# در حاشیهٔ شرح شوق*

(قسمت ششم)

**دکتر محمدرضا ضیاء**
پژوهشگر زبان و ادبیات فارسی

(یادداشت‌هایی بر کنارِ شرح حافظِ دکتر سعید حمیدیان)

**۱.** ص ۹۱۴ **در شرحِ غزلِ «خمی که ابروی شوخِ تو در کمان انداخت / به قصدِ خون منِ زارِ ناتوان انداخت»**

نوشته‌اند: «**بسیاری از شاعران دارای غزلِ همروال این‌اند، چون عراقی، سعدی، سیف فرغانی، امیرخسرو، خواجو، عبید و کمالِ خجندی...**» یکی دوتا از این غزل‌ها را نیز ذکر کرده‌اند، ولی نگارنده می‌پندارد، حافظ بیش از همهٔ اینها تحتِ تأثیرِ رفیع‌الدّین لنبانی بوده که بر همهٔ شاعرانِ پیشین نیز تقدّم دارد و گویی غزلِ او جوابی به شعرِ رفیع‌الدّین است:

به سنبلی که عذارت بر ارغوان افکند / هزار شور درین جانِ ناتوان افکند

بگو که تیرِ جفا بر که راست خواهی کرد / که ابرویِ تو خمی باز در کمان افکند (دیوان رفیع‌الدّین لنبانی، ص ۵۵)[۱]

اصلاً انگارِ مطلعِ غزلِ حافظ، پاسخِ بیتِ دومِ رفیع‌الدّین است.

**۲.** ص ۹۳۵ دربارهٔ بیتِ «**هرکه زنجیرِ سرِ زلفِ پری‌رویِ تو دید / دلِ سودازده‌اش بر منِ دیوانه بسوخت**» **به درستی گفته‌اند: «این که "پری‌روی" صفتِ زلف واقع شود، اندکی نامتعارف است. حافظ با وجودِ سعیِ فراوانش در بهنجاریِ زبان... به ندرت از ترکیباتی نامألوف بهره می‌گیرد**

*هربار تکرار می‌کنم که: این سلسله یادداشت‌ها، نقدِ کتاب به معنیِ مرسومِ آن نیست. استادِ بزگورار ما جناب دکتر حمیدیان شرحی درجه اوّل بر حافظ نگاشته‌اند و این یادداشت‌ها بهانه‌ای‌ست برایِ این که بارِ دیگر یادآور شویم که چشمهٔ جوشانِ حافظ، تمامی ندارد و هربار نکاتِ ناگفته از نو رخ می‌نماید.

۱. این قصیده در مجمع الفصحا (ص ۸۶۹ چاپ مصفّا، انتشارات امیرکبیر) به نامِ رفیع الدّین نیشابوری آمده و لغت‌نامه نیز آن را به نقل از همین منبع در ذیلِ اشعارِ رفیع الدّین نیشابوری آورده. گویا منبعِ کتابِ «شاعران هم‌عصرِ رودکی» (احمد اداره‌چی گیلانی، انتشارات بنیاد موقوفات افشار) نیز هدایت است که آن را به نامِ همین شاعر آورده است.

**چون روی مه‌پیکر (۸۵/۱). به گمانم از همین روست که کاتبانِ برخی نسخ خواسته‌اند مشکل را آسان سازند و آن را به "زلف پری رویی دید" تغییر داده‌اند».**

نکتهٔ باقی، صحبت‌های دقیق مرحوم عیوضی‌ست که اگر به سطورِ مزبور افزوده می‌شد، لطفِ سخن مضاعف و پیچیدگی‌اش باز می‌شد: «**ظاهراً نسخه‌نویسان به معنیِ "پریروی" واقف نبوده و به خیال خود متن را اصلاح کرده‌اند.**[1] **ضبط صحیح همان ضبط نسخهٔ ۸۱۳، ۸۱۸، ۸۲۳ است. "پریروی" یعنی پری‌سان و پری‌دیدار و این ضبط با سودازده و دیوانه و به تبعِ آن با زنجیر نهایت تناسب را دارد. امّا "پری" نوعی قماش بوده و در نهایتِ ملایمی به سانِ مخمل، خوابکی هم دارد و رنگارنگ است و از آن فرش و مسند سازند (فرهنگ معین، ذیل پری) بنابرین "پریروی" وصف زلف است» (حافظ برتر کدام است؟، ص ۶۰)**

