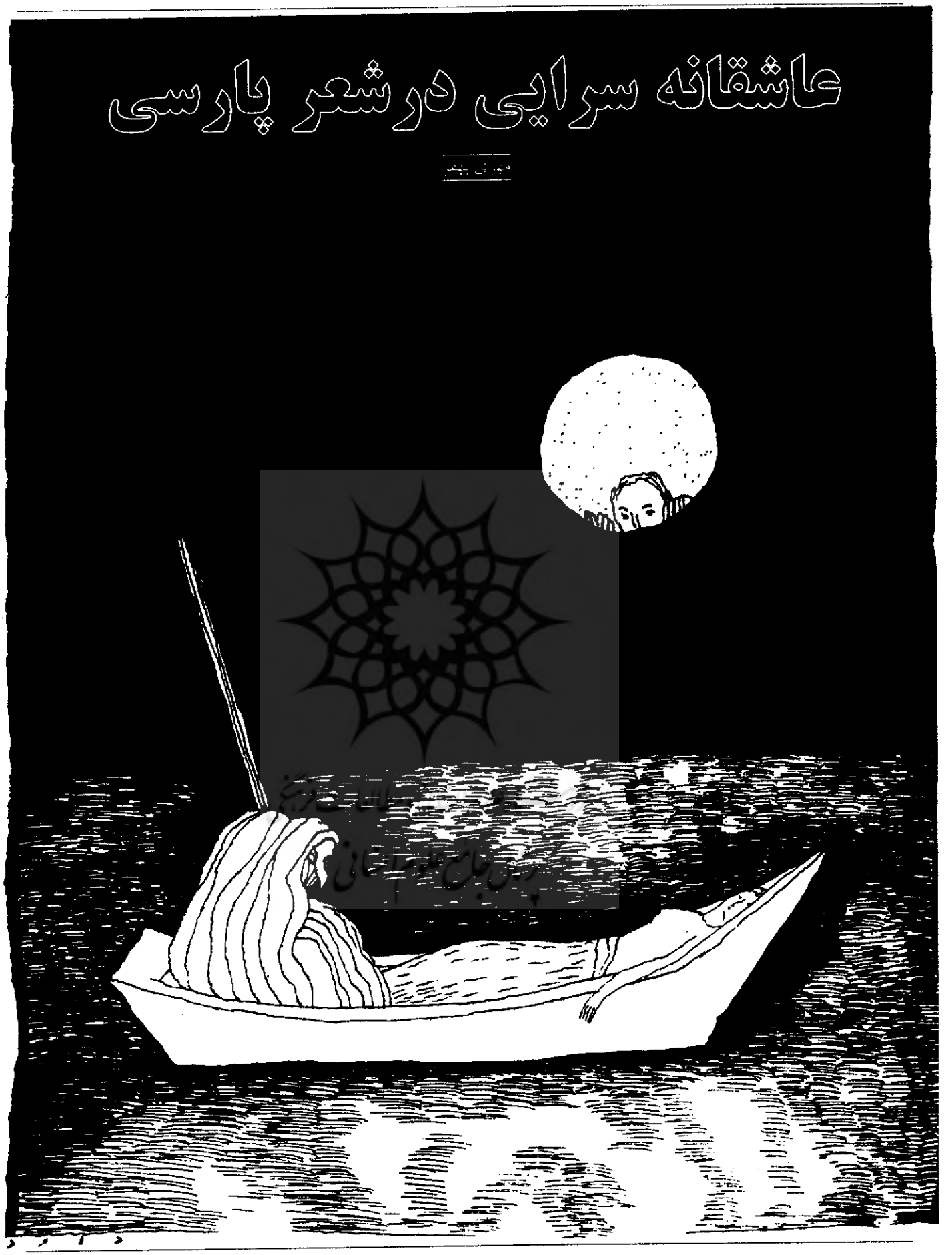
عاشقانه سرایی درشعر پارسی

مهدی بهفر



عاشقانه سرایی، صرف نظر از شکل و گونه‌ی بروز آن، در ادوار گونه‌گون شعرپارسی - در درازای زمانی هزار و اندی ساله از ابوحفص سغدیّ تا عاشقانه سرایان امروز - از نگرش‌های کم و بیش همسانی اشباع شده است.

عاشقانه سرایی پارسی، اگر تنها بر مبنای ذهنیتِ غنایی و درونمایه‌ی تغزلی، مورد بخش‌بندی کلی و غیرِ جزئی‌نگر قرار گیرد، سه جریان عمده که پیوستگی‌های بنیادین با یکدیگر دارند، نمود می‌یابند. جریان نخست، عاشقانه سرایی ناب است که با شاعرانی چون شهید بلخی، فرخی سیستانی، انوری آغاز و با سلمان، سعدی، وحشی، کلیم،... شهریار، رهی معیری، حمیدی شیرازی و... ادامه می‌یابد.

جریان دوم، عاشقانه سرایی عرفانی‌ست که با نوعی هم‌آمیزی تصوف و عاشقانه سرایی ناب، توسط سنایی آغاز و با عطار و مولوی عرفانی محض شد و برآیند این دو جریان نیز در غزل‌های حافظ، صائب، بیدل و... جلوه یافت.

جریانِ سوم عاشقانه سرایی پارسی، خود به دو گونه بخش می‌شود، گونه‌ی نخست آن، از لحاظ درونه‌ی غنایی و سادگی زبان به جریان نخستِ عاشقانه سرایی پارسی نزدیک است، افزون بر این که این گونه تغزل، به نوعی رمانتیسم سطحی و تقریباً همه‌گیر دهه‌ی سی تا پنجاه می‌گراید. شاعرانی چون خانلری، توللی، بهبهانی، ابتهاج، مشیری و... در این گروه قرار می‌گیرند.

گونه‌ی دومِ جریانِ سوم عاشقانه‌سرایی - که از لحاظ کمی حجم کم‌تری را به خود اختصاص می‌دهد - از نگرش معاصر و نو به انسان، عشق و زندگی برخاسته است. این گونه تغزل با نیما آغاز و با فروغ (در مجموعه تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد) و آتشی و خویی و... ادامه می‌یابد. [جریان دوم عاشقانه سرایی، یعنی عاشقانه‌سرایی عرفانی از محدوده‌ی این بررسی بیرون است، چرا که غزل‌های عرفانی، حاصل تجربه‌های عرفانی‌ست و در سرشتینه‌ای ویژه و جدا از روابط و مناسباتِ غیرعارفانه شکل می‌گیرد و با فراسنجه‌های مبتنی بر همان چهارچوب بررسی‌پذیر است نه فراسنجه‌ای غیر عارفانه که در این متن به‌کار رفته است.]

این سه جریانِ اندیشگیِ تغزلِ پارسی، با همه‌ی گسست‌های ظاهری و سطحی - که به سه جریانِ متفاوت بودن‌شان تشخص می‌بخشد - پیوستگی‌های بنیادین و ساختاری با یکدیگر دارند، چرا که گسست‌های موجود بر بستر مشترکی جریان دارد و طرح کلیِ نگرشِ تغزلی، در هر سه جریان عاشقانه سرایی پارسی، نه در سرشت و جوهره که در شکل برونی و گونه‌ی بیان از یکدیگر متفاوتند.

برای ژرف کاویِ بیش‌تر در ناهمانندی‌های اندک و غیر اساسیِ نگرشِ عاشقانه‌ی شعر پارسی، در بسترِ همانندی‌های بنیادینِ آن، دو موضوع اساسی، به طور جداگانه، بررسی خواهد شد. سپس با نگاهی به باور راسخ و دیرینِ مردمداری در ژرفایِ نگرشِ نو و مدرن عاشقانه‌سرایی، این جستار پایان می‌یابد.

۱) درونمایه و موضوع، در عاشقانه سرایی‌های پارسی

عاشقانه سرایی، پس از گذار از نخستین دوره‌ی شکل‌گیری و هستی خویش، همزمان با انسجام و پیچیدگی‌های زبانی و بیانی، از جریان‌ها و دگرگونی‌های نوپیدای سیاسی، اجتماعی، فلسفی، مذهبی، عرفانی و... متأثر شد. بدین ترتیب در مرحله‌ی گذار از آغازین دوره‌ی عاشقانه سرایی پارسی، موضوعاتی همچون مذهب، عرفان، تصوف و مفاهیم اجتماعی - سیاسی و... با درونمایه‌ی عشق همراه شده و در عاشقانه سرایی‌ها نقش مستقل یافتند.

موضوع عشق در عاشقانه سرایی‌های پارسی متراکم از درونمایه‌های تکراری و محدود است. شرحِ فراق و دشواریِ تحمل ناپذیرِ هجران، وصفِ کامکاری وصال، ستایش و تحسینِ فتنه‌انگیزی و زیبایی قالبی معشوق، تجلیل از عشق و نکوهش خرد، شرح ناز و استغنای معشوق، اظهار تسلیم و رضای مطلق در برابر ترکتازی معشوق، نکوهش روی و ریا، شرح پیمان شکنی و بی‌وفاییِ معشوق موضوعِ همیشگی درونمایه‌های همسان غزل‌های پارسی‌ست.

طرح روی و ریا، گلایه از روزگار و اشاراتی از این دست، اگر چه بخشِ اجتماعیِ عاشقانه سرایی‌ها به شمار می‌رود اما هیچ‌گاه با درونمایه‌ی عاشقانه‌ی تغزل، هم‌آمیزیِ کامل نداشته است. این مضامین در غزلِ کلاسیک تنها به یاری وزن و قافیه، با درونمایه‌ی تغزلیِ شعر عاشقانه همراه شده است و در عاشقانه سرایی معاصر که خطی قرمز میان شعر اجتماعی و عاشقانه فرض شده، این دو موضوع، در بسترِ عاشقانه سرایی کم‌تر با یکدیگر تلاقی و برخوردِ واقعی داشته‌اند.

بدین ترتیب، باید گفت هرچند مضامینِ اجتماعی، در عاشقانه سرایی دیده می‌شود ولی هرگز این دو جریان در درونِ شاعر و در نتیجه در سروده‌های وی به یکدیگر نپیوسته و نیامیخته‌اند بلکه به موازاتِ یکدیگر ره سپرده و در عاشقانه سرایی حضور یافته‌اند.[۲]

در عاشقانه سرایی‌ها، اجتماع یا رکن و پایه‌ی دلمشغولی‌های شاعر نیست و یا هست ولی خط قرمزِ ضخیمی میانِ گرایش‌های اجتماعی و عواطف و احساس‌های عاشقانه‌ی شاعر قرار گرفته است.[۳]

وجود بیتی، سطری، مصرعی با درونمایه‌ی اجتماعی، در هر غزل، به معنای یگانگی و تلاقیِ عشق و اجتماع در روان، عاطفه و اندیشه‌ی شاعر نیست. تنفر از روی و ریا و گلایه از روزگار یا به ندرت شکوه از حاکمانِ عصر، با بیانی نمادین، بخش کوچک، کم رنگ و تلاقی نیافته و ناپیوسته، با درونمایه‌ی تغزلیِ شعرِ عاشقانه است.

و از این روست که در عاشقانه سرایی‌ها، شاعر به هنگام مغازله با معشوق، یا وصفِ صفاتِ او، از دغدغه‌ی اجتماع و دنیایِ برون تهی و آسوده است و تنها به خلوتگه بی‌اغیار و حس درونیِ خصوصیِ خویشتن می‌اندیشد و از هر گونه اندیشه‌ی بیرونی اجتماعی آزاد و رهاست. البته در گذار از گیرودارِ عشق‌ورزی و مغازله، معارضه با کسانی که این عشق و عشق‌ورزی را به رسمیت نمی‌شناسند و بر آن می‌تازند - چون شیخ خود پسند و محتسب و صوفی و زاهد و... - و نقد روی و ریا و ستایش ممدوح و قدحِ بدخواهان و مدح دوستداران صورت پذیرفته است.

بنابراین عاشقانه سرایان با گریز زدن به مسائلی چون زهدِ ریایی و تزویر و تظاهر، از مرکزِ عاشقانه سرایی می‌گریزند و پس از گشت و گذاری کوتاه، دوباره به وادی مغازله باز می‌گردند، در این رفت و آمد، هیچ‌گاه پرداختن به مسائلِ عاشقانه و اجتماعی همزمان و هم‌آمیز نیست. چه در غزل کلاسیک و چه در تغزل‌های معاصر، عاشقانه سرایی به حریمِ خصوصی، انفرادی و انحصاریِ شاعر تبدیل شده و اجتماع و مسائل مربوط به آن به دنیایی بیرون از آن وادیِ محرمانه رانده می‌شود. به عبارت دیگر، شاعر میان حریمِ عاشقانه‌سرایی و عرصه‌ی اجتماعی‌سرایی تفکیک و جدایی آشکار و انکارناپذیری قائل شده است، هر چند که این جدایی و انفکاک در بسترِ یک متن - غزل یا شعر عاشقانه - تحقق یافته باشد.

عاشقانه سرایی پارسی برای شاعر، خلوتگهی‌ست بی‌معارض که در عالم واقع برای وی تحقق‌ناپذیر است. شاعر در این خلوتگهِ خود ساخته، به ندرت به موضوعاتِ اجتماعی می‌پردازد و در همان مواردِ محدود نیز به فرهنگِ روی و ریایی انتقاد می‌کند که حریم او را حتا در خلوتگه غزل نیز محدود و محصور کرده و گاه وی را به تقیه‌های عارفانه واداشته است. این موضوع‌ها هیچ‌گاه به مفهوم یگانگی عشق و اجتماع و پرداختن به اجتماع در بستر عشق و بالعکس نیست.

اما در میان انبوه متراکم عاشقانه سرایان پارسی، نگرشی از گونه‌ی دیگر و با جان مایه‌ای دیگرگون دیده می‌شود که بنابرآن عشق و اجتماع تار و پودِ در هم تنیده و گسست ناپذیرند.

عاشقانه سرایی‌های بامداد، به گونه‌ی مثلثِ شاعر، معشوق، اجتماع شکل‌پذیرفته و در سراسرِ تغزل‌های وی، تکاپویی پیوسته در یگانگی با معشوق،

اجتماع و در نهایت همه‌ی انسان‌ها دیده می‌شود.[۴]

در تغزل‌های بامداد، به جای درونمایه‌ی سنتی عاشقانه سرایی پارسی، بنایی نو از عشقی نامنفعل، زنده و پرتپش برآمده است. در این تغزل‌ها، شاعر برای نخستین بار از سکر و مستیِ وصل می‌هراسد و از آن که عشق‌ورزی برایش پناهگاه ایمنی‌زا و عافیت بخش و آسایش‌مند شود، نه پرِ پرواز و پویش و بالش، بر خویش می‌لرزد:

همه
لرزش دست و دلم
از آن بود
که عشق
پناهی گردد
پروازی نه
گریزگاهی گردد
آی عشق آی عشق
چهره آبیت پیدا نیست
(آیدا در آینه)

اما در غزل کلاسیک، عاشق اگر کشته‌ی معشوق نیز شود، از گریزگاهِ آسایش بخشِ او نمی‌گریزد:

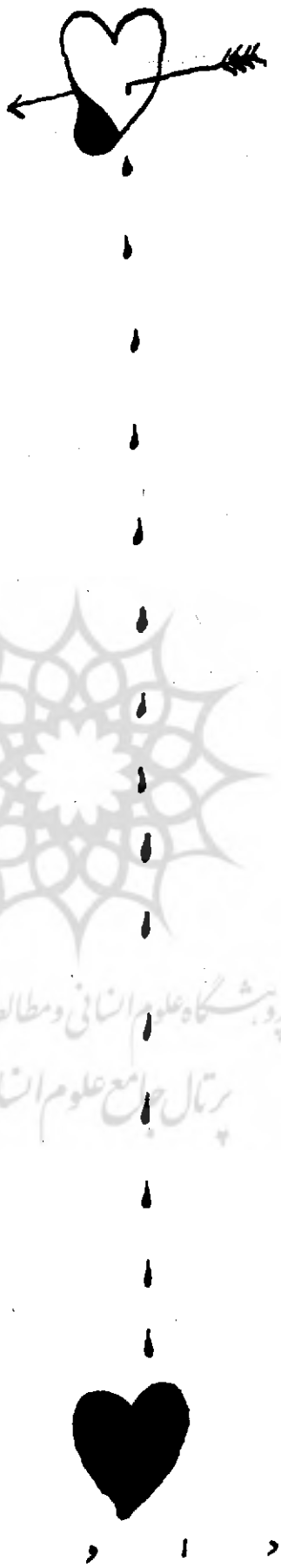
به خدا اگر به دردم بکشی که برنگردم
کسی از تو چون گریزد که تواش گریزگاهی؟
(۶۳۵ ب/غزلیات سعدی)

□

عجب است اگر توانم که سفر کنم ز دستت
به‌کجا رود کبوتر که اسیر باز باشد؟
(۱۹۴ط/غزلیات سعدی)

حال آن که درونمایه‌ی عاشقانه سرایی‌های پارسی، بدون استثنا حاکی از آرزومندیِ شاعر به داشتنِ خلوتی با معشوق است و نشانِ تحسرِ وی را از نبودِ گوشه‌ی امن و خلوتگهِ وصل و پناهی ایمنی بخش، بر جبین دارد و همه سوز و گدازِ شاعران غزل‌سرا از عدمِ برخورداری از آن آسایشِ هوشربایِ وصال است و همه آه و افغانِ آنان از این است که چرا عشق به جای آن که پناه آنان گردد، آفت و بلای جان‌شان شده است.

عاشقانه سرایی‌هایِ بامداد، نه تنها از حضورِ زنده و آشکارِ جامعه تهی نیست بل که این تغزل‌ها نقطه‌ی گره خوردگیِ عشقِ وی به معشوق و انسان‌های دیگر اجتماع است. فضاپردازی‌های تغزلیِ بامداد، از تصاویر و نمودهایِ استعاری، کنایی و زبانیِ اجتماعی آکنده است. در عاشقانه سرایی‌هایِ بامداد، برای نخستین بار عشق و اجتماع، نه چون دو بیگانه‌ی هم زنجیر و دربندِ قافیه و ردیف یا در دو سویِ خط



قرمزی که رمانتیسمِ انقلابی ـ اجتماعی و رمانتیسمِ عاشقانه‌ی شاعر را از هم جدا می‌کند، بل که در هم‌آمیزی و هم‌بستریِ کامل حضور همزمان داشته‌اند، در ادامه به این موضوع توجه بیش‌تری خواهد شد.

شور انقلابی ـ اجتماعی و عاشقانه‌ی شاملو در جوشش و خیزشِ بی‌تابانه‌اش نه در حصارِ جدا انگاری و جداگانگی که در بیکرانگیِ یگانگی شناور است. درونمایه‌ی عاشقانه سرایی‌هایِ وی، شرح فراق و وصال وستایشِ فسونگریِ معشوق و گلایه از سنگدلی و قتالی او و وصف مژگان شیراوژن و لب لعل و بناگوش سیمگون و پیکر سحرِ معشوق نیست.

بامداد نه از درد هجر و فراق و سنگدلیِ معشوق که از درد و دردمندیِ انسانی که اوست و انسانی که دوست می‌دارد و می‌خواهد و آرمانی که باور دارد، چنین می‌سراید:

آن سوی ستاره من انسانی می‌خواهم
انسانی که مرا بگزیند
انسانی که من او را بگزینم،
انسانی که به دست‌های من نگاه کند
انسانی که به دست‌هایش نگاه کنم،
انسانی در کنار من
تا به دست‌های انسان‌ها نگاه کنیم،
انسانی در کنارم، آیینه‌ای در کنارم
تا در او بخندم، تا در او بگریم...[۵]
(هوای تازه ـ ۲۱۷)

اما در غزل‌هایِ کلاسیک، معشوق انسانی برتر و بلندجایگاه است و عاشق انسانی فروتر، غلام و حتا مگس و سگ و... است:

تو خواهی آستین‌افشان و خواهی موی درهم‌کش
مگس جایی نخواهد رفتن از دکان حلوایی

□

فدای جان تو گر جانِ من طمع داری
غلام حلقه به‌گوش آن کند که فرمایند

□

تن من فدای جانت سر بنده آستانت
چه مرا به از گدایی چو تو پادشاه دارم
(سعدی، غزلیات)

در عاشقانه سرایی‌هایِ بامداد، نه لذتِ پیوستگیِ جسمانی انکار شده است و نه خوشباشیِ وصلی لذت آفرین، وجدانِ حساس و دردمند شاعر را تخدیر کرده و از تکاپویِ دستیابی به آرمان‌هایش باز داشته است. در این تغزل‌ها، عشق به معشوق، به انسان‌ها و آرمان‌های اجتماعی، کلیت تجزیه‌ناپذیری‌ست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بامداد جزء معدود شاعرانی است که با شعرش زیسته و شعرِ او آینه‌وار، زندگی او را نمودار است و از این روست که شعر او، چون خطوطی پیاپی، زندگی او را به توالیِ زمانی نشانگر شده است. در این شعرها گاه شاعر با خوش‌بینی و عظمت طلبیِ آرمان گرایانه‌اش، عشق و اجتماع، انسان و مبارزه و انقلاب را نگریسته است و گاهی دیگر پیوندِ تردِ معشوقی که قلبش در کنارِ قلبِ شاعر آینه‌ای نبوده و مبارزه‌ای که به شکست انجامیده و همسوگندانی که به سکوت پیوستند و با دروغ پیاله زدند، او را بر منظر بدبینی، بی‌اعتمادی و یأس نشانده است. اما حتا آن هنگام که شاعر با لحنی خشمگینانه، پرطعن و لعن، از اجتماع سخن می‌گوید، به روشنی می‌توان از میانِ همان بیان گزنده، حساسیتِ ژرف و شورِ خاموشی ناپذیرش را به انسان، عشق و اجتماع دید. چرا که همین بیانِ پرطعنه و انزجارِ شاعر از اجتماع و مبارزه و همسنگرانی که جا به همسفرگی با حقارت سپردند، نشان از ناتوانی شاعر بی‌تفاوتی و انکار اجتماع و مبارزه برای آرمان‌هایش دارد.

بامداد می‌تواند متأثر از شرایطی که در آن قرار می‌گیرد، در جایگاهِ متفاوتی نسبت به اجتماع و عشق بایستد اما نمی‌تواند اهمیت و هستی‌مند بودنِ این مفاهیم را در ژرفایِ روان و آرمان‌اش انکار کند.

در صددِ تأیید و ستایشِ موضع‌گیری‌های بامداد نبوده و سخن نیز بر سر راستی یا ناراستی آرمان‌هایِ وی نیست، سخن بر سر این است که شاملو چه بر موضع راست و چه ناراست چه بر منظر خطا و چه صواب، از هر زاویه‌ای که عشق را بنگرد، ضرورتاً حضور اجتماع را نیز در پی خواهد داشت، خواه از نظاره گاه سلب و خواه ایجاب، خواه از ره شک و خواه از ره یقین و ایمان، به عشق یا اجتماع نزدیک شود، نوع نگاهش، پیوستگی عشق و اجتماع را در نهادِ او خدشه‌دار نمی‌کند.

گاه بامداد با همان بیان حماسی و پرشوری که پیش از این اجتماع را ستوده بود، زهر واژه‌هایش را نثارِ اجتماع می‌کند و آن را به باد نکوهش می‌گیرد. آن شور و تپش و این خشم و عصبیتِ گاه کور و حق به جانب، اگر چه جایگاهِ او را در برابرِ اجتماع موقتاً عوض می‌کند اما از آن‌جا که فاصله‌ی هرنقطه از محیطِ دایره‌یِ وجودِ او تا مرکزِ عشق و اجتماع، یکسان است، او از اجتماع دور نمی‌شود:

علف‌های تلخ و مزارع گندیده خواهد رست
وباران‌های زهربه کاریزهای ویران خواهدریخت،
مرا لحظه‌ای تنها مگذار
مرا از زره نوازشت روبین‌تن کن
من به ظلمت گردن نمی‌نهم
جهان را در پیراهن کوچک روشنت خلاصه کرده‌ام
و دیگر به جانب آنان
باز نمی‌گردم
(آیدا درخت خنجر خاطره ـ ۹۷)

پس اگرچه گاه بامداد ادعا می‌کند که از مردم و هر آن‌چه به آنان مربوط می‌شود، به دامانِ عشقی فردی می‌گریزد اما در این ادعا ناکام می‌ماند؛ چرا که پیکر عشق و اجتماع در درونه‌یِ او ریشه‌یِ مشترکی از مهر دارند و رابطه‌ای ناگزیر اما تراژیک میان این درون و بیرون، میان آنان و اینان، میان آن اثبات و نفی همچنان برقرار است. از هر کدام که آغاز کند به دیگری می‌انجامد و این همه در هم گره خورده‌اند.[۶] و با آن‌که می‌گوید:

برویم ای یار ای یار یگانه من
دست مرا بگیر
سخن نه از درد ایشان بود
خود از دردی بود
که ایشانند
(همان)

باز هم شور ناخفتنی و کاستی ناپذیرِ بامداد، به دردها باز می‌گردد و به جای عشق‌ورزی با معشوقی که او را به اصرار، به خلوت عشقی فردی دعوت می‌کند، با لحنی اندوهگنانه و حسرتبار از شکست و ادامه نیافتن مبارزه، مرثیه ساز می‌کند و با آن که در آغاز هر بند به اصرار تکرار می‌کند:

برویم ای یار ای یار یگانه من

ولی باز هم به جای منازله و معاشقه و حظ و نصیب یافتن از خلوتگهِ حاصل، با یاری که او را به تأکید به خلوت فرا خوانده است، با افسوس و درد چنین نجوا می‌کند:

با چه عشق و چه به شور
فواره‌های رنگین کمان نشاکردم
به ویرانه رباط نفرتی
که شاخساران هر درختش
انگشتی‌ست که از قعر جهنم
به خاطره‌ای اهریمنشاد
اشارت می‌کند
دریغا ای آشنای خون من، ای همسفر گریز
(همان)

و با آن که شاعر از جانبِ شهرِ تاریکی به سوی پیراهنِ روشن معشوق روی می‌آورد، باز هم از آن شهرِ تاریک، شهرِ مدفنِ آرمان‌ها، شهرِ یادآورِ شکست‌ها، رها و آسوده نیست و با چراغی در برابر در آن گاه که گهواره‌هایِ خستگی از کشاکش رفت و آمدها باز ایستاده‌اند، به جنگ سیاهی می‌رود تا خورشیدی از اعماق، کهکشان‌هایِ خاکستر شده را روشن کند.[۷]

بامداد چون نمی‌تواند از ژرفایِ روان و عاطفه‌اش اجتماع را بزداید حتا در زبان و در محتوایِ عاشقانه سرایی‌هایش نیز، عشق فردی از عشق به اجتماع و آرمان جدا نیست. چه او چشمانِ معشوق را فسونگر، مست، بیمار و خمار و نگاه او را تیرِ دلدوز و جگر سوز نمی‌بیند، او چنین معشوق را می‌نگرد و می‌نگارد:

نگاهت
شکست ستمگری‌ست
پس شکست شب است
(آیدا در آینه)

اما شاعرِ غزل کلاسیک معشوق را ضحاک‌لب و فتان‌چشم و هوشیاری‌بَر می‌سراید:

غلام آن لب ضحاک و چشم فتانم
که کید و سحر به ضحاک و سمری آموخت
□
دو چشم مست تو برداشت رسم هشیاری
وگرنه فتنه ندیدی به خواب بیداری

و چنین است که حتا در ژرفای همانند سازی‌ها و تصویرپردازی‌هایش، عشق و اجتماع در هم تنیده‌اند و به واسطه‌ی یکی، حضور دیگری توصیف می‌شود.

بامداد نخستین بوسه‌ی داغ و پرشور خود را به بوسه‌هایی که زخم‌هایِ سرخِ یارانِ مجروح، با عشق به آرمان و انسان و آزادی بر زمین نهادند، همانند می‌کند، نه به شهد و شکر و انگبین:

نخستین بوسه‌های ما بگذار
یاد بود آن بوسه‌ها باد
که یاران
با دهان سرخ زخم‌های خویش
بر زمین ناسپاس نهادند
(آیدا در آینه)

اما بوسه‌یِ معشوقِ غزل کلاسیک، متاعی‌ست که می‌شود آن را خرید و فروخت. لب‌هایش آب حیات و بوسه‌اش زندگی‌بخش است:

بوسه‌ای زان دهن تنگ بده یا بفروش
کاین متاعی ست که بخشند و بها نیز کنند
□
لب‌های تو خضر اگر بدیدی
گفتی لب چشمه‌ی حیات است
(سعدی، غزلیات)

تصویرپردازی در عاشقانه‌سرایی‌هایِ شاملو، به دلیل همریشگیِ عشقی فردی و اجتماعی و پیوند گسستناپذیر این دو، به اوجِ نوگراییِ زبانی و محتوایی می‌رسد. در این تغزل‌ها، نمودهای استعاری، کنایی، تمثیلی و وصفیِ اجتماع در تداعی معانی، تصویرپردازی، فضا سازی و انتقال انگاره‌یِ حسی - عاطفی و اندیشگیِ شاعر دارای نقش اساسی و اصلی هستند. در این عاشقانه‌سرایی‌ها، معشوق نه با ابروی کمان کش و زلف مجعد و چشم مشعبد که با صفات و ویژگی‌هایی که نشان از آرمان‌گرایی و آزادی‌طلبی شاعر دارد، وصف می‌شود. در تغزل‌های بامداد، عناصر و مسائل اجتماعی، به همان‌گونه‌ای که در اسطوره‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، افسانه و روایت با عشق درآمیخته‌اند و انگاره‌یِ عاطفی، حسی و تصویری شاعر را منتقل می‌سازند، دارای نقش و نمود است.

۲) چگونگی مناسبات میان شاعر و معشوق و صفات و جایگاه وی:

معشوق به عنوانِ موجودی انسانی یا فرا انسانی، محور احساس، عاطفه و برآورنده‌یِ نیاز و خواست‌هایِ درونی و ژرف شاعر است. در عاشقانه سرایی، چه معشوق مخاطب باشد و شاعر به گفت و گو با وی بنشیند و چه به گونه‌یِ توصیفِ زیبایی برونی و درونی معشوق تجلی یابد و چه شرح وصال یا فراق و عواطف غلیان یافته از عشق به معشوق باشد، همه و همه در همگرایی با مرکزِ دایره‌یِ عواطف و نیازها یعنی معشوق جلوه‌گر می‌شود و اوست که نیرویِ گرایش به مرکز را بر همه‌ی جریان‌هایِ به ظاهر متضاد، چون خرد و عاطفه، عقل و احساس و جسم و روان اعمال می‌کند.

از این رو جستار درباره‌ی چگونگی مناسباتِ شاعر و معشوق و جایگاه و صفاتِ وی که در آینه‌ی عاشقانه سرایی تجلی یافته یکی از وجوهِ مهمِ بررسیِ نگرشِ عاشقانه، در اشعار تغزلی پارسی‌ست.

در عاشقانه سرایی‌های پارسی، از فرخی و سعدی و حافظ گرفته تا شهریار و توللی، حمیدی و... با همه‌یِ نوسان‌ها و اختلاف‌هایی که در بیانِ چیستیِ معشوق وجود دارد، معشوق موجودی‌ست برتر و این فراتری را نیازِ شاعر از یک سو و بی‌نیازی او به عشقِ شاعر و توان یابیِ او از این عشق، از سویِ دیگر توجیه می‌کند.

روابطِ شاعر و معشوق را نه تکاپویی دو سویه برای یگانگی و پیوستگی، که مناسباتِ قدرت تعیین می‌کند. معشوق، زیبارو و خواستنی و در نتیجه قدرت‌مند است و دست شاعر کوتاه از برخورداری او، در این مناسباتِ قدرت است که سیستمِ دیرینه و دیرپایِ ناز و نیاز عاشقانه‌ی شعرِ پارسی شکل می‌گیرد و سراسر عاشقانه‌سرایی پارسی را به پایشِ این سیستمِ استوار و دیرمان وا می‌دارد. ساز و کاری که از غزل‌های فرخی با کیفیت ویژه‌اش تا غزل‌های سعدی و حافظ و مشیری و ابتهاج را در بر می‌گیرد. بدین ترتیب، جایگاهِ معشوق به عنوان موجودی‌فرازینه، قدرت‌مند و مستغنی و شاعر در فرودینه جایگاهِ ممکن قرار می‌گیرد و چنین است که در سراسرِ عاشقانه سرایی پارسی - با سبک‌ها و مکاتب گونه‌گون و زبان و ذهنیت متفاوت حاکم بر آن و با همه‌ی تفاوت و گونه‌گونیِ فردی و روانی شاعران - سیستمِ ناز و نیاز در بسترِ مناسبات قدرت، میان معشوق و شاعر پدیدار است و حتا در مهم‌ترین این تقسیم‌بندی‌ها، یعنی عاشقانه سرایی کلاسیک و معاصر، باز هم همین سیستم - نه با تغییرِ ماهیت که با تغییر در چگونگیِ بیان - طرح می‌شود.

در غزل‌های کلاسیک، معشوق بیش‌تر انگاره‌ای آرمانی یا فرا انسانی و در غزل‌های معاصر، معشوق بیش‌تر انسانِ دگر و چهره‌ای مشخص است که یک واحد تفکیک‌ناپذیر می‌شناسد. نیروهای او را مرتبط با هم و مؤثر در هم می‌یابد. اعتقاد به وحدت تجزیه‌ناپذیر وجود انسان یکی از اساسی‌ترین مبانی اختلاف میان ذهنیت و ساخت شعر معاصر با ذهنیت و ساخت غنایی شعر دیرینه‌ی ایران است.[۸]

با همه‌ی تفاوت‌های کلی که در این‌جا گفته شد و بسیاری که مجال طرح آن نبود باز هم جایگاهِ مشخصِ معشوق در عاشقانه سرایی پارسی از آغاز تاکنون، جایگاهی فرازینه و دسترس‌ناپذیر است، جایگاهی که از بسترِ دیرمانِ مناسباتی ویژه، میان معشوق و شاعر ساخته می‌شود. پس به دلیل بستر یگانه‌یِ مناسبات شاعر و معشوق یعنی بر اساس قدرتِ نازمندانه‌ی معشوق و ضعفِ نیازمندانه‌ی شاعر، در کل عاشقانه سرایی، ذهنیتی مشترک، معشوق و شاعر را در جایگاهِ معهود و معمول می‌نمایاند و چون نگرشِ سنتی و دیرپایِ این عاشقانه سرایی‌ها، معشوق و شاعر را براساس باوری محتوم بر جایگاهی محتوم نشانده، لحن و بیان حاکم بر عاشقانه‌سرایی‌ها نیز مالامال از ناله و شکوه و زاری و افغان است.

در گونه‌هایِ دیگرِ عاشقانه سرایی، همچون عاشقانه سرایی‌های وصالی و... نیز لحن و بیان فخیم و بشکوه غزل، از وصال یا وصف موجودی فراتر و برتر حکایت می‌کند. هر چند در غزل معاصر به دلیل انسانِ دگر

تصویری ویژه در ذهن و روان شاعر دارد و یا در غزل کلاسیک، محبوب بیش‌تر معشوق است تا معشوقه و در غزل معاصر معشوق و معشوقه، جنسیتی دقیقاً عکس جنسیتِ عاشقانه سرا دارند. در غزل کلاسیک - با آن ذهنیت و نگرش انفکاک گرا و ثنویت جویِ کلاسیک که کلِ وجودِ انسان را نه همچون کلیتی تجزیه‌ناپذیر که دارای دو بخش منفکِ جسم و روح می‌نگارد - بنابر گرایشِ شاعر به هر یک از این دو بخش (جسم و روان) نامی بر عشق و سروده‌یِ او نهادند، عشق زمینی - غزل جسمانی، عشق آسمانی - غزل عارفانه و روحانی. اما در غزل معاصر، از نیما به بعد این جریان رنگ می‌بازد و کلیتِ وجودِ معشوق در غزل، مورد عشق شاعر واقع می‌شود. «غزل معاصر در برآیندِ گرایش و چشم‌انداز خود، نه عشق را به اجزاء و نمودهای مجزا تجزیه می‌کند و نه وجود آدمی را به اجزایی بخش‌پذیر تقسیم می‌کند وکل هستیِ انسان را بودنِ معشوق (نه فرا انسان بودن)، از فخامت آن اوصاف کاسته شده اما چون در این گونه عاشقانه سرایی نیز، معشوق بر همان جایگاه ماندگار خود برجاست، تغییر ماهوی در نگرش عاشقانه که به تغییر جایگاه و لحن و بیان عاشقانه سرایی بینجامد، دیده نمی‌شود.[۹]

نکته‌ی دیگر صفاتی‌ست که از معشوق در آینه‌ی عاشقانه سرایی پدیدار شده است، در تغزل‌های کلاسیک و معاصر، با نگرشِ زیبایی شناسانه و پسندِ ویژه‌ی هر دوره، از معشوق تصویری قالبی ارائه شده است، چهره‌ای که بر رب‌النوعی بس زیبا و بی‌رحم بیش‌تر قابل انطباق است تا انسان. موجودی که تنها با ویژگی‌های تنی و چهرگی فرا انسانی و ویژگی‌هایِ منفی و ناپسندِ درونی و اخلاقی شناخته می‌شود. صفاتِ برونی و درونیِ معشوق در عاشقانه سرایی‌های کلاسیک تا معاصر، نمونه‌وار بدین شرح و مضمون

است: زلف پرشکن و چشم حیلت ساز، قد سرو و مژگان ناوک، زیبا روی و بلند گیسوی، چشمان دل سیاه، دوش نقره فام و پیکر سیمین، پیمان شکن و بی‌وفا و غدار و سنگدل...[10]

اما تصویری که از معشوق و روابط میان معشوق و عاشق در تغزل‌های بامداد دیده می‌شود، تصویری‌ست دیگرگون. در تغزل‌های شاملو، به جایِ مناسباتِ قدرت، رابطه‌ای نوین برقرار شده، رابطه‌ای که در آن مناسباتِ قدرت فرو پاشیده و به جای آن بنایِ عشقی از گونه‌یِ دیگر برافراشته شده است. در این عاشقانه سرایی‌ها تنها سیستم ناز و نیاز فرو نمی‌ریزد بل که نظام دیگری بر مبنایِ ارتباطِ دو سویه و به دور از مفاهیمی چون فروتر و فراتر پی‌افکنده می‌شود. این تغزل‌ها عرصه‌یِ ناز و اعراضِ معشوق و نیاز و الحاحِ شاعر نیست بل که تکاپویِ دوسویه‌یِ شاعر و معشوق است برایِ یگانه شدن با هم و با همه. بدین ترتیب با جاسپاریِ مناسباتِ قدرت به مناسباتِ دوستی و عشق، عاشقانه سرایی در بسترِ نوپدیدِ خود، نه در دوردستِ بعید و دسترس ناپذیرِ معشوقِ زیباروی سروقدِ شهر آشوب که در پیوستگیِ دوستی و همخواهیِ دوسویه، با بیانی نو و صمیمی می‌بالد.

معشوق در عاشقانه سرایی‌های شاملو نه فرا انسان است و نه انسان فراتر، نه با زلف مشکین و جادوی کمانکش و نرگس چشم و لب لعل تشخص می‌یابد و نه با روح محض و مجرد، صفات معشوق در عاشقانه سرایی‌های شاملو، نمونه‌ای بی‌بدیل و بی‌همتاست:

دستانت آشتی‌ست
و دوستانی که یاری می‌دهند
تا دشمنی
از یاد
برده شود
□
آن دست‌ها
بیش از آن که گیرنده باشد
بخشنده است

(سرود پنجم، آیدا در آینه)

در این تغزل‌ها معشوق، ایزد بانویی نیست که شاعر جان و وجودش را قربان و فدای او کند و هستی و روانش را به پایِ او نثار کند و معشوق از فرازینه جایگاهش، از سرِ استغنا بر پیشکشِ جانِ عاشق بنگرد، معشوق در این تغزل‌ها نه در جایگاه محتوم معشوقگی، که خود عاشق است:

امیدی
پاکی ایمانی
زنی
که نان و رختش را
در این قربانگاهِ بی‌عدالت
برخی محکومی می‌کند که منم
□
نغمه در نغمه در افکنده
ای مسیح مادر، ای خورشیدا
از مهربانی بی‌دریغ جانت
با چنگ تمامی‌ناپذیر توسرودها توانم کرد
غم نان اگر بگذارد
□
(آیدا، درخت...، غزلی در نتوانستن
ص ۷۶)
در نگاهت همه مهربانی‌هاست
قاصدی که زندگی را خبر می‌دهد
(آیدا در آینه ـ ص ۶۵)

در این تغزل‌ها، شاعر و معشوق «دو پاره‌ی یک واقعیت‌اند»[11] و در شادمانیِ یگانگی این دو پاره‌ی یک واقعیت، آفتاب در واپسین لحظاتِ روزِ یگانه به ابدیت لبخندی زند، چرا که شاعر و معشوق یکی دیدگانند که دنیا را هر دم در منظر خویش، تازه‌تر می‌سازند و همچون دستی بر باطل، خط می‌کشند[12]... در فضای چنین مناسباتی‌ست که بامداد نه چون دیگر شاعرانِ زرد و نزار و وامانده از گیرودارِ عشق که از عشق رویینه تن است:

من و تو یکی دیدگانیم
که دنیا را هر دم
در منظر خویش
تازه‌تر می‌سازد
من تو یکی شوریم
از هر شعله‌یی برتر
که هیچ‌گاه شکست را بر ما چیرگی نیست
چراکه از عشق
رویینه تنیم
(من و تو، آیدا در آینه)

و بدین‌سان است که عشقِ فردی و اجتماعیِ شاملو در گره خوردگی و تلاقیِ بی‌همتایش، به نیرویی عظیم و سرزنده، پویا و پرتکاپو بدل می‌شود. عشقی که فریاد اعتراض و مبارزه‌طلبی و آزادی خواهی‌ست نه مستی فزا و مخدر که برانگیزاننده و حماسی‌ست:

در هر خنده درد دیدم
بر هر سبزه خون دیدم
تو طلوع می‌کنی من محاب می‌شوم
من فریاد می‌زنم
و راحت می‌شوم
□
ازهر خون سبزه‌ای می‌رویداز هر درد لبخندی
چراکه هر شهید درختی‌ست

من از جنگل‌های انبوه
کنار بهار به هر برگ سوگند خوردم
و تو
درگذرگاه‌هاي شب زده
عشق تازه را اخطار کردی
(از هوا و آینه‌ها، ص ۲۱۷)

معشوق در تغزل‌های شاملو، تنها موجودی نیست که دوست داشته شود، و عشق به آستانه‌ي دسترس‌ناپذیرِ بلند بالایش نثار شود که خود انسانی‌ست شیفته سار و عاشق. و عشق به یکدیگر، عشق به مبارزه، به اجتماع، به انسان‌های برون، به آرمان‌های انسانی، نقاط اشتراک و همسویی ژرفناکی میان آن دو پدید می‌آورد. معشوق در تغزل‌های بامداد نه کنیزک است نه ساده رویی نو خط و نه زنی فتان و شهرآشوب و سنگدل که بر اریکه‌ی قدرت و جاذبه‌ی جنسی یا درونی، برتن و روان شاعر حکم می‌راند و نه موجودی‌ست منفعل که تنها دوست داشته شود و پذیرنده‌ی عشق پیشکشی و خواسته‌های دیگری باشد و تنها واکنش او در برابر عاشق به اعراض، ناز و استغنا و حداکثر پذیرشِ آن عشق محدود بماند. معشوق در تغزل‌های شاملو همراه و همسفر و همخون شاعر است، انسانی در کنار او و همراه و همدل و همدیدگان او. تغزل‌هاي شاملو، نشان یقین و اطمینان شاعر است به عشق دو سویه‌ی خود و معشوق، به عشق دو نیمه‌ی یک روح:

من به چشم خویش
انسان خود را دیدم که بر صلیب روحِ
نیمه‌اش به چهارمیخ آویخته است در افقِ
شکسته‌ی خونینش
دانستم‌که‌درافقِ ناپیداي رودرروي انسانِ من
میانِ مهتاب و ستاره‌ها ـ چشم‌های درشت و
دردناک روحی که به دنبال نیمه‌ی دیگر خود
می‌گردد، شعله می‌زند
...

(غزل بزرگ ـ هوای تازه)

مهم‌ترین علل برونیِ به وجود آمدن گرایش و نگرش نو در عاشقانه سرایی پارسی ـ به غیراز دگرگونی‌هایی که پس از انقلاب سیاس ـ ادبیِ مشروطه و پس از انقلاب ادبی نیما در شعر پارسی رخ داد ـ دریافت و درک ژرفِ بامداد از ادب غنایی معاصر غرب و تأثیر گرفتن عمیق وی از این آثار است. برای نمونه اگر به فضا و رابطه و تصاویر تغزلی اشعار ترجمه شده‌ی مارگوت بیکل یا پابلو نرودا بنگریم، با همین مناسبات عاشقانه که در تغزل‌های شاملو دیده می‌شود، روبه‌رو می‌شویم، فضا و روابطی که در ادبِ تغزلیِ ما پیشینه‌ای ندارد:

عشق ما
نیازمند رهایی است
نه تصاحب
□
اگر می‌خواهی نگهم داری دوست من
از دستم می‌دهی
اگر می‌خواهی همراهیم کنی دوست من
تا انسان آزادی باشم،
میان ما همبستگی از آن گونه می‌روید
که زندگی ما هر دو تن را
غرق شکوفه می‌کند[۱۳]

□ □ □

با همه‌ی مواردی که در باره‌ی نگرش تغزلیِ مدرنِ شاملو برشمرده شد، نمی‌توان تنیدگیِ باورهاي مردگرایانه را در ذهنیت شاملو و در نتیجه مردنگاريِ انسان را در تغزل‌هایش ندیده گرفت. با آن که تغزل‌های شاملو، جستاری نو در نگرش عاشقانه‌ی شعر پارسی گشود و بر بستری دیگر، روابط و مناسبات دیگری را در وادی عاشقانه سرایی گسترد، اما از لحاظ جوهره و ماهیتِ زبان که برخاسته از درونه‌يِ ذهنِ شاعر است، زبانی مذکر و در نتیجه ذهنیتی مردنگر بر عاشقانه سرایی‌هاي وی حاکم است.

در تغزل‌هاي شاملو، به سبب آن که عشق و اجتماع در بستر روابط خصوصی و اجتماعی لازم و ملزوم و گره خورده‌اند، زبان و ذهنیتِ مردگرا و زن کهترنگرِ شاملو، نمودی بس شفاف یافته است، و تنها در مواردی اندک‌شمار، ذهن خواننده به محاقِ توهمِ برابر نگريِ زن و مرد از دیدگاهِ شاملو می‌گراید.

در تغزل‌های شاملو به همان وضوح و روشنی که معشوق را زن می‌یابیم ـ برخلاف بسیاری از غزل‌هاي کلاسیک ـ یاران، همسنگران، شهیدان و عاصیان که با شاعر در مبارزاتِ اجتماعی و سیاسی همرایند، مرد تصویر می‌شوند و معشوق / زن، در نقش سنتی خویش تنها پس پشتِ ذهنیت شاعر، منفعلانه در نقش صبور و پرستار نظاره‌گر است و مشارکتش در راه رسیدن به آرمان‌هاي مشترک خود و شاعر، به در هم شکستنِ رگبارها و برف، توفان و آفتاب آتش بیز به تحمل و صبر محدود می‌شود[۱۴]، نه مبارزه‌ای دوشادوش شاعر، چرا که «در شرایط فرهنگیِ مردمدار، زن به مثابه‌ی ضمیمه‌ای از مرد، زائده‌ای بر مرد، در تفاوت با مرد معنا می‌گیرد»[۱۵] و این تفاوت تنها در القايِ ضعف و ناتوانیِ زن در عرصه‌ی اجتماع معنا می‌شود، در تلقین و تعمیقِ باورهاي اغراق آمیز سایه سانیِ زن و هویت یافتن و اتصالِ وی با زندگی و اجتماع به واسطه‌يِ موجودِ حقیقی یعنی مرد:

روزی که کمترین سرود
بوسه است
و هر انسان
برای هر انسان
برادری‌ست.
(ص ۹۷، در جدال با خاموشی)

بدین سان روزی که مهربانی، دست زیبایی را بگیرد، روزی که دیگر درهای خانه را نمی‌بندند، قفل افسانه است و قلب برای زندگی بس، روزی که مبنای هر سخن دوست داشتن است و... این روز آرمانی تنها روزی‌ست که هر انسان برایِ انسانِ دیگر نه دوست و نه همنوع و یار که برادری ست.

و رسم راه و کینه‌جویی‌شان چندان دور از مردی
و مردمی بود
که لعنت ابلیس را
بر می‌انگیخت
□
(ص ۳۰۸، در جدال با خاموشی)

راست بدان گونه
که عامی مردمی
شهیدی
تا آسمان بر او نماز برد
و...
(همان)

جز مواردی از این دست، که شاعر به صراحت انسان را مرد بر می‌شمارد و مردی و مردمی را نه در محور همنشینی که از اساس، جانشین و مترادفِ یکدیگر می‌پندارد، در همه‌ی تغزل‌های آکنده از مبارزه‌اش، مبارزان، شهیدان و یاران، مرداند و دشمنان نیز کلادیوس‌ها. بدین سان شعر اجتماعی او عرصه‌ای‌ست متشکل از کلادیوس‌ها و برادرانِ اوفلیاهایِ بی‌دست و پا و روشن و بدیهی‌ست که اوفلیاهایِ بی‌دست و پا نیز، همچون همسرانِ کلادیوس‌ها، سایه سان و ناپیدا تنها در کنار کلادیوس‌ها و برادران‌شان هویت می‌یابند.

در غزل‌های کلاسیک همان گونه که هرگز از شنیدن صوفی، شحنه، محتسب و شیخ و... با آن که از قید زن و مرد بودن مبرایند، گمانِ زن بودنِ اینان به ذهن خطور نمی‌کند، در شعرهایِ شاملو نیز با آن که گاه وی به صراحت بر مردن بودنِ یاران انگشت ننهاده، فضای مردمدار و مردنگار به گونه‌ای ساخت و پرداخت شده است که شبهه‌ی زن بودنِ یاران را می‌زداید. چرا که «رایج‌ترین نشانه مردانه بودن کلام، فرض مذکر بودن مطلب کلام است، یعنی مردنگاری «انسان عام» از راه حذف «زن» شکل می‌گیرد. آنجا که

منظور زن باشد باید گفت زن، جز آن معنایِ کلام مرد می‌ماند.»[۱۶]

یاران من
بیایید
با دردهای‌تان،
بارِ دردتان را
در زخم قلب من بتکانید
(ص ۷۷، در جدال با خاموشی)

و چنین است که وی هر گاه سخن از خلق و خلایق می‌راند باز هم مردان مخاطب‌اند:

ای کاش می‌توانستم
ـ یک لحظه می‌توانستم ای کاش ـ
بر شانه‌های خود بنشانم
این خلق بی‌شمار را
...
(ص ۳۰۱، جدال با خاموشی)

□

باری
من با دهان حیرت گفتم:
ای یاوه
یاوه
یاوه
خلائق!
مست‌اید و منگ و...
(ص ۳۰۳، جدال با خاموشی)

شاملو در موارد دیگر، به صراحت به خط کشی‌ها و زنانه و مردانه‌پردازی‌هایِ مردپندارانه، صحه می‌گذارد و نشان می‌دهد که ذهن و زبانش از ساختِ مرد محورانه‌یِ جامعه وانرهیده، آن‌جا که غیرت را مردانه و شرم را زنانه می‌نگارد[۱۷]، زنان را همسفر گریز[۱۸] و نه همسنگر گزیر و آن‌جا که مردمی را با مردی هم معنا و همبسته می‌شمارد و... و بر زنان به دوران زایبدن را همین بس هنر می‌داند که:

مردانی زاده‌اید که نوشته‌اند بر چوبه‌ی دارها
یادگارها
و...
و تاریخ بزرگ آینده را با امید
در بطن کوچک خود پرورده‌اید
شما که پرورده‌اید فتح را
در زهدان شکست،
...
(ص ۱۰۴، جدال با خاموشی)

□

زنانی که تنها فتح‌شان، پروراندنِ فتح (مردان) است، در زهدان شکست.

این گونه همانند سازی و استعاره و نمادپردازی‌ها با بهره‌گیری از تداعی معانیِ مردنگرانه و زن کهترانه‌یِ جامعه، که فتح را استعاره از مرد و شکست را به زهدان همانند ساخته، از مردنگاری‌های صریح شاملوست.

زنانی که وجود دارند، هستند و زیبایند که مردان زیبایی‌شان را بستایند، پندارِ مسلط بر جامعه را تکرار می‌کند که زائدگیِ وجودِ زنان با اصل هستی (یعنی مردان) توجیه می‌شود:

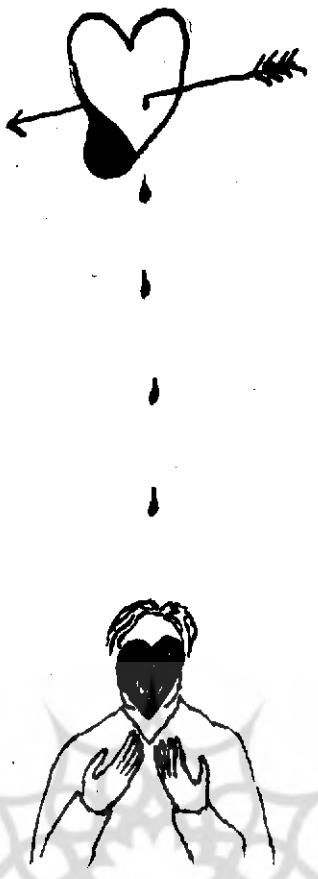
شما که زیبایید تا مردان
زیبایی را بستایند.
(ض ۱۰۶، جدال با خاموشی)

زنانی که در سفر پرهراس زندگی، مردان را نه در نبرد و عرصه‌ی اجتماع که تنها در آغوش آرامش بخشیده‌اند.[19] زنانی که در شهادت بچه‌های اعماق، کاوه‌های اعماق، به نفرین راندن بر زبان، بسنده کرده و تنها مادرانی سیاهپوش‌اند ـ داغداران زیباترین فرزندان آفتاب و باد (مردان) ـ هنوز از سجده‌ها سربرنگرفته‌اند.[20]

در فضایِ چنین ذهنیتی‌ست که اهرمنانِ کتاب‌خوار، در ژرفایِ تحقیر و ناچیز انگاری و توهینِ شاعر، مادربزرگانِ نرینه نمایِ خویش‌اند. چرا که نرینگی و نرینه‌نمایی، در ساختِ ذهنیِ پندارها و باورهایِ شاملو فی‌نفسه ارزشمند و گرانسنگ است و اهرمنانِ کتاب خوار از فرطِ حقارت و خردی، پستی و پلشتی مادربزرگانی نرینه‌نَمایند:

بگذار از ما
نشانه‌ی زنده‌گی
هم زباله‌ای باد که بر کوچه می‌افکنیم
تا از گزند اهرمنان کتابخوار
ـ که مادربزرگان نرینه نمای خویش‌اند ـ
در امان مان باد.[21]

احمد شاملو اگرچه با نگاهی نو، طرحِ نوینی از تغزل بر بستر روابط و مناسباتی نو گسترد اما از لحاظ ذهن و نتیجتاً زبان، بندیِ بندِ مرد مداری و مردنگاریِ حاکم است. و هرچند شاملو در عاشقانه سرایی‌هایش فضایی دیگر از آمیختگی و گره خوردگیِ اجتماع و عشق تنید اما با مردنگری و مردنگاریِ سنت مدارانه‌اش، نتوانست با صدایی واحد و یگانه انسان را خطاب کند و هرچند که توانست سنت شکنانه عشق را از حریمِ حرم به عرصه‌یِ اجتماع و اجتماع را از برون به درونِ روابطِ فردی بکشاند اما نتوانست با



صدایی یگانه با انسان (زن / معشوق و مرد/به زعم شاعر مردم) سخن بگوید، در کلام او آن گاه که مخاطب انسان عام، مردم و خلایق است، معشوق زن حذف می‌شود، جز آن هنگام که روی سخن تنها بر معشوق معطوف است، در این جا هر چند او را انسان می‌نامد و انسان می‌بیند[22] اما با انسانِ عام که یاران، همرزمان، دشمنان و اهرمنان یعنی مردان و نرینگان و نامردان و نرینه نمایان هستند، تفاوت ماهوی قائل است.

در پایان باید گفت، طرح نوینی که شاملو از عاشقانه سرایی در افکند، نتوانست با صدایی یگانه و خطابی واحد انسان (زن و مرد) را مخاطب سازد و زن را تنها معشوقه و مرد را مردم ننگارد چرا که بر ذهنِ او دوئیت و دوگانگیِ مردمدارانه چیره است، ذهنیتی که امکانِ پیوستگیِ معشوق با اجتماع را تنها در پسِ پشتِ خویش و به واسطه‌ی خود برمی‌تابد نه دوشادوش و بی‌واسطه چرا که شاملو نیز زن و اجتماع را به چشمِ ناشسته‌یِ سنت می‌نگرد و می‌سراید و هویتِ انسان بودنِ زن را در نقشِ معشوقگی و صفاتِ زنانه‌یِ مردپندارانه می‌شناسد و جنسیتِ معشوق را با اجتماع و مردم و یاران و همسنگران (نرینگان) ناهمگون می‌بیند و زنان را تنها انسان‌هایی که معشوقانِ یاران و عاصیان و همنبردان هستند، می‌شناسد.

پانوشت:

۱. در این مقاله عاشقانه سرایان معاصر تا سال ۱۳۵۷ مورد بررسی بوده‌اند و عاشقانه سرایی عرفانی نیز از محدوده‌ی این بررسی برون است.

۲. برای نمونه بنگرید به کلیات سعدی، مواعظ ۴۰، ۴۱ همچنین غزلیات حافظ (قزوینی) ۴۱۷، ۴۱۸، ۳۶۲، ۱۹۵، ۱۷۱ و... برای پرهیز از درازآهنگ شدن کلام و نیز به دلیل وضوح و روشنی آن، از آوردنِ شاهد مثال بیش‌تر از دواوین و مجموعه اشعار شاعران دیگر خودداری شد.

۳. ر.ک. به شعر آی آدمها و شعر شباهنگام نیما. نیز بنگرید به شعر «در آن لحظه» و «قصه‌ی شهر سنگستان» از این روستا، سروده‌ی مهدی اخوان ثالث.

۴. در بخش دوم مقاله، همه‌ی انسان‌ها (مردها) از دید مردگرایانه‌ی شاملو نقد می‌شود.

۵. بخش سوم این مقاله با در نظر داشتنِ کل نگاهِ شاملو به انسان / مرد، معشوق / زن صورت گرفته است و دست یافتن به این نتیجه که ذهنیت حاکم بر اشعار شاملو، ذهنیتی مردمدار است از کل اشعار اونه از یک شعر منتج شده است.

۶. مختاری محمد، انسان در شعر معاصر، توس، ۱۳۶۸، ص ۳۳۷.

۷. برگرفته از، هوای تازه، احمد شاملو.

۸. مختاری محمد، ذهنیت غنایی در شعر فارسی، دنیای سخن، شماره‌ی ۶۰

۹. اشاره‌ای کوتاه درباره‌ی لحن و بیان تغزلی را در پانوشت بایسته می‌دانم و آن این که از سیانِ شاعرانِ عاشقانه سرا تنها مولوی و پس از آن شاملو، با لحنی حماسی و فاخر از عشق و معشوق می‌سرایند و فضایِ حاصل از لحن آنان در تغزل زار و نزار و اندوهگنانه نیست، سلحشورانه است، پرشکوه و گلایه نیست؛ شورانگیز و بشکوه است.

۱۰. در این‌جا چکیده‌ای از صفات و همانندسازی‌ها و استعاره‌پردازی‌هایی که از چهره‌ی معشوق در عاشقانه‌سرایی پارسی دیده می‌شود ـ برای پرهیز از درازآهنگ شدن گفتار و نیز به سببِ توضیح واضحات بودنِ آن ـ گزارش شده است.

۱۱. شاملو احمد، آیدا در آینه ص ۷۶

۱۲. همان

۱۳. برگردان و گزینش احمد شاملو، همچون کوچه‌ای بی‌انتها، ص ۴۳۴.

۱۴. شاملو احمد، آیدا، درخت، خنجر و خاطره، ص ۲۴۷، در جدال با خاموشی.

۱۵. نجم‌آبادی افسانه، دگرگونی زن و مرد در زمان مشروطیت نیمه‌ی دیگر، دوره‌ی دوم، شماره‌ی ۲، پائیز ۷۴.

۱۶. همان.

۱۷. همان ص ۲۴۷.

۱۸. همان ص ۲۱۲.

۱۹. همان ص ۱۰۶.

۲۰. همان ص ۳۹۸.

۲۱. همان ص ۱۹۵.

۲۲. هوای تازه، ص ۲۱۷.