علاوه بر حواس، حسهای فیزیکی از قبیل دما، فشار، گرسنگی و درد تا حالات ذهنی، عاطفی و روانی و حتی رنگ و سرعت را نیز در بر می گیرد. نمونه های ذیل از انواع تصویر است:

دیداری (Visual Sight)، شنیداری (Auditoty Sound)، بویایی (Smell, Afactory)، چشایی (taste gustatay)، لمسی (Touch, Tactile)، دمایی (Heat and cold, thermel)، فشار و درد (presure & paln)، جنبشی (Kinaesthetic) و احساسی (Feeling).

البته در موارد یادشده نام گذاری هر یک از تصویرها بر اساس یک تأثر حسی است که بلافاصله به ذهن خواننده متبادر می شود، هرچند در هر عبارت یا جمله، در مواردی، ممکن است تأثرهای حسی با هم ادغام شوند و یا در حس آمیزی Synaesthesia ممکن است حسی با حس دیگر بیان شود؛ مثل بیان رنگ به کمک صوت در «جیغ بنفش».

البته گفتنی است که دکتر شفیعی تمام حواس مذکور را زیرمجموعه ای از تقسیم بندی انواع تشبیه قرار داده است. به عبارت دیگر در تشبیه که از صور خیال به شمار می آید، و یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهت یا جهاتی میان دو جنبهٔ مختلف وجود دارد، هر دو سوی تشبیه ممکن است حسی باشند (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی، بساوایی) و یا یک سوی عقلی و دیگر سوی حسی و یا هردو سوی عقلانی باشند (مثل تشبیه علم به زندگی) به این دلیل میدلتن میوری پیشنهاد می کند اصطلاح «تصویر» را طوری به کار بریم که، به هر دو، یعنی صور خیال و تأثرات حسی اطلاق شود، اما زنهار می دهد که نپنداریم تصویر منحصراً و اصولاً دیداری است. تصویر ممکن است دیداری باشد یا شنیداری و [یا انواع دیگر] و یا به کلّی روانی [5].

حال بعد از این مقدمه می پردازیم به مشخصات صوری و کلّی شعر *حیدربابا* و بعد به تفصیل، تصاویر شعر را در ارتباط با یکدیگر و در ارتباط با کلّیت شعر بررسی خواهیم کرد.

سلام بر *حیدربابا* در دو قسمت ظاهراً مجزا نوشته شده است؛ قسمت اول از ۷۶ بند و قسمت دوم از ۴۵ بند تشکیل شده که البته بخش دوم تأکیدی بر درون مایه هایی است که در بخش نخست بدان پرداخته شده است. در آغاز باید گفت که «حیدربابا» نام کوهی است بالاتر از روستایی که شاعر مدتی از دوران کودکی خود را آنجا سپری کرده است. شیوهٔ روایتی شعر، از طریق گفت وگوی درونی شاعر با کوه صورت می گیرد که به صورت حدیث نفس درآمده است (Monologue Interior).

کوه پدیده ای ثابت و لایتغیر یا با تغییرات نامحسوس فرض می شود با عمری که طول عمر انسانی در برابر آن بسیار ناچیز است. در اینجا راوی لزوماً خود شاعر نیست، بلکه نقاب (Persona) شاعر است که به جای او سخن آغاز می کند، زیرا به گفتهٔ خود شاعر، او فقط دوران کودکی خود را آنجا طی کرده

بنابر این بعید می نماید و ضروری هم نیست که تمام تصاویر و خاطراتی را که در سراسر شعر فرا یاد می آورد، به تنهایی تجربه کرده باشد. او اکنون که شعرش را روایت می کند، پیرمردی است با کوهی از خاطرات و اندوخته ها و تجربیاتی که در دوران عمرش به دست آورده و اکنون که به دوران کودکی برمی گردد و خودش را یک کودک روستایی می بیند، دیگر آن طفل بی تجربه و خام نیست، بلکه مردی بزرگ است، دارای همان عقل و ادراک بزرگسالان. نمونهٔ بارز این شیوه را می توان در رمان تصویر هنرمند در *جوانی*، اثر جویس مشاهده کرد. شاعر وقتی دوران کودکی اش را مرور می کند، آگاهانه به تصاویری اشاره می کند که در راستای ساختار شعرش قرار گرفته باشد وگرنه یک کودک روستایی از پیچیدگیهای تصاویر مذکور در شعر اطلاع چندانی نمی تواند داشته باشد. بنابر این راوی نه شهریار، که به قول یونگ «ناخودآگاه جمعی» (Collective Unconscious) تمام قوم ترک زبان، بلکه تمام مردم ایران است، که در آن می توانیم شاهد تجلّی و بروز تمام امیدها، خواستها، شادیها، غمها و ... باشیم.

بنابر این روایت شعر، نه تنها یادآوری کودکی شهریار که یادآوری کودکی تک تک ماست. ما در تصاویر شعر نه کودکی شهریار، که کودکی بشر را می بینیم و آن چیزی که چنین غنایی به این اثر بخشیده و آن را تا بدین پایه جهان شمول کرده، تخیل شاعر و یا به قول دکتر کدکنی حرکت عمودی خیال شاعر و یا به قول فرنگیها Imagination است؛ به عبارت دیگر ارزش کار شهریار نه در ارائهٔ سردستی و خام و مقلّدوار تصاویری از طبیعت بلکه در دخل و تصرفاتی است که در طبیعت و شیوهٔ روایت شعرش کرده است. به طور حتم دوران کودکی شهریار و اتفاقاتی که برای او افتاده آنچنان زیبا نبوده که اکنون در شعرش آورده، آنچه آن اتفاقات را زیبا و ماندنی کرده، شیوهٔ نگاه و برداشتی است که شهریار از واقعیات داشته و دارد، آنچه *حیدربابا* را جاوید کرده چگونگی (Howness) روایت شعر است نه الزاماً آنچه گفته است (Whatness). او مواد و مصالح خام را در دوران کودکی خودش یافته، به قول ارسطو (Hip of Differentiating) سپس در بین توده های عظیم و متفاوت تصاویر این دوران، دست به انتخاب زده، آنها را بر اساس شیوه ای که خود دوست داشته کنار هم قرار داده، آن گاه سوابق شهری، خانوادگی، قومی، ملّی، جهانی شعر به همراه

احساسات شخصی، عاطفی، خصوصی و رفتاری و تربیتی خودش را بدان اضافه کرده (شاعر اینجا به قول تی. اس. الیوت نقش کاتالیزور را بازی کرده است) تا توانسته اثری به جاودانگی *حیدربابا* بیافریند.

ویژگی مهم دیگر شعر، استفاده از عنصر زمان است. شعر به شیوهٔ بازگشت به گذشته بیان می شود، یعنی شاعر در جایی مثلاً اتاق کاوش و یا حتی در برابر «حیدربابا» قرار گرفته و سمند خیال را به حرکت درآورده و شعر خویش را روایت کرده است. دانستن این نکته که شعر یادآوری خاطرات گذشته است و این تصاویر در زمان حال وجود ندارد، اهمیت و معنای خاصی به گذشت زمان در شعر داده است. استفادهٔ فراوان از فعل «یاد کردن» به همراه ترکیبات یادآوری همچون «به یاد بیاور» و ... زیرکانه عامل گذشت زمان را به خواننده گوشزد می کند و مدام فرا یاد او می آورد که این تصاویر خاطراتی بیش نیست. بنابر این چون زمان وقوع افعال گذشته است، شاعر این اجازه را به خود می دهد (البته موضوع شعر هم دست او را در این زمینه باز می گذارد) که خود سیر مستقیم و سادهٔ یادآوری گذشته را شکسته و به شیوهٔ غیرخطی روایت خود را پیش ببرد، شعرش را آگاهانه با سلام به حیدربابا شروع کرده و در ادامه به تصاویر منقطع و گاه ممتدی از دوران کودکی اشاره می کند، که همگی مثل تابلوهایی از جلو دیدگان ذهنش عبور می کند. افعالی که شاعر استفاده می کند همگی بیانگر همین حرکت و جنبش هستند و به سرعت می آیند و می روند؛ به همان سرعتی که راوی چون کودکی سبکبال از یک بند و یک تصویر به یک بند و تصویر دیگر می پرد. در بخش دوم *حیدربابا*، به نظر می رسد که زمان روایت از گذشته به حال تغییر کرده است، چرا که راوی مدام به دوران و آدمهایی اشاره می کند که اکنون به سن و سال خود راوی اند و یا رخت از این جهان بربسته اند:

پوساندهٔ اند هفت کفن رفتگان تو
افسرده است و غمزده نسل جوان تو
کو آن همه طراوت دوشیزگان تو ...

با این توضیحات، اینک به شرح تصاویر حسی شعر می پردازم و از خلال این تصاویر نشان می دهم که چگونه شاعر زیرکانه (آگاهانه و یا غیرآگاهانه) این تصاویر را به دنبال هم آورده تا بتواند آنها را در خدمت مضمون و درون مایهٔ اصلی اثر که همانا حسرت دوران کودکی و گذشتهٔ عمر است، قرار بدهد که البته این حسرت و گذشت عمر در قسمت دوم شمول بیشتری یافته و رنگ و بوی فلسفی به خود گرفته است:

یک ذره کم نمی شود از این شتاب چرخ
ما هم چو دانه ایم در این آسیاب چرخ
باز این بشر فریب خورد از سرای چرخ
در آرزوی عیش و بهاری است جاودان
در پای گور نیز نیندیشد از خزان

راوی شعرش را با سلام به حیدربابا آغاز می کند، که این خود فتح باب مناسبی برای برقراری رابطه و آغاز مکالمه با کوه است. بعد بلافاصله اولین تصوری را که از حیدربابا فرا یاد خود می آورد تصویر شنیداری است:

حیدربابا، به گاه چکاچاك رعد و برق
کامواج سیل غرد و کوبد به صخره فرق ...

و این می تواند به آن دلیل باشد که تصاویر شنیداری، بخصوص اگر حدّت و شدت داشته باشند (چکاچاك رعد و برق، غرش موج، کوبش به صخره) اولین تصاویری هستند که از یک صحنه و یا یک واقعه در ذهن تداعی می شوند. بنابر این چون صدای رعد و برق شدید است طبیعی است که راوی هم به گاه یادآوری اولین خاطراتش از حیدربابا، صدای رعد و برق و امواج سیل آن را به ذهن بیاورد و در ادامه به معلول این صدا فکر کند:

صف بسته دختران، به تماشا شوند غرق

بند دوم از یک جمله پیرو و پایه تشکیل شده است که تحقیق تصاویر شنیداری جملهٔ پیرو ارتباط مستقیم با تصویر احساسی جملهٔ پایه دارد:

هنگام پر کشیدن کبکان بر آسمان
از زیر بوته جستن خرگوش، رم کنان
گاه شکفتن گل و گلخند بوستان
گر باشدت مجال، دمی یاد ما بکن
شادی نثار این دل ناشاد ما بکن

پر کشیدن کبکان بر آسمان و از زیر بوته جستن خرگوش آن هم «رم کنان» می تواند مبیّن این نکته باشد که اتفاقی در طبیعت رخ داده که گروه کبکان بر آسمان می پرند و خرگوش ترسان از زیر بوته ها می گریزد. این اتفاق به گاه شکفتن گل گلخند بوستان صورت می گیرد. پر کشیدن کبکان بر آسمان و دویدن خرگوش از زیر بوته هانشانهٔ شادی وسروری است که درحیدربابا

اتفاق افتاده است. راوی این نشانهٔ شادی و سرور را در تضاد با ناشادی خودش قرار می دهد و از حیدربابا می خواهد که اگر دمی در این شادی فرصت یافت به فکر راوی هم باشد. راوی از حیدربابا به یک دم بسنده می کند، چه او نیک آگاه است که دمی را با حیدربابای شاد و شنگول گذراندن غنیمتی است که نباید از دست بدهد. راوی در این بند تصاویر دیداری را برای بازنمایی تأثر حسی و القای حس در تضاد با تصویر احساسی «دمی یاد ما بکن»، «شادی» و «ناشادی» قرار داده و توانسته از طریق بازنمایی حرکت پر کشیدن و جستن کبکان و خرگوش به ارائهٔ محتوا و معنای «دمی یاد ما بکن» به حالت عاطفی و احساسی «شادی نثار این دل ناشاد ما بکن» در زیباترین وجه ممکن دست یابد.

در بند سوم، راوی به دو گل یخ و نوروز اشاره می کند که در آغاز بهار از زیر برف و غالباً از شکاف سنگها سر به در می آورند. اولی به رنگ سفید و به سیمای عاشقی شاداب می ماند و دومی به رنگ بنفش و به سیمای عروسی شرمگین و تلویحاً بدین نکته اشاره دارد که با شکفتن این دو گل «بهار زندگی انسانها» آغاز می شود. شهریار این دو گل را با توجه به خصوصیات عاشق و معشوق نماد زن و مرد قرار داده است که دو رنگ سفید و بنفش هم خود گویای این مدّعاست و از طرف دیگر اینکه این دو گل در آغاز بهار می رویند، یادآور اسطورهٔ بهارند که از دیدگاه نورتوپ فرای در کالبدشناسی نقد ادبی مطابق ژانر کمدی در نظر گرفته می شود که خود مبیّن شادی و سرور در طبیعت و انسان می تواند باشد. به خاطر همین اشاره به بهار راوی در خط دوم، باد فروردین را در ذهن تداعی می کند که آلاچیق ها را سرنگون می کند و بعد به ابر سفید اشاره می کند که به گاه چلاندن جامه اش دیده تر کرده در نتیجه از آن باران فرو می ریزد. بنابر این در این بند، راوی با اشاره به تصاویر گل یخ و نوروز و تصاویر دو خط بعدی تداعیهایی را در ذهن خود و خواننده ایجاد می کند و خواننده، تصاویر را تنها با چشم سر نمی بیند، بلکه با چشم خیال هم مشاهده می کند؛ در مجموع راوی مجدداً در این بند از نمایش حرکات شکفتن، سرنگون شدن و دیده تر کردن از طریق وصف گل یخ و گل نوروز، آلاچیق و ابر سفید به وصف و القای احساس دو خط پایانی دست یازیده است:

آن کاو به یاد ماست سلامت بود به جان
آلام ما چو کوه کشد سر بر آسمان

در بند چهارم، راوی کوه را به شخصی تشبیه کرده که پشتش به خورشید است و برای او آرزو می کند که خورشید همیشه پشتش را گرم نگه دارد. به عبارت دیگر، خورشید یار و یاور و پشتیبانش باشد؛ بنابر این وقتی که پشت حیدربابا از حمایت خورشید گرم شد می تواند چشمه های جوشان و رخ شاد از پرتوافشانی خورشید داشته باشد پس شعر این تصاویر شنیداری- دمایی (گرم باد) و جنبشی (بسیار پر نسیم) را به تصویر احساسی بخت خفتهٔ خودش سوق می دهد.

با توجه به این چهار بند، در یک جمع بندی باید گفت که *حیدربابا* مجموعهٔ تصاویر دیداری، شنیداری، دمایی، جنبشی، احساسی و ... است که می توانند گاه از طریق صور خیال که اساساً ابزاری برای بیان این تصاویر است، مبیّن بازنمایی تأثر حسی، وصف و القای احساس، بازنمایی حرکت از طریق وصف و ارائهٔ محتوا و معنا به حالت عاطفی باشند. اما به راستی هدف غایی و مهم این تصاویر آن هم در *حیدربابا* چیست؟ همان طور که گفته شد *حیدربابا* مجموعهٔ تصاویر مختلفی است که شهریار در موارد گوناگون فرا یاد خود آورده است. بنابر این، این تصاویر احساسهای یادآوری شدهٔ دورانی است که دیگر وجود ندارد و شهریار تنها می تواند در جست وجوی این زمان از دست رفته، به تصاویری بسنده کند که تداعی کنندهٔ آن زمان به خاطر پیوسته اش باشد. شاعر در زمان حاضر حسرت روزگارانی را می خورد که دیگر نیست. پس در غم از دست دادن این دوران و در کل، گذشت عمر، خواه آگاهانه و خواه ناآگاه، تصاویری را در ذهنش تداعی می کند که در تضاد کامل با غم گذشت عمر باشد. بنابر این می توان چنین نتیجه گیری کرد که طرح روایتی شعر طرحی دیالکتیکی است، یعنی از ترکیب برنهاد (تصاویر شنیداری، دیداری و ... خوش و کودکانه اش) با برابرنهاد زمان از دست رفتهٔ خواننده و شاعر به هم نماد گذشت عمر و حسرت به دوران خوشی که می آید و می رود دست می یابد.

حال بعد از ذکر چگونگی کارکرد تصاویر در چهار بند ابتدایی شعر، اجازه دهید که از اینجا به بعد، بررسی را منحصر و متوجه تصاویری کنیم که در حوزهٔ طرح دیالکتیکی شعر باشد

بنابر این بندهایی را بر می گزینم که هم در خدمت هم نهاد کلّی شعر باشد و هم گسترهٔ تصاویر مختلف را شامل شود. در بند ۸ شاعر از صوت و صلای «میر اژدر» و طنین صدای رسا و آوای ساز «عاشیق رستم» یاد می کند که دیگر به گوشش نمی رسد و می گوید: یاد دارم چگونه از شوق شنیدن صدای ساز عاشیق رستم مثل پرنده ای که بال بگشاید سبکبال و مشتاق به دنبال صدا دویده بودم. برنهاد تصاویر شنیداری صوت و صلای میر اژدر و عاشیق رستم با برابرنهاد همچون پرندهٔ گشوده بال شادان دویدن، هم نهاد حسرت به گذشته را ایجاد کرده و شاعر با ذکر کلمهٔ «یادی» آنها را به خاطر می آورد و گرامی می دارد.

در بند ۹ تصویر دیداری و جنبشی پراندن سنگ و افکندن سیب همانند خوابی خوش بر بستر روح و روان شاعر است و او هنوز نقش آن را بر دل و ذرات جانش حفظ کرده است.

در بند ۱۰ تصاویر دیداری برکهٔ «قوری کول» و غازها، کولاك تند گردنه و صدای سازها مواردی است که شاعر در خویشتن خویش به تماشا نشسته است.

بند ۱۴ تصویر دیداری باد خزان که به بوستان شبیخون می زند، ابر که به گردهٔ ده، باران فرو می ریزد و تصویر شنیداری نوای شیخ.

بند ۱۵ تصویر دیداری «دامنلی بُلاق» و رخسار باغها، تصویر جنبشی حرکت چشمه و موارد مشابهی در بندهای بعدی تا بند ۲۲.

در بند ۲۲ شاعر به دو تصویر دیداری شستن جامه کنار رود و کاهگل اندود کردن بام اشاره می کند که هردو گویای جریان عادی و زندگی روزانه محسوب می شود و بعد اشارهٔ وی به بازی کودکانهٔ خودش که به دور از این مسائل به شادی و سرور در کوه و دشت می گذرد و گواه سرخوشی کودکانهٔ اوست.

در بند ۲۶ «پونهٔ سبز» پیک بهاری و از سبزیهای خوشبو و خوشگوار است که تصویر بویایی و چشایی بند را می سازد. جالیزها و گل سبز و هندوانه ها مثل تصویر دیداری و نقل و نبات چرچی تصویر چشایی بند را تکمیل می کند. شاعر شیرینی نقل و نبات را به دُردی از عمر گمشده تشبیه کرده که در جام جانش دارد.

شاعر در بند ۳۸ به دو اسم اشاره می کند که هر دو با مشخصه ای ویژه:

چشمان نرگس ننه قز ناز و آتشین
رخشنده را سخن به حلاوت چو انگبین

اشاره به خاطرات خوش و کودکانهٔ شاعر دارد؛ آن گاه شاعر در دو خط آخرین، این دو نام را فرا یاد آورده، پاینده قلمداد می کند:

ماییم رفتنی همه، پاینده نامهاست
از نیک و بد هر آینه طعمی به کامهاست

و اضافه می کند که بر زبان آوردن نامها طعمی را به کامها باز می گرداند.

در بند ۳۹ تصویر دیداری سُرسُره بازی روی برف در یک روز آفتابی را توصیف کرده و اشاره می کند که روحش چون کبکی افتاده در انبوه برفها مدام بالا و پایین می پرد و مدام در تقلای بازی و شادی است.

در بند ۴۵ شاعر قد برکشیدن درختهای حیدربابا را در تضاد با خمیدگی قامت جوانان چیره دست قرار داده و اشاره می کند که چشمان گرگ در شب سیاه، در نبود خورشید، به برّهٔ پروار و شیرمست زار و گرسنه خیره می شود که این تلویحاً بدان معناست که در نبود قدرت و شوکت، جوانانی که همردیف سر به پردهٔ ظلمت کشیدن خورشید قرار گرفته اند، گرگها، برّه ها (جوانان پیرگشته) را خیره در شب سیاه نگاه می کنند.

در بند ۴۹ شاعر برای به تصویر کشیدن پوچی و دروغی جهان به سه اسم اشاره می کند که مجموعاً نمایندهٔ سه موقعیت مادی دنیا یعنی عمر، ثروت و علمند. شاعر می گوید که دنیا با این همه عظمت به «نوح» که عمر طولانی داشت، «سلیمان» که ثروت فراوان داشت و «افلاطون» که پدر علم بود وفا نکرد، پس این دنیا هرچه به انسان بدهد، «می دهدش درد بی کران/ بر هر که هرچه داده از او واستانده است.»

شاعر در بند ۵۰ از جور و بی وفایی یاران آه و فغان بر می آورد و این جور و رنج از رفیقان نیمه راه را با شمع هایی تصویر می کند که در شب سیاه دنیا مُردند، خاموش شدند و او را تنها رها کردند و به همین خاطر شاعر در ادامه تصویر را با نهان شدن خورشید، به اوج قدرت و گیرایی خود رسانده و با اشارهٔ به خرابهٔ جانکاه دنیا که تصوری احساسی است آن را به فرود و نتیجهٔ دلخواهش سوق می دهد.

در بند ۷۴، شاعر به داستان «کوراوغلی» اشاره می کند و با

اشاره به این داستان، خود را چون کوراوغلی می بیند که در پی رهایی پسرش است یعنی خاطرات کودکیش. او (شاعر) در پی ابوذر (خاطراتش) ره می سپرد و نهایتاً آن را در دل حیدربابا می یابد.

در قسمت دوم سلام به حیدربابا شاعر مجدداً به شوق سلامی و زیارتی و برای کسب خواب راحتی که می تواند مبیّن آسایش ابدی در جوار حیدربابا باشد به نزد او برمی گردد و می خواهد که با سبقت دادن توسن از عمرش، به عقب و دوران خوش کودکی اش برگردد.

در بند ۷۸ شاعر خود را به جوی آب رفته شبیه می کند که ظاهراً بازگشتنی به نظر نمی آید، اما او حیدربابا را دارای چنان قدرت مغناطیسی قوی می داند که به سمتش کشیده می شود. شاعر در ادامه خود را به یوسف گمگشتهٔ کوی یعقوب پیر که همان حیدرباباست شبیه می کند و ادامه می دهد که همّت سترگ حیدرباباست که او را چون برّه ای از کام گرگ نارفیقان رهانیده و در دل خود پناه داده است. اما به راستی در این جا وظیفهٔ تلمیح چه می تواند باشد؟ شاعر با اشاره به داستان حضرت یوسف خود را در گمگشتگی، در چاه زندگی امروزی چون او می بیند که یعقوب پیری (حیدربابا) باید بوی پیراهن او را بازشناسد و به خود بخواند. شاعر با اشاره به این داستان به گمگشتگی خود بُعدی روحی و فلسفی می بخشد و تأکید می کند که بعد از عمری غفلت و رهسپری در بیغوله های زندگی مجدداً به سمت حیدربابا کشیده شده است. و در بندهای بعدی با اشاره به درگذشتگان از جمله مادربزرگش که می تواند نماد تمام اصالتها و سنّتهای قومی کاروان خویش باشد، اضافه می کند که کاروان او را به خود می خواند.

شاعر اینک که به هر سو نظر می افکند، نقشی می بیند بر منظر خیالش و گویی آنان را زنده می پندارد و دمی بعد وقتی به خود می آید همگی را خفته می بیند. او که در حسرت عمر گذشته است، گردش زمان را چنان تند می یابد که گرد و غبار به جای مانده از آن را به مه غلیظ به پا خاسته از حرکت کاروان تشبیه می کند که در دل آشیانی می سازد و دل خطاب به او می گوید:

ای زمان، کرمی، بازکش عنان
دارم هنوز چشم به دنبال رفتگان

شاعر مجدداً در بند ۸۶ با اشاره به دو تن از همبازی هایش، یعنی فرخشنده و فرزنده که ذکرشان رفت، گذشت زمان را روی آنها مؤثر دانسته، می گوید:

گاهی عروس و گه نوه گیرند دستشان

شاعر خدا را شکر می کند که توانسته عهدی جدید با مردگان و زندگان حیدربابا تازه کند و زنهار می دهد:

هیهات باز دولت دیدار کی رسد
در عمر مانده فرصت دیدار کی رسد

از این جا به بعد شاعر به بندهای شعرش رنگ و نمی بیشتر فلسفی می بخشد و شاعر با برابر نهادن صحنه ها و فضاهای خوش کودکیش با صحنه های پیری، غم، افسون و حسرت آن دوران، گویی دیگر می پذیرد که پیر شده است و دیر یا زود باید به جمع رفتگان حیدربابا بپیوندد. نکتهٔ جالب توجه اینکه در قسمت اول حیدربابا مجموع تصاویر به کار رفته از فضایی خوش و کودکانه خبر می داد که غم و پیری در برابر آنها قطره ای در برابر دریا بود، اما هرچه از قسمت اول دورتر شده و وارد قسمت دوم شعر و از آن جا به پایان آن می رسیم، شهریار گویی نیروی سرنوشت را قبول کرده و به پیری تن در داده است. به همین خاطر تصاویر پیری و حسرت و اندوه گذشت عمر در قسمت دوم به تصاویر خوش کودکانهٔ قسمت اول فایق آمده و در مجموع فضای سرد و گرفته ای را بر سرتاسر شعر مستولی کرده است. شاعر خوشبختانه، آگاهانه بند به بند به زبانی سنگین، فاخر، آموزشی و فلسفی که مختص بزرگترهاست نزدیک می شود. او در قسمت اول شعر که کودکی بیش نیست همه چیز را از دید کودکانه می بیند؛ با آن شیطنت و شادی و شور مختص آن دوران؛ تصاویر و فرا یادآوری آنها با حرکتی تند و نیم سریع از پیش دیدگانش می گذرد، گویی دارد فیلمی شاد از دوران کودکی خودش را با حرکات تند (Fast Motion) می بیند تصاویر به کار رفته هم همگی گویای این سرعت و حرکت و سیّالیت در فضا و زمان قلمرو خیال است، اما هرچه به انتهای شعر نزدیک می شویم ریتم و سرعت تصاویر کندتر و برش آنها در یک زمان طولانی صورت می پذیرد.

شاعر در قسمت اول از آنجا که کودکی بیش نیست از تصاویر شنیداری، دیداری و ... برای برقراری ارتباط با دیگران و محیطش استفاده می کند، درست مثل شروع رمان تصویر هنرمند در جوانی، اثر جیمز جویس که شرح حال خود اوست از

کودکی و میانسالی. رمان با زبان ساده و احساساتی کودکان شروع می شود و هرچه پیشتر می رود زبان به کار رفته فاخرتر، سنگین تر و ادیبانه تر می شود؛ در این جا شهریار حضور واقعیت بزرگی به نام «در رسیدن دوران کهولت» را پذیرفته است، مانند جویس که از کودکی به میانسالی رسید و در رمان بعدیش مراحل بعدی را طی کرد. شاعر دیگر می داند که نه از رخشنده و ننه قز خبری است و نه از مادربزرگ و ملاابراهیم و عاشیق رستم چاوش دار و دیگران؛ او تعمّداً قصر بلورین و خیالی را که از این آدمها و اشیای دوران کودکیش در قسمت اول ساخته بود، در آخر قسمت دوم با کولاک و تندبادی خراب می کند و می گوید:

پوسانده اند هفت کفن رفتگان تو

بنابر این از یک دید می توان گفت که این دو قسمت *حیدربابا* باهم در تضاد هستند و این از بعدی وسیع تر طرح دیالکتیکی کلّ شعر را می سازد. یعنی در قسمت اول، برنهاد که خیال دوران کودکی است با برابرنهاد واقعیت زندگی که پیری وْ مرگ است، هم نهاد میرایی خیال و برتری مرگ و فنای انسان را دربردارد.

از دید دیگر، کلّ شعر یک سیر تکوینی از کودکی به پیری شاعر را نشان می دهد. همزمان و همراه این سیر، شاعر از بیانی احساساتی و پرشور و حال، که انتخاب تابلوها و تصاویر رنگی کودکی مبیّن آن بود، به تناسب پیشروی و افزایش سن، ازتصاویر شنیداری و در کل کمتر حسی استفاده می کند و به زبان تعلیمی، آموزشی و فلسفی بزرگترها رو می آورد. شاعر با استفاده از تصاویر تند و ریتمیک، دوران کودکی را که زودگذر و تمام شدنی است، به نمایش می گذارد و دوران پیری را که سنگین و صبور و آرام است با تصاویر پرواژه بیان می دارد؛ در تصاویر کودکی جایی برای تفکر دربارهٔ مرگ نیست، ولی در دوران پیری که فرصت و فراغت بیشتری به انسان دست می دهد حضور سنگین و مقتدرانهٔ مرگ را از جای جای شعرش به گوش خواننده می رساند. ناگفته نماند که در شعر نوع روایت هم فرق می کند: در قسمت اول شاعر اکنون از دید آدمی با اختلاف سنی زیاد در حال دوباره سازی و احیای تجربهٔ خودش است. بنابر این همانند شخصی باتجربه و کهنه کار به روشنی و وضوح قادر است وضعیت شاد کودکی خود را به تصویر بکشد. در مجموع در قسمت اول ما شاعر ـ راوی (برون افکنی خیالی وی) و در قسمت دوم راوی ـ نویسنده داریم که روایتش از دوران دکی آن گاه که به جای وی می نشیند، قسمت دوم و پایانی شعر را تشکیل می دهد.

در بند ۸۵ شاعر خدا را شکر می کند که:

... تازه شد آن الفت قدیم
از مرگ و زاد پیر و جوان باخبر شدیم
گر قهر بوده ایم، در آشتی زدیم
هیهات، باز دولت دیدار کی رسد
در عمر مانده فرصت دیدار کی رسد

و از این به بعد شاعر کم کم خودش را آماده می کند که مثل یادگاران دوران کودکیش که دیگر نیستند در کمال رضایت و طیب خاطر تسلیم مرگ شود:

از رفتگان چه ماند بجز داستانشان
ماند به روزگار ز ما هم حکایتی
هرکس به گونه ای کند از ما روایتی

اما از طرف دیگر نیک آگاه است که حیدربابا از پس قرون جاودانه خواهد ماند و شعر خودش هم هرگز از یادها نخواهد رفت:

عاشق! ترانه گو که یکی طرفه یار بود
وز عشق او هماره دلی بیقرار بود
آن کاو به ملک ساز و سخن «شهریار» بود
آتش گرفت جانش و خود بنده شد به عشق
«هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق»
حیدربابا، نشیب تو یکسر فراز باد
رفتیم ما و عمر عزیزان دراز باد
اندرز رفتگان همه را کارساز باد
اولادمان مباد که انکار دین کنند
بر هر گزاف و یاوه و پوچی یقین کنند

پانوشت ها

۱. مشروطه چی، کریم، سلام بر *حیدربابا*، همراه متن ترکی، انتشارات دنیا، ۱۳۷۳.

۲. دکتر شفیعی کدکنی، *صور خیال در شعر فارسی*، ص ۱۰.

۳. ولک، رنه، *نظریهٔ ادبیات* به همراه آستن وارن، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجری، ص ۲۰۹.

۴. همان مأخذ، ص ۲۰۹.

۵. و در مورد انواع تصاویر رك: خزان، مریم. مقالهٔ «شرحی بر تصور در نقد نو»، مجلهٔ *خاوران*.