**۳.** ص ۹۶۲ دربارهٔ بیتِ «**زبانِ کلک تو حافظ چه شُکرِ آن گوید / که گفتهٔ سخنت می‌برند دست به دست**» **نوشته‌اند: «گفتهٔ سخن: به نظر می‌رسد که هردو یکی و از مقولهٔ مترادف باشد، اگرچه...حافظ به طورِ معمول از استعمالِ مترادف تام ابا و اکراه داشته...اما این یکی از موارد نادر ترادف در شعر اوست. زرین‌کوب "گفته" را به "سخنِ گفته شده" می‌گیرد در برابر "سخنِ نگفته"، و بدین‌سان به توجیهِ آن می‌کوشد**[2]**...اما احتمالی ــ گرچه نه زیاد ــ هست که "گفته‌ای" ("ی" مخاطب) بوده باشد... یعنی: زبانِ قلم تو نمی‌تواند شکرِ این نعمت را که به قولِ خودت سخنت اشتهارِ تمام یافته است، ادا کند...»**

استاد شفیعیِ کدکنی سال‌ها پیش مقاله‌ای دربارهٔ این بیت و اصطلاحِ «گفتن» در شعرِ حافظ نوشته است (یک اصطلاحِ موسیقیایی در شعرِ حافظ. فصلنامهٔ ماهور.شمارهٔ ۱۵، بهار ۱۳۸۱) «کاتبانِ دوره‌های بعد که معنیِ «گفتهٔ سخن» را نمی‌دانسته‌اند، آن را به «تحفهٔ سخن» و «شکّر سخن» و امثالِ آن تغییر داده‌اند. (همان) سپس نشان داده‌اند که «"گفته" در معنیِ شعری که به آواز خوانده شود، یعنی چیزی در حدّ ترانه و تصنیف و امثالِ آن از قرن‌ها قبل از حافظ در زبانِ فارسی رواج داشته است» (همان) گمان می‌رود با وجودِ آن مقاله و شواهدی که در آن ارائه شده، دیگر شبهه‌ای در معنیِ بیت باقی نمانَد.

**۴.** ص ۹۷۹ درشرحِ «**سر فرا گوشِ من آورد و به آوازِ حزین / گفت کای عاشقِ دیرینهٔ من، خوابت هست؟**» **نوشته‌اند: «حزین: اندوهناک، غمگین (معین) اما به گمانِ این نگارنده، حزین در اینجا یعنی آرام، نرم، رقیق، ملایم و به نجوی؛ معنایی که در فرهنگهایِ فارسی ندیده‌ام....»** و در ادامه نیز شواهدی بر صحّتِ برهانِ خود ارائه کرده‌اند. بی‌آنکه در درستیِ این ادّعا شکی وارد کنم، می‌افزایم که: سالها پیش استاد هاشمِ جاوید در حافظِ جاوید، (انتشاراتِ فرزان روز، چاپ ۱۳۷۶،

۱. قزوینی بیت را فاقدست و سایه «زنجیرِ سرِ زلفِ پری‌رویی دید» آورده که نباید اصیل باشد، نیساری نیز در ابتدا «زلفِ پریشان تو دید» آورده بود ولی در چاپ‌های بعد آن را اصلاح کرد.

۲. سودی نیز در شرحِ خود کم و بیش چنین نظری اظهار داشته است.

ص۳۸۹) مقاله‌ای در این مورد نوشته و به این مسأله اشاره کرده‌اند. دکتر میلادِ عظیمی نیز (بدون اشاره به کارِ جاوید) در ص ۱۱۹ سفینهٔ شمس حاجی، (انتشاراتِ سخن، ۱۳۹۰) شواهدی در تأییدِ همین معنی ارائه کرده است.

**۵.** ص ۹۹۲ دربارهٔ «**به جانِ خواجه و حقِّ قدیم و عهدِ درست / که مونسِ دم صبحم دعای دولت تست**» هیچ توضیحی نیاورده‌اند. دکتر محمد راستگو ضمنِ اشاره به ضبطِ بعضی نسخ (به جانِ یار و به ....) به درستی به برتریِ ضبطِ متن فتوی داده و گفته‌اند: «"به جانِ خواجه و".... موسیقیِ زیباتری دارد و چون گونه‌ای "از کیسهٔ خلیفه خرج کردن" است با طنزی ظریف همراه است». (حافظ راستگو، ص۸۸)

**۶.** ص ۱۰۰۱ «**مرنج، حافظ و از دلبران حفاظ مجوی / گناهِ باغ چه باشد چو این درخت نَرُست**» دربارهٔ «حفاظ» توضیح داده‌اند ولی به تفاوت در ضبطِ «چو این درخت / گیاه» نپرداخته‌اند. از تصحیح‌هایِ معتبر، قزوینی و به دنبالِ او سایه «گیاه» آورده‌اند (نیساری نیز ابتدا «گیاه» داشت، ولی در چاپ‌های بعد «درخت» آورده) و از سی و شش نسخهٔ قرن نهمی، ده نسخه «گیاه» دارد که از آن میان فقط نسخهٔ خلخالی (و نسخهٔ ۸۰۷) به نسبت کهن است و سایرِ نسخِ کهن، فاقد این ضبطند. مرحوم عیوضی در توضیحِ دلیلِ برتریِ «درخت» بر «گیاه» (که جاوید و خرمشاهی آن را به دلیلِ جناس با «گناه» ضبطِ برتر شمرده‌اند و نیز نوشته‌اند: «"درخت" با داشتنِ "خ" خوشاهنگ نیست») نوشته «اگرچه آمدن "گیاه" در کنار "گناه" از لحاظ صنعت تجنیس حُسنی دارد ولی خواجه هرگز معنی را فدای لفظ نکرده است. درین بیت "درخت" ناظر به "حفاظ" است و حفاظ یعنی "حفظِ حقوق" یا "عهد و وفا" و تشبیهِ این هردو به "گیاه" از اهمیّت موضوع می‌کاهد. وانگهی گیاه در هرجا می‌روید و این اختصاص به باغ ندارد. "درخت" است که رستنِ آن در باغ معهود و مورد انتظار است و نیز به خاطر بیاوریم: "درختِ دوستی بنشان که کامِ دل به بار آرد". امّا علّت خوشاهنگ نبودنِ "خ" معلوم نشد. (حافظ برتر کدام است؟، ص۶۳)

حُسنِ دیگری که ضبطِ «درخت» دارد، تناسبی‌ست که آن را «ایهامِ تصحیفِ تناسب» نامیده‌اند؛ «در نظم و نثرِ قدیم فارسی، گاه در یک مصراع یا یک بیت یا یک عبارت، دو کلمه یا بیشتر یافته می‌شود که اگر تغییری در نقطه‌ها یا حرکات...داده شود یا همزه‌ای حذف گردد یا سرکشی افزوده یا کاسته شود، میانِ آن دو یا چند کلمه نوعی تناسب (=مراعات نظیر، طباق...) حاصل می‌آید که زیباست و حافظ به ایجاد این گونه زیبایی رغبتی دارد....در بیتِ محلِ بحث نیز، شاعر به ایجادِ همین رابطه میان "درخت" و "گناه" پرداخته است؛ بدین معنی که اگر نقطهٔ "گناه" را برداشته دو نقطه در زیرِ آن نهیم، "گیاه" می‌شود که با درخت و باغ تناسب دارد...» (جمشید سروشیار، بسوخت دیده ز حیرت، نشر دانش، زمستان ۱۳۷۸، ص۶۰)[1]

۱. بعدتر فرزاد ضیایی حبیب آبادی با اشاره به همین سخنِ استاد سروشیار، مقاله‌ای مفصل و تحقیقی در این صنعت نوشته است. کتاب ماه ادبیات و فلسفه، خرداد و تیر ۱۳۸۱، صص ۵۴ تا ۶۷.

**۷.** ص ۱۰۰۴ «**چه ملامت بوَد آن را که چنین باده خورَد / این چه عیب است بدین بی‌خردی، وین چه خطاست**» ایهامی در این بیت هست که نه ایشان و نه گویا دیگر شارحان بدان اشاره نکرده‌اند؛ «چنین باده خورد» هم «چنین باده‌ای (با این کیفیت) بخورد» معنی می‌دهد، هم موهم این نکته است که «با این وضع (احتمالاً علنی و در انظار) باده بخورد».

**۸.** ص ۱۰۰۷ «**چه شود گر من و تو چند قدح باده خوریم / باده از خونِ رزان است، نه از خونِ شماست**» در توضیحِ بیت نوشته‌اند: «چه شد؟: = چه شود؟ ماضیِ مطلق به جایِ مضارعِ التزامی؛ فعلِ شد به معنای شود از دیرباز بسیار به کار رفته است....» و سپس حدودِ یک صفحه را به توضیحِ این مورد اختصاص داده‌اند.

از ابتدایِ چاپِ این کتاب با بعضی دوستان بر سرِ «حجم زیاد» این کتاب بحث داشتم و اتّفاقاً معتقد بودم که چهار جلد برایِ شرحِ دیوان حافظ زیاد نیست. (همان گونه که کسی به حافظ نامه که دو جلدست و نیمی از دیوان را در بردارد، اشکال نکرد) ولی در عینِ حال معتقدم، می‌شد در همین کتاب بعضی موارد را حذف کرد و آسیبی به آن نرسانْد. از جمله همین موردست که گویا اساساً محلِ این بحث در اینجا نبود، چه اصلاً در بیتِ مزبور، سخنی از «چه شد» نیست و در متنِ بیت «چه شود» آمده و با این مقدمات این توضیحات در ذیلِ این بیت موضوعیت نداشت.

**۹.** ص ۱۰۰۸ در توضیحِ پایانیِ این غزل (روزه یکسو شد و عید آمد و دلها برخاست) آمده: «**عده‌ای آن را از حافظ نمی‌دانند...در حافظ به سعیِ سایه هم نیامده، و نیز در دفتر دگرسانیها از سلیم نیساری**» در ادامه نیز به درستی افزوده‌اند: «**امّا در هرحال نشانهایی از شیوه و طرز تکلّم حافظ دارد**».

توضیحاً عرض می‌شود که چنین نیست که این دو بزرگوار به کلّی از این غزل صرفِ نظر کرده باشند و سایه در ضمنِ «غزل‌های مشکوک» (ص۶۱۰) و جناب نیساری نیز در بخشِ «پیوست‌ها» (ص۴۶۵) نقلش کرده‌اند و همان طور که تأمّل فرموده‌اند، اتّفاقاً از بهترین غزل‌های مشکوک حافظ است و حاویِ نکات و اشاراتِ حافظانه است.

**۱۰.** ص ۱۱۱۸ در توضیحِ پایانیِ غزلِ «برو به کارِ خود ای واعظ این چه فریادست...» توضیح

داده‌اند که رشید یاسمی و مینوی و خانلری آن را سرودهٔ سلمان می‌دانند و بعد توضیح داده‌اند که در دیوانِ سلمان چاپ مشفق و عباسعلی وفایی نیامده و افزوده‌اند: «البته با اسلوبِ حافظ مو نمی‌زند».

توضیح آنکه کسانِ دیگری (مانندِ مرحومِ هروی) نیز چنین اشتباهی را مرتکب شده‌اند و آن را در دیوانِ سلمان نیافته‌اند. دلیلش احتمالاً اینست که ایشان آن را در ضمنِ غزلیاتِ او می‌جسته‌اند وطبعاً نیافته‌اندش؛ این غزل در ضمنِ مثنویِ جمشید و خورشیدِ سلمان درج است و احتمالاً اینان در مثنوی‌ها به دنبالِ این غزل نمی‌گشته‌اند. در چاپِ عباسعلی وفایی نیز در ص۷۰۷ (انتشارات سخن، ۱۳۸۹) درج است. بیتِ حاویِ تخلص هم به جایِ «برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ»، «فسون مدم بسیار» ضبط است و مجموعاً نباید تردیدی در انتسابش به سلمان روا داشت. البته باید بیفزایم که اینها همه حکایت از امانت‌داریِ ایشان است وگرنه فراوان دیده‌ام که عده‌ای از «محققان» در امثالِ این مورد، تنها به ذکرِ اینکه مثلاً، «این شعر از فلانی‌ست» بسنده می‌کنند و به رویِ خود نمی‌آورند که این کشف متعلّق به دیگران بوده است.

**۱۱.** ص ۱۱۱۹ **«بیا که قصر امل سخت سست بنیادست...»**

گویا خواجه در این بیت نظری به عبارت / حدیثِ «قصّروا امالکم» (آرزوهای خود را کوتاه کنید[۱]) داشته، که ظاهراً از دیدِ شارحان پنهان مانده است.

**۱۲.** ص ۱۱۳۸ **«چشمِ جادویِ تو خود عینِ سواد سِحرست / لیکنِ این هست که این نسخه سقیم افتادست»** صورتِ بالا ضبطِ قزوینی و خانلری (و بسیاری چاپ‌های دیگر) است. ولی گویا عیوضی که «لیکن آن هست که این نسخه...» و یا سایه که «لیکن این هست که آن نسخه...» آورده‌اند، با عدمِ تکرارِ کلمهٔ «این» شعرِ حافظ را اوجی بیشتر بخشیده‌اند. گویا دعوایِ «سوادِ سِحر / سَحَر» به ادیبان اجازه نداده که توجّهِ بیشتری به ضبطِ بیت کنند.

**۱۳.** ص۱۱۴۴ **«آنکه جز کعبه مقامش نبد از یادِ لبت / بر درِ میکده دیدم که مقیم افتادست»** **گفته‌اند «به نظر می‌رسد بیت نظری به داستان شیخ صنعان دارد که به جایِ کعبه به میکده ...رفت»**. بی‌آنکه در صحّتِ این قول تردید کنم، می‌افزایم: گویا نیازی نیست که الزاماً آن را در اشاره به شیخِ صنعان بدانیم و می‌پندارم اگر آن را وصفِ حال خودِ شاعر فرض کنیم، معنی مؤثرتر خواهد بود. اگر غزل را یکبارِ دیگر هم بخوانیم، خواهیم دید که تماماً وصف الحالِ خود شاعرست و نیازی نیست پای شیخ صنعان را به قصّه باز کنیم. کما اینکه این بیت، قبل از بیتِ آخرست که گفته: حافظِ دلشده را با غمت ای جان عزیز / اتّحادی‌ست که در عهدِ قدیم افتاده‌ست.

---

۱. این عبارت از قولِ حضرت علی ع («رحم الله امرء علمَ نفسه خطاه إلی اجله و فبادر عمله و قصَّرَ أمَله» غررالحکم و درر الکلم آمدی، ص ۲۱۹ ، ج ۲، به کوشش سید هاشم رسولی محلّاتی، دفتر نشر فرهنگ: تهران، ۱۳۷۸) و نیز لقمان روایت شده است.

**۱۴.** ص ۱۱۴۶ «**در هجرِ تو گر چشمِ مرا آب نمانَد / گو خونِ جگر ریز که معذور نمانده‌ست**» معنی نشده. بیتِ ظاهراً نیازِ چندانی به معنی ندارد، ولی «معذور نمانده‌ست» بی‌نیاز از معنی نیست.

جنابِ قیصری در شرحِ سودمند خویش چنین نوشته است: «اگر در هجرِ تو آنقدر بگریم که اشک در چشمانم باقی نماند، معذور نیستم بگویم دیگر برایِ گریستن اشکی در چشمم نمانده است، خونِ جگر که هست؛ خون باید گریست. نکته ۱- ضبط قزوینی ـ غنی: "مرا آب روانست". سایه این ضبط را تحریف "آب روان نیست" می‌داند که مقبول به نظر می‌رسد» (یک نکته ازین معنی، ج، ۱، ص ۱۳۲) هروی نیز کم‌وبیش چنین معنایی کرده: «گرچه خون جگر ریختن به جایِ اشک دشوار است اما دیگر عذر و بهانه‌ای برایِ جلوگیری از این کارِ دشوار نداری. اشک تمام شده و از ریختنِ خون جگر ناگزیری. معذوریتی که داشتی دیگر معتبر نیست» (هروی، ج ۱، ص ۲۳۷)

**۱۵.** ص ۱۱۵۴ «**دی وعده داد وصلم و در سر شراب داشت / امروز تا چه گوید و بازش چه در سرست**» مرقوم داشته‌اند: «**در سر شراب داشت: شراب در سر به جای "مستی" یا "خمار" ، بیانی است نامتعارف یا به تعبیرِ دیگر تصرّفی است در هنجار زبان، که غرض از آن، علاوه بر افزایشِ قدرت اطلاع‌بخشی** (information)، **ارائهٔ تصویری است از کاسهٔ سر به عنوانِ کاسهٔ شراب به منظور مبالغهٔ بیشتر...**».

بدونِ تردید در صحّتِ سخنان ایشان می‌افزایم: این ترکیب منحصر به خواجه نیست و در متون شواهد متعدّد دارد. شاید مشهورترینش در گلستانِ سعدی در ضمنِ حکایتِ قاضیِ همدان (باب پنجم) درج است: «فی‌الجمله، شبی خلوتی میسّر شد و هم در آن شب شحنه را خبر. قاضی همه‌شب شراب در سر و شباب در بر، از تنعّم نخفتی و به ترنّم گفتی...» (گلستان سعدی، چاپ یوسفی، ص۱۴۶)

**۱۶.** ص ۱۱۶۹ «**المنــة لله که درِ میکده بازست / زان رو که مرا بر درِ او رویِ نیازست**» تنها به این نکته بسنده کرده‌اند که «**محمد امینِ ریاحی غزل را از حافظ نمی‌داند**». ولی توضیح بیشتری نداده و سیزده صفحه را به شرحِ این غزل اختصاص داده‌اند. استاد ریاحی با آن نبوغِ سرشار چندین غزلِ دیگر را نیز از حافظ ندانسته‌اند، که تحقیقاتِ بعدی صحّت حدسیات ایشان را تأیید کرد. این غزل نیز قطعاً از حافظ نیست و در دیوانِ «حیدر بقّال شیرازی» (ص۷۵) درج است و مصحّحِ فاضلِ دیوان اخیر، نخستین بار این نکته را سال‌ها پیش در نشرِدانش نوشت. در دیوانِ بیتِ آخر به صورتِ «ای مجلسیان سوزِ دل حیدرِ مسکین....» درج است. غزل نیز چنگی به دل نمی‌زند و از متوسّط‌های حافظ نیز پایین‌ترست.

**۱۷.** ص۱۱۸۹ «**سپهرِ برشده پرویزنی‌ست خون‌افشان / که ریزه‌اش سرِ کسری و تاجِ پرویزست**» در توضیح و توجیه «سپهرِ برشده» (و نه «سپهرْ برشده») شواهدی ارائه کرده‌اند که این ترکیب در آن نیست و همگی مترادفند. (سپهرِ بلند، چرخِ بلند، بلند چرخِ کبود، برشده پیکر) ولی در شعرِ

کمال‌اسماعیل دقیقاً همین ترکیب آمده: «نیافت گنج نظیرِ تو در مطاویِ خویش / **سپهرِ برشده** هرچند گردِ خود برگشت» (دیوان، ص ۳۲۷)

**۱۸.** ص ۱۲۰۳ «**حافظا، ترکِ جهان گفتن طریق خوشدلی‌ست / تا نپنداری که احوالِ جهان‌داران خوش است**» دربارهٔ «تا»ی پایانی توضیحی نداده‌اند ولی شاید برایِ بعضی خوانندگان روشن نباشد که این «تا» در این مصراع، یعنی «زنهار تا...»، «هشدار تا...». همان گونه که خودِ خواجه در جایِ دیگر فرموده: «دورست سرِ آب ازین بادیه هشدار / تا غولِ بیابان نفریبد به سرابت». نیز «زان سویِ مرحلهٔ مرگ هزاران خطرست / تا نگویی که چو عمرم به سر آمد رَستم»

**۱۹.** ص ۱۲۳۴ «**در مجلسِ ما عطر میامیز که ما را / هرلحظه ز گیسویِ تو خوش‌بوی مشام است**» هیچ توضیحی پیرامونِ این بیت نیامده است. در حافظِ قدسی و تصحیح قریب و نیز چاپِ جلالی‌نایینی و وصال نورانی ضبطِ بهتری آمده که سایرِ مصحّحان از آن غفلت کرده‌اند : «...که جان را». این ضبط هم از تکرارِ «ما» پرهیخته است و هم این که ترکیبِ «مشامِ جان» خیال‌انگیزترست.[1] نیز در حافظ به سعیِ سایه مصراعِ دوم «هر دم ز سرِ زلفِ تو...» ضبط است که جنابِ راستگو هم از وی تبعیت کرده و در توضیحِ چرایی این برتری نوشته است: «"هر دم ز سرِ زلف" از "هر لحظه ز گیسو" ق، خ، ن از این روی بهتر است که هم موسیقی روان‌تر و زیباتری دارد و هم دم با "بوی" و "مشام" ایهام تناسب». (حافظ راستگو، ص ۷۳)[2]

**۲۰.** ص ۱۲۸۱ «**لعلِ سیرابِ به خون تشنه، لبِ یارِ من است / وز پیِ دیدنِ او دادنِ جان کارِ من است**» در شرحِ بیت آمده: «**لعل ــ خون: برخی شارحان در بیانِ رابطهٔ لعل و خون بر قولی شاذّ اتّکا کرده‌اند که لعل را برایِ شفاف شدن در جگر می‌گذارند، در حالی که لعل و نیز عقