در هزاره چندم از البرز ظهور کند، همان رضاخان قزاق بود است. این «کشف تاریخی» همراه با عکس «موبد دکتر سهراب خدابخشیان» در روزنامه‌ها و مجلات چاپ شده بود. من بریده‌ی آن را اکنون در دسترس ندارم، وگرنه به عنوان «سند صداقت موبدان» چاپش می‌کردم.

۱۱- موقعیت دو پرسوناژ مذکور با هم از بنیاد متفاوت است. اما جمله‌ای که آسیابان بر زبان می‌آورد، بی‌اختیار جمله «زاغی» را تداعی می‌کند.

۱۲- ناگزیر از یادآوری این نکته‌ام که عقده «الکترا» و عقده «اودیپ» در تمام جوامع انسانی وجود ندارد و ناگزیر فاقد اعتبار علمی هستند. اما من در این‌جا «نمایش» را تحلیل می‌کنم، و در این نمایش، نویسنده ظاهراً به آنان باور دارد.

۱۲- سرمایه ... کتاب اول - جلد دوم - صفحه‌ی ۳۸ (نسخه‌ی فرانسه).

۱۴- مارکس، گروندیس. نقل از مقدمه «گودیلیه» بر کتاب «درباره وجه تولید آسیایی». ص ۶۷.

۱۵- به عنوان پاسخی «شتابزده» برای خوانندگانی که «شتابزده» داوری می‌کنند، ترجمه‌ی تکه‌ای از نامه‌ی مارکس به «میخائیلوفسکی» را می‌آورم، و خوانندگان را به تأمل و تعمق دعوت می‌کنم:

«منتقدان من مجبور شده‌اند طرح (esquisse) تاریخی مرا از تکوین سرمایه‌داری در اروپای غربی مسخ کرده و آن را یک تئوری تاریخی - فلسفی، حرکت کلی که به وسیله‌ی تقدیر بر تمام اقوام تحمیل شده است تبدیل کنند، بی‌آن‌که شرایط تاریخی‌ایی که هر یک از این اقوام در آن قرار گرفته‌اند در نظر بگیرند. این مسخ به گونه‌ای صورت گرفته است که (بر اساس تئوری آنان) هر یک از اقوام می‌باید سرانجام به فرم اقتصادی‌ایی برسند که با عظیم‌ترین گسترش قدرت تولید کار اجتماعی والاترین مرحله‌ی تکامل انسان را تضمین می‌کند. باری، من از آنان پوزش می‌خواهم. این‌کار آنان مرا بیش از حد مفتخر و بیش از حد شرمسار می‌کند.

۱۶- برای آشنایی با نگرش بهرام بیضایی، نسبت به دوگانگی انسان، و نقش‌هایی که در «جلد قدرت» و خارج از آن بازی می‌کند - نگاه کنید به نمایشنامه «سلطان مار».

۱۷- برای اطلاع از عقیده بهرام بیضایی در مورد چگونگی پیدایش شاه - دیکتاتور، نگاه کنید به نمایشنامه‌ی چهار صندوق». «شاه» مترسکی است که همه‌ی افراد جامعه یا بهتر گردانندگان جامعه به او جان می‌بخشند و گرنه رضاخان یا پسر او، یک قزاق و یک قزاق زاده بیش نیستند. طبقه‌ی حاکم است که مترسکی را به عنوان تجسم قدرت خود برمی‌گزیند، او را بزرگ می‌کند، بدو فر و شکوه می‌بخشد، و «سربازان» طبقه‌ی فرودست برای او می‌جنگند، «جاوید شاه» می‌گویند ... وگرنه او مردک مفلوک حیله‌گری بیش نیست ...

۱۸ و ۱۹ - آسیابان: ای رگ‌ها، این رود خروشان چیست در شما جاری؟ این شورش که در دل من جای گرفته است؟ من او را می‌کشم. آری، در دل من سنگ آسیایی است.

■ ■ ■

خوانشِ «ری‌را»*

هوشنگ ماهرویان

خواندند آنچنان؛
که من هنوز هیبتِ دریا را
در خواب
می‌بینم.

ری‌را . ری‌را ...
دارد هوا که بخواند
در این شبِ سیا.
او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند

شعر خوب چشمانی تیزبین و دستانی بلند دارد. با چشمان عقاب‌گونه‌اش «دوردست‌ها را می‌بیند و دستانش را به طرف آن دراز می‌کند؛ و اگر در آن دوردست‌ها خللی دید و آن را نپسندید با تخیل بدیلی برای آن می‌سازد. در این‌جاست که شعر به آفرینش می‌رسد. «ری‌را» شعری از این دست است. وقتی صدای پشت کاج را حاصل ویرانی و خراب می‌بینند، تسلیم واقعیت نمی‌شود. بدیل آن را در ذهن می‌سازد و به یاد صدای پرهیبت دریایی می‌افتد. اگر «ری‌را» را با تأمل بخوانیم با جان‌مان می‌آمیزد. پس پشتِ ذهنمان خانه می‌کند و گهگاه به مناسبت‌های گوناگون به یادمان آمده و به زبانمان جاری می‌شود. شعرِ خوب وابسته به زمانِ تولدِ خود نیست. در زمان‌های مختلف تأویل‌های مختلف به خود می‌گیرد. به این دلیل ماندگار است. «ری‌را» نیز اسیر زمانِ سرایش‌اش نیست. هرگاه صدایی که دلخواهمان نیست بشنویم به یاد «ری‌را» می‌افتیم.

«ری‌را» ... صدا می‌آید امشب
از پشت «کاج» که بنذ آب
برقِ سیاه تابشِ تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند
گویا کسی‌ست که می‌خواند ...

اما صدای آدمی این نیست.
با نظمِ هوش ربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین:
ز اندوه‌های من
سنگین‌تر.
و آوازهای آدمیان را یکسر
من دارم از بر.

یکشب درونِ قایقِ دلتنگ

نیما پنجاه، شصت سال پیش به رویکرد چهارم به مدرنیته رسید.[1] رویکردی که تازه ما در مباحث نظریمان داریم به آن نزدیک می‌شویم. همیشه این طور بوده است. اغلب هنر پیش‌تاز و جلودارِ مباحث نظری بوده. نقاشان و مجسمه‌سازان رنسانس در ایتالیا خیلی زودتر از نظریه پردازان و فیلسوفان به نگاه ابژکتیو مجهز شدند. به قول **ماکس‌وبر** دانشمندانی هم‌چون **گالیله** و **پیکن** تجربه‌گرایی را از هنرمندی چون **لئوناردو داوینچی** آموختند. امپرسیونیست‌ها قبل از **نیچه** و **هایدگر** بر اهمیت تصویر و برتری آن تکیه کردند. قبل از این‌که **نیچه** به جای مفهوم (CONCEPT) تصویر را مهم بداند و قبل از این‌که **هایدگر** پایان متافیزیک را اعلام کند، امپرسیونیست‌ها با شکل هنری خود چنین کردند.

دبوسی با موسیقی خود قبل از **هایدگر** و **دریدا** کار هنری خود را - که همان اهمیت تأثیر و تصویر آنی‌ست - کرده بود. **کافکا** قبل از مکتب فرانکفورت و پست‌مدرنیسم سوژه - من دکارتی را زیر سئوال برده بود. قبل از این‌که آن‌ها بر سوبژکتیویته دکارت بشورند، کافکا با «مسخ» خود چنین کرده بود. موسیقی‌دانان مدرن هم‌چون **شوئنبرگ** و **استراوینسکی** با پایان دادن به زیبایی‌های رنگ باخته‌ی رمانتیسیسم، پیشتاز نظریه‌پردازان نفی قدرت (مثل میشل فوکو) شدند. **نیما** نیز به این نقش هنر آگاه بود در نامه‌ی اعتراضی که به احسان طبری نوشته است تأکید می‌کند که:

«چیزی که [...] زاده‌ی بلافاصل هیچگونه وضعیتی نمی‌شود هنر است. این حقیقتی است که درباره هوش انسانی بیش‌تر صدق پیدا می‌کند، تا درباره‌ی عوض کردن زندگی. زیرا در هوش انسانی و کارهای دماغیِ او

شتابی است که در عمل او نیست!»[۲]

و این در مورد خود *نیما* هم صادق است. در چند سالهٔ اخیر بحث دربارهٔ این است که بنیان‌های فرهنگی را باید دوباره خواند؛ باید با فاصله با آن‌ها نگریست؛ آن‌ها را نقد کرد، و از درون نقد با آن‌ها گست کرد و زندگی نو و مدنی را با فرهنگی مدرن پایه‌ریزی کرد. باب شده است. کاری که *نیما* در زمان خود با ادبیات فارسی کرد چنین بود. او شعر فارسی را که مهم‌ترین بخش این گنجینه بود به نقد کشید و از درون آن به شعر مدرن رسید.

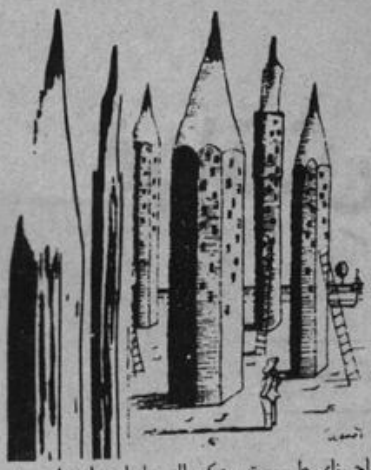
زنده یاد **مختاری** در مصاحبه‌ای از *نیما* چنین نقل می‌کند «یا باید خود را بلند و فوق همه چیز نگاه داشت، به این نحو خود را به خارج پرواز داد یا این‌که در اعماق این محبس فرو رفته از بنیان آن برآمد» (ص ۱۳۳ دنیا خانهٔ من است). خودش این راه دوم را پیش گرفت.»[۳]

نیما در سال ۱۳۱۰ به دکتر *تقی ارانی* می‌نویسد «من و شما باید به اندازه خود کار کنیم. شاید بیش از مقدار زحمات شما در رشته‌ی خودتان، من هم در خصوص تجدید بنای پوسیده و بی‌فایده‌ی شعر و ادبیات فارسی زحمت کشیده و می‌کشم.»[۴]

و *نیما* که به قول **مختاری** راه دوم را پیش گرفته بود به اعماق محبس فرو رفت. بعد از قصه رنگ پریده و افسانه، سیزده، چهارده سال در اعماق محبس ماند. در ادبیات کلاسیک غور و بررسی کرد، با فاصله‌گیری آن را نقد نمود، و با قفنوس خود از اعماق روییدِ. برون رفت از بحران در شعر فارسی را نظریه‌پردازی کرد. و با شعر خود سرود فتح بر جمودِ شعر گذشته را سرداد. ***رویکرد نیمایی ریشه در اعماق داشت، چرا که از اعماق روییده بود و این همان است که من آن را رویکرد چهارم به مدرنیته نامیده‌ام.***

اما در قسمت دوم سخنانم قبل از اینکه به خوانش «ری‌را» و صحبت راجع به تفاسیر مختلف آن بپردازم می‌خواهم کمی درباره نقش طبیعت در شعر *نیما* بگویم. **مختاری** می‌نویسد: «در نگاه *نیما*، طبیعت و انسان از هم تفکیک ناشدنی است. طبیعت را از درون انسان می‌بیند، و انسان را در طبیعت می‌یابد. این دو در حیات اجتماعی به هم پیوسته‌اند، و مکمل همند. او این دو را از هم تفکیک نمی‌کند، بلکه هر دو سمت را در یک دستگاه نظری واحد می‌سنجد و می‌شناساند. زندگی هماهنگ با طبیعت، *نیما* را برای پذیرش دیدی واقع‌گرایانه نسبت به کل حیات، آماده و مستعد می‌کند. و آموزش و تجربه‌ی دیدگاه‌های واقع‌گرایانه، او را به طبیعت نزدیک‌تر می‌سازد. در چنین حالتی، اجزای طبیعت، نمود و نماد زندگی و موقعیت انسان می‌شود، و زندگی انسان در پیوند با عوامل و اجزای طبیعت مفهوم می‌یابد.»[۵].

مختاری آرزوی این نزدیکی با طبیعت را، اینهمانی (Identity) انسان با طبیعت می‌نامد که هنرها در این راه می‌کوشند. هر یک با امکانات خود بتهوون با سنفونی پاستورال خود در تلاش اینهمانی با طبیعت است. و مانه با گریز از آتلیه و بردن بوم به طبیعت در اینهمانی با آن می‌کوشد و شاعر نیز با کلام در پی این عمل است. از برجستگی‌های شعر *نیما* جان گرفتن



اجزای طبیعت و عکس‌العمل اجزای طبیعت و عکس‌العمل نشان دادن آن‌ها در مقابل وقایع تاریخی و اجتماعی‌ست. چند مثال از خود *نیما* می‌زنم.

مائلی بعد از اوهام دریایی‌اش در برگشت به خانه خسته و کوفته است. پس در راه او هر پشته‌ی خاک هامون می‌شود، رود آب به پای‌اش پل می‌افکند و چماز و لم به او راه می‌دهند کاسان می‌گذرد و سنگ به سنگ می‌شکنند تا ...

یا در منظومه‌ی سربویلی وقتی توفان می‌شود رود جان می‌گیرد و:

«کرد آغاز سر خود هر زمان بر سنگ کوبیدن
از میان دره‌ها سنگ و درخت و خاک روییدن»

رود رفتاری انسانی یافته است. سر خود را به سنگ می‌کوبد و سنگ و درخت و خاک را می‌روبد و باد چُست و چابک و توفنده بر اسب می‌نشیند. یا دریا رفتاری انسانی می‌یابد و خشمگین می‌شود. هنگام که نیل چشم دریا از خشم به روی می‌زند مشت.

یا در شعر زیباهی هست شب که بعد از کودتای بیست‌وهشتم مرداد سروده شده است خاک هم واکنش خود را دارد و رنگ می‌بازد و یا بیابان بر اثر اختناق و دیکتاتوری و سرکوب شکنجه و اعدام‌ها هم‌چون مرده می‌شود:

«با تنش گرم بیابان دراز مرده را ماند در گورش سرد»

نیما «هر چه را از زندگی آدمی می‌خواهد بسراید، به یاری طبیعت می‌سراید. و هر چه را در طبیعت می‌جوید، از زندگی آدمی جداناشدنی تصور می‌کند. و شگفت نیست اگر که جناب‌ترین بخش شعرهای او نیز سرشار از درون کاوی‌های روان‌شناختی آدمی، به یاری نمادهای طبیعی است، که قابلیت انطباق با ذهن آدمی را یافته است. هم‌چنان‌که تلطیف یافته‌ترین تأملات افسانه‌گرایانه‌ی او نیز در همین بخش از شعرها نمود یافته است.»[۶]

مثل خانه‌ام ابری‌ست که باد خرد و خراب و مست می‌شود و در گردنه می‌پیچد. اجزای بی‌جان طبیعت همه‌جان گرفته‌اند. در جایی که انسانها در روابط زشت و ظالمانه‌ی انسانی سنگ‌دل و بی‌رحم شده‌اند، این اجزا شدیداً احساساتی هستند و واکنش شدید نشان می‌دهند قبل از این‌که به «ری‌را» بپردازیم باید بگوییم این نگاه به طبیعت و اینهمانی با آن را شاعران بعد از *نیما* هم داشته‌اند. موردِ مشخص و مهم آن *آتشی* ست. چند نمونه از او میاورم تا این تأثیر را نشان دهم.

وقتی *آتشی* از سرکوب و خشونت و قبرستان و اعدام صحبت می‌کند، طبیعت آن‌چنان وامانده و سرخورده و غمگین می‌شود که:

«آفتاب
زانو بریده، در بن چندق افتاده است»

یا وقتی شاعر زمانه را زشت و ناپسندید و پلشت می‌بیند می‌گوید: «آبی نوشتن از این دُرد تاریک / تهمت به آب است / تهمت به فیروزهٔ خالص آسمان / هرگز این برکه شلاقی دُرنا نبوده است / دروغ است».

آبی و دُرد و تاریکی و آب و آسمان و برکه و قشلاق دُرنا همه به وسیلهٔ شاعر تبدیل به نمادهایی می‌شوند تا شعر بگوید. وقتی با یارِ خود وداع می‌کند و تنها می‌شود به جای او آفتاب سرگشته می‌شود

«آفتاب
سرگشته و پرسان
تا مرا کنار کدام سنگ
تنها بیابد»

یا بهار آن‌چنان نشانِ سعادت اجتماعی می‌شود، و آرزوی آن همگانی که حتا

«نیلوفری بهارِ بی‌آوازش را آه می‌کشد»

و گاهی شاعر به گونه‌ای دقیق به طبیعت می‌نگرد که از دقت او به شگفت می‌آییم مثلاً وقتی می‌گوید:

باران کنار دریا می‌گرید
از بیم آن‌که روزی
این چشمه عظیم گریه شود خشک و خاکسار

و «ری‌را» شعری از این دست است. شعری نمادین است. نشانه‌ی ناخودآگاه شاعری آگاه است. شعری که در دل ما خانه می‌کند و آن را از یاد نمی‌بریم. شعری که به چشم‌های تیزبین و دستانی بلند مجهز است.

نیما شاعری سیاسی‌ست با دل بستگی‌های سیاسی. ولی سطحی‌نگر و وابسته به سیاست‌های روزمره نیست. او هیچ‌گاه عضو یک حزب سیاسی نشد و چه خوب که نشد و آن‌چنان شاعر و متفکر ماند. درست است که هر تأویل و تفسیر و اظهار عقیده‌ای به زیبایی اثر هنری لطمه زده و آن را تقلیل می‌دهد. با این همه ما نیازمند تأویل‌ایم. نیازمند تأویل نقاشی و موسیقی و شعر هستیم. درست است که حتا اگر خودِ نقاش و موسیقی‌دان و شاعر هم اثر را تأویل کنند آن را می‌کاهند. اما این سخن ما را بی‌نیاز از تأویل نمی‌کند. و می‌دانیم که استفاده‌ی *نیما* از عناصر طبیعی اکثراً، یا شاید بتوان تماماً گفت، تماماً سیاسی‌ست. پس «ری‌را» را هم باید شعری سمبولیک دید و آن را خواند. در ابتدا ببینیم واژه «ری‌را» به چه معنی‌یی است.

آقای *سیروس طاهباز* در لغت‌نامه‌ای که در پایان اشعار *نیما* آورده‌اند می‌گویند «ری‌را نام زن است در زبان طبری».[۷]

آقای *علی‌اکبر مهجوریان* نمازی در فرهنگ واژه‌های بومی (مازندرانی) در اشعار فارسی *نیما* یوشیج، که کاری با ارزش است می‌گویند:

«ری‌را» یعنی: هان! بیدار باش، به هوش باش هشدار ...

و نیز نام زنی‌ست که باید تیزهوش و کاردان باشد. زیرا «ری‌را» در بازی‌ای به همین نام یعنی بپا و هوشیار باش ...

و نیز «ری‌را» نام پرنده‌ای ... کوچک، تیزپرواز، خوشگل و شبیه او.[8]

آیا «ری‌را» را به معنی آگاه باش بخوانیم یا اسم زنی بدانیم؟ در شعر سه بار «ری‌را» آمده است. در ابتدای شعر آمده است: «ری‌را» ... صدا می‌آید امشب و در بند آخر شعر آمده است:

«ری‌را» ـ «ری‌را» ...
دارد هوا که بخواند

اگر «ری‌را» را اسم زنی بدانیم در ابتدای شعر باید خطابی باشد و در بند آخر یا خطابی باشد یا به عنوان فاعل به کار رود این‌گونه

ری‌را
ری‌را هوا دارد که بخواند هم شاملو و هم احمدرضا احمدی قسمت دوم را این‌گونه خوانده‌اند

یعنی «ری‌را» را سوم شخص دانسته‌اند ولی سه نقطه‌ای که در هر دو مورد بعد از «ری‌را» گذاشته شده است این تردید را از بین می‌برد. یعنی «ری‌را» را نباید خطابی یا فاعلی خواند. گلشیری هم می‌گوید: «بعضی‌ها «ری‌را» را به صورت خطاب خوانده‌اند، به معنی‌ای «ری‌را»، که گمانم غلط باشد.»[9]

دکتر **پورنامداریان** هم معتقد است «ری‌را» را نباید به عنوان اسم زنی خواند و می‌گوید «شاید یک دلیل بر این‌که این کلمه اسم زنی نیست شیوه‌ی نوشتن مصراع اول باشد که بعد از کلمه «ری‌را» سه نقطه گذاشته شده است و نه نشانه‌ی خطاب (!):

«ری‌را» ... صدا می‌آید امشب»[10]

پورنامداریان در کتاب خانه‌ام ابری‌ست صفحه‌ی ۳۴۶، ۳۴۷ و ۳۴۸ استدلالاتی می‌آورد که «ری‌را» را نمی‌توان خطابی خواند و «ری‌را» اسم زن نیست. «ری‌را» در بند آخر شعر فاعل و سوم شخص هم نیست و آن را خطابی و فاعلی نمی‌توان خواند.

ری‌را، ری‌را ...
دارد هوا که بخواند
در این شب سیاه
او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند

اما اگر «ری‌را» فاعل نیست پس چه کسی هوا دارد که بخواند؟ چه کسی‌ست که خواندن نمی‌تواند؟ **نیما** در زمانی در نامه‌ای به **میرزاده عشقی** نوشته بود «ملت دریاست، اگر یک روز ساکت ماند، بالاخره یک روز منقلب خواهد شد»[11] اما روزهایی‌ست که ساکت است هوای خواندن دارد و نمی‌تواند. برای این‌که به ابزارهای بیرون شعری متوسل نشوم به خودِ شعر مراجعه می‌کنم در بند قبل **نیما** گفته بود:

یکشب درون قایق دلتنگ
خواندند آن‌چنان،
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می‌بینم.

پس همانان که یکشب درون قایق خواندن و دلتنگ هم خواندن و از خوابش آن‌ها **نیما** هنوز هیبت دریا را در خواب می‌بیند و در آرزوی آن است، و دریا هم از نظر **نیما** ملت است. پس به این گونه فاعل را می‌یابیم. آن‌که دارد هوا که بخواند همان ملت است که نمی‌تواند. پس «ری‌را» فاعل نیست. اما اگر «ری‌را» فاعل و سوم شخص باشد مثل «ری‌را» دارد هوا که بخواند. در ابتدای شعر چنین نیست. یعنی در ابتدای شعر «ری‌را» صدا می‌آید امشب مطلقاً سوم شخص نیست. با این اوصاف «ری‌را» نه فاعل سوم شخص است و نه خطابی.

پورنامداریان بعد از استدلال زیاد می‌گوید «چاره‌ای نیست که بپذیریم «ری‌را» نام زنی یا شخصی نیست و تنها یک صوت است که به گوش می‌رسد مثل «دینگ دانگ»، «قوقولی‌قو» «چوک و چوک»، «تی‌تیک تی‌تیک» و جز آن که **نیما** در شعرهای خود به کار برده است.»[12]

اما در این‌جا با فرهنگ **مهجوریان** که از آن نقل قول کردم چاره را می‌یابیم. همان‌طور که **مهجوریان** می‌گوید می‌توانیم «ری‌را» را همان، بیدار باش، به هوش باش، هشدار، بدان و غیره معنی کنیم آن وقت مشکلاتمان هم حل می‌شود و تازه به کلید تأویل شعر هم نزدیک می‌شویم وقتی که می‌گوید، اما صدای آدمی این نیست» یا «به هوش باش» همخوانی دارد. یا وقتی می‌گوید «خواندن نمی‌تواند» با به هوش باش معنایی معین به ذهن می‌دهد.

به هر جهت سه نقطه‌ای که در شعر بعد از «ری‌را» در هر دو جا آمده است نشان از آن دارد که «ری‌را» نه فاعل سوم شخص است و نه خطابی‌ست. از این‌رو اسم نیست.

محمود فلکی در تحلیلی که بر «ری‌را» نوشته است می‌گوید: «***پیش از هر چیز این پرسش در من شکل گرفت که «ری‌را» کیست و یا چیست؟***»[13] آن‌قدر بر واژه‌ی «ری‌را» در شعر تکیه می‌کند که بعداً می‌گوید «پس کیست یا چیست این «ری‌را» که عنوان شعر را یدک می‌کشد و اگر آن را از گردونه‌ی شعر خارج کنیم، شعر فرو می‌ریزد»[14]

فلکی معتقد است که «ری‌را» نام کسی نیست، بلکه صدایی‌ست. و وقتی **نیما** می‌گوید «اما صدای آدمی این نیست» آن را توضیح برای «ری‌را» می‌داند، و به این ترتیب تمام شعر را حول آن می‌گیرد. وقتی **نیما** می‌گوید او رفته با صدایش ـ خواندن نمی‌تواند ـ خواندند آن‌چنان ـ صدای آدمی این نیست ـ گویا کسی است که می‌خواند ـ صدا می‌آید امشب همه را مربوط به همان صدا می‌داند. به عقیده **فلکی** در تمام شعر صدا = «ری‌را». پس به دنبال کشف «ری‌را» می‌رود. **فلکی** می‌گوید «این «صدا» در فضای تیرهٔ شعر، در «شب» دور می‌زند و شعر را می‌چرخاند.»[15] پس وقتی «ری‌را» همان صدایی‌ست که **نیما** در تمام شعر از آن می‌گوید، باید به دنبال توجیهی برای آن بود، و فلکی این توجیه را می‌یابد.

او با استفاده از روان‌شناسی یونگ و ضمیر ناخودآگاه جمعی و نیمه پنهان آدمی به این نتیجه می‌رسد که «ری‌را» آنیمایِ خودِ شاعر است. نیمه زنانه و پنهان **نیما**ست. لذا فلکی می‌گوید:

«شاعر در شبی تیره به نقطه‌ای، به «کاج» خیره می‌شود، و گویی به اعماق تیرهٔ تاریخ یا هستی مینگرد، که ناگاه صدایی (ری ... را ...) از پشت «کاج» شنیده می‌شود. این صدا، گویی صدای درونی شاعر است که از اعماق هستی بر می‌آید و به شکل مادی، محسوسیت می‌یابد.»

با چنین تأویلی از شعر دیگر جایی برای تأویل اجتماعی و سیاسی شعر نمی‌ماند، و تأویل فقط به روان‌کاوی **نیما** و آسیب‌شناسیِ روانیِ او تقلیل می‌یابد، و علت آن مرکز و محور گرفتن واژه‌ی «ری‌را»ست. ***از نظر فلکی «ری‌را» صدای آنیمای شاعر است. پس ری‌را = آنیمای نیما (فلکی).***

اما واژه‌ی دیگری که باید معنی آن را جست «کاج» است. سیروس طاهباز نوشته است «کاج یعنی قطعه‌ی کوچک جنگل در میان مزارع»[16] و آقای **مهجوریان** نوشته است «جنگلی کوچک در میان مزارع. مخروبه‌ی جنگلی پلااستفاده و کوچک با مساحت کم در میان مزارع»[17]

بعد از بحث در معنای این دو واژه حال به اختلاف در خوانش شعر به بپردازیم.

شاملو بندِ اول شعر را این‌گونه خوانده است:

«ری‌را» ... صدا می‌آید امشب
از پشت کاج که بندِ آب
برق سیاهْ تابْش تصویری از خواب
در چشم می‌کشاند

احمدرضا احمدی در نواری به نام «در شب سرد زمستانی» به همراه آواز نوری واژه‌ای را که شاملو بندِ آب خوانده است، بندْ آب خوانده که با مقدمه‌نویسی‌ای که سیروس طاهباز بر بروشور نوار نوشته است به نظر می‌آید که بندْاب مورد تایید طاهباز هم هست.

اما کدام خوانش را برگزینیم؟ بندْآب از نظر وزن شعر و موسیقی درونی آن زیباتر است. در ثانی این واژه با واژه‌هایی هم‌چون سرخاب، هرزاب، سهراب، شهراب، مانداب، تالاب، خُنداب و روداب هم‌وزن است. **نیما** در بخش پایانی مائلی می‌گوید: «پل بیفکنید به پایش روداب.»

در سطر بعد از بندْآب هم اختلاف در خوانش موجود است. شاملو خوانده است:

وصدای اسیر، در دوردست،
لباس جیرجیرکان را به تن می‌کرد.)

این شعری سوررئالیستی و یک صدایه است. منظور من از یک صدایه این است که شاعر فقط به دور لال بودن کودک می‌چرخد و آن را با بیانی سوررئال بازگو می‌کند. اما شعر «ری‌را» سمبولیستی و دو صدایه است. یعنی دو صدا را در مقابل با هم نشان می‌دهد. یک صدا از پشت کاج می‌آید که مخروبه جنگلی‌ست و برق سیاهتاب بنداب و خرابی و پشه و لجن و وزغ است و صدای آدمی نیست، و صدای دیگر از آن دریاست. پرهیبت است و نیما با نظم هوش ربایی آن را شنیده است و آن را از بر دارد و آرزوی دوباره شنیدن آن را دارد. و صدای آرمانی نیماست وقتی نیما در قسمت آخر می‌گوید:

دارد هوا که بخواند
در این شب سیا.
او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند.

گلشیری این نتوانستن را به صدای پشت کاج ربط می‌دهد و می‌گوید «هنوز خواندن آن که صدایش از پشت کاج می‌آید شروع نشده است، بلکه سر خواندن دارد. آن هم در این شبی این‌همه سیاه» با وحشت مجسم تابش برق سیاه در بند آب».

در صورتی که صدای پشت کاج صدایی‌ست که مدام می‌آید و صدای آدمی نیست. و صدایی که نیما آن را از بر دارد و در خواب آن را می‌بیند هنوز توان خواندن ندارد. این دو صدا را یکی کردن و شعر را یک صدایه خواندن دلیلی ندارد جز این‌که شعر لورکا را راهنمای خواندن شعر نیما کنیم و به اشتباه تأویلی آن برسیم.

گلشیری می‌گوید «سه سطر آخر (ری‌را) همان دایره‌ی بسته‌ی حلقه‌ی صدا در انگشت کوچک سکوت است. یعنی:

او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند

همان

نمی‌خواهمش تا با آن حرف بزنم
می‌خواهم از آن حلقه‌ای بسازم
تا سکوتم آن را
در انگشت کوچکش کند

است!!

گلشیری آن چنان مجذوب شعر لورکا شده است که به اجزاء و کلمات و سمبول‌های شعر نیما بی‌اعتناست. دیگر شب سیاه و هوای خواندن و نتوانستن که در بسیاری از اشعار نیما تکرار شده است شکل نمادین خود را از دست می‌دهند و در خدمت تطابق یافتن با شعر لورکا قرار می‌گیرند. و دست آخر باز در فضای لورکایی و تحت تأثیر آن همان نگاه یک صدایه لورکا می‌گوید:

«این صدا، صدای همان مرگ ناگزیر است، یا صدای انسان شاعر است در تقابل با مرگ ناگزیر، یا خواندن و سرودن شعر است در تقابل با سرنوشت؟»

در تأویل‌هایی که از «ری‌را» شده است، تأویل پورنامداریان را من بیش‌تر می‌پسندم. گرایشات اجتماعی و سیاسی نیما قوی‌ست و تا آخر عمر او و در تمام اشعارش وجود دارد. او هیچ‌گاه دچار بدبینی‌های آنتولوژیک هدایت در بوف‌کور یا اخوان بعد از ۲۸ مرداد نشد. حتا اشعار بعد از ۲۸ مرداد او نشان یأس و ناامیدی ندارد. حتا هست شب او ناامیدی از دست شعر زمستان اخوان نیست. در ضمن نیما تفکری دیالکتیکی دارد. پس در خوانش شعر او باید اضداد را دریافت. شعرِ او شعری یک صدایه نیست تا در «ری‌را» آنیمای یونگ، یا مرگ را بیابیم و بگوییم تأویل آن را یافتیم. شعر دو صدایه است. یکی صدایی‌ست که از آن دریاست. پر هیبت است. آوازهای آدمی‌ست. سرکوب شده است و توان خواندن ندارد. همانی‌ست که نیما آن را از بر دارد و آن را در خواب می‌بیند و صدای دیگر صدای آدمی نیست و «ری‌را» (به هوش باش) که گول آن را نخوری! این صدایی نامردمی‌ست. فریبت ندهد که آن صدای پرهیبت یا اختناق و دیکتاتوری فعلاً ساکت است.

«ری‌را» (به هوش باش) که توان خواندن ندارد. شاعر هوشیار در سال ۱۳۳۱ هوشیارتر از تمام نظریه‌پردازان و سیاستمداران و شاعران ـ که از مشت‌ها و پتک‌ها و آهنگران می‌گفتند ـ اوضاع را حس کرده است. بوییده است لمس کرده است. و پیش‌پیش خطرِ کودتا را دریافته و آواز در داده «ری‌را»!

حتماً به من می‌گویید شعر را زیادی سیاسی دیده‌ام. آن را به سیاست ـ آن هم سیاست‌های روز ـ تقلیل داده‌ام. اما نیما هم ذهنی سیاسی داشت. چه‌طور می‌توان «ری‌را» را خواند و به نمادهای او مثل «شب سیا» بی‌توجهی کرد. نیما گوشی حساس داشت و به صداهای مختلف حساسیت‌های گوناگون نشان می‌داد. آن‌ها را از هم تفکیک و ارزش‌گذاری می‌کرد. آخر چه‌طور می‌توان صدایی را که از پشت «کاج» می‌آید و همراه بنداب و سیاهتاب و خراب است و نیما با فریاد می‌گوید:

اما صدای آدمی این نیست
با صدایی که در شب سیا هوا دارد که
بخواند و نمی‌تواند یکی و یگانه کرد.

من اگر بخواهم شعری را معرفی کنم تا راهنمای خوانش «ری‌را» شود از خودِ نیما سود می‌جویم. شعرِ ساده‌تر او را معرفی می‌کنم که هم‌چون «ری‌را» حساسیت به صدا داشته باشد. هرچند به استفاده از یک اثر هنری برای توضیح و تبیین اثر هنری دیگر اعتقاد ندارم. و معتقد هستم ما را منحرف خواهد کرد. هر اثر هنری باید در کلیت خود تمامیت یابد و در مورد توضیح «ری‌را» تا این‌جا من از خود شعر استفاده کرده‌ام. اما تازه اگر بخواهم این کار را بکنیم چرا راه دور برویم و لورکا را برای این کار انتخاب کنیم که مسائل‌اش مسائل ما و نیما نیست. بهتر نیست به خود نیما رجوع کنیم؟ نیما از ناقوس به پادشاه فتح رسید و از پادشاه فتح به مرغ آمین تکامل یافت و با تحول این سه شعر بلند ـ یعنی ناقوس، پادشاه فتح و مرغ آمین ـ شعر کوتاه و زیبای «ری‌را» که از ناب‌ترین و ماندگارترین اشعار معاصر است را سرود. اگر سه شعر بلندِ ناقوس، پادشاه فتح و مرغ آمین زیادی سیاست زده و ایدئولوژیک زده و مطول است؛ «ری‌را» موجز، ناب و یگانه است.

نیما با سه فاصله‌ای که به شعر «ری‌را» داده است آن را به چهار بخش کرده است. در بخش اول و بخش چهارم واژه «ری‌را» می‌آید در بخش اول یک بار و در بخش چهارم دو بار. و در هر دو بار سه نقطه جلوی «ری‌را» آمده است. «ری‌را» ...

در هر دو بار بر خلاف خوانش‌هایی که تاکنون شده، فاعل مجهول است و به «ری‌را» برنمی‌گردد. هم بار اول که صدا از پشت «کاج» می‌آید و هم در بار دوم که «خواندن نمی‌تواند». ولی فاعل این دو یکی نیست. فاعل در شعر مبهم است و ابهام آن در این‌جاست و نه در واژه «ری‌را». و نیما با واژه‌ها و صفت‌ها و نمادهایی که به کار می‌برد کلید این ابهام‌زدایی را به دست ما می‌دهد. بر مبنای تقسیم‌بندی بینشیِ همان سال‌ها قسمت اول شعر از صدای «شر» صحبت می‌کند و سه قسمت بعدی از صدای «خیر». اگر نخواهیم به آن سال‌ها برگردیم و شعر را به سیاست نکاهیم و محدود به روز مرگی نکنیم، اجباراً قسمت‌های چهارگانه را نمی‌توانیم توصیف سیاسی کنیم. پس با اشعاری که گفتم اسلاف «ری‌را» هستند می‌کوشم چهار قسمت را توضیح دهم. نیما در ناقوس می‌گوید:

دینگ دانگ ... بی‌گمان
نادان‌تر آن کسان
کافسونشان نهاده بهم‌پای کاروان،
وز بیم، تیغ دشمن را تیز می‌کنند،
وینگونه زان پلیدان پرهیز می‌کنند
...
...
بیهوده سوخته،
چشم امید آنان
بر سهو دوخته،
با مرگ ساخته،
سود خود و کسان دگر را
در کار باخته
بر باد می‌دهند
آنان ز جا که باد درآید
همپای گاه و گاه نه همپا،
فکر خودند آنان
تا کامشان زکار برآید.
آنان به روی دوست نموده،
یار موافق‌اند و به تحقیق:
خصم منافقی که در این راه
زحمت به زحمتی بفزوده.

در این‌جا ناقوس هشدار می‌دهد که گول اینان را نخورید. این‌ها هم‌چون صدای پشت «کاج»اند و تصویری از خرابی و ویرانی‌اند و دست آخر صدای آدمی نیستند.

قسمت دوم که صحبت از صداهای مردمی‌ست را می‌توان با این بخش از مرغ آمین نزدیک دانست.

ابراز وجود می‌کند و در پیکره داستان‌ها اعلام وضعیت می‌نماید. این همه در گرو شناخت نویسنده نسبت به پیرامون خود است و انتخاب زوایا و بهره‌گیری از زبان ساده و پالوده، زمینه‌ساز موقعیت و حضور واقع‌بینانه روابط موجود در دل داستان‌هاست.

از آنجایی که فضای داستان‌ها در نقطه کویری و زیر حکومت آفتاب و شن جاری است، باد، نقش‌گذار اصلی ماجراهاست و آن‌چه از نگاه حسی کودکانه بیان می‌شود، در مسیری قرار گرفته که طی آن، راوی به گره‌های داستانی چندان رغبت نشان نمی‌دهد و همه وقایع را به گونه خطی و با زبانی صمیمی روی دایره می‌ریزد و خواننده را به سفری دیگر فرا می‌خواند. سفری که در طول آن یک صداست که پیوسته می‌خواند.

● **حیاطی به وسعت دشت:** در این داستان رؤیاهای کودکانه به دنیای واقعیت نزدیک می‌شوند و راوی که کودکی را تجربه می‌کند از تأثرات و دنیای محدود خود می‌گوید؛ بازی با قورباغه‌ها، علاقه‌اش به اسب (اسب‌بازی) و شرح وقایعی که برای اطرافیانش می‌گذرد. تضاد رحمان و مهناز در عالم کودکی و تجربه جهان مهربانی‌ها و سرانجام، بخشیدن «اسب» به رسول که مادرش تازه مرده است. این همه از سوی مادر رهبری می‌شود و نگاه راوی برای عینیت بخشیدن به رؤیاهایش، حیاط خانه را به وسعت دشت می‌بیند که او به راحتی می‌تواند در آن حرکت کند. داستان فاقد تعلیق و گره‌افکنی است اما ساده و سالم پیش می‌رود.

● **مثل کاه در باد:** نجف با دسته‌ای شتر برای خریدن کاه به آبادی می‌آید. گلنسا دختر نجف در این سفر با راوی دوست می‌شود و در فضای کودکی پس از یک شبانه‌روز به حرف می‌آید و داستان سوار شدن مادر بر شتر را بازگو می‌کند. صدای موتورخانه ادامه دارد. رحمان قورباغه‌ها را به گلنسا نشان می‌دهد و روز بعد مار در مزرعه نجف را نیش می‌زند. شرح چهره‌ی نجف تکان دهنده است. پدر برای آوردن کمک به آبادی می‌رود. مادر مفاتیح را باز می‌کند. نجف می‌میرد. آنان در تاریکی به انتظار پدر می‌نشینند. در این داستان هم گره‌خاصی وجود ندارد؛ تنها روابط عاطفی دو کودک است و از دست رفتن پدر گلنسا، انگار پدر هم با کاه در باد گم می‌شود!

● **زنی از سمت سراب:** در این سفر، زنی از دور دیده می‌شود که راوی با شنیدن فغان و ناله‌ی او به طرفش می‌رود تا کمکش کند. زن در حال زایمان مرتب غضنفر راننده‌ی تراکتور را نفرین می‌کند و ناسزا می‌گوید. راوی به ده می‌رود تا بتواند مامای ده را به مزرعه بیاورد. وقتی برمی‌گردد، دیگر بچه به دنیا آمده است. زائو را به خانه می‌برند. اما صبح روز بعد زن بچه را برمی‌دارد و کنار جاده به انتظار می‌ایستد ... لحظه‌ای دیگر زن رفته است ... در این فضای به ظاهر ساده، بخشی از اوایل داستان در رؤیای راوی می‌گذرد و به تدریج که به صدای زن نزدیک می‌شود، واقعیت خود را به رخ می‌کشد. آری حرکت، کنده شدن و در پی آن کمک‌های انسانی در فضای ساده روستایی، همه و همه درونمایه‌ی این قصه است.

«... آن دورها، آن‌جا که گرما بلند می‌شد و با فاصله‌ی کمی از زمین موج می‌زد، از میان سراب زنی سیاه‌پوش آرام آرام بیرون آمد ... همه دق را نگاه کردم؛ فقط همان زن سیاه‌پوش دیده می‌شد که به این سمت می‌آمد. خوب که دقیق شدم، دیدم راحت راه نمی‌رود. به طرفی که می‌آمد راه افتادم. هنوز به او نرسیده بودم که بر زمین افتاد ...» (ص ۲۷)

● **شن‌باد:** در این فضای تمثیلی و کمی هم تخیلی، راوی خود را در شن‌باد گم می‌کند و وارد فضایی دیگر می‌شود. پس او هم به سفر درونی عزیمت می‌کند:

«هی باد می‌آمد و هیچ‌کس نمی‌آمد، حتا مادرم که سه روز پیش در باد گم شد. هی باد می‌آمد و من هم دلم می‌خواست که در باد گم شوم ... هر جمعه اسبی سفید از دور می‌آمد. یال‌اش در باد آشفته بود و دستار سبز سیدهاشم هم. بعد جلوی اتاق‌ها می‌ایستاد و سوار از آن پیاده می‌شد و مادرم به طرفش می‌رفت. سلام می‌کرد ... مادر آن رو به رو نشسته است. پدر با ناباوری نگاهش می‌کند. حتا یک ذره شن هم به لباس مادر نیست. مادر پَر چادرش را از صورتش کنار می‌زند چشمانش سرخ است. مثل وقتی که گریه می‌کند. پدر خیره به دهان مادر مانده است» (ص ۳۵ـ۳۶)

راوی شهادت و تعزیه امام‌حسین (ع) را به یاد می‌آورد ... چیزی نمی‌گذرد که سیدهاشم هم در باد گم می‌شود. راوی و مادر از سفر باز می‌گردند. راوی پا به عالم مرگ می‌گذارد و بخشی از گمشدن را تخیل می‌کند.

● **انتر و لاله:** در این داستان حرکت از زندگی به سوی مرگ است. درویش انتر همراه انتر و دختری به نام لاله، پیوسته برای سیر کردن شکم‌شان از دهی به دهی می‌روند و با نمایش و رقص، مردم را سرگرم می‌کنند. در این میان شبی هم مهمان راوی می‌شوند. اما صبحدم اهل خانه متوجه می‌شوند که درویش انتر در خون خویش درغلتیده و لاله و انتر غیب‌شان زده است. آوارگی، مرگ، سرخوردگی و انتقام و بار دیگر سفر، تم‌های روشن این فضاست و شروع داستان با چشم‌اندازی زیبا و بیانی ساده همراه است:

«آدم‌های بسیاری از میان آن دشت که خانه‌ی ما آن‌جا بود، رد می‌شدند؛ شب، نصف شب. در برف و باران و ما بیش‌تر وقت‌ها میزبان میهمانان ناخوانده‌ای بودیم که یا در برف مانده بودند، یا موتور سیکلتشان خراب شده بود و یا آدم‌های آواره‌ای بودند که همه‌جا خانه‌شان بود؛ عین درویش انتر که حالا بعد از یک سال همراه انترش و لاله به طرف خانه‌ی ما می‌آمد؛ درویش جلو و لاله و انتر بازی‌کنان پشت سر او» (ص ۴۳)

● **شب و برف:** داستان دیوانه‌ای به نام قنبر است که از سوز برف و سرما به موتورخانه‌ی مزرعه‌ی راوی پناه می‌برد و رحمان به توصیه‌ی مادرش چکمه‌اش را به او می‌دهد، و چیزی نمی‌گذرد که قنبر برای یافتن زنش در برف گم می‌شود. فضای عاطفی داستان و بی‌قراری قنبر و حرکتش به سوی فضایی دیگر برای رسیدن به گمشده‌اش ساده و دلنشین بیان گردیده است؛ بخش پایانی داستان خواندنی است:

«وقتی که تنها شدم، تازه فهمیدم از بس سرخورده‌ام و روی برف‌ها افتاده‌ام، سر تا پایم خیس و گلی است و پاهایم بی‌حس شده‌اند. لحظه‌ای همانطور ایستادم. حالا دیگر قنبر میان تاریکی گم شده بود. به طرف موتورخانه برگشتم. مادرم تا آن‌جا آمده بود. به طرفش رفتم. چادرش را دورم کشید و مرا محکم به خودش فشار داد.

برای لحظه‌ای گرم شدم. به من نگاه کرد و پرسید «چکمه‌ها رو دادی؟» گفتم «پاش نکرد، گرفت دستش و رفت»

«کدوم طرف رفت؟»

- رفت به طرف شهر. می‌گفت «پیداش می‌کنم؛ همین امشب»

دنبال کی می‌گرده؟

- زنش

به طرف اتاق‌ها راه افتادیم. جاده‌ی میان باغ‌های پسته در سفیدی برف پیدا بود. یک لحظه ایستادیم و جاده را نگاه کردیم. می سوز می‌آمد و هیچ‌کس نمی‌آمد» (ص ۵۳ـ۵۴)

● **به دنبال آواز گمشده:** داستان در فضایی گرفته و هذیان‌آلود جریان دارد. راوی جن‌زده می‌شود و در خواب و بیداری از چیزهایی که در او حضور دارند می‌گوید از جمله *از ما بهتران* و *ماه جن*. راوی در متن دهکده سیر می‌کند و مکان‌های خاصی را یادآور می‌شود. او به دنبال *دختر ابری* و *آوازهای گمشده* در رفت و آمد است.

شروع داستان هجوم گره‌هایی رؤیایی به ذهن راوی است که به تدریج به رؤیایی تمام عیار مبدل می‌شود.

«قرص کامل ماه که بالای پشه‌بند رسید، از پس غارغارِ موتور، آوازی پیچیده در نسیمی خشک از روزنه‌های ریز پشه‌بند به درون آمد. کمی از آن روی بالشم کنار سرم خوابید و بقیه‌اش از طرف دیگر پشه‌بند بیرون رفت. پشه‌بند چین خورد و با آن ماه هم. حتا تا این سوی خط خواب من هم می صدا و نسیم آمد و می پشه‌بند و ماه چین خوردند.

همانشب در خواب من دختر ابری بیدار شد که با نسیم این سو و آن سو می‌رفت، شاید هم می‌رقصید. اول لکه‌ای سفید بود؛ مثل قرص کامل ماه. کم‌کم دو دست سفید از لکه‌ی ابر بیرون آمدند و موهای طلایی‌اش روی لباس ابریش ریخت. لبخند سرخش شکفت و آبی چشمانش درخشید. پاهایش اما هنوز لکه‌ای ابر بود میان هوا. دایره‌ی زنگیش مثل پشت قورباغه خال خالی بود. چنان بر دایره زنگی کوبید که کوتوله‌ای از آن‌بر زمین افتاد. بعد همراه با ضربه‌هایی که بر دایره زنگی می‌خورد به هوا می‌پرید تا پاهای ابری دخترک می‌رسید و سرش داخل ابر می‌رفت و دوباره روی زمین می‌افتاد و باز به هوا می‌پرید. بعد شروع به خواندن کرد؛ آوازی غریب مثل ضجه‌های کسی

او نشان از روز بیدار ظفرمندی است.
با نهان تنگنای زندگانی دست دارد
از عروق زخمدار این غبارآلوده ره تصویر بگرفته.
از درون استغاثه‌های رنجوران
در شبانگاهی چنین دلتنگ، می‌آید نمایان.
وندر آشوب نگاهش خیره بر این زندگانی
که ندارد لحظه‌ای از آن رهایی
می‌دهد پوشیده، خود را بر فراز بام مردم آشنایی.
رنگ می‌بندد
شکل می‌گیرد
گرم می‌خندد

بال‌های پهن خود را بر سر دیوارشان می‌گستراند.

در این جا مرغ آمین بال‌های خود را بر سر دیوارهای مردم می‌گسترد. نشان هوشیار پیروزی مردم است در شبی تیره و دل‌تنگ. و این را شاید بتوان با آوازهایی که آدمیان خوانده‌اند و **نیما** در «ری‌را» آن‌ها را از بر دارد نزدیک دانست. یا در جایی که خلق می‌گویند:

ـ «بادا باغشان را، در شکسته‌تر
هر تنی زانان، جدا از خانمانش، بر سکوی در،
نشسته‌تر.
وز سرود مرگ آنان، باد
بیش‌تر بر طاق ایوان‌هایشان قندیل‌ها خاموش.»

و این همان صدای دریایی مردم در شعرِ «ری‌را»ست.

و قسمت سوم که صحبت از هیبت دریاست را می‌توان با این گزیده از ناقوس خواند که:

بارید خواهد از دم این ابر پرکشش
(کز آه‌های ماست)
باران روشنی
مانندهٔ تگرگ
و قصه‌های جانشکر غم
خواهد شدن بدل
با قصه‌های خشم.

و این صدایی‌ست که **نیما** در شعر ناب خود «ری‌را»، هیبت دریایی آن را در خواب می‌بیند.

و اما قسمت چهارم «ری‌را» که آخرین قسمت شعر هم هست را می‌توان با ابتدای شعر مرغ آمین توضیح داد

مرغ آمین دردآلودی‌ست کاواره بمانده
رفته تا آنسوی این بیدادخانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه.
نوبت روز گشایش را
در پی چاره بمانده

مرغ آمین برای روز گشایش در پی چاره مانده است. دردآلوده از این بیدادخانه است و رغبتی به آب و دانه ندارد. رنجور از بیداد است. هوای خواندن دارد ولی هنوز نمی‌تواند. در پی چاره است تا روزی رسد تا

مرغ آمین گوی
دور می‌گردد
از فراز بام
در بسیط خطه‌ی آرام، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان.
و زبر آن سرد دوداندود خاموش
هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید.
می‌گریزد شب.
صبح می‌آید.

شعر «ری‌را» تمام است و نیازمند قسمت دیگری نیست. درست است که سیاهی و خراب و اندوه و دلتنگی و نتوانستن بر شعر حاکم است. ولی بر شعر نیما ناامیدی آنتولوژیک حاکم نیست. اگر قرار بود قسمت پنجمی داشته باشد، باید هم‌چون گزیده و پایانی شعر مرغ آمین می‌بود که گریز شب باشد و آمدن صبح و خواندن خروس.

و این را هم در خود دارد وقتی می‌گوید «دارد هوا که بخواند». این شعر پایانه خود را دارد و نیازمند کامل شدن آن‌چنان که **گلشیری** می‌گوید: «ری‌را» ... «ری‌را» ... «ری‌را» (آن‌هم به معنی مرگ... مرگ... مرگ) نیست. ***اگر «ری‌را» را درست بخوانیم درمی‌یابیم که «ری‌را» شعرِ زندگی‌ست، نه شعرِ مرگ.***

پانوشت‌ها:

• بخشی از سخنرانی هوشنگ ماهرویان در فرهنگ‌سرای بهمن؛ ۲۸ آبان ۱۳۷۷ که توسط ایشان بازنویسی شده است.

۱ـ رجوع به نگاه نو شماره ۳۹، مقاله نیما رویکرد چهارم به مدرنیته، هوشنگ ماهرویان

۲ـ نامه‌ها، نیما یوشیج، گردآوری سیروس طاهباز، تهران ۱۳۶۸، نشر دفترهای زمانه ص ۶۱۳

۳ـ ری‌را به کوشش عباس قزوانچاهی، تهران ۱۳۷۶، انتشارات معین، ص ۱۵.

۴ـ نامه‌ها، ص ۴۶۹.

۵ـ محمد مختاری، انسان در شعر معاصر و تهران ۱۳۷۲، انتشارات توس، ص ۱۹۰.

۶ـ همان، ص ۱۹۳.

۷ـ نیما یوشیج، برگزیده آثار، تهران ۱۳۶۸، انتشارات بزرگمهر، ص ۳۱۴.

۸ـ ری‌را، ص ۲۵۵.

۹ـ هوشنگ گلشیری بازخوانی یک شعر ری‌را ... ری‌را ... ری‌را ... دنیای سخن، شماره نهم، فروردین ۱۳۶۶.

۱۰ـ دکتر تقی پورنامداریان «خانه‌ام ابری‌ست» تهران، سال ۱۳۷۷، انتشارات سروش، ص ۳۴۵.

۱۱ـ نامه‌ها، ص ۹۸.

۱۲ـ همان، خانه‌ام ابری‌ست. ص ۳۴۹.

۱۳ـ محمود فلکی، نگاهی به شعر نیما، تهران، ۱۳۷۳، انتشارات مروارید، ص ۱۵.

۱۴ـ همان، ص ۱۵.

۱۵ـ همان، ص ۱۷.

۱۶ـ نیما یوشیج، برگزیده ...، ص ۳۱۴.

۱۷ـ ری‌را ...، ص ۲۶۶.

۱۸ـ خانه‌ام ابری‌ست ...، حاشیه ص ۳۵۰.

۱۹ـ خانه‌ام ابری‌ست ...، ص ۳۵۰.

۲۰ـ همان، ص ۳۵۳.

۲۱ـ دنیای سخن، شماره نهم، ص ۲۷.

■ ■ ■

سفر در باد و شن

محمود معتقدی

- **سفر به سمتی دیگر**
- **رضا زنگی‌آبادی**
- **انتشارات فکر روز، ۱۳۷۷**
- **۹۹ ص، ۳۳۰ تومان**

آن سال‌ها در حجم مهربانی مادر گم می‌شدم، و در دعاها و آوازهایش تکرار. جمعه‌ای دور، از ده به در آمدیم. شاخه‌های همه‌ی درختان در باد و باران می‌لرزیدند. پر چارقد مادرم، باد را بوسه می‌زد و باران را در آغوش می‌گرفت؛ چکه‌چکه گل می‌چکید از چادر مادرم.

جاده میان باد و باران گم شده بود و من زیر چادر مادرم. هی باد می‌آمد و هیچ‌کس نمی‌آمد» (ص ۷)

و این صدای کسی است که در آستانه‌ی سی‌ونه سالگی، اینک آن سال‌های گمشده را به یاد می‌آورد که از «ده» نه در زده و **سفر به سمتی دیگر** را آغاز کرده است. سفری درونی به قلمرو *داستان* و یادآوری آن همه لحظه‌ها و رفته‌ها.

مجموعه داستان کوتاه **سفر به سمتی دیگر** آمیزه‌ی لحظه‌هایی جاری در دشتی تف زده میان شن و باد، و از نگاه کودکی است که فضای روستا را در حوادثی سهل و ساده به رخ خواننده می‌کشاند و با عواطفی خاص از مادر تا باد تا شن تا تراکتور تا پمپ آب تا گلنسا، تا ... را به شیوه‌ای روان به تصویر می‌کشد. این همه برآمدی است از رفتارهای کودکی و نوجوانی که نویسنده را به بازنگری در آن واداشته است. این لحظه‌های آرام و نرم از میان خانه، بیابان، باغ، کنار پمپ آب و بر جمازه می‌گذرد.

نویسنده در روایت از «موقعیت» خود را درگیر لحظاتی می‌کند که در آن زندگی، به گونه‌ای «محور» همه‌ی جریان‌های حاکم بر داستان‌ها می‌گردد.

رحمان (راوی)، پدر و مادر و تلمبه آب «موقعیت»های موجود در این «سفر» درونی هستند بهانه‌ها و خواهش‌های کودکی موتیوهایی‌اند که نویسنده را به اعماق دنیاهای ساده می‌کشاند. رنج‌ها و شادی‌ها در فضایی روستایی، واقعیت‌های جاری را به گونه‌ای دیگر به نمایش می‌گذارند.

سفر به سمتی دیگر جاذبه واقع‌گرایی را بار دیگر زنده می‌کند و رنگ و بوی رفتار در محدوده‌ی روستا را در برابر دیدگان خواننده به معرض داوری می‌گذارد. در این میان باورهای مردم روستایی با رمانتیسمی خاص بیان گردیده است و حرکت فضاهای داستانی به سوی باور و واقعیت با نگاهی درونی و روان شناسانه همراه است. **سفر به سمتی دیگر** در محدوده‌ای انتخاب شده که در آن زندگی با همه‌ی ساده بودنش، به خوبی نفس می‌کشد و رفتارها اغلب خام و طبیعی جریان دارند.

اشیاء در برخورد با عناصر داستانی، لبریز از حس و عاطفه‌اند و همه‌چیز چون پدر و مادر به گونه‌ای حقیقی