Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

Corporeal Metaphors in Shamloo's Romantic Poetry

Ali kelidari [1], Seyed Mahdi Zarghani*[2]

Received: 04/05/2025
Accepted: 12/10/2025

* Corresponding Author's E-mail: Zarghani@um.ac.ir

Abstract
This study systematically analyzes the deployment of corporeal metaphors across Ahmad Shamloo's poetic trajectory to investigate the evolution of his romantic discourse. Employing a historical-analytical methodology, the research maps a discernible four-period progression in how the physical body—that of the beloved and the lover—is utilized to convey ontological and emotional states. The primary conclusion affirms that Shamloo's romantic mindset transitioned from an initial political allegory characterized by corporeal absence, through a phase of fraught synthesis, to a final, fully embodied commitment where love acts as the definitive affirmation against existential decay.

Keywords: Shamloo, corporeal metaphors, romantic poetry

1. PhD Candidate of Persian Language and Literature. Department of Persian Language and Literature. Faculty of Literature and Humanities. University of Ferdowsi of Mashhad. Mashhad. Iran.
https://orcid.org/0009-0002-6900-3421
2. Professor of Persian Language and Literature. Department of Persian Language and Literature. Faculty of Literature and Humanities. University of Ferdowsi of Mashhad. Mashhad. Iran.
https://orcid.org/ 0000-0003-3114-0498

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025

Research Article

Extended Abstract

Introduction

Ahmad Shamloo stands as an indispensable figure in the canon of twentieth-century Persian literature, recognized for spearheading the movement of *She'r-e No* [New Persian Poetry] and radically reshaping its metric and thematic conventions. His work synthesizes socio-political critique with profound lyrical introspection, often pivoting on the complex axis of romantic love. While extensive scholarship addresses his political engagement or his innovative use of free verse, the specific trajectory of his romantic mindset—as articulated through the physical, tangible deployment of the human body (corporeal imagery)—remains an area ripe for focused analytical dissection. The physical body, in Shamloo's lexicon, is never merely descriptive; it functions as a primary hermeneutic key to unlocking his deeper philosophical positions regarding freedom, social justice, and ultimately, mortality. The necessity of this study arises from the recognition that Shamloo's love poetry, particularly after the politically charged early phases, becomes increasingly embodied, moving away from abstract ideological constructions toward tangible intimacy. The corporeal metaphor thus serves as a critical barometer for measuring the poet's shifting relationship with reality, political engagement, and personal fulfillment. This investigation hypothesizes that Shamloo's engagement with romance, tracked through the consistency and function of bodily metaphors, undergoes a distinct, traceable evolution across four recognizable chronological and thematic phases, reflecting his broader intellectual journey.

Methodology

The research design employs a rigorous historical-analytical content analysis. The corpus under examination comprises Shamloo's major collections spanning from the 1950s to his later years, focusing

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

specifically on poems explicitly addressing themes of love, intimacy, and the female figure. The analytical framework involves close reading to identify recurring, significant corporeal metaphors. These metaphors are then cataloged and chronologically mapped against the known periods of the poet's socio-political and personal development. By isolating instances where the body (the lover's or the beloved's) is the dominant vehicle for thematic expression, the study establishes a chronological demarcation of four distinct interpretive periods. This method allows for the qualitative interpretation of shifts in symbolic meaning within the quantitative framework of metaphor frequency and context.

Discussion

Shamloo's romantic vision demonstrates a fascinating metamorphosis, moving dialectically between external socio-political concerns and internal existential imperatives. In its nascent stages, the romantic impulse often served as a coded allegory for the suppressed desire for political liberty. The corporeal, when present, was frequently alienated or negated, mirroring the societal constraints that stifled both political and personal expression. As the poet matures, particularly following moments of intense personal relationship (e.g., with Aida), the focus shifts. The discourse moves away from political allegory toward an intense, embodied existential commitment. Here, the corporeal metaphors become the primary means through which Shamloo attempts to unify the fragmented realities of physical existence and spiritual longing. The beloved's body is the site where abstract concepts—like freedom, truth, and permanence—are physically instantiated. A significant interpretive thread lies in the transformation of the female figure. Initially, she functions as an abstract symbol, often inaccessible or threatening. By the middle period, she stabilizes into the 'Social Beloved' (the jailer), demanding reciprocal

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

engagement. The zenith of this transformation occurs when the beloved becomes a fully embodied, egalitarian partner, where the physical union reflects a perfect ontological harmony. In the final period, while the body remains central, the romantic commitment assumes a defensive ontological posture. Love is no longer just synthesis; it is the active struggle against the decay inherent in the physical form itself, positioning the maternal and nurturing aspects of the beloved as the final anchor against annihilation. This movement signifies the ultimate triumph of the embodied experience over abstract idealism in defining Shamloo's mature romanticism.

Findings

The rigorous analysis of the corpus reveals a systematic evolution of corporeal metaphor corresponding precisely to four identifiable periods:

Period I: The Absence of Corporeality and Political Alienation. In Shamloo's early output, corresponding to his most direct involvement with overt political engagement, the romantic sphere is often defined by negation or symbolization that actively avoids physical presence. The body, both the lover's and the beloved's, is either implied through absence or rendered symbolically monstrous, reflecting the suffocating atmosphere of external repression. The beloved might manifest metaphorically as a 'Wall' or a 'Tombstone,' signifying the deadening effect of societal inertia on genuine connection. Conversely, the beloved can appear as the 'Jailer,' whose physical presence is a source of constraint rather than liberation. The lover's body is rarely celebrated; if mentioned, it is often depicted as 'brittle,' 'fading,' or 'imprisoned,' emphasizing political impotence. Corporeality is presented as the site of threat, not fulfillment.

Period II: Strive for Balance and Contradictory Manifestation. This transitional phase witnesses a marked increase in the explicit

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

depiction of physical desire and bodily interaction; however, these depictions are frequently contradictory, betraying the poet's internal struggle to reconcile abstract ideals with tangible reality. The introduction of specific, named beloved figures marks a shift toward personalized romance. Body parts begin to emerge, but they are often dualistic: the 'eyes' are both windows to the soul and sources of political betrayal. We see the first attempts to bridge the gap between the 'Social Beloved' (representing collective aspiration) and the 'Ethereal Beloved' (the unattainable ideal). Metaphors of 'touch' begin to surface, but they are tentative, often dissolving into air or light, indicating that complete corporeal acceptance is still pending. The body remains a battleground between purity and sensuality.

Period III: Aida Collections. This period represents the zenith of corporeal acceptance and integration, driven profoundly by the poet's relationship with Aida. Here, the beloved's body becomes the definitive locus of meaning, where the physical is elevated to the spiritual without loss of materiality. Specific, tangible imagery dominates: the beloved's presence signifies accessible, life-giving sweetness and sustenance (e.g., a 'Honeycomb'), serving as a direct counterpoint to the abstract 'Thirst' of earlier periods. The ultimate synthesis is achieved in metaphors that equate the entirety of the embodied experience: "the beloved's body is music, and the lover's body is the word," establishing a perfect, reciprocal resonance where physical expression equates to existential expression.

Period IV: Existential Struggle and the Weary Body. Following the intensity of the Aida phase, Shamloo's focus broadens again, turning inward toward ontological anxieties—mortality, the passage of time, and the inevitability of individual dissolution. While love remains central, its function shifts from synthesis to defense. The metaphors celebrate shared endurance against inevitable physical decline rather than ecstatic union. The body is now the shared site of confrontation

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 71
Autumn 2025
Research Article

with the void, sanctified by the longevity of the shared embodied experience.

Conclusion

The comprehensive analysis confirms the study's central hypothesis: Ahmad Shamloo's romantic mindset, as meticulously tracked through the deployment of corporeal metaphors, undergoes a significant four-stage evolution. This journey charts a path from political symbolism rooted in corporeal negation (Period I) to a fully realized, embodied affirmation of presence (Period III). The trajectory demonstrates that for Shamloo, romantic fulfillment was inextricably linked to the physical experience—the breath, the touch, the shared anatomy. Ultimately, the findings reveal that in his mature poetic consciousness, love ceased to be merely a political demand or an abstract ideal; it crystallized into the most potent, tangible defense mechanism available to the individual consciousness against the ultimate silence of annihilation.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی

استعاره‌های بدن در عاشقانه‌های شاملو

علی کلیدری[۱]، سید مهدی زرقانی*[۲]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۴پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۲۰)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۸. ش۷۱. پاییز ۱۴۰۴ (صص ۱۸۱-۲۲۰)

چکیده

بدن دال مرکزی رخدادهای عاشقانه در اشعار شاملوست. ابژهٔ بدن ما را به طرحواره‌های ذهنی شاملو دربارهٔ عشق می‌رساند. پس از استخراج استعاره‌های عشق در سرتاسر آثارش، چهار دورهٔ شاعری برای او تعیین کردیم. این دوره‌ها در عین تداخل نسبی، حاکی از گسست‌ها و چرخش‌ها در ذهنیت عاشقانهٔ اوست. وجه تمایز این مقاله در تمرکز بر استعاره‌های بدن است و دوره‌بندی زندگی هنری او نیز بر همین اساس صورت گرفته است. شاملوی نخست گرایش چندانی به عشق بدنمندانه ندارد، شاملوی دوم سعی می‌کند میان عشق بدنمندانه و اندیشه‌های سیاسی - اجتماعی تناسب و توازن ایجاد کند. او در این مرحله تدریجاً از ذهنیت

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
https://orcid.org/0009-0002-6900-3421
۲ استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*Zarghani@um.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-3114-0498

Copyright© 2025, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

عاشقانهٔ سنتی به طرف ذهنیت عاشقانهٔ مدرن تغییر مسیر می‌دهد. شاملوی سوم در صدد تلفیق دو ساحت عاشقانه‌پرازی و سیاسی‌سرایی است و سرانجام به شاملوی چهارم می‌رسیم که در جدال میان عشق و مرگ دست و پا می‌زند. این جدال تا آخرین روزهای بودن و سرودن در ذهن و زبانش جریان دارد.

واژه‌های کلیدی: شاملو، ذهنیت عاشقانه، مطالعات بدن.

۱. درآمد

بررسی امر زیبا و تلقی زیبایی‌شناسانهٔ پدیدارها در آثار شاعران خود می‌تواند به‌مثابهٔ ارائهٔ تفسیری ـ انتقادی از ذهنیت غنایی به حساب آید. بررسی اینکه شاملو چگونه زیبایی را در ساحت تجربهٔ زیسته دریافته و آن را به مدد خیال شاعرانه صورت‌بندی کرده به ما کمک می‌کند تا به ذهنیت عاشقانهٔ او و بالمآل بخشی از جهان‌بینی او دسترسی پیدا کنیم. دو شخصیت شعری عاشق و معشوق با مجموعهٔ کنش‌ها، صفات و گفتارهایشان چونان دال‌هایی مرکزی هستند که به مفهوم انتزاعی عشق تجسد و تمثل می‌دهند. بدن گرانی‌گاه هر گونه گفت‌وگویی دربارهٔ مفاهیم انتزاعی است. ما آن مفاهیم را یا با بدنمان به امور محسوس و مادی تبدیل می‌کنیم و یا برای آن‌ها بدنی می‌سازیم تا به ادراک درآیند. ادراک آدمی در هر صورت بدن‌مندانه است. استعاره‌ها نیز در شعر کارکرد تعین‌بخشی دارند. استعاره همان قدر که کارکرد پنهان‌سازی دارد، کارکرد تعین‌بخشی هم دارد. مفاهیم در قالب استعاره‌ها صاحب بدن می‌شوند و عینیت می‌یابند. حتی وقتی شاعری استعارهٔ مکنیه می‌سازد، که نهایت کارکرد پنهان‌سازی استعاره است، با همان مَکنیه، بدنی برای مفهومی انتزاعی می‌سازد. بدین ترتیب «بدن و استعاره» در این مقاله به نقطهٔ مشترکی می‌رسند.

استعاره‌های بدن در کارکردی هم‌گرایانه به ما کمک می‌کنند تا به ذهنیت عاشقانهٔ شاملو دسترسی پیدا کنیم. ما شاملو را از طریق استعاره‌های بدنی که برساخته معرفی خواهیم کرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی ذهنیت غنایی شاملو در سال‌های اخیر توجه محققان را جلب کرده است. محمد مختاری با تألیف دو کتاب جریان‌ساز (۱۳۷۱، ۱۳۷۷) زاویهٔ دید تازه‌ای را به روی محققان گشود و نشان داد که شاملو عشق را کنشی انسانی می‌بیند که در ارتباط با جامعه معنا پیدا می‌کند. شاملو متأثر از لورکا انسان دو پاره‌ای را که یا حماسه‌پرداز بود یا عاشق به حماسه‌پردازِ عاشق تبدیل می‌کند. اما بدن‌مندی مسئلهٔ مختاری نبوده است. عاشقانه‌های شاملو در دههٔ ۱۳۸۰ هم مورد توجه قرار گرفته است؛ از نخستین نوشتارهایی که به سوژهٔ بدن در شعر شاملو پرداخته، مصاحبهٔ فرجی با پوران فرخزاد (۱۳۸۴) است که در آن کیفیت بازنمایی دست و زن در شعر شاملو مطرح شده است. در همین سال، احمدی (۱۳۸۴) به این نتیجه می‌رسد که عشق به انسان و به معشوق دو جلوه از مفهوم عشق در اشعار شاملو هستند؛ تبریزی (۱۳۸۶) ویژگی‌های جسمانی زن در عاشقانه‌های شاملو و *خسرو و شیرین* را مقایسه می‌کند و نشان می‌دهد که در ذهنیت شاعران کلاسیک، معشوق فاعلیت ندارد، امّا در عاشقانه‌های شاملو معشوق انسانی‌تر و زمینی‌تر شده و به همان میزان فاعلیت او نمایان‌تر است؛ شکیبی ممتاز (۱۳۸۷) با همین رویکرد مقایسه‌ای به سراغ شاملو و نزار قبانی رفته و به این نتیجه می‌رسد که معشوق در شعر این دو شاعر شخصیتی اندیشمند و مبارز یافته و دغدغه‌های اجتماعی دارد. تمرکز بر عاشقانه‌های شاملو در دههٔ نود با رویکرد تطبیقی و مقایسه‌ای افزونی می‌گیرد. فرضی و تقی‌زادهٔ هریس (۱۳۹۱) شاملو و ناظم حکمت را و اسدی (۱۳۹۱) شاملو و عنتره را مقایسه کردند. در این دو مقاله، بر

وجه سازندگی، اجتماعی و انسانی معشوق در شعر شاملو تأکید شده است. علی‌پور و یزدان‌نژاد (۱۳۹۲) مفهوم عشق را در اشعار شاملو و قبانی مقایسه کردند. در این مقاله به مناسبت از پیوند تن و جان معشوق سخن به میان آمده امّا نتیجه همان است که دیگران هم با تعابیر دیگری بیان کرده بودند؛ این که زیبایی معشوق و منویات اجتماعی و هنری دو وجه شاخص شخصیت اوست. رومیانی و همکارانش (۱۳۹۴) به مقایسهٔ معشوق متعالی در شعر شاملو و نزار قبانی پرداخته‌اند. رحیمی و همکارانش (۱۳۹۹) شعر شاملو و آراگون را از جهت ارتقای مفهوم عشق مقایسه کردند. اسداللهی و خرم‌آبادی (۱۳۹۹) نیز به مقایسهٔ عاشقانه‌های شاملو و آراگون پرداخته‌اند و سرانجام به برزگر جلالی و همکارانش (۱۳۹۹) می‌رسیم که توجه‌شان را به رابطهٔ عشق و نخبگی در شعر شاملو و مولانا معطوف کرده‌اند. دنبالهٔ این رویکرد مقایسه‌ای و تطبیقی را در سال‌های اخیر هم می‌توان پی گرفت. نادری عباسپور و خالدیان (۱۴۰۰) عاشقانه‌های شاملو و شیرکو بیکس را تطبیق دادند و لعل‌عارفی و همکارانش (۱۴۰۲) تصویر زن در شعرهای شاملو و ابتهاج را مقایسه کردند. در همهٔ این موارد، همواره بدن به نحوی از انحا در خلال مباحث مطرح می‌شود. در همین دو دهه محققان با تأسی از آثار مختاری از منظرهای دیگری هم به ذهنیت عاشقانهٔ شاملو پرداخته‌اند. جوکار و شهبازی (۱۳۸۸) به این نتیجه رسیدند که شاملو ستایشگر روح و بدن معشوق است و این‌که عاشق و معشوق در شعر او هم‌شأن می‌شوند؛ عقدایی و صدفی (۱۳۹۱) با بررسی تصویرهای متفاوت زن در شعر شاملو سه تصویر زن سنتی، زن اثیری و زن واقعی را در شعر او کشف می‌کنند؛ پارسا (۱۳۹۱) از منظر مکاتب ادبی غربی به بررسی عاشقانه‌های شاملو پرداخت؛ محمدی و همکارانش (۱۳۹۲) با نقد اسطوره‌ای به سراغ چهرهٔ معشوق در اشعار شاملو رفتند و به این نتیجه رسیدند که اسطوره‌گرایی شاعر ابعاد وجودی معشوق را توسع داده است، رومیانی و گذشتی (۱۳۹۲) سعی کردند با تمرکز بر

آیدا تصویر معشوق را در شعر شاملو بازسازی کنند و او را منجی شاعر از محیط ناهنجار زمانه یافتند. قدمیاری (۱۳۹۲) در *شعری که زندگی است* نقد دستغیب را بر دفتر *آیدا: درخت و خنجر و خاطره* آورده است. این نقد نیز به همان نتایجی می‌رسد که دیگران رسیده بودند. در این سال‌های کتاب‌های متعددی هم دربارهٔ عاشقانه‌های شاملو نوشته شد. شهرجردی (۱۳۹۹) جایگاه عشق را در دو جهان واقعی و نمادین شعر و شخصیت شاملو بررسی می‌کند؛ قنبری (۱۳۹۶) از منظر جامعه‌شناختی به عشق در شعر شاملو می‌نگرد و به این نتیجه می‌رسد که عشق در شعر شاملو گاه نقطهٔ مقابل شرارت است، گاه زمینهٔ ستایش معشوق است و گاه ابعاد هستی‌شناسانه و شناخت‌شناسانه دارد؛ مرادی و همکارانش (۱۳۹۷) عشق در شعر شاملو را از منظر لکانی بررسی کرده‌اند؛ قاری و همکارانش (۱۳۹۸) به تحلیل نشانه‌شناختی معشوق در شعر شاملو روی آوردند، اما هیچ‌کدام به نتیجهٔ تازه‌ای دربارهٔ ذهنیت غنایی شاملو نرسیدند و بازتولید همان نکات پیشین با عباراتی متفاوت است. برخی مثل کوشش و نوری (۱۳۹۵) هم ابعاد تاریخی مضمون عشق در اشعار شاملو را واکاویدند و صادقی (۱۳۹۷) بازتاب رمانتیسم در شعر شاملو را در مرکز توجه خویش قرار داد. در واپسین سال این دهه نیز فلکی (۱۴۰۰) بخشی از کتابش را به تشریح مفهوم عشق در شعر شاملو اختصاص داده که تبیینی دیگر از همان مفاهیمی است که در آثار محمد مختاری دیدیم. آخرین کتاب در این حوزه، *نامه‌های احمد شاملو به آیداست* (۱۳۹۸) که تصویری متفاوت از ذهنیت شاملو به دست می‌دهد. مسئلهٔ ما در این مقاله بررسی استعاره‌های بدن در شعر شاملو آن هم در ارتباط با مفهوم عشق و متعلقات آن است. همین دال مرکزی بدن وجه تمایز مقالهٔ حاضر است. این بدان معنا نیست که توجه به بدن در تحقیقات قبلی مطرح نبوده، خیر چنین نیست. شاید بتوان گفت مرکزیت بدن در استعاره‌ها مقالهٔ حاضر را متفاوت می‌کند.

۳. روش

در این جستار، با تکیه بر روش توصیفی ـ تحلیلی و به‌منظور دستیابی به تحلیلی بدنمندانه از عاشقانه‌های شاملو ابتدا به سراغ حوزهٔ مفهومی عشق، عاشق و معشوق می‌رویم و استعاره‌هایی را که بر گرد این مفاهیم ساخته و برساخته شده، استخراج می‌کنیم. سپس آن‌ها را در قالب چند گروه رده‌بندی می‌کنیم تا مقدمهٔ تحلیل فراهم آید. رده‌بندی استعاره‌ها به ما کمک می‌کند تا به کلان‌استعاره‌ها[1] دست پیدا کنیم و کلان‌استعاره‌ها به‌مثابهٔ کلیدهای ورود به خانهٔ ذهنیت عاشقانه شاملوست. در این بررسی سیر تاریخی را هم مد نظر قرار خواهیم داد و بنابراین می‌توانیم تحول ذهنیت عاشقانهٔ شاملو را هم دریابیم. همین بررسی تاریخی و تحولی بود که ما را به این نتیجه رساند که از چهار شاملو سخن بگوییم. بررسی ذهنیت عاشقانهٔ شاملو اول تا چهارم به کمک استعاره‌های بدن، مدلی مفهومی و روش‌شناختی است که می‌توان آن را در بررسی‌های مشابه اساس قرار داد.

۴. دوره‌بندی سروده‌ها

اگر هدف ترسیم ذهنیت عاشقانهٔ شاملو از خلال استعاره‌های بدن باشد، می‌توان چهار دوره برای شعر او تعیین کرد: نخست، دورهٔ بی‌توجهی به عشق و معشوق که در دفترهای شعر پیش از *هوای* تازه (۱۳۲۶ـ ۱۳۳۶) برجستگی دارد اما نشانه‌هایی از آن به دفتر *باغ آینه* (۱۳۳۹) نیز راه یافته است. در این دوره، دغدغه‌های اجتماعی با پی‌رنگ سیاسی زمینهٔ اصلی شعر او را تشکیل می‌دهند و به تعبیر مختاری (۱۳۹۹: ۲۲۳) عشق را در عرصهٔ مبارزهٔ سیاسی درمی‌یابد. در دورهٔ دوم، که از *هوای تازه* آغاز شده و تا پیش از *آیدا در آینه* (۱۳۳۶ـ ۱۳۴۳) ادامه پیدا می‌کند، به تدریج معشوق رمزگان گفتمان عشق و عواطف غنایی در شعرش بیشتر به چشم می‌آید. در *هوای تازه*، معشوقی در جهان متن پدیدار می‌شود و

در آثار بعدی گسترش وجودی پیدا می‌کند. معشوق هم تجلی شور زندگی است و هم آغوشش پناهگاهی برای شاعر مأیوس و خسته است. دورهٔ سوم، که عملاً برابر است با ورود آیدا به زندگی واقعی شاعر، از *آیدا در آینه* (۱۳۴۳) آغاز و با *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* (۱۳۴۴) تمام می‌شود. این دو دفتر شرح حادثهٔ عظیم عشق است و دال مرکزی همهٔ گفت‌وگوها معشوقی است که ابتدا موجودی غنایی است، اما به‌تدریج جنبه‌های اجتماعی و فلسفی هم به بدن و بدنهٔ او افزوده می‌شود. سرانجام به دورهٔ چهارم می‌رسیم که در آثار بعدی او شکل می‌گیرد. دفترهای پس از *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* (۱۳۴۴ـ ۱۳۷۸) متعلق به این دوره است. وجه تمایز و تشخص آن، آمیختگی مفهوم عشق با اندیشه‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه است. وجه شاخص دورهٔ اول غیبت عشق، دورهٔ دوم ظهور عشق با بن‌مایه‌های عاطفی و روانی، دورهٔ سوم شور و شیدایی عاشقانه و دورهٔ چهارم غلبهٔ وجه هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه بر ذهنیت غنایی اوست.

۴ـ۱. استعاره‌های بدن در اشعار دورهٔ نخست

شاملو در این دوره از حیات فکری -عاطفی خویش به دریافت عمیقی از عشق نرسیده بود. در چشم و دل او، عشق و اجتماع رابطهٔ تضمنی و تلازمی ندارند، بلکه شاعر بر سر انتخاب این یا آن مانده است. او از باورها و زخم‌های نهفته زیر پوست جامعه‌اش سخن می‌راند و در اظهار عشق و رابطهٔ تن‌های غوطه‌ور در عشق، لب فرومی‌بندند. حضور پرشور احساسات بی‌دریغ اجتماعی در دفترهای *آهن و احساس* (۱۳۲۹)، ۲۳ (۱۳۳۰) و *قطع‌نامه* (۱۳۳۰) جای را بر عشق تنگ کرده است. استعارهٔ مهم در عاشقانه‌های دورهٔ نخست، «زنِ زندانبان» است که از تیره بودن چراغ‌های رابطه میان بدن عاشق و معشوق حکایت می‌کند. «پای» این عاشق در «زنجیر زنش» گرفتار آمده و احساس می‌کند محبوس

است. دنبالهٔ این احساسات را می‌توان در شعرهایی چون «بازگشت، دیدار واپسین و شعر ناتمام» از دفتر *هوای تازه* نیز مشاهده کرد. این دفتر آغاز دورهٔ دوم شاعری اوست. در این‌گونه شعرها شاعر تنهای غمگین است. اگر معشوق در نگاه عاشق نمی‌نشیند، در عمق خاطره‌اش هنوز جای دارد. بدن زن، جسمی خالی به تصویر کشیده شده که سینه‌اش نه از عشق که از هوا پر و خالی می‌شود؛ جسمی بدون گوشت و بدنی که ناتوان از انتقال عاطفه است. این بدن به تدریج زیبایی‌اش را هم ازدست می‌دهد.

۴ـ۲. استعاره‌های بدن در اشعار دورهٔ دوم

در سروده‌های دورهٔ دوم، که حدوداً از دفتر *هوای تازه* (۱۳۳۶) آغاز می‌شود، بسامد استعاره‌های بدن با بن‌مایه‌های عاشقانه و تنوع آن‌ها بیشتر شده و سه تصویر از معشوق دیده می‌شود. نخست در شعر «سفر» (ص ۱۰۷) شاعر معشوقی را بازنمایی می‌کند که بیشتر روح او را تسخیر کرده و جاذبه‌های بدنی‌اش مورد توجه شاعر نیست و آن‌چه برای عاشق/شاعر اهمیت دارد «همدلی و همراهی» اوست (رحیمی و همکاران، ۱۳۹۹: ۴۱).

دوم، معشوقی که در شعرهایی نظیر «از زخم قلب آبایی» (ص ۱۱۶) پدیدار می‌شود. او بدنی در پستو مانده نیست که هنرش خودآرایی و بدن‌نمایی باشد بلکه انسانی است پر از حس «خشم و انتقام». او به خودآگاهی اجتماعی رسیده اما هنوز از چهارچوب ذهنیت سنتی شاعر رها نشده است. لایه‌ای نازک از وجه اجتماعی و مبارزه‌جویانه به شخصیت او راه یافته و از این‌که از تبلور طبیعی بدن محروم مانده، خشمگین است و سرشار از خستگی و سرشکستگی. شاعر با فاصله‌گرفتن از نظام زیبایی‌شناسی سنتی طرحی نو درمی‌افکند که در آن بدن معشوق از وضعیت منفعل اجتماعی به وضعیت فعال اجتماعی تغییر نقش پیدا می‌کند. اما در این دفتر، بدن معشوقِ اجتماعی‌شده هنوز به بلوغ نرسیده، او

چشم بر «سلاح آبایی» دوخته تا آن را برای روز انتقام «صیقل دهند»، اما به عنوان یاور مبارز/مرد نقش بازی می‌کند و گویا باید در خدمت دیگریِ مذکر باشد. برای همین در شعرهایی مثل «نگاه کن» (ص ۲۰۹) و «به تو سلام می‌کنم» (ص ۲۱۶) مأموریت می‌یابد تا به بدن عاشقِ ناامیدِ در شب‌نشسته و خاکسترنشین، روحی تازه بدمد. در ذهنیت عاشقانهٔ شاملو، مرد پیشتاز مقاومت و مبارزه است و زن سرگرم آماده‌سازی مردان. زنان امید را می‌گسترانند، با زادن مردانی که بر چوبهٔ دارها یادگارها می‌نویسند. استعاره‌هایی که معشوق را دارای صفاتی نظیر زیبایی، دارای لبخند جادویی، روح زندگی، آغوش آرامش‌بخش، عشق زندگی‌بخش و خشم مرگ‌آفرین بازنمایی می‌کنند، در این راستا ساخته شده‌اند.

سوم معشوقی اثیری که زن شبانهٔ موعود است و بدنش هنوز برای عاشق/شاعر تعین و تجسم نیافته و ذهنی است. شاعر/ عاشقِ *هوای تازه* گوش به در دارد: «ضرب آهستهٔ پاهای کسی می‌آید». «گل کو» نام استعاری این معشوق است که اثیری بودن و انتظار ظهور در نامش هم تجلی یافته است: «گل‌کو می‌آید/ گل‌کو می‌آید خنده به لب». رابطهٔ عاشقانهٔ عاشق و گل‌کو بر بنیان فاصله است. بنابراین یا عاشق در انتظار اوست یا چنان‌که در شعر «مه» (ص ۱۱۴) می‌بینیم، او در انتظار عاشق است. بُعد اجتماعی شخصیت این معشوق را در شعر «مه» می‌توان مشاهده کرد که التهابی اجتماعی را به تصویر می‌کشد. در شعر «تردید»، از همین مجموعه نیز تصویری از این معشوق رؤیایی را می‌بینیم که در هاله‌ای بازنمایی شده و هنوز بدن و هویتش برای شاعر و خواننده آشکار نیست. لبخند او «بی رنگ» است و از «درد گنگی» رنج می‌برد و شاعر/عاشق او را «نقش خام آرزوهای نهان خود» می‌نامد. آن‌گاه که لب به سخن می‌گشاید، صدایش شبیه «صدای عشق‌های دور از کف رفته» است. در شعر «شبانه» (ص ۱۸۱) نیز دوباره همین معشوق را می‌بینیم که با فاصله از عاشق ایستاده و تنها خطوط گم و رؤیایی بدن او به چشم می‌آید و سرانجام هم

به عالم رؤیا کوچ می‌کند. تلاش مداوم شاعر برای تعین بخشیدن به معشوقی اثیری و حذف فاصله با او را می‌توان در شعرهای «رکسانا» (ص ۲۵۴)، «غزل آخرین انزوا» (ص ۲۶۸)، «غزل بزرگ» (ص ۲۶۸)، «حرف آخر» (ص ۲۸۷) و «چشمان تاریک» (ص ۳۹۳) از همین دفتر مشاهده کرد. رکسانا جایگزین گل‌کو شده، اما همان خصوصیات را دارد: معشوقی رؤیایی که اساس رابطه‌اش با شاعر/عاشق را بر اساس «فاصله‌گذاری» است. بدن این معشوق نیز بر همین اساس شکل گرفته است: با چشمان شب‌چراغ و سرشار از مرثیهٔ دردناک، جامه‌ای شعله‌ور از آتش بر تن دارد و با صلابت پای بر جادهٔ توفان می‌گذارد. این معشوق در سروده‌های بعدی در بدن آیدا تعین و تجسم می‌یابد.

اتحاد روح و بدن عاشق و معشوق نقطهٔ اوج تجربهٔ عاشقانه است. صورت‌های اولیه‌ای از این اتحاد بدن‌ها در سروده‌های این دوره دیده می‌شود. در این اتحاد است که مرز میان عشق فردی و اجتماعی محو می‌شود و «مشت معشوق، حامل خشم کوچه» است و «لب‌هایش صیقل‌دهندهٔ شعر روشن» (تو را دوست می‌دارم، ص ۲۱۸). عنوان نشانه‌دار «دیگر تنها نیستم» (ص ۲۱۹) نیز خبر از ظهور عاشقی می‌دهد که همدم مناسب خویش را یافته تا با او از روشنی و انسان سخن بگوید. همین بدن است که در شعرهایی مثل «سرچشمه» (ص ۲۲۱) و «بهار دیگر» (ص ۲۲۴) در قالب استعاره‌هایی مثل چشمان ستاره، لب‌های آوازخوان، چشمهٔ دستان، گهوارهٔ دامان، تن لالاخوان، معشوق یقین، دست حامل راستی، آفتاب در حال طلوع و نظایر این‌ها ظهور کرده است. شاملو به دنبال بدنی برای معشوق است که بتوان به دست‌هایش نگریست و در آینهٔ صداقت او خندید و گریست. عشق و معشوق این دوران زندگی شاملو میان دو قطب پسند و ناپسند در نوسان است. شعر «برای شما که عشق‌تان زندگی‌ست» (ص ۲۳۹)، یکی از شعرهای راهگشا در تبیین سویهٔ دیگر ذهنیت غنایی شاملو می‌باشد. بار عاطفی این شعر نه متوجه معشوق که در

نگاهی عام متوجه زن است. زنِ تصویرشده در این شعر نه به تمامی آزاد از قید و بندهای سنتی است و نه گرفتار در باورهای سنتی. زن نباید و نمی‌تواند در حماسه مبارزهٔ اجتماعی بی‌کار بماند. او دوشادوش مردان مبارزه می‌کند، اما در پیلهٔ محدودیت‌هایی که زاییدهٔ نگاه کهنه‌گرا و مردانهٔ شاملوست است.

شاملو در *باغ آینه* و *لحظه‌ها و همیشه* (اشعار ۱۳۳۹ ـ ۱۳۴۰) آخرین تصاویر معشوق ایدئال خود را به دست می‌دهد. این تصویر که صورت تکامل‌یافتهٔ معشوق در نمونه‌های شعری پیشین و دنبالهٔ کامل‌شده و تحول‌یافتهٔ گل‌کو و رکساناست، در شخصیت شعری آیدا متولد می‌شود. در آخرین سروده‌های این دفتر، از جمله در «باغ آینه» (ص ۳۸۸) معشوقی را می‌بینیم که چونان خورشیدی است که سپیده‌دمان او آغاز شده تا همراه با شاعر/عاشق به جنگ سیاهی‌ها برود. او آیداست؛ آیدا به‌مثابهٔ شخصیت شعری نه لزوماً شخصیتی تاریخی.

۴ـ۳. استعاره‌های بدن در اشعار دورهٔ سوم

در این دوره، شاملو دو مجموعهٔ *آیدا در آینه* (۱۳۴۳) و *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* (۱۳۴۴) را منتشر کرد. حضور استعارهٔ آیدا در عنوان هر دو مجموعه نشان از آغاز دورهٔ جدیدی در تاریخ عاشقانه‌های شاملوست. انتظار نداریم شاعر از گذشتهٔ خود کاملاً گسسته شود، بلکه ذهنیت عاشقانهٔ او متحول می‌شود. روایت اصلی در این دو دفتر متعلق به عاشقانه‌هاست. نخستین تفاوت در ذهنیت او رسیدن به این نقطه است که عشق می‌تواند پایانی باشد بر نومیدی‌ها و آغازی بر زندگی سرشار از انرژی. آیدا به‌مثابهٔ معشوق شعری نقطهٔ پایان ملال‌های مکرر است. استعارهٔ خورشید برای معشوق حاکی از تصوری است که او دربارهٔ عشق و معشوق دارد. زیبایی معشوق در این آثار از بافت کلیشه‌زده رها شده و در

قالب استعاره‌ها و تداعی‌های تازه شکل گرفته است. روح عریان شاعر اکنون جامه‌ای از مهر پوشیده است. این مهرورزی معشوق نبردافزاری است که به شاعر/عاشق توان می‌دهد تا با تقدیر خویش پنجه در پنجه افکند و ناممکن‌ها را ممکن سازد. اکنون عشق نه عامل یأس و رنج و در خود فرو رفتن که عامل شادابی و شکوفایی است. آیدا معجز آیت است. این استعاره در نامه‌های شاملو نیز آمده‌است (شاملو، ۱۳۹۸: ۹۳).

یکی از شگردهای شاملو در بازنمایی بدن معشوق استفاده از عناصر طبیعی است. طبیعت با مدلول‌هایی از قبیل پاکی، لطافت، زیبایی، تازگی و تحول در پیوند است. بدن معشوق در شعر او آمیخته با بدن طبیعت است. استعاره‌هایی نظیر زمین، درخت، بهار، مهتاب، شبنم، صبح، مخمل ابر، بوی علف، ململ مه، برف، قلهٔ مغرور بلند برای اشاره به بدن معشوق در شعر «من، تو، درخت و بارون» بدنی را پیش چشم می‌آورد که تعین لطافت و زیبایی غریزی است. چرخش استعاره‌ها برای توصیف عاشق و معشوق نیز بیانگر اتحاد دو بدنی است که در وضعیت مساوی قرار دارند نه این‌که یکی برتر و استعلایی باشد و دیگری خوار و ذلیل و کلبِ کوی یار. اتحاد بدن‌ها و اتحاد روح‌ها در چنین اشعاری محقق می‌شود. شعر «من و تو» (ص ۴۵۸) یکسره مصروف بازنمایی این اتحاد است. آن دو یک دهان هستند که سرودی واحد می‌خوانند، یک دیده هستند که دنیا را از منظری واحد تماشا می‌کنند، یک دل هستند با نفرت‌های مشترک از بازداشتن‌ها و محصور کردن‌ها. زیبایی بدن‌های عاشق و معشوق نه با تکیه بر بت‌واره‌های گذشته، بلکه با کمک عمل آزادانهٔ خویش بازنمایی می‌شود. نهایت اینکه آن شور پنهانی عشق وجهی درون‌ماندگار دارد. بدن‌های درگیر رابطهٔ عاشقانه با استعارهٔ روییه‌تن بازنمایی می‌شوند. چنین عشقی کافی است و نیازی به بیرون از خود ندارد. عشقی خودساخته که دائماً عاشق و معشوق را تولدی دوباره می‌بخشد. معشوق در این دوره بارورکننده هم هست، منتها

قدرت باروری او در الهام‌هایی است که در وجود عاشق خویش می‌کارد. وقتی عشق کارگر افتد، عاشق و معشوق می‌توانند از جنسیت خود فاصله بگیرند. به بیان دیگر، هدف تبلور عشق و نتایج آن است؛ پس رفتارهایی که تا پیش از شروع رابطهٔ عاشقانه مختص یک جنس تعیّن‌یافته بود، اکنون می‌تواند به سهولت به طرف دیگر هم نسبت داده شود. آبستن و مادر شدن تجاربی مختص جنس زن است، اما در استعاره‌های این دوره به عاشق نسبت داده شده و از طرف دیگر به یاری استعارهٔ معشوق پدر است، یار همراه شاملو در قالب بدن مذکر تجسّد پذیرفته است.

اما علت و هدف این چرخش جنسیتی چیست؟ شگفتی مسئله در همین‌جاست. معشوق پدری است که چشم‌انتظار میلاد فرزند خویش، یعنی سرود تازهٔ عاشق، است. رابطهٔ عاشقانهٔ مد نظر شاملو ساده، بی‌ریا و کارآفرین و به دور از هرگونه زیوری زیباست، زیرا رهاوردش عملی زیبا و انسانی می‌آفریند. دست‌ها در نگاه او عضوی هستند که در تکمیل بدن معشوق نقش دارند، دست‌ها با نوازش خود ترانه را همچون فرزندی به شاعرـ عاشق هدیه می‌دهند. دست در بازنمایی بدن معشوق از بسامد بالایی برخوردار است. نگاه شاملو به دست یک نگاه انسانی است. او به دست انسان به گونه‌ای نگاه می‌کند که انگار دست یک پل ارتباطی است بین یک انسان با یک انسان و همه انسان‌های دیگر (فرجی و فرخ‌زاد، ۱۳۸۴: ۲۴۶). با ارائهٔ تعریف تازه از عشق و مشخص کردن نتیجهٔ آن، همهٔ رفتارها کارکرد نو می‌یابد. شاملو بارها از این منظر به بدن نگریسته است. رفتار عاشقانهٔ بوسیدن یکی از این رفتارهاست. بوسه کارکرد صله می‌یابد، بوسه صله‌ای است در قبال هر سرودهٔ نو. معشوق نه‌تنها سرودن شاعرِ عاشق را بارور می‌کند، که با گسترهٔ عمل خود تمام سطح اندیشگانی عاشق را نیز از وجودش پر می‌کند. استعارهٔ «معشوق جاذبه لطیف عطش است» دنبالهٔ استعارهٔ «معشوق، بارورکننده» است که در آن‌ها مرز مذکر و مؤنث در نوردیده شده

است. گویا در دل این تجربهٔ عاشقانه، عاشق و معشوق از آن جهت به یک‌دیگر عشق می‌ورزند که انسان‌اند، نه از آن جهت که مرد یا زن‌اند.

شاملو در *آیدا در آینه* دست‌کم پنج کلان‌استعاره برای معشوق ساخته است. از استعارهٔ «معشوق به‌مثابهٔ مادر»، که تداعی‌کنندهٔ سادگی، صمیمیت و التیام‌بخشی است که بگذریم، عناصر طبیعت دست‌مایهٔ اصلی او در ساختن استعاره‌هاست. بوسهٔ گنجشگکان پر گوی باغ و پستان به‌منزلهٔ کندو استعاره‌هایی است برای بازنمایی بدن معشوق. لطافت، زیبایی، شیرینی و رازوارگی مفاهیم اطراف این استعاره‌ها هستند. بدن معشوق در این سروده‌ها از عریانی می‌گریزد و در پناه استعاره‌ها پنهان می‌شود و غلبهٔ هیجان و هوس عاشق میل به آشکارسازی دارد. این جدال زیبا میان مستوری و مشتاقی، شعر را به نقطهٔ تعادل غریزه و زیبایی می‌کشاند؛ بی آن که یکی را فدای دیگری کند. این‌جاست که استعارهٔ دیگری بر بنیاد آهنگ ساخته می‌شود: بدن معشوق آهنگ است و بدن عاشق کلمه‌ای که در آهنگ می‌نشیند و نغمه و سرودِ تداوم را به وجود می‌آورد. ایدهٔ اتحاد دو بدن که در دفترهای پیشین آغاز شده بود، در این استعاره به اوج می‌رسد. آهنگ و کلام هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارند بلکه در آمیزش با هم کلیتی ساختارمند را می‌سازند که افادهٔ عشق می‌کند. در استعارهٔ «عشق به‌مثابهٔ سفر» هم همین یگانگی دیده می‌شود. سفر عشق، که بدن‌ها را به طبیعت درون‌ماندگار پیوند می‌زند و چون رازی عظیم میان عاشق و معشوق در میان گذاشته می‌شود، از آمیزش تن‌ها می‌گذرد و درنهایت به منزل بودن و زندگی می‌رسد و پایانی ابدی می‌یابد.

بدن معشوق شعری ویژگی‌های دیگری هم دارد. دستان او بر خلاف ایماژهای کلیشه‌ای و بسته، نمایشگر حرکات ظریفی است که بیش از آن که خود دست مطرح باشد، حرکات جادویی آن برجسته می‌شود که روح حیات را در فضا جاری می‌کند. لبان او از

دایرهٔ تزیین‌های ساختگی و غیرضروری رهاست و زمینهٔ برقراری ارتباطی انسانی را با بدن عاشق فراهم می‌آورد. هم از این روی، لبان معشوق شنیدنی است تا دیدنی. آن‌ها مأموریت دارند پیام معشوق را به عاشق برسانند. در چنین شرایطی است که معشوق هم آفرینندهٔ عشق می‌شود و هم تعلیم‌دهندهٔ آن و نقش آن از زیبای مسحورکنندهٔ پرده‌نشین به زیبای فعال و اثرگذار تبدیل می‌شود. او معلمی است پیام‌آور مذهبی نو که انسانیت و زیبایی اصول آن را تشکیل می‌دهند. این بدن با بدن معشوق کلاسیک تفاوتی بارز دارد. در مذهب نو، معشوق نه از جمع آدمیانی است که بدخواهی خصلت آن‌ها شده و نه از خیل فرشتگانی که فاقد ارادهٔ انسانی‌اند. او با تکیه بر صداقت خویش به پرورش و گسترش مفهومی از انسانیت می‌پردازد که گم شده است. از این‌جاست که شاعر در صدد تعریفی تازه از عشق نوبنیاد برمی‌آید که ادراکی تازه از حقیقت و زیبایی ارائه می‌دهد. عشقی که به تعبیر مختاری (۱۳۹۸: ۸۹) نقطهٔ اوجش یگانگی و اتحاد دو فردیت آزاد و مستقل است و سرانجام به هماهنگی انسان و جهان می‌گراید. در استعارهٔ عشق به‌مثابهٔ سفر، شاعر سراچه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن عاشق و معشوق و عشق یکی شده‌اند و معشوق صاحب بدنی است که با همه چیز در آمیخته و همه چیز را به رنگ خود درآورده است. در باغ عاشق، معشوق تنها گل، تنها زنبور و تنها درخت باغ است و با گسترش ابعاد وجودی خویش بر جهان بیرون و درون عاشق/شاعر در قالب استعاره‌های جهتی و فضایی نظیر باد، شکوفه، میوه، فصول و سال خودنمایی می‌کند.

معشوق در شعر شاملو کالبدزدایی نشده، بلکه در نهایت بدن‌مندی خلق شده است. منتها این بدن‌مندی و بدن‌آگاهی، چنانکه اشارت رفت، در مرز غریزه و زیبایی حرکت می‌کند. او می‌تواند شهوانی‌ترین بوسه‌ها را به شرمی بدل کند که به جاندار غارنشین هویتی انسان بدهد. بدن معشوق چکیده و افشرهٔ زندگی است و بستر او مکان تحقق تجارب

زندگی‌ساز. استعارهٔ «رگ‌ها ترانه هستند» حاکی از جاری شدن انرژی حیات در دو بدن است و استعارهٔ «پیشانی آینه است» و «معشوق پری است» هم‌زمان بر دو مفهوم زیبایی زلال و غلبهٔ شیفتگی و شیدایی بر شاعر/عاشق دلالت دارد. در دفتر *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* همین مفهوم‌سازی‌ها تکرار شده است. استعاره‌های طبیعت‌بنیاد در این اثر معشوق را با صفات و خصوصیاتی نظیر نور و درخشندگی، سرسبزی و درون‌ماندگاری، باروری و زایایی، ظرافت و نازکی، بخشایندگی و زیبایی حیرت‌انگیز به تصویر می‌کشد و همهٔ این صفات تعین و تجسد بدنی دارند[۲]. ورود معشوق به همهٔ ساحت‌های زندگی شاعر/عاشق سبب می‌شود که معشوق در شعر او لعبتی تزیینی نباشد و مفاهیم را از لونی دیگر ببیند و تفسیر کند. این معشوق سراسر انسانی سعادت را جز در قلمرو عشق، که بازتولید رفتارهای بخشندگی و تفاهم است، بازنمی‌شناسد. شاملو با هم‌بسته ساختن رفتارهایی از این دست به معشوق، او را در دورترین نقطه از کلیشه‌های غنایی ـ جنسیتی گذشته می‌نشاند و با ترسیم نوعی مالکیت بر بدن به نوآوری در حوزهٔ غنایی و نگرش به معشوق دست می‌یابد که درنهایت به بازتولید مقام انسان آزاد و رها منجر می‌شود. برابرخواهی شاخصهٔ اصلی معشوق در دو دفتر *آیدا در آینه* و *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* است. جفت‌استعارهٔ بنده و خدا، با تکیه بر عمل پرستیدن، معشوق و عاشق را دو جلوه از یک حقیقت واحد و همسان تصویر می‌کند. پشتوانهٔ چنین درکی از معشوق و عاشق، فهم عشق در قالب استعارهٔ «عشق مذهب است»، است. عشق مذهبی جاودان است که پرستیدن دو سویه در آن جریان دارد و هیچ تفوق و برتری میان شخصیت‌ها و طرفین رابطه دیده نمی‌شود: اینک محراب مذهب جاودانی که در آن/ عابد و معبود و عبادت و معبد/جلوه‌ای یکسان دارند: بنده پرستش خدای می‌کند/ هم از آنگونه که خدای بنده را (همان: ۵۳۸). دو استعارهٔ «عشق فرداست» و «عشق همیشه است»، پیوندی ازلی میان عشق با فردا و همیشه

برقرار می‌سازد تا مفهوم عشق جاودانه را از تنگنای کلیشه‌ها و وصله‌پینه‌های گذشته رها کرده، آن را سراسر انسانی و روزآمد کند. اما این معشوق خداگونه و جاویدان در عین حال سرشار از تنانگی و زنانگی است. او به جنسیت خود می‌نازد. مفصل‌بندی بدن، زن، غرور و عشق تصویر معشوق را در شعر شاملو متفاوت از گذشتهٔ ادبی می‌کند: ای زنی که صبحانهٔ خورشید در پیراهن توست/ پیروزی عشق نصیب تو باد (همان).

بازگشت به دوران کودکی و ارائهٔ تنانگی کودکانه از معشوق را می‌توان بازتاب دیگری از رفتارهای انسانی معشوق دانست. استعارهٔ «معشوق دخترک خردسالی است که عروسک محبوب‌اش را تنگ در آغوش گرفته است»، حوزهٔ مفهومی کودکی و بازگشت به آن دوران پرعصمت را جهت ساختاربخشی به حوزهٔ بدن معشوق به کار برده است. کودکی افزون بر مفهوم‌سازی معصومیت، معشوق را با مفهوم دیرینگی و آغاز، پیوند می‌دهد. کودکی پیشینی‌ترین خاطرهٔ خودآگاه آدمی از زندگی‌اش است. شاملو دستان گرم محبوبش را کودکان توأمان آغوش خود معرفی کرده است. دستانی که به نمایندگی از کل بدن، او را در پیوندی دیرینه و در جایگاه آشنایی قدیمی قرار می‌دهد. به کمک این استعاره مرز زمانی شکسته می‌شود و معشوق هم‌پای عمر عاشق به تمام لحظات زندگی‌اش پیوند می‌خورد. از دل همین تصویر، استعاره‌های «معشوق پرستار و صبور و مؤمن است» ساخته می‌شود که هر سه براساس پیش‌متنِ مادرانگی ساخته شده است. استعارهٔ «معشوق، مسیحِ مادر است» تعبیری است برای تمامی‌ناپذیری و بی‌دریغ بودن بخشش‌ها و نوازش‌های معشوقِ مادر.

بازنمایی معشوق در شعر شاملو به منتقد این اجازه را می‌دهد که برخوردی چندگانه با معشوق داشته باشد. معشوق شعر او به چارچوب خاصی از کلیشه‌های زیبایی‌شناسانه و مفهوم‌پردازانه محدود نمی‌شود. پیوسته از خود می‌گریزد، مفهوم می‌پذیرد و دوباره خود را در بافتار معنایی تازه‌ای مفصل‌بندی می‌کند. به بیان دیگر می‌توان گفت معشوق عنصری

گفتمانی است که در گذرگاه تلاقی مفاهیم مختلف و سربرآوردن مفصل‌بندیِ تازه خودنمایی می‌کند. در اندیشهٔ شعری شاملو، عشق ذاتی سفرگونه دارد. از سرودهای اولیهٔ او در دفترهای پیش از *هوای تازه* تا آخرین دفترش چنین تبیینی به گونه‌ها و شکل‌های مختلف به نمود درآمده است. در چنین بستری زیبایی معشوق از سطح بدنش آغاز می‌شود و تا سطح کارویژه‌های انسانی‌اش ادامه می‌یابد.

۴ـ۴. استعاره‌های بدن در اشعار دورهٔ چهارم

پس از دفتر *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* نقش مادرانهٔ معشوق پررنگ‌تر می‌شود. کلان استعارهٔ «معشوق مادر است»، همچون مغناطیسی در پیرامون خود استعاره‌های متنوع دیگری را سامان داده و در پردازش مفهومی معشوق نقشی تعیین‌کننده دارد. در بخش‌های مختلف شعر «و حسرتی» از دفتر *مرثیه‌های خاک* (۱۳۴۸) همین چهرهٔ مادرانه را می‌بینیم. به شیوهٔ آشنای شاملو، در بخش سوم این شعر با توصیف پوشاک و اعضای بدن معشوق، کلیت بدن‌مندانهٔ او بازنمایی شده است. در استعاره‌هایی چون دست معشوق پذیرش است، نوازش و بخشش است، دامان معشوق اطمینان، پذیرش، نوازش و بخشش است، معشوق صاحب بدنی مادرانه و پرستارگونه می‌شود. شاملو از استعارهٔ زایش برای ساختاربخشیدن به موقعیت خود در این روایت عاشقانه بهره برده است. عاشق در دامان معشوق از پس دردی چهل‌ساله زایش را تجربه می‌کند. آنچه می‌تواند کام عاشق را تلخ کند، حسرت است. حسرت صفت پربسامد این دوران از زیست شاملوست و به آلایشی می‌ماند که رنگ عاشقانه‌های دورهٔ چهارم زندگی شاملو را نسبت به سه دورهٔ قبلی تیره و اندوه‌بار می‌کند. شاملو به اَشکال متفاوت از این حسرت و بی‌بهره ماندن از خوشی‌های زندگی؛ ازجمله عشقی آزاد، خودساخته و تعالی‌بخش یاد کرده است. حسی که بر سراسر شعر «و

حسرتی» سایه افکنده است. شاعری که خود را در آستانهٔ چهل‌سالگی می‌بیند، از یأسی جان‌کاه پُر است و با ملال فراوان حسرت از دست رفتن زندگی و خوشی‌هایش را سرود ساخته است.[۳]

شاملو در این دوره در تعلیق میان عشق به زندگی و غلبهٔ یأس و مرگ به سر می‌برد. حضور عشق در زندگی شاملو به سبب توان پس‌راندگی ناتوانی و زوال است که اهمیت دوچندان می‌یابد و از سطح بیان نیاز و عاطفه درمی‌گذرد و به جنگ‌ابزاری برای زیستن بدل می‌شود. استعارهٔ «عشق آغاز است»، بر پایهٔ چنین نگرشی ساخته شده است؛ عشقی برای التیام دادن به دردها و سرکشیدن در برابر ناگواری‌های زندگی. شاملو در بخش پنجم شعر «و حسرتی» به وضوح از این کارکرد عشق و معشوق سخن می‌گوید. در چنین فضای پرنوسانی میان امید و ناامیدی زمان حرف اول را می‌زند. زمان اندک است و آشوب زمانه مجالی برای برخورداری و بهره‌مندی از لذت‌های زندگی فراهم نمی‌آورد. معشوق در این شرایط چه می‌تواند بکند و چه باید بکند؟ شاملو در شعر «عقوبت» از دفتر *شکفتن در مه* (۱۳۴۹)، در بیانی استعاری نحوهٔ برخورد معشوق را بازنمایی کرده است. معشوقی بالابلند که آرامش و وقار از تمام رفتارهایش هویداست و بر جلوخان منظر جلوه می‌کند. او عاشق را به پناه امن خود می‌خواند. شعر مذکور آمیزهٔ آشوب و آرامش است. آشوبی که در استعارهٔ آغازین شعر به خوبی وضعیت عاشق را بازنمایی کرده است. او دست تطاول به خود گشوده و اکنون پناهی می‌طلبد و این پناه در سایهٔ امن معشوق تحقق می‌یابد. شاملو همچنان از حوزهٔ طبیعت برای استعاره‌سازی بدنمندانه معشوق بهره می‌برد. خانه در نقش پناه و معشوق در نقش پناه‌پذیر با آرامشی در رفتار و رخساری مالامال از ظرافت و وقار، در چارچوب استعارهٔ «رخسار باران و زمزمه است»، تصویر کامل و کوتاهی از تنانگی معشوق را به نمایش گذاشته است. عشق و معشوق جفت یکدیگرند و دوشادوش هم

نظام عاشقانه‌های شاملو را سامان داده‌اند. از این روی پرداختن به مقولهٔ عشق و تنانگی آن، روشن‌کنندهٔ تبیین ما از معشوق است.

اعطای صفت انسانی و برخورد انسان‌وار با بدن و اعضای آن یکی از شگردهای بلاغی شاملو در بازنمایی بدن معشوق است. شاملو در چارچوب همین نگرش، تصویر دقیقی از وجه انسانی معشوق به دست می‌دهد و توانسته جایگاه رفیعی از او در عاشقانه‌هایش بسازد. شعر «شبانه» از دفتر *دشنه در دیس* (۱۳۵۶) نشان می‌دهد که شهوت و شور غریزی و مبتنی بر بدن‌وارگی چگونه با آوردن صفت مجاب‌کردن، از حیطهٔ اروتیکِ صرف به درآمده و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه یافته است. آشتی‌دادن اروتیک و استتیک یکی از ترفندهای اساسی و پایه‌ای عاشقانه‌های شاملو است که در سایهٔ آن عاشق و معشوق را تا سطح عالی‌ترین مراتب انسانی برمی‌کشد و نوع رابطه و تفسیر عشق را به مرتبه‌ای فراتر از تمایلات یکسونگرانه و جنسیت‌زده می‌رساند. از طرفی شاملو به یاری همین ترفند توانسته الگوهای آشنایی‌زدایانه خود را پیاده کند. او در معشوق به دنبال چیز تازه‌ای می‌گردد و برایش نقش و جایگاه دیگری تعریف می‌کند: شانه‌ات مجابم می‌کند/در بستری که عشق/تشنگی‌ست /زلال شانه‌های‌ات/ همچنانم عطش می‌دهد/در بستری که عشق/ مجابش کرده است.[۴]

عشق در سروده‌های دورهٔ چهارم با حسرت و ترس از زمان اندک همراه است. شاملو پافرسوده و کوچه‌به‌کوچه ردّ و نشان عشق را جسته تا آیدا، فسخ عزیمت جاودانه را، درک کرده و در کنارش به آرامش دست یافته است. اما هنوز از لذت چشیدن حظّ عشق کامش شیرین نشده که هیبت هولناک گذر زمان بر جانش پنجه می‌افکند. او در برابر این تصویرِ هولناک به دو شیوه عمل می‌کند: نخست اینکه ناامیدانه فریاد واحسرتا سر می‌دهد و دیگر آنکه ترس و اضطرابش را به گوش معشوق می‌رساند و از او استمداد می‌طلبد. در شعر

«عاشقانه» از دفتر *ترانه‌های کوچک غرب* (۱۳۵۸) معشوق در اوج زیبایی و غرور است و عاشق نیازمند او. سامانهٔ تصویری این شعر بر پایهٔ دوگانهٔ شادی و اندوه ساخته شده است. چشم معشوق هزار کاکلی شاد است، اما در گلوی عاشق هزار قناری خاموش لانه کرده، معشوق مهتاب است و عاشق چونان شبی اندوهگین در جست‌وجوی مهتاب؛ معشوق هزار آفتاب خندان است و عاشق هزار ستارهٔ گریان.[۵] گویا حسرت و ترس از دست دادن دوگانه‌های شعر کلاسیک را در هیئت تازه‌ای در شعر شاعر مدرن ما بازسازی کرده است.

تمرکز شاعر در عاشقانه‌های دورهٔ چهارم به جای بیان شور و هیجان، بر ارائهٔ تأملات هستی‌شناختی است. به موازات سنگین شدن بار تجربهٔ زیسته و عمق نگاه هستی‌شناسانه و معرفت‌نگرانهٔ شاعر تصویر عشق نیز دست‌خوش تغییر می‌شود. در چهار شعر «شبانه»، «رستاخیز»، «در لحظه» و «عاشقانه» از دفتر *ترانه‌های کوچک غربت* واگویه‌های عاشقی را می‌شنویم که از لایهٔ غریزه عبور کرده است. او عاشق انسان است، اما عشق ورزیدن و عاشق شدن در چشم او نه از سر نیاز و ضعف که برخاسته از عمق نگاه به انسان است. در این وضعیت عاشق و معشوق پابه‌پای هم عشق را برمی‌گزینند و تا قلهٔ انسان‌ساز آن صعود می‌کنند. برپایهٔ چنین نگرشی است که معشوق شکل و شمایل رفیق پیدا می‌کند و شاخصه‌های معرّف جنسیت از او دور می‌شود و بدن‌وارگی‌اش بر پایهٔ انسان‌بودن تعریف می‌شود نه مرد یا زن بودن. شاملو در شعر «شبانه» تصریح می‌کند که معشوق را از روی حسرت‌ها و کمبودهای زندگی برنگزیده است. ناتوانی‌ای در کار نیست، بلکه چون انسانی که انسانی را دوست می‌دارد او نیز معشوق خود را برگزیده و آن‌ها چون دو رفیق، مسیر پر پیچ‌وخم زمانه را می‌پیمایند. چنین روایتی از عشق، روحی تازه در کالبد خسته و فرسودهٔ شاعر می‌دمد. معشوق نیز دارای بدنی اهورایی است. شاملو در شعر «رستاخیز» از معشوقی مسیحایی سخن می‌گوید که قادر است مردگان را زنده و خفتگان را بیدار کند. همه

ساحت‌های زندگی عاشق در کنار و با حضور معشوق سپری می‌شود. شاملو در شعر «در لحظه» با دست ساییدن بر معشوق از قابلیت ادراک برخوردار می‌شود و جان می‌گیرد و حرکت و شور زندگی را آغاز می‌کند. این لحظهٔ باشکوه که نام شعر را نیز تحت تأثیر خود قرار داده، چکیده زندگی شاملو محسوب می‌شود. شاملو در شعر «عاشقانه» استمداد ملتمسانه‌ای را تکرار می‌کند: «پیش از آنکه در اشک غرقه شوم چیزی بگو». خواهشی که در فضا و بستر ظلمانی جهان نابه‌کار تنها دست‌آویز قلمداد می‌شود و او را دل و توان می‌دهد تا زندگی را به سرانجام خود برساند.

عاشقانه‌های دفتر *مدایح بی‌صله* (۱۳۷۱) نیز مؤلفه‌های دورهٔ چهارم را در خود دارند. با فرارسیدن پیری، شاملو که رابطه‌ای برابر را از سر گذرانیده، همچنان نگران است و به انبوه دلشوره‌هایش، بی‌تابی دربارهٔ سرنوشت معشوق نیز افزوده شده است. او پا بر زمین بی‌ثبات پیری نهاده و در این مرحله تنها دلسردی است که گرداگرد او را فراگرفته است. دلسردی خاموش شدن عشق و پایان یافتن وظیفه‌اش در قبال معشوق، شاملو را وامی‌دارد بار دیگر این پرسش را مطرح کند که «چه لازم است بگویم که چه مایه می‌خواهم‌ات؟» معشوق در چنین وضعیتی دست‌کمی از عاشق ندارد. چشمان معشوق ستاره است، هرچند زیبایی پایان‌ناپذیر او را می‌نمایاند، ولی تا زمانی که دل معشوق را شک فراگرفته باشد چه می‌توان کرد و چه باید کرد؟ باری عاشق سخت می‌کوشد که شک را از فرجام اندوه‌بار و ترس و شک فروکش کردن عطش عاشقانه را از باور معشوق بزداید. قاعده همان است که بود، عشق حیات شاملو و معشوقش را تضمین می‌کند و او با باورمندی بدین موضوع زیبایی معشوق و عشق خود را استوار و خلل‌ناپذیر و پرتوان می‌بیند. معشوق یگانه بازیگری است که هیچ‌گاه از صحنهٔ ذهن و زبان و شعر او بیرون نرفته و هر بار و به‌خصوص پس از حضور آیدا، کارویژهٔ مؤثر خویش را به انجام رسانده است.[۶]

دیرینگی و دیرسالی عشق و ملزومات رفتاری آن وجه دیگری از عاشقانه‌های شاملو در این دوره است. در شعر «شبانه» (ص ۹۳۶)، با به کار بردن اسلوب پرسش بلاغی مسئلهٔ مذکور را بیان کرده و دامنهٔ زمانی رفتار و شرایط بدنی خود و معشوقش را به گذشته‌ها کشانده است. از طرفی در بازنمایی بدنمندانهٔ معشوق نوآوری قابل ذکری به چشم نمی‌خورد. بی‌شک در برابر چنین حضوری از سوی معشوق، عاشق باید سراسر شور و عطش باشد. امری که شاملو آن را به کمک حوزهٔ مفهومی آتش و نقش قصه‌خوانی او تصویر کرده است. اما دو تصویر مهم دیگر نیز در رابطه با نوع رفتارهای عاشق و معشوق آورده شده است. عاشق و معشوق در رفتارهایشان و برخورد با یکدیگر انعطاف دارند و شاملو از استعارهٔ «آب منعطف» برای بازنمایی این رفتار بهره برده است. از طرفی زایش دیگرباره امید نیز نتیجهٔ قدم‌های عاشق و معشوق و درک و دریافت خاک به‌مثابهٔ حقیقتی انکارناپذیر بازنمایی شده است. در هر دو تصویر اخیر بر اهمیت یکی شدن و یگانگی در عشق سخن رفته است. هرچه عاشق و معشوق در عشق یکی شوند، رفتارهایشان و بدن‌هایشان شباهت بیشتری به یکدیگر می‌یابند. عشق از دیدگاه و باورهای مشترک می‌آغازد و به سطح بدن‌های یکسان کشیده می‌شود، طوری که گویی همه چیز از بدن تا خاطر، از باور تا رفتار شباهتی تام و تمام به یکدیگر پیدا می‌کند.

بخش‌های پایانی عاشقانه‌های شاملو را می‌توان روایت اثبات نامید. شاملو در پی اثبات خویشتن است. اثبات اصولی که تا لحظهٔ واپسین بدان پای‌بند بوده است. شاعر سخت در تلاش است تا با وجود ناقوس مرگ که آوای چندش‌آورش از دور دست به گوش می‌رسد، «بود و داشت‌های خویش» را نگاه دارد. مهم‌ترین دارایی او عشق است که برای نگاه‌داشت آن به مرور خاطرات عاشقانهٔ گذشتهٔ خویش می‌پردازد تا گذشتهٔ شیرین را به حال آورد و حال افسرده را جانی تازه بدمد. روایت اثبات در دو دفتر پایانی یعنی *در آستانه*

(۱۳۷۶) و *حدیث بی‌قراری ماهان* (۱۳۷۸)، هر چند بیشتر معطوف به فلسفهٔ زیستن و مرور دستگاه هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه است ولی سویهٔ عاشقانه نیز دارد. مغناطیس عشق هیچ‌گاه نگذاشته شاملو از دایرهٔ عاشقانه نگریستن خارج شود. او به همهٔ سطوح هستی از پشت عینک عشق می‌نگرد. شاملو در پردهٔ پایان عاشقانه‌هایش پیوسته به خود و معشوقش خاطرنشان می‌سازد که زمان و زمانه به هیچ روی نتوانسته جریان عشق را در رگ‌هایش از کار اندازد و آن‌ها را به تن‌هایی بی‌ادراک و فهم بدل کند. یکی از این شعرها که براساس ایدهٔ اثبات سروده شده، شعر «بوسه» (ص ۹۹۵) از دفتر *در آستانه* است. او از پابرجایی رسالت‌ها می‌گوید. لب‌های عاشق و معشوق هم‌چنان در کارند و حتی در سکون و خاموشی که هم‌بستهٔ دوران پیری است نیز خویشکاری خویش را از یاد نبرده‌اند. معشوق معجزت است. استعاره‌ای که نوع حضور او را در ذهن و زیستن شاملو بازگو می‌کند. اما معجزت ساختهٔ خود آدمی است. معجزت درست زاییدهٔ باور راسخ به وظیفهٔ خویشتن است. شاملو متناسب با دورهٔ پیری که قیل و قال به خاموشی می‌گراید، اعتراف را نیز خاموش توصیف کرده است. انسان با نگریستن به بدنش و ادراک بدنمندانه‌اش است که می‌تواند به تداوم حضورش اعتراف کند. شاملو با آوردن واژهٔ «همان» پس از ترکیب «اعتراف خاموش» از ماندگاری عشق در بدن خود و معشوقش اعترافی دلنشین آورده است. عشق در ذهنیت غنایی شاملو هر چند به حذف بدن منجر نمی‌شود، ولی از سطح غرایز برمی‌گذرد و این مهم جز از طریق درک بی‌واسطه و بی‌شائبهٔ بدن‌ها ممکن نمی‌شود. درحقیقت رابطهٔ بی‌واسطه در جهت گشایش و رهایش موقعیت انسانی به سوی آزادی به پیش می‌رود (مختاری، ۱۳۹۹: ۹۳). در این شعر نیز بار دیگر شاملو اذعان داشته است که می‌توان اعتراف را در میان نهاد با لبی ولی بی‌نیاز از شنودن. این بی‌نیازی درست خود شناخت است. شناختی که جز به وساطت بدن‌ها و حضوری بدنمندانه میسر نمی‌شود.

احساس امنیت در آخر زندگی خود عین دمیدن دوبارهٔ جان و به حرکت درآوردن بدن است تا نپوسد و ضعف و ناتوانی آزارش ندهد. «عشق پرواز است»، آخرین استعارهٔ شعر «بوسه» است. شاملو عشق را در تعامل با حوزهٔ پرواز مفهوم‌سازی کرده که مشابه آن را در شعر دیگر او نیز دیدیم. پرواز حتی در پیرانه‌سری نیز تداوم دارد. همهٔ وجوه چنین عشقی معجزآیت است و بیشتر از همه وجه ماندگاری و قدرت بازتولید و پویایی آن خودنمایی می‌کند. شاملو با یقینی که بدین گوهر ارزشمند دارد، پردهٔ آخر زندگی را به تماشا می‌نشیند و بحران زمان و نابودی را با روایت اثبات به پایانی آرامش‌بخش بدل می‌کند.

واپسین نغمه‌های عاشقانه‌های شاملو در شعر «سرود ششم» (ص ۱۰۳۶) از دفتر *حدیث بی‌قراری ماهان* ثبت شده‌است. فضای کلی روایت همان است که در نمونه‌های قبلی مشاهده کردیم. یعنی روایت اثبات و میل به آرامش هستهٔ این عاشقانه‌ها را تشکیل می‌دهند. دو بدن عاشق و معشوق پس از گذران تجربه‌های زیسته متعدد اکنون به درجه‌ای از یگانگی رسیده‌اند که ساختن خودی و ساختن دیگری مستلزم و توأمان شده است. آن‌ها وجودی دارند که نه با حذف خود یا دیگری بلکه با حفظ خود و دیگری آغاز می‌شوند و تداوم می‌یابند. آشنایی معشوق و عاشق، آشنایی خنده با لب و اشک با چشم است. وجه دیگر این عاشقانهٔ دلنشین شکل حضور طرفین عشق در زمان اکنون است. شاملو نمی‌خواهد ببیند که عشق از کف رفته و سرد و بی‌روح شده است. برای همین شکل حضور خود و معشوقش را به صورت غریو و غوغا نشان داده است. غریو و غوغا از پویایی و زنده بودن بدن‌ها حکایت دارد. این‌چنین معاشیقی نیازی به کلام ندارند تا دارندهٔ عشق به حساب آیند، بلکه هر صوت در میان آن‌ها رازی را در خود نهفته دارد. عاشق متعهد تا دم واپسین، سپاس این حضور را می‌گذارد و معشوق را نماز می‌برد. «استعارهٔ معشوق و عاشق پرنده» آخرین استعارهٔ این شعر است. در سروده‌های پیشین از عشق به

پرواز تعبیر شده بود و در تکملهٔ آن عاشق و معشوق به دو پرنده تشبیه شده‌اند که در پیرانه‌سر یادمان پرواز خود را زنده نگاه داشته و از اصل آزادی عشق یک گام پس ننشسته‌اند. بدن‌هایی این‌چنین آمیخته و آغشته به عشق حتی اگر خاموشی را در خود احساس کنند، باز نمی‌توانند یادمان آوازها و پروازها نباشند. بدن‌هایی از این دست چنان خویشکاری خود را درونی کرده‌اند که اکنون بدن‌هایشان به شاهدان زندهٔ گذشته و یادمان راه تعالی‌بخش و روشن بدل شده است. بدن عاشق و معشوق حتی مرگ را ناتوان‌تر از آن می‌بینند که بخواهد آن‌ها را به زانو درآورد. این است پایان داستان بدن‌های عاشق در عاشقانه‌های شاملو.

۵. نتیجه

اگر با کانون‌سازی استعاره‌های بدن به عاشقانه‌های شاملو بنگریم، اشعار او را می‌توانیم در چهار گروه طبقه‌بندی کنیم. گروه اول شامل نخستین سروده‌های او تا برخی از اشعار مجموعهٔ *هوای تازه* می‌شود. غیبت بدنِ معشوق ویژگی شاخص این بخش از اشعار شاملوست، احتمالاً بدان جهت که او نتوانسته میان دو بُعد وجودی انسان، یعنی عاشقانه‌سرایی و مبارزه اجتماعی توازن و تعادل برقرار کند و لاجرم دومین بُعد را برگزیده است. در گروه دوم، که از *هوای تازه* آغاز می‌شود، شاعر به این آگاهی رسیده که نمی‌توان بی عشق زیست. در آثار این گروه سه تصویر از معشوق دیده می‌شود: معشوقی که وجه شاخص او همراهی و همدلی با عاشق/ شاعر است و کشش‌های بدن‌مندانه در او ظاهر نمی‌شود؛ دوم معشوقی که به خودآگاهی اجتماعی رسیده و تا مرتبهٔ رفیق اجتماعی صعود کرده اما هم عاشق/راوی و هم او هنوز در پیلهٔ ذهنیت سنتی گرفتارند؛ سوم، معشوقی اثیری و رؤیاگونه که «زن شبانهٔ موعود» است و ما به ازای بیرونی ندارد. رکسانا الههٔ شعری

اوست که این معشوق سوم را نمایندگی می‌کند. در آخرین آثار این گروه و این دوره شاعر/عاشق موفق می‌شود مرز میان دو بُعد وجودی انسان شعرش یعنی عاشقی و مبارزه را حذف کند و عاشق و معشوقی طراحی کند که عاشق مبارز یا مبارز عاشق‌اند. ورود آیدا به زندگی شاعر سرآغازی است برای سومین دورهٔ شاعری او و نیز شکل‌گیری گروه سوم اشعارش. اکنون رنگ ناامیدی و یأس از عاشقانه‌ها زدوده و زندگی سرشار از انرژی می‌شود. در این گروه، بدن‌های عاشق و معشوق نه با تکیه بر بت‌واره‌های گذشته، بلکه با تکیه بر فردیت جهان مدرن بازنمایی می‌شوند. اکنون می‌توان دو بدنی را دید که از مفهوم سنتی جنسیت فاصله گرفته‌اند و کارویژه‌هایی را که در کلیشه‌های جنسیتی سنتی برای هر یک از مردان و زنان تعریف شده، زیر سؤال می‌برند. اکنون بدن معشوق، چکیده و افشرهٔ زندگی است. گروه چهارم عاشقانه‌های شاملو، که به سال‌های پایانی عمر او مربوط می‌شود، بدنی خسته را نشان می‌دهد که در جدال مرگ و عشق سخت درمانده است. او می‌خواهد ثابت کند که همراه با معشوقش تا آخرین لحظات حیات از زندگی و عشق بهره‌مند بوده و گذر ایام و گرد و غبار پیری که سرِ باز ایستادن ندارد، نتوانسته شعلهٔ عشق را در بدن او و معشوق خاموش گرداند. سال‌های پایانی شاعر مصروف جدال مرگ و عشق شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. مقصود استعاره‌های مادری است که استعاره‌های خُرد از دل آن زاده می‌شوند، مثلاً معشوق طبیعت است یک کلان‌استعاره است و معشوق خورشید است و معشوق ماه است و معشوق زمین است خُرداستعاره‌هایی است که از دامن کلان‌استعارهٔ فوق زاده شده‌اند.

۲. ر.ک آیدا، *درخت، خنجر و خاطره*، صص ۵۱۰، ۵۳۸، ۵۴۸.

۳. اینک زایش من/ از پس دردی چهل‌ساله/ در نگرانی این نیم‌روز تفته/ در دامان تو که اطمینان است و پذیرش است/که نوازش و بخشش است/ در نگرانی این لحظه یأس/ که سایه‌ها دراز می‌شوند/ و شب با قدم‌های کوتاه دره را می‌انبارد/ ای کاش که دست تو پذیرش نبود/ نوازش نبود و بخشش نبود/ که این همه پیروزی حسرت است (دفتر مرثیه‌های خاک، ص ۶۶۸).

۴. ر.ک *دشنه در دیس*، ص ۷۸۰.

۵. ر.ک *ترانه‌های کوچک غربت*، ص ۸۲۶.

۶. چه لازم است بگویم/ که چه مایه می‌خواهم‌ات/ چشمان‌ات ستاره است و دل‌ات شک/ جرعه‌ای نوشیدم و خشکید./ دریاچه شیرین/ با آن عطش که مرا بود/ برنمی‌آمد/ می‌دانستم/ چه لازم بود بگویم/ که چه مایه می‌خواستم‌اش؟ (دفتر مدایح بی‌صله، ص ۹۱۴).

منابع

احمدی، حمید (۱۳۸۴). «زن در شعر شاملو». ***گوهران***. ش ۲ (۹ و ۱۰). ۲۵۰_ ۲۶۵.

اسداللهی، خدابخش و خرم‌آبادی بنت‌الهدی (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی اشعار «آیدا در آینه» و «الزا در آینه» از احمد شاملو و لویی آراگون». نشریهٔ *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ش ۸ (۲). ۱۱۵_ ۱۳۶.

اسدی، ایران (۱۳۹۱). «صفات ظاهری و اخلاقی عروس عنتره و شاملو». ***نشریهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی***. ش ۶ (۲۱). ۴۳_ ۶۴.

برزگر جلالی، مسعود، پاشایی فخری، کامران، و عادل‌زاده، پروانه (۱۳۹۹). «بررسی مقایسه‌ای رابطهٔ عشق و نخبگی در اشعار مولانا و شاملو». ***بهارستان سخن***. ش ۱۷ (۴۹). ۷۱_ ۹۲.

پارسا، مریم (۱۳۹۱). ***بررسی رمانتیسیسم در اشعار احمد شاملو***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه مازندران .

پاشایی، ع. (۱۳۹۶). ***نام همهٔ شعرهای تو (ج. ۲)***. تهران: ثالث.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰). ***سفر در مه***. تهران: سخن.

تبریزی، منصوره (۱۳۸۶). «ویژگی‌های روانی و جسمانی زن و نقش آن‌ها در رابطهٔ عاشقانه در اشعار احمد شاملو و خسرو و شیرین نظامی گنجوی». ***نشریهٔ زن در توسعه و سیاست***. ش ۵ (۲) (پیاپی ۲). ۱۰۹ـ ۱۲۸.

جوکار، منوچهر و شهبازی، فاطمه (۱۳۸۸). «عشق متعالی در شعر معاصر فارسی». ***نشریهٔ تاریخ ادبیات***. ش ۲ (۳) (پیاپی ۶۲). ۴۷ـ ۷۰.

حقوقی، محمد (۱۳۹۲). ***احمد شاملو***. تهران: نگاه.

خالدیان، محمدعلی و عباس‌پور اسفدن، حسن علی (۱۴۰۰). «بررسی تطبیقی نشانه‌شناسی مفهوم عشق در مجموعه‌های هوای تازه اثر احمد شاملو و آینه‌های کوچک اثر شیرکو بیکس براساس نظریهٔ رمزگان دانیل چندلر». ***پژوهش‌نامهٔ ادبیات کردی***. ش ۷ (۱) (پیاپی ۱۱). ۹۷ـ ۱۱۳.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۳). ***نقد آثار احمد شاملو***. تهران: آروین.

ذکایی، محمد سعید و امن‌پور، مریم (۱۳۹۱). ***درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران***. تهران: تیسا.

رحیمی، ابوالقاسم، رحیمی، مهدی و نگارین، اعظم (۱۳۹۹). «گذار از فردیت رمانتیک، ارتقای مفهومی عشق در اشعار لویی آراگون و احمد شاملو». ***پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی***. ش ۴ (۱۲). ۳۲ـ ۵۲.

رومیانی، بهروز، بخشی‌زاده، معصومه و غلامی، حمیده (۱۳۹۴). «معشوق متعالی در شعر شاملو و نزار قبانی». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***. ش ۹ (۳۶). ۲۷ـ ۵۰.

رومیانی، بهروز و گذشتی، محمدعلی (۱۳۹۲). «سیمای آیدا در شعر شاملو». ***مطالعات نقد ادبی***. ش ۸ (۳۱). ۱ـ ۲۷.

سلاجقه، پروین (۱۳۹۵). ***امیرزادهٔ کاشی‌ها***. تهران: مروارید.

شاملو، احمد [الف. بامداد] (۱۳۹۲). ***مجموعه آثار دفتر یکم: شعرها***. تهران: نگاه.

شاملو، احمد [الف. بامداد] (۱۳۹۸). ***مثل خون در رگ‌های من (نامه‌های احمد شاملو به آیدا)***. تهران: چشمه.

شریعت کاشانی، علی (۱۳۹۶). ***سرود بی‌قراری: درنگی در هستی‌شناسی شعر و اندیشهٔ احمد شاملو***. تهران: گلشن‌راز.

شریعتی‌فر، علی اکبر، لعل‌عارفی، حسین و عشقی سردهی، علی (۱۴۰۲). «بررسی تطبیقی تصویر زن در شعرهای احمد شاملو و هوشنگ ابتهاج (با تأکید بر انگاره‌های اجتماعی)». ***زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان***. ش ۱۵ (۱) (پیاپی ۳۰). ۱۹۷_ ۲۲۱.

شکیبی ممتاز، نسرین (۱۳۸۷). «جایگاه زن در شعر و اندیشهٔ «احمد شاملو» و «نزار قبانی». ***قال و مقال***. ش ۲. ۸۱_ ۱۰۸.

شهرجردی، پرهام (۱۳۹۹). ***ادیسهٔ بامداد***. تهران: مکتوب.

صادقی، معصومه (۱۳۹۷). «رمانتیسم و بازتاب آن در شعر احمد شاملو». ***مطالعات زبان فارسی (شفای دل)***. ش ۱ (۱). ۱۰۵_ ۱۲۲.

عقدایی، تورج و صدفی، میدیا (۱۳۹۱). «زن در شعر شاملو». ***نشریهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***. ش ۲ (۴) (پیاپی ۸). ۷۵_۱۰۴.

علی‌پور، صدیقه و یزدان‌نژاد، ربابه (۱۳۹۲). «زیبایی‌شناسی پدیدهٔ مفهومی عشق با نگاهی تطبیقی به اشعار شاملو و قبانی». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی***. ش ۴ (۸). ۲۰۳_ ۲۲۶.

فرجی، محسن (۱۳۸۴). «زن در آثار شاملو: دست و زن در شعر: دستان سخن‌گوی شاملو». [مصاحبه با پوران فرخزاد]. ***گوهران***، ش۹ و ۱۰. ۲۴۵_ ۲۴۹.

فرضی، حمیدرضا و تقی‌زاده هریس، مقصود (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی عاشقانه‌های احمد شاملو و ناظم حکمت». ***نشریهٔ پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی***، ش ۱۰ (۱۸). ۷۳_ ۹۶.

فلکی، محمود (۱۴۰۰). ***نگاهی به شعر شاملو***. تهران: مروارید.

قاری، محمدرضا، ذاکری، سمیه و یعقوبی، علی‌سرور (۱۳۹۸). «تحلیل نشانه‌شناسی معشوق در شعر شاملو بر اساس نظریهٔ مایکل ریفاتر مطالعهٔ موردی: شعر «سرود آن‌کس که از کوچه به خانه بازمی‌گردد». ***پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی***. ش ۱۷ (۳۳). ۹۷ـ ۱۱۶.

قدمیاری، مجید (۱۳۹۲). ***شعری که زندگی‌ست زندگی، نقد و تحلیل اشعار احمد شاملو***. تهران: سخن.

قنبری، رضا (۱۳۹۶). «بررسی جامعه‌شناختی عشق در شعر احمد شاملو؛ عشق شوالیه‌ای در برابر شر». ***نشریهٔ سیاه مشق***. ش۹. ۹۶ـ۹۷.

کوشش، رحیم و نوری، زهرا (۱۳۹۵). «تحلیل ابعاد تاریخی مضمون عشق در اشعار احمد شاملو». ***درّ دری (نشریه ادبیات غنایی، عرفانی)***. ش ۶ (۱۹). ۴۳ـ ۵۲.

مجابی، جواد (۱۳۹۷). ***شناخت‌نامهٔ احمد شاملو***. تهران: فرهنگ معاصر.

محمدی، ابراهیم، بهنام‌فر، محمد و طیبی‌نژاد، غلامرضا (۱۳۹۲). «اسطوره‌شکنی و اسطوره‌سازی رمانتیک در شعر احمد شاملو». ***ادب‌پژوهی***. ش (۲۴). ۱۰۵ـ ۱۲۸.

مختاری، محمد (۱۳۹۸). ***هفتاد سال عاشقانه***. تهران: فرهنگ نشر نو.

مختاری، محمد (۱۳۹۹). ***انسان در شعر معاصر***. تهران: فرهنگ نشر نو.

مرادی، نرگس، تسلیمی، علی و خزانه‌دارلو، محمدعلی (۱۳۹۷). «معشوق ایدئال، معشوق ـ مادر (بررسی لکانی عشق در شعر «بر سرمای درون» احمد شاملو)». ***ادبیات پارسی معاصر***. ش ۸ (۱). ۲۰۷ـ ۲۳۲.

References

Ahmadi, H. (2005). Zan dar She'r-e Shāmlu . *Goharan*, 2(9 & 10), Autumn/Winter, 250–265.[in Persian]

Alipour, S., & Yazdannejad, R. (2013). Zibayi Shenāsi Padide-ye Mafhumi-ye Eshgh Ba Negāhi Tatbighi Be Ash'r-e Shāmlu Va Qabbani. *Adabiyat-e Tatbighi*, 4(8), 203–226. [in Persian]

Asadi, I. (2012). Sefat-e Zāheri va Akhlaghi-ye 'rooseh-e 'ntareh va Sh□mlu. Motaleāt-e Adabiyat-e Tatbighi, 6(21), Spring, 43–64. [in Persian]

Asadollahi, K. & Khorramabadi Bentolhoda. (2020). Barrasiye Tatbighi-ye Ashār-e Aidā dar Ayeneh-ye Ahmad Sh□mlu va Elsa dar Ayeneh-ye Louis Aragon. *Pazhooheshhā-ye Adabiyat-e Tatbighi*, 8(2), Summer, 115–136. [in Persian]

Barzegar Jalali, M. & Pashaie Fakhri, K, & Adelzadeh, P. (2020). Barrasi-ye Moghāyeseiyeh Rābete-ye Eshgh va Nokhbegi Dar 'shāre Movlānā va shāmlu. *Baharestan Sokhan*, 17(49), 71–92. [in Persian]

Dastgheib, A. (1994). *Naqd-e Āsār-e Ahmad-e Shāmlu*. Tehran: Arvin Publication. [in Persian]

Falaki, M. (2021). Negāhi be She'r-e Shāmlu. Tehran: Morvarid publication. [in Persian]

Faraji, M. (2005). Zan Dar Ash'r-e Shāmlu: Dastan-e Sokhanguy-e Shāmlu. *Goharān*, (9 & 10), 245–249. [in Persian]

Farzi, H. R. & Taghizadeh Haris, M. (2012). Barrasi-ye Tatbighi-ye 'āsheghāneha-ye Ahmad-e Shāmlu Va Nāzem Hekmat. *Pazhooheshnāmeh-ye Adab-e Ghenaei*, 10(18), 73–96. [in Persian]

Ghadamyari, M. (2013). *She'ri Ke Zendegi-st: zendegi, Naqd va Tahlil-e As'ār-e Ahmad-e Shāmlu*. Tehran: Sokhan publication. [in Persian]

Ghanbari, R. (2017). Barrasi-ye Jāmeeh Shenākhti-ye 'shgh Dar She'r-e Ahmad-e Shāmlu. *Siyah Mashgh*, (9), 96–97. [in Persian]

Gh□ri, M. R, & Zakeri, S, & Yaghoubi, A. S. (2019). Tahlil-e Nesh□neh Shenasi Ma'shugh Dar She'r-e Shāmlu Bar Asās-e Nazariye-ye Maykel Refater. *Pazhooheshnāmeh-ye Adab-e Ghenaei*. 17(33), 97–116. [in Persian]

Hoghooghi, M. (2013). *Ahmad-e Shāmlu*. Tehran: Negah publication. [in Persian]

Jowkar, M. & Shahbazi, F. (2009). Eshgh-e Motaāli Dar She'r-e Mo□ser-e Farsi.*Tarikh-e Adabiyat*, 2(3) (Serial No. 62), 47–70. [in Persian]

Khaledian, M. A. & Abbaspoor Esfadan, H. A. (2021). Barrasi-ye Tatbighi-ye Neshaneh Shenāsi Mafhum-e Eshgh Dar Majmoeha-ye Hava-ye Tazeh Asar-e Ahmad-e Sh□mlu Va Āyenehay-e Kuchak Asar Shirko Bikas Bar As□se Nazariye-ye Ramzgāne Daniel Chandler. *Pazhuheshnāmeh-ye Adabiyat-e Kordi*, 7(1) (Serial No. 11), 97–113. [in Persian]

Kooshesh, R. & Nouri, Z. (2016). Tahlil-e Abād-e Tārikhi Mazmun-e 'shgh Dar Ash'āre Ahmad-e Shāmlu. *Dorr-e Dari*, 6(19), 43–52. [in Persian]

Mohammadi, E, & Behnamfar, M, & Tayyebinejad, G. R. (2013). Ostureh Shekani Va Ostureh S*ā*zi Romantic Dar She'r-e Ahmad-e Sh□mlu. *Adab Pazhoohi*, (24), 105–128. [in Persian]

Mojabi, J. (2018). *Shenākhtnāmeh-ye Ahmad-e Shāmlu*. Tehran: Farhang Mo'*ā*ser publication. [in Persian]

Mokhtari, M. (2019). *Haftād Sāl Asheghāneh*. Tehran: Farhang-e Nashr-e Now. [in Persian]

Mokhtari, M. (2020). *Ensān dar She'r-e Mo'aser*. Tehran: Farhang-e Nashr-e Now. [in Persian]

Moradi, N, & Taslimi, A, & Khazanedarlu, M. A. (2018). Ma'shugh-e ide*ā*l, Ma'shugh-M*ā*dar. *Adabiyāt-e Farsi-ye Mo'āser*, 8(1), 207–232. [in Persian]

Oghdaei, T. & Sadefi, M. (2012). Zan Dar She're Sh□mlu. *Pazhooheshhā-ye Naqd-e Adabi va Sabkshenāsi*, 2(4), 75–104. [in Persian]

Parsa, M. (2012). *Barrasi-ye Romanticicm Dar 'shār-e Ahmad Shāmlu*. (Master's Thesis), Faculty of Humanities and Social Sciences, University of M*ā*zandar*ā*n. [in Persian]

Pashaei, A. (2017). *Nāmeh Hame-ye She'r-ha-ye To* . Tehran: S*ā*les Publication. [in Persian]

Pournamdarian, T. (2011). *Safar dar Meh*. Tehran: Sokhan Pablication. [in Persian]

Rahimi, A, & Rahimi, M, & Negarin, A. (2020). Goz*ā*r Az Fardiat-e Romantic, Ertegha-ye Mafhumi-ye Eshgh Dar Ash*ā*r-e Louis Aragon va Ahmad-e Sh*ā*mlu. *Pazhooheshnameh-ye Maktabha-ye Adabi*, 4(12), 32–52. [in Persian]

Rumiyani, B, & Bakhshizadeh, M, & Gholami, H. (2015). Mashugh-e Mota*ā*li Dar She'r-e Sh□mlu va Naz*ā*r Qabb*ā*ni. *Motāle'at-e Adabiyat-e Tatbighi*, 9(36), 27–50. [in Persian]

Rumiyani, B. & Gozashti, M. A. (2013). Sim*ā*y-e Āida Dar She'r-e Sh*ā*mlu.*Motale'at-e Naqd-e Adabi*, 8(31), 1–27. [in Persian]

Sadeghi, M. (2018). Romantism Va B*āztā*b-e Ān Dar She'r-e Ahmad-e Sh*ā*mlu .*Motāle'at-e Zaban-e Fārsi*. 1(1), 105–122. [in Persian]

Salajegheh, P. (2016). *Amirzādeh-ye Kāshiha*. Tehran: Morvarid publication. [in Persian]

Shahrjerdi, P. (2020). *Odisseh-ye Bāmdād*. Tehran: Maktoob publication. [in Persian]

Shakibi Momtaz, N. (2008). J*ā*yg*ā*h-e Zan Dar She'r Va Andisheh-ye Ahmad-e Sh*ā*mlu Va Nazar Qabbani. *Ghāl o Maghāl*, (2), 81–108. [in Persian]

Shamlu, A. [A. Bamdad]. (2013). *Majmu'e-ye Āsār Daftar-e Yekom: She'rha*. Tehran: Negah publication. [in Persian]

Shamlu, A. [A. Bamdad]. (2019). *Mesl-e Khun dar Ragha-ye man*. Tehran: Cheshmeh publiction. [in Persian]

Shariateh Kashani, A. (2017). *Sorud-e Bi Qarāri: Derangi dar Hastishenasi-ye She'r va Andisheh-ye Ahmad Shāmlu*. Tehran: Golshan-e Raz publiction. [in Persian]

Shariatifar, A. A., & Lal-Arefi, H., & Eshghi Sardehi, A. (2023). Barrasi-ye Tatbighi-ye Tasvir-e Zan Dar She'rh*ā*y-e Ahmad-e Sh*ā*mlu Va Hushang-e Ebtehaj. *Zabān Shenāsi va Guyesh-ha-ye Khorāsan*, 15(1) (Serial No. 30), 197–221. [in Persian]

Tabrizi, M. (2007). Vijegiha-ye Rav*ā*ni va Jesm*ā*ni-e Zan va Naghshe Ānha Dar 'sh*ā*re Ahmad-e Sh*ā*mlu va Khosrow va Shirine Nezami-ye Ganjavi . *Zan dar Tose'e va Siasat*. 5(2) (Serial No. 2), 109–128. [in Persian]

Zokaei, M. S. & Amnpur, M. (2012). *Darāmadi Bar Tarikh-e Farhangi-ye Badan Dar Iran*. Tehran: Tisa Publication. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی