ظلماتِ سردِ جهان

نگاهی به *مدایح بی‌صلهٔ* احمد شاملو

مشیّت علایی*

تصویر روی جلد *مدایح بی‌صله* نمایی است از مضامین عمده و مکرّر شعر شاملو. تصویر تقریباً به دونیمه‌ی مساوی تقسیم شده است: در نیمه‌ی پائین، در زمینه‌ای تیره، تصویری نسبتاً درشت از شاعر، با موهای سفید و انبوه که، دست راست را حایل سر کرده است و متأمّلانه، با اخمی اندک، تلخ امّا استوار و جدی به پیش‌رو می‌نگرد. نیمه‌ی فوقانی، انگارمسلّط بر شاعر، تصویری تقریباً محو و عملاً فاقد چهره، از «نجیب‌زاده‌ها» و «بزرگ‌زادگان» قجری را نشان می‌دهد، همان‌ها که، نوعاً، به تعبیر خود او، «شرم‌سار تاریخ» اند- پشت به تاریخی تباه امّا مسلّط، و رو به آینده‌ای نامعلوم امّا امیدبخش.

شعرهای این مجموعه، که طیّ دوره‌ای نسبتاً طولانی- از ۱۳۵۷ تا نیمه‌ی ۱۳۶۹- سروده شده‌اند، نمایش دل‌مشغولی‌هایی هستند که مضامین غالب شعر شاملو را تشکیل می‌دهند: جست‌وجوی عدالت، مبارزه با جهالت و سنّت و تاریک‌اندیشی، نفی تاریخ گذشته، تکریم انسان، هر اندوهی خشم‌آلود در رثای هتک حرمت از انسان و منزلتی که از او دریغ داشته‌اند. چنین مضامینی، البتّه، مؤلّفه‌های نگرشی اومانیستی (انسان محور)اند، و شاملو را بی‌تردید باید اومانیستی‌ترین شاعر معاصر ایران دانست. عشق، امّا، که از شاکله‌های بینش اومانیستی واز محورهای اصلی شعر شاملوست، در این مجموعه تقریباً غایب است.

«روزنامه‌یِ انقلابی» تصویر شاملوست از چنین روزنامه‌ای. شعر «کُلاژ»ی است از عناصری که مجموعه‌ی آن‌ها روزنامه‌ی انقلابی را می‌سازد: در بیرون، مسلسل‌ها به «غشغشه» افتاده‌اند (نام‌آوای خودساخته‌ی شاملو برای صدای رگبار مسلسل، که احتمالا شاملو آن را از تداعی «سکسکه» و صدای «غش غش» خنده ساخته است)؛ درداخل، «میز کنکاش چه باید کرد و چگونه» یادآور فضای بازجویی از انقلابیون مارکسیستی دهه‌های گذشته است (با اشاره به رساله‌ی رُمان‌گونه چرنیشفسکی چه *باید کرد*؟، که نزدیک به یک قرن از نوشته‌های انقلابی کلاسیک محسوب می‌شد). این‌جا مصحّح مرگ است، با ایهامی که بر پیچیدگی و معنازاییِ شعر می‌افزاید: مرگ استعاره‌ای است برای «ممیّز»ی که «جرم» را اصلاح» می‌کند؛ و در قرائت دیگر، نسخه‌خوان مرگ است- استعاره‌ای دیگر از ماهیّت مرگبار حرکت انقلابی که در آن «اصلاح» جز با مرگ صورت نمی‌گیرد، و فقط خون چرخ چاپ را می‌چرخاند. شاملو خشونت چنین موقعیّتی را با استفاده‌ی بجا از صناعت تشخیص به خوبی نشان داده است: مسلسل به «غشغشه» افتاده است، مرگ «ایستاده» است، «اصلاح می‌کند»، و خون چرخ را «می‌چرخاند».

---

* مشیّت علایی (متولّد ۱۳۲۸)؛ منتقد و صاحب‌نظر ادبیات معاصر؛ مترجم و ویراستار؛ مدرّس زبان و ادبیّات انگلیسی.

شعر «و چون نوبت ملّاحان فرا رسد.» تمثیلی است پیشگویانه از فاجعه‌یی مقدّر.(۱) تمثیلی از آن دست که او سال‌ها پیش در شعر زیبای «با چشم‌ها» آن را تصویر کرده بود، تمثیل فریبی بزرگ که راویِ شعر از آن به «صبح نابجای» تعبیر کرده بود. شعر «با چشم‌ها» روایت مشفقانه و افشاگرانه‌ی دروغی بزرگ است که شاعر خود شاهد آن بوده و حال می‌خواهد آفتاب راستین را در برابر خورشید دروغینی که برکشیده‌اند به مردم نشان دهد. شعر مصداق بارز مفهوم اسطوره‌زایی در فرهنگ معاصر است که بارت آن را شگردِ سیاستِ سرمایه‌محورِ بورژوازی می‌داند- اسطوره‌هایی که با هدف جَعل «آگاهی طبقاتی کاذب» ساخته و پرداخته می‌شوند. در برابر اسطوره که وظیفه‌ی آن، به تعبیر بارت، توهّم‌زایی» است، روشنفکر قرار دارد که رسالت‌اش «توهم زدایی» است.(۲) شعر « ملاحان...»، امّا، به گونه‌یِ (ژانرِ) شعریِ متفاوتی تعلق دارد، گونه‌ای که در مصطلحات ادبی غرب با عنوان «مکاشفه‌ای» (آپوکالیپتیک) از آن یاد می‌کنند. کتاب دانیال نبی در *عهد عتیق* و سِفر مکاشفات یوحنای قدیس در *عهد جدید* نمونه‌های این نوعِ ادبی‌اند،(۳) و در ادبیّات نیز رُمان معروف ۱۹۸۴ اُرول نمونه‌ی دیگر آن است. شاخصه‌ی این نوع نگرش پیشگویانه‌ی آن است، که خود شاملو هم در توصیف آن از تعبیر « روشن اندیشی» استفاده کرده است، تعبیری که در واقع مترادف «نگرش مکاشفه‌ای» یا پیشگویانه با آپوکالیپتیکی است، امّا پیراسته از مطاوی متافیزیکی آن. ادبیّات مکاشفه‌ای، به ویژه در متون دینی باستان، عموماً «پایان خوش» دارد- پایان جهان یا آخرالزّمان، که با نبرد نهایی نیروی خیر و شر و پیروزی خیر، و استقرارحاکمیتی ربوبی تحقّق می‌پذیرد. در دوره‌های اخیر، امّا، این ژانر ادبی ندرتاً به پایان خوش ختم شده، و بحران فرهنگی یا اجتماعی پدیدآورنده‌ی اثر در پایان آن نیز بازتاب یافته است.

شاملو در یادداشتی بر این شعر گفته است که آن را در «اواسط پائیز ۵۷ در لندن» نوشته است، زمانی که با معیارهای شاملو در دوره‌ای سراسر آشفتگی و بحران به شمار می‌آید، و نتیجتاً زمینه‌ی نگرش مکاشفه‌ای یا پیشگویانه‌ی او را فراهم می‌سازد.

ملّاحان با شنیدن«بانگ خاموش» دریا از زندگی روزمره‌ی خود دست می‌کشند و به راهنمایی ناخدای‌شان به سوی مرگ می‌شتابند. استفاده از زبانی پیشگویانه و انجیلی، وهمچنین به‌کارگیری افعال در وجه التزامی آن‌ها (برسد، بایستد، دردهد)، فضایی سنگین، تأثیرگذار و مکاشفه‌ای -اگر نگوییم ترسناک- به شعر بخشیده است. در همه‌ی عناصر شعر چیزی نامعمول و هشدار دهنده وجود دارد: ناخدا «خون‌ریز و بیدادگر» با «خنجری برهنه به دندان» قویاً تصویر دزدان دریایی را القا می‌کند: ملّاحان «خوابگرد»هایی هستند که در زورق‌های «زنگار گرفته» در آب‌های «جزیره‌ی مغناتیس» به جانب مرگ - «میعاد مقدّر ظلمت»- می‌شتابند. ملّاحان و ناخدای‌شان ما را به یاد سفر اُدیسه (اولیس) و همراهان او می‌اندازد (به روایت هُمر و اُدیسه، و نه روایت دانته در سرود ۲۶ *دوزخ*، یا روایت تنیسون در شعر «اولیس»)، سفری که در آن همه بجز خود اولیس هلاک می‌شوند. در روایت شاملو از سفر اُدیسه‌وار ملّاحان همه‌چیز پیشاپیش خبر از نابودی می‌دهد. دراین سفر، جای اولیس فرزانه را راهزنی دریایی گرفته است، و جزیره‌ی مغناتیس تکرار جزیره‌ی آیائه و ساحره‌ی آن سیرسه در *اُدیسه* است. همچنان که «بانگ خاموش» دریا تکرار آواز سحرانگیز و مرگبار سیرن‌هاست، که در هر دو مورد با هوش‌مندی اولیس بی‌اثر می‌ماند. ترکیب پارادُکسی «بانگ خاموش»، با توجّه به فضای جادویی و سِحرزده، و خوابگردی ملّاحان چنین القا می‌کند که اصلاً بانگی و دعوتی در کار نبوده است. و ملّاحان، متوهّم و خواب‌زده، به دعوتی فریبنده («بانگی خاموش») امّا تهی، پاسخ می‌دهند و، در حالی که ناخدا خود در جایگاهی امن قرار گرفته است (ایستاده بر «دو پای استوار»)، در زورق‌های «پوسیده» (تعبیر از خود شاملوست) زیبایی و زندگی را رها کرده، به جانب مرگی محتوم می‌شتابند. شعر همان مضامین آشنای شاملو را دارد: یزرگداشت زندگی و زیبایی؛ افسوسی آمیخته به خشم از قابلیت افسون‌شدگی و قالب‌پذیری منفعلانه‌ی مردم؛ و تعهّد همدلانه و شفقّت‌آمیز شاملو در افشای فریب‌کاری قطب‌های «مغناتیس».

شاملو تمثیل‌سازی خود را با مضمونی نزدیک به مضمون «ملّاحان» در «خواب‌آلوده هنوز..» پی می‌گیرد. باز هم قافله‌ای «خواب آلوده» و «پرغریو»، که راوی از آن به «قافله‌ی مردگان» تعبیر می‌کند، در هیاهوی «بوران قطبی» روشنایی فریبنده‌ی «صبح کاذب» را به جای «چراغ و آتشِ مقصد» می‌گیرد و، در محاصره‌ی گرگ‌هایی که «چند قرن به انتظار» بوده‌اند، «شاد» (متوهّم) از آن‌که به مقصد رسیده است آماده‌ی اقامه‌ی «نماز استجابت» می‌شود.

در شعر «من همدست توده‌ام...» خون‌ریز بیدادگر جزیره‌ی مناتیس هویّت مشخص‌تری یافته است، امّا «توده»ها نیز از توهّم پیشین فاصله گرفته، به معارضه‌جویی علیه جادوگر برخاسته‌اند، راوی خود را همدست توطئه‌ی توده‌ها در «گسستن زنجیر» می‌داند، امّا این همدستی را مشروط اعلام می‌کند. می‌گوید که عقد اخوّتی با کسی نبسته و به کسی دست برادری نداده است که به اعتبار آن ناچار از پذیرش مواضع سازش‌کاران (آری‌گوها) باشد: «امّا برادری ندارم که بگوید "آری"».

شعر روایی بلند «پیغام»، که آغاز آن قویّاً یادآور شعر معروف «نشانی» سهراب سپهری است، و شاید شاملو در سطور آغازین آن به نوعی هزل نظر داشته، در مجموع شعر موفّقی نیست. دو شخصیت ماهان، نوه‌ی راوی، و مختوم‌قلی هیچ نقشی در شعر ندارند (به خلاف شخصیّت‌های مسافر و میزبان در منظومه‌ی بلند «مسافر» سپهری)، و معلوم نیست چرا باید راوی حرف‌هایش را به واسطه‌ی ماهان به پیرمرد ترکمن برساند. راوی از «رؤیای شگفتی» سخن می‌گوید که او «در بی‌خوابی» (بیداری) شاهد آن است و به عقیده‌ی او «اشارت به مجازش نیست» (نیاز به تعبیر ندارد). رؤیای روزانه‌ی راوی یا در واقع کابوس او نتیجه‌ی کاوش تاریخی او بوده است: «پدران» راوی با چشم‌های نگران و پر از نفرت نظاره‌گر اویند، و راوی خود را شرمسار آن‌ها می‌بیند؛ و رؤیا را تعبیر جهالت خود می‌داند که باید مکافات آن را پس دهد (راوی، که گویا در قضاوت قبلی خود تجدید نظر کرده است، عقیده دارد که این رؤیا به چیزی اشارت دارد). مضمون نامتعارفی که شاملو به آن می‌پردازد – گناه‌کار بودن پسران در برابر پدران- دست‌کم در شعر خود او بی‌سابقه است، و با نگرش فلسفی او هم، که وضعیّت موجود را نتیجه‌ی اعمال پیشینیان می داند، سازگار نیست. بعضی مفاهیم اخلاقی- فلسفی را با بیانی شعارگونه و رساله‌ای مطرح می‌کند: ناآگاهانِ «آسان‌جو» امر مقدّر را تغییرناپذیر می‌دانند؛ «قطره» (فرد) در «رود عظیم» (جامعه) به تنهایی «بی‌معنا و بی‌خاصّیت» است: (بیان شاعرانه‌تر و تأثیرگذارتر این حرف را در این بیت سراغ داریم که «قطره قطره‌ست اگر با دریاست/ ورنه او قطره و دریا دریاست»)، اگرچه هر دو به یک اندازه «فردیت» را نفی می‌کنند.

شعر «نمی‌توانم زیبا نباشم...»، با ترکیب نه چندان فارسی عنوان آن، بیانیه‌ی اومانیستی شاملوست. مضمون شعر انسان، زیبایی او، و جایگاه یگانه‌ی او در هستی است، مضمونی که بسیار مورد توجّه متکلّمین و به ویژه عرفا و البتّه متفکّران رنسانس بوده است. «تجلّی جاودانه»، که شاملو آن را ویژگی انسان می‌داند، اصطلاحی است که پس از ابن عربی مشخّصاً در شعر جامی، شبستری و عراقی درتوصیف انسان به کار رفته است.(۴) زیبایی انسان، به تعبیر شاملو در این شعر، زیبایی «جان» اوست که «عریانیِ» (ریختنِ) خون آن را هدر نمیکند، همچنان که «هراسناکی گلوله» و خرامیدن کبک مانعه‌الجمع نیستند. فقط در سطرهای پایانی شعر است که می‌فهمیم شاعر این همه را به کسی خطاب می‌کرده است که برای او حتّی جایگاه دشمن را هم قایل نیست، چرا که شناسایی کسی یا نیرویی در مقام دشمن پذیرش حضور و وجود اوست. در سطور پایانی، با زبانی که آشکارا یادآور سخنان مادر حسنک وزیر پس از بردار کردن او در *تاریخ بیهقی* است، خود را، نه دشمن او، که «انکار» او می‌داند. می‌گوید: «زهری بی‌پادزهرم در معرض تو/ جهان اگر زیباست/ مجیز حضور مرا می‌گوید/ ابلها مردا!/ عدوی تو نیستم من/ انکار توام». چنین تصوّر مطلق از زیبایی و کمال انسان: که بیشتر شخصی یا ایدئولوژیکی است تا فلسفی- مایه‌ی آن شده است که کلّیّت شعر، به رغم زیبایی آن، از نوعی تبختر- اگر نگوییم تفرعن- آسیب دیده باشد. در عین حال، جذّابیّت موضوع سبب شده است تا شاملو در شعر «ترانه‌ی اشک و

آفتاب» بار دیگر با همان لحن‌معارضه جویانه خود را در گریستن و اندیشیدن بالاتر از آفتاب توصیف کند. می‌گوید اگر گریسته‌ام، از آن جهت بوده است که «تاریک‌تَرَک یافتم از آفتاب/ خود را»، و اگر «پی [پیه] سوز اندیشه» ام را برداشته‌ام، برای آن است که «تابان تَرَک یافتم از آفتاب/ خود را». (بسنجید با گفتار معروف هملت که در آن انسان را «شاهکاری خداگونه و فرشته‌وش» توصیف می‌کند، برخوردار از «خردی والا، و توانی نامحدود»، که «جمال جهان» و «اشرف مخلوقات» است: پرده دوم، صحنه دوم، سطر ۱۰م به بعد). او در شعر «بهتان مگوی» همین چالش‌گری را به صورت نفی معارضه‌جویی ادامه می‌دهد. او در این جا نیز آفتاب را حریف ظلمت به شمار نمی‌آورد، از آن جهت که آفتاب «عدوی» تاریکی نیست، بلکه «انکار» آن است: «آفتاب از حضور ظلمت دل‌تنگ نیست/ با ظلمت در جنگ نیست/ ظلمت را به نبرد آهنگ نیست/ چندان که آفتاب تیغ برکشد/ او را مجال درنگ نیست». دو سطر پایانی شعر از نمونه‌های خود-تفسیری شاملویند که تعدادشان در شعر کم نیست، و او با نگاهی دوباره به راحتی می‌توانست آن‌ها را حذف کند.

شعر دو بخشی «در جدال با خاموشی» عمدتاً مشتمل بر عناصر زندگی‌نامه‌ای شاملوست. راوی در ابتدای شعر، با تصوّری کاملاً متفاوت با تصوّر قبلی او از تقدیر در شعر «پیغام»، خود را بازیچهٔ سرنوشت توصیف می‌کند: «تقدیر از تو گدازی(۵) خون آلوده در خاک کرده است/ و تو را/ از شکست و مرگ/ گزیه نیست». می‌گوید نام کوچک‌اش (احمد) را که عربی است دوست نمی‌دارد، و نام قبیله‌ای‌اش(نام فامیل‌اش شاملو) «شرم‌سار تاریخ است»، چرا که، طبق توضیح خود شاملو (ص۲۶۵)، یکی از قبایل مؤثر در قدرت گرفتن سلسله‌ی خون‌ریز صفویه بوده است. از جهان به تعبیر قدیمی «رباط» (گذرگاه، کاروان‌سرا) یاد می‌کند، و «سقّاخانه» و «خانقاه درویشان» را ملازم حضور «سایه‌ی ابلیس» و در ردیف «سراب» و «کویر» می‌داند، و البتّه خود را با القابی همچون «شرف کیهانی»، «بامداد نخستین و آخرین» و «هابیل» توصیف می‌کند و اعلام می‌کند که می‌خواهد «تمامیّت نفرت[ش] را به نعره‌ای بی‌پایان تف کند». بخش دوم شعر توصیف «بیمارستانی» (دنیایی) است که در آن راوی «حیرت زده به هر سویی چشم می‌گرداند»، بیمارستان «سلاطونیان» (سرطانی‌ها) و جذامیان: که قلب بیمارانش به جای سینه در کیسه‌های فتق‌شان جا دارد. در فضایی از پوسیدگی و عفونت محض شاعر «گردنکش» را عریان می‌کنند و بر میز عمل می‌بندند تا مغز سر او را «نواله‌ی چاشت سرپزشک» کنند، امّا او، که خود را «بامداد آخر» و «طلیعه‌ی آفتاب» می‌داند، می‌گوید که «به غریوی تلخ/ نواله را به کامش زهر امنی خواهم کرد». او دستورالعمل فروغ را نصب‌العین قرار داده است. که «تنها صداست که می‌ماند».

فرازی از شعر را، که شاملو آن را بیان نقطه‌ی عطف زندگی خود دانسته است، در این‌جا می‌آوریم: نخستین بار که در برابر چشمانم هابیل مغموم از خویشتن تازیانه خورد شش ساله بودم/ و تشریفات/ سخت درخور بود:/ صفِ سربازان بود با آرایش خاموش پیادگانِ سرو شطرنج/ و شکوه پرچمِ رنگین رقص/ و داردارِ شیپور و رُپ رُپه‌ی فرصت سوزِ طبل/ تا هابیل از شنیدن زاری خویش زردرویی نبرد».

شاملو گفته که او خود در شش سالگی شاهد این ماجرا در پادگانی در خاش بوده است، و بر اثر آن به درک چیزی دست یافته که نام آن رهن است... عکس مرتضی کیوان، با دهان گشوده به فریاد، لحظاتی پیش از تیرباران، که شاملو سال‌ها بعد آن را در روزنامه‌ای می‌بیند خاطره‌ی سرباز پادگان را برایش زنده می‌کند. او می‌گوید آن خاطره «زیر ساخت فکری و ذهنی و نقطه‌ی حرکت» او شد.(۶)

شعر «پس آن‌گاه زمین به سخن درآمد»، که شاملو آن را در ۱۳۶۳ به پایان رسانید، نسخه‌ی تکمیل‌شده‌ی شعری است که وی، بیست سال پیش، آن را با عنوان «و تباهی آغاز یافت» در مجموعه‌ی *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* به چاپ

رسانیده بود. شاملو در یادداشتی بر این شعر گفته است: «تجربه‌ی ویران‌گر این سال‌ها اجازه می‌داد که اکنون اندیشه‌ی "تباهی" به صورت تجربه‌ی تاریخی خود بازگو شود» (ص۱۶۷).

«پس آن‌گاه...» شعری است در تجلیل زمین، در قالب تک گفتاری که طیّ آن زمین انسان را مخاطب قرار می‌دهد و از این که انسان آسمان را بر او برتری بخشیده، و نهایتاً او را به حال خود رها کرده و «سلطان شکسته‌ی کهکشان‌ها» شده است شکوه می کند، گله‌ای که خواننده را به یاد سپهری و شعر «ندای آغاز» او در مجموعه‌ی حجم سبز می‌اندازد، آن‌جا که می‌گوید: «هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود».(۷) زمین این شعر جنسیتی مؤنّث دارد، که می‌دانیم تصوری است اساطیری (در اساطیر باستانی، زمین ایزد بانویی است که آسمان [اورانوس] او را باور می‌کند). واگویه‌ی زمین همان متافیزیک شاملو از عشق و زن و عدالت و تقدیر است: عشق را، که شاملو در شعر دیگری آن را «بسوده‌ترین کلام» می‌نامد، هم‌صدا با تصوّر عارفانه و دینی از این مفهوم، اُسّ اساس هستی می داند، که با حضور آن نیازی به عدالت نیست: «دریغا که اگر عشق به کار می‌بود هرگز ستمی در وجود نمی‌آمد تا به عدالتی نابکارانه از آن دست نیازی پدید افتد». تقدیر را، چنان که پیش‌تر در شعر «پیغام» دیده‌ایم، «بهانه‌ی تسلیم بی‌همّتان» می داند، «افسون‌کاری که به تو می‌آموزد عدالت از عشق والاتر است». امّا آن‌جا که از زنانگی زمین سخن می‌گوید، آن را «نه به گونه‌ی عاشقی بخت‌یار، که زرخریده وار کنیزککی» تصویر می‌کند که «به رای خویش» (به میل خود) همه‌ی بی‌مهری‌های او را تاب آورده است، و توجّه انسان به آسمان را با حسادتی هووار می‌نگرد: «تو را من پیغام کردم... که دل از آسمان بردار که وحی از خاک می‌رسد». زمین، به رغم همه‌ی بی‌مهری‌هایی که از انسان دیده، باز هم سپاسگزار اوست و سیادت انسان بر زمین را مایه‌ی فخر خود می داند، چرا که خود را تنها سیّاره‌ای می داند که لطف انسان شامل حال او شده است: «آه که مرا در مرتبت خاکساری عاشقانه، بر گستره‌ی نامتناهی کیهان، خوش سلطنتی بود، که سرسبز و آباد از قدرت‌های جادوئی تو بودم از آن پیش‌تر که تو پادشاه جان من، به خریندگیِ آسمان‌ها دست بر سینه و پیشانی به خاک کبر نهی و مرا چنین به خواری درافکنی». این تحقیرپذیری زنانه را منتقدین فمنیست شاملو نشانه‌ای از نگرش مردسالارانه‌ی او داشته‌اند.(۸) و باید پذیرفت که مصالح چنین رویکردی در این شعر کم نیست. سطور پایانی شعر خفّت‌پذیری زمین را با شدت بیش‌تری چنین بیان کرده است: «همچون زنی عاشق که به بستر معشوقِ از دست‌رفته‌ی خویش می‌خزد تا بوی او را در یابد، سال همه سال به مقام نخستین باز می‌آیم با اشک‌های خاطره./ یادِ [بادِ؟] بهاران بر من فرود می‌آید بی‌آن‌که از شخمی تازه بار برگرفته باشم و گسترش ریشه‌ئی را در بطن خود احساس کنم؛ و ابرها با خس و خاری که در آغوشم خواهند نهاد با اشک‌های عقیم خویش به تسلّایم خواهند کوشید».

داستان تصلیب عیسی مسیح همیشه برای شاملو از جذّابیّت خاصّی برخوردار بوده است. شعر «مرگ ناصری» در مجموعه‌ی *ققنوس در باران* و پس از گذشت تقریباً بیست سال شعر «مرد مصلوب» حاصل این جذّابیّت مضمونی و موضوعی بوده‌اند. در شعر نخست، العازر، که به روایت یوحنّا مسیح او را زنده کرده است، و در شعر دوم یهودا، حواری عیسی مسیح، که به او خیانت می‌کند، به شاملو کمک می‌کنند تا تلقّی‌اش را از مفاهیمی همچون شهادت و جاودانگی و خیانت و ایثار در قالب شعرهایی ماندگار عرضه کند. در «مرگ ناصری»، مسیح، از نگاه شاملو، آن همه شکنجه را، به صرف «رحمی که در جان خود دید تاب می‌آورد، و «چونان قویی مغرور در زلالی خویشتن» می‌نگرد، و تن به صلیب می‌دهد. العازر، باز مشاهده‌ی معجزه‌گری که معجزه‌اش به کار خود او نمی‌آید پاراداکس را برنمی‌تابد و «گام زنان راه خود» می‌گیرد و احساس می‌کند که دیگر وام‌دار او نیست، در «مرد مصلوب» دو روایت به موازات هم پیش می‌روند که با بیانی سینمایی نماهایی را به تناوب از مسیح و یهودا نشان می‌دهند: مسیح، بر صلیب، در گفتگو با «پدر»، درد را

می‌پذیرد تا جاودانه شود: «مرد مصلوب در دل گفت:/ "اینک منم/جسمی خرد خونین/ در رواق پرشکوه سلطنت ابدی/ شاه شاهان!/ حُکم جاودانه‌ی فسخ/بر نسخ اعتبار زمین!"» در نمای دیگر، یهودا، «مرد تلخ»، با سی سکّه‌ی نقره‌ای که در ازای خیانت به مسیح از رؤسای کَهَنه و مشایخ گرفته است، ریسمانی می‌خرد به بیرون شهر می‌رود، و خود را از «شاخه‌ی انجیرِبُنی وحشی» به دار می زند. شعر تأمّلی است در مفاهیم جاودانگی، درد، سرافکندگی، و دروغ. در اینجا نیز، همچنان که در «مرگ ناصری»، مسیح انگیزه‌ای برای تحمّل مصائب خود می‌یابد: در «مرگ ناصری» شفقت، و در «مرد مصلوب» تمنّای جاودانگی. ظرافتی که شاملو در شعر دوم تعبیه کرده است که مسیح فقط درد را دستمایه‌ی گذار به جاودانگی قرار می‌دهد، و علاوه بر آن ملتمسانه از پدرش می‌خواهد که او را در تحمّل درد یاری دهد: «مرا تاب این درد نیست/ آزادم کن، پدر!» امّا پیش از آن، در آغاز شعر، سطری است که بسیار تأمّل‌برانگیز است: «آذرخش چشمک زن گدازه‌ی ملتهب‌اش/ ژرفاهای دور از دسترسِ درک او از لامتناهیِ حیاتش را روشن می‌کرد». درک لایتناهی به صِرف تحمل درد امکان‌پذیر می‌شود. اگر این گزاره راست باشد، انسان‌های همه‌ی زمان‌ها مسیح‌های دوران خویش‌اند، چرا که تحمّل درد و رنج وجه اشتراک و در واقع وجه ممیّزه‌ی همه‌ی انسان‌هاست. شاملو همین مضمون را سال‌ها پیش در شعری در نفی انحصار رنج کشیدن به قدّیسین و تعمیم آن و قداست حاصل از آن به همه‌ی انسان‌ها چنین بیان کرده است: «... اکنون/ هر زن/ مریمی است/ و هر مریم را/ عیسایی بر صلیب/ بی‌تاج خار و چلیپا و جلجتا/ بی‌پیلات و دیوان و قاضیان عدالت/ عیسایانی همه هم سرنوشت/ عیسایانی یکدست/ با جامه‌هایی همه یکدست/ و پاپوش‌ها/ پاپیچ‌هایی یکدست- هم بدان قرار/ و نان و شوربایی به تساوی/.. و هر شام/ چه بسا که شام آخر است».(۹)

طرفه آن که در پاسخ به استمداد مسیح، به جای پدر، درد پاسخ می‌دهد! «... دست من است آن/ که سلطنت قدرت را/ به خاک/ تثبیت می‌کند/ جاودانگی‌ست این/ که در جسمِ شکننده‌ی تو حلول می‌کند/ تا نامت/ ابدالآباد/ افسون جادویِ نسخ/بر فسخ اعتبار زمین شود». استدلال جاودانگی نیز، در تسلّای مرد مصلوب، از همان‌گونه‌ی استدلال درد است. پس، مرد مصلوب، که درد جاودانگی او را متقاعد یا دست‌کم مجاب کرده است، با شعفی کودکانه می‌گوید: «مرا با شکوه و تسبیح و تعظیم/ از خاطر می گذرانند/ و چون خواهند نامم را بر زبان آرند/ زانو بر زمین می‌گذارند». درد و جاودانگی، چنان‌که گویی به هدف خود دست یافته باشند. «با لبخندِ پیروزمندان/ دست در دست یکدیگر نهادند». و اکنون مرد مصلوب که به جاودانگی دست یافته است می‌گوید: «امّا نزد خود چه‌ام من؟/ ابدیتِ سرافکندگی و شرمساری!/ آن مرد اسخریوتی/ که دمی پیش/ مردانه/به سقوط در فضای سیاه بی‌انتهای ملعنت گردن نهاد/ شایسته‌تر از من است: برتر از آب و ابن و روح‌القُدُس/ پیش از آن که جسمش را فدیه‌ی من و خداوند پدر کند/ فروتنانه به فرو شدن تن در داد/ تا کفّه‌ی بی‌مایگیِ ما چنین بلند برآید./ نور ابدیّت من/ سر به زیر/ در سایه‌ی گردن فرازِ شهامتِ او/ گام برخواهد داشت!»

تصویر شاملو از یهودا، اگرچه بر روایت انجیل‌های متی و مرقس مبتنی است، همدلانه‌تر از تصویر عیسی و در مجموع به قرائت متون اسلامی از این شخصیّت نزدیک‌تر است، جز آن‌که در روایت متّی، یهودا، پس از آگاهی از صدور حکم اعدام مسیح و احساس پشیمانی و بازگرداندن سی سکّه‌ی نقره، خود را از درخت ارغوان به دار می‌آویزد. انجیل‌های چهارگانه بر سر انگیزه‌ی یهودا برای قبول سی سکّه‌ی نقره (بهای یک برده) همداستان نیستند. و کتاب اعمال رسولان روایتی کاملاً متفاوت با روایت متّی از پایان کار یهوداست. در برابر دانته، که در کتاب *دوزخ* یهودا را در پایین‌ترین طبقه‌ی جهنّم جای داده، غیلان دمشقی، دانشمند مسلمان قرن ششم هجری، که بر پایه‌ی آموزه‌های اسلامی به تصلیب عیسی مسیح باور نداشته است. عقیده داشت که یهودا خود را به هیئت عیسی در آورد و به جای او مصلوب شد.

سوای دیدگاه متفکران مسلمان برخی از فرقه‌های درون مسیحیت، مشخصاً فرقه‌ی غنوصیِ قائنیان (قابیلیان) او را بزرگ داشته‌اند.

شاملو شخصیّت پردازی یهودا را، در قیاس با مسیح، بسیار دقیق‌تر و هنرمندانه‌تر انجام داده است، به طوری که می‌توان گفت سه نمای شاملو از او نمایش کوتاهی را در معرّفی یهودا به اجرا می‌گذارد- چیزی شبیه بعضی از طرح‌های چخوف- و خواننده در پایان به نوعی با او احساس همدلی می کند. تصویر شاملو از یهودا در «مرد مصلوب» به جهانی یادآور تصویر میلتون از شیطان در منظومه‌ی *بهشت از دست رفته* است، چهره‌ای بلندنظر، جسور و ستیهنده که می‌گوید: «به چشم من، سیادت بر دوزخ خوشتر تا بندگی در بهشت». شاملو یهودا را «مرد سرگشته‌ای با «لبانِ تاریک بر هم فشرده» و «چشمان تلخ» توصیف می‌کند که «پنداری به اعماق تاریک درون خویش» می‌نگرد و «در جان خود/ به تنهاییِ خود» می‌گرید. جزئیات زمینه‌ی نمایشی نیز با دقّتی رئالیستی توصیف شده‌اند. مرد «در بازار اورشلیم به راسته‌ی ریس‌بافان» می‌پیچد، «برابر دکّه‌ی ریس فروشِ یهودی» با «انبان‌چه‌ی سی‌پاره‌ی نقره در مشت» می‌ایستد. «حلقه‌ی ریسمانی از سبد» بر می‌دارد، «مقاومتش را» می‌آزماید، و «انبان‌چه‌ی سیم را/ به دامن مرد یهودی پرتاب» می‌کند. در نمای بعدی، او را نشسته «بر شاخه‌یِ خشک انجیربُنی وحشی» می‌بینیم که با خود می‌گوید «-آری چنین است/ می بایست از لحظه/ از آستانه‌ی زمان/ بگذرد/ و به قلمرو جاودانی قدم بگذارد/ زایش دردناکی است/ امّا از آن گزیر نیست/ ... مردانه باش!» و بعد حلقه‌ی طناب را به گردن می‌نهد، «و با تبسّمی/ خود را در فضا رها» می‌کند. جمله‌ی پایانی یهوا آشکارا خطاب به مسیح است، امّا چرا می‌گوید «مردانه باش!» شماری از انجیل‌شناسان معاصر، با اشاره به این که عمل یهودا انگیزه‌ی مادی نداشته، چرا که سی سکّه‌ی نقره بهای خرید یک برده بوده است گفته‌اند که یهودا از نحوه‌ی عمل عیسی و دامنه‌ی فعّالیّت‌های او راضی نبوده و قصد داشته است او را در وضعیتی قرار دهد که از قوای ربوبی خود بیشتر بهره گرفته، دعوت و ادّعای خود را صریح‌تر علنی سازد تا نظم نوین جهانی زودتر استقرار یابد. در پرتو چنین فرضیه‌ای، و با ملاحظه‌ی قاطعیتی که او در کشتن خود نشان می‌دهد، جمله‌ی امری یا تقاضای واپسین او خطاب به مسیح معنا می‌یابد. واگویه‌ی پایانی مسیح نیز دقیقاً دایر به همین قاطعیت یا، به تعبیر به یادماندنی خود شاملو در شعر «پیغام»، «صفت زیبا مردن» است، و نه در «حرفه‌ی کَت بسته به مقتل [رفتن]»(۱۰) یهودا با مرگ خود به اصلی تحقّق می‌بخشد که شاملو نزدیک به سی‌سال پیش در *هوای تازه*، آن را در شعر کوتاه «بودن»، شرط تمیز هستی انسان قرار داده بود: «گر بدین سان زیست باید پست/ من چه بی‌شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوایی نیاویزم/ بر بلندِ کاجِ خشکِ کوچه‌یِ بن بست». و اکنون یهودا «فانوس عمرش» را، اگر نه بر «کاج خشک»، که بر «شاخه‌ی خشکیده‌ی انجیربُنی» آویخته است. مرد مصلوب، شاید، به «صنعت نازیبا مردن» خود پی برده، و از این‌رو از خود به «ابدیّت سرافکندگی و شرمساری» یاد می‌کند. مرد مصلوب خود را در قیاس با یهودا شایسته‌ی جاودانگی نمی‌داند، زیرا درد را به انگیزه‌ی «تسبیح و تعظیم» نامش تحمّل کرده است: «و چون خواهند نام را بر زبان آرند/ زانو بر زمین می‌گذارند». او خود را از اخلاصی که لازمه‌ی دست یافتن به جاودانگی‌ست بی‌بهره می‌داند. عمل یهودا را، که زمینه‌ساز تثبیت پادشاهی خود شده است، اگرچه مایه‌ی «ملعنت»، امّا «شایسته‌تر از عمل خود می‌شمارد- «فرو شدن فروتنانه‌ی» کفّه‌ای که سبب برآمدن «کفّه‌ی بی‌مایگی» می‌شود، و «ابدیّتی» «که سربه‌زیر/ در سایه‌ی گردن فراز شهامت» دیگری گام برخواهد داشت.

پایان «مرد مصلوب» یادآور پایان «مرگ ناصری» و در واقع قرائت شاملو از روایت عهد جدید است. موافق این قرائت، کسوفِ متعاقبِ تصلیبِ مسیح «از غایت شرمساری» خورشید است: «درد/ سیر و کامیاب/ شتابان گذشت و/ جاودانگی/ سرگشته و درمانده/ سر/ به زیر افکند». اگر مجاز باشیم اصطلاح «درد جاودانگی» را، که از مفاهیم اصلی

فلسفه‌ی اونامونوست، به وضعیت پایان شعر شاملو اطلاق کنیم باید بگوییم که «درد» همچنان برجاست، امّا از «جاودانگی» خبری نیست.

شعر «شب غوک» در حُکم لحظه‌ی سکون و آرامشی است که خواننده پس از غوغای گسترده در شعر «مرد مصلوب» سخت به آن نیاز دارد و آن را با لذّت تجربه می‌کند. جای صلیب و مسمار و خار و درد و طناب دار را برگ و نسیم و غوک و برکه و سکوت پر کرده است. شعر توان‌مندی تحسین برانگیز شاملو را در به‌کارگیری موسیقی کلمات برای خلق ایماژهای شنیداری و دیداری به نمایش می‌گذارد:

«خِش خِش بی‌خا و شینِ برگ از نسیم
در زمینه و
ورِّ بی‌واو رایِ غوکی بی‌جفت
از برکه‌ی همسایه»

همه‌ی عناصر لازم برای رویکردی فرمالیستی در این شعر موجود است. و با این حال منتقد فرمالیستی گفته است: «شاملو اگر... دو مجموعه‌ی *مدایح بی‌صله* و *در آستانه* را چاپ نمی‌کرد، نه تنها چیزی از ارزش کارهای او کاسته نمی‌شد، بلکه به نفع او و شعرش نیز بود».(۱۱) البتّه، این دو مجموعه به اعتبار شعری شاملو افزوده‌اند، و در این میان اگر از ارزش چیزی کاسته شد، نقد فرمالیستی بوده است.

شعر «پائیز سن هوزه» به نوعی دنباله‌ی «شب غوک» است (با فاصله‌ی زمانی تقریباً سال پس از نگارش آن یک)، و شاملو را در یکی از توقّف‌گاه‌های نه چندان معمول او در طبیعت نشان می‌دهد، مکثی دور از غوغای جامعه و تاریخ، و ملهله‌ی عشق و عدالت و تعهد به درنگی از جنس درنگ راوی شعر «درنگ در شب برفی کنار نهالستان» رابرت فراست. شاعر آرامش و خاموشی شب را به نشانه‌ی تعادل محض طبیعت تلقّی می‌کند: تعادل گرما و سرما، شب و روز، ماه تمام، و پائیز که نقطه‌ی اعتدال فصل‌هاست. به زمین، همچنان که در شعر «پس آن‌گاه زمین...»، با نگاهی اساطیری- بدوی و سپهری‌وار- به شیوه‌ی شاعران رُمانتیک- به هیئت موجودی جاندار می‌نگرد و آن را مادری «سبک‌پای» در حال گذشتن «از دروازه‌ی پائیز» می‌بیند، همچنان که درخت لیموترش هم «بی‌ادّعا» ست، و لحظات «شباروز»ند که «دادگر»یِ آرمانی شاملو را تجربه می‌کنند. در بند پایانی، جهان از قالب مادر به قالب معشوقی «مهربان» و «اغواگر» درمی‌آید. متناسب با موضوع، تصویرسازی شعر از غنای تغزّلی اروتیک برخوردار می‌شود: «کنار جهان مهربان/ به مورِ مورِ اغواگرِ برکه می‌نگرم، چشم بر هم می‌نهم/ و برانگیخته از بلوغی رخوتناک/ به دعوت مقاومت ناپذیرِ آب/ محتاطانه/ به سایه‌یِ سوزانِ اندامش/ انگشت رمز و می‌برم./ احساسِ عمیق مشارکت».

در شعر «شیهه و سُمضربه»، تماشای «چهار سمند سرخوش/ در شیبِ علف‌چرِ رو در رو» و صدای «شیهه و سُمضربه» برای شاعر تداعی‌کننده‌ی رویدادی تاریخی‌ست. اشاره‌ی شاملو احتمالاً انتخاب داریوش- در پی قتل گئوماته‌ی مُغ، معروف به بردیای دروغین- به پادشاهی است، که طبق قرار میان سران قبایل پارسی کسی که اسب‌اش زودتر شیهه بکشد انتخاب می‌شود، و داریوش با تمهید مِهترش (و ظاهراً با تقلّب) برنده‌ی قرعه می‌شود.

شعر «چشم‌های دیوار» نمونه‌ای است از شگرد مورد علاقه‌ی شاملو – فهرست دادن یا کاتالوگ کردن، که شاعر با استفاده از آن به توصیف جهانی غریب و بیگانه می‌پردازد که از ابراز عشق حیرت‌زده شده است.

تصویر سازیِ شعرِ «توازیِ ردِّ ممتد دو چرخ یکی گردونه» بیش‌ترین نقش را در خلق موتیف تکرار و بیهودگی ایفا می‌کند، و زمینه‌ی پاستورال تصاویر قدمت آشنای موتیف و نتیجتاً مضمون را بیش‌تر القا می‌کند: گردونه، علف‌زار، رُباط،

آبدان، درازگوش، و کجاوه. لحن پرسشی و تلخ شعر – که البتّه بیش‌تر تجاهل العارف است- بر نامفهوم بودن تلاش راوی تأکید دارد. اگر شاملو به وسوسه‌ی تکرار بند اوّل شعر و نتیجتاً نوعی حشوگویی تسلیم نمی‌شد تأثیر زیباشناختی شعرش ماندگارتر می‌بود. بند اوّل شعر: «توازیِ ردِّ ممتدّ دو چرخِ یکی گردونه/ در علفزار.../ جز بازگشت به چه می‌انجامد/ راهی که پیموده‌ام؟/ به کجا؟/ سامانش کدام رُباطِ بی‌سامانی است/ با نهال خشکی کَج مَج/ کنار آبدانی تشنه، انباشته از آخال/ درازگوشی سوده پشت در ابری از مگس/ و کجاوه‌یی در هم شکسته؟» وجود دو راه در کنار یکدیگر حقیقتاً القاگر آن است که یکی از آن دو راه بازگشت بوده است. زبانِ آرکائیک شعر - آخال، سوده پُشت، کَج مَج، کجاوه، رُباط- تجربه‌ای کهنه و پرقدمت را به نمایش می‌گذارد، امّا تصوّر راهی بی‌مقصد که به بازگشت از راه رفته می‌انجامد از هراسناکی تجربه‌ای سیزیف‌وار حکایت می‌کند.

شاملو در مجموعه‌ی *مدایح بی‌صله*، همچون همیشه، بی‌شکیب و تلخ و عاصی است. از زبانی سنگین، فاخر، و متمایل به آرکائیسم و بیانی که به دفعات به حشو می‌گراید، و با لحنی که گهگاه به خودستایی و خودشیفتگی ونیتشه نزدیک می‌شود، به «جنگ سیاهی» می‌رود. بزرگداشت منزلت واقعی انسان، معارضه‌جویی با دروغ و فریب‌کاری و انسان ستیزی و قضا و قدرگرایی، تجلیل عشق و طبیعت و آزادگی درون‌مایه‌های مکرّر این مجموعه‌اند که شاملو، گاه حتّی به بهای عدول از دست‌یابی به قلمرو والاتری از «شاعرانگی»، از آن‌ها برای تثبیت جایگاه انسان- مدارانه‌اش بهره می‌گیرد.

یادداشت‌ها:

۱ . شاملو خود در یادداشتی بر این شعر از آن به «روشن اندیشی» تعبیر کرده است: احمد شاملو، *مدایح بی‌صله* (تهران: زمانه، ۱۳۷۸)، ص ۱۶۴.

۲ . برای اطلاع از دیدگاه بارت در خصوص اسطوره، و همچنین تحلیل این دیدگاه، نگاه کنید به:
رولان بارت، *اسطوره امروز*، ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان (تهران: مرکز، ۱۳۷۵).
مشیت علایی، «بارت و اسطوره شناسی»، *کلک* ۹۲-۸۹ (مرداد- آذر ۱۳۷۶): صص۸۹-۸۸.
فرای مصداق بارز توهم زدایی را «تبلیغات تجاری» می‌داند:
نوروتروپ فرای، *تختیل فرهیخته*، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۷)، ص ۸۶.

۳ . فرای کتاب مقدس را روایتی می‌داند که کلّ زمان را از آفرینش تا آخر الزمان، دربرمی‌گیرد:
نورتروب فرای، *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*، ترجمه‌ی صالح حسینی (تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹)، ص ۲۶۷.

۴ . از جمله بسنجید با غزل عراقی در *لمعات* با این مطلع: «گفتا به صورت ارچه ز اولاد آدمم/ از روی مرتبت به همهٔ حال برترم».

۵ . عروسکی که جادوگران از موم یا گل می‌ساختند، و با فرو کردن سوزن در آن قربانی خود را می‌کشتند یا می‌آزردند. (توضیح شاملو، صص ۵-۱۶۴).

۶ . ع. پاشایی، *زندگی و شعر احمد شاملو* (تهران: ثالث، ۱۳۷۸)، ج۲، ص۵۹۴.

۷ . سهراب سپهری، *هشت کتاب* (تهران: طهوری، ۱۳۸۰)، ص۳۹۱.

۸ . حمید احمدی، «زن در شعر شاملو»، *گوهران* (ویژه‌ی احمد شاملو) ۱۰-۹ (پاییز- زمستان ۱۳۸۴)، ج۲: صص۶۵- ۲۵۰.

۹ . احمد شاملو، «لوح»، *آیدا: درخت خنجر و خاطره!* (تهران: مروارید، ۱۳۴۸)، ص۱۳۴.

۱۰ . در شعر شاملو «کَت بسته قتل بردن» آمده است.

۱۱ . محمود فلکی، *نگاهی به شعر شاملو* (تهران: مروارید، ۱۳۸۰)، ص۷۲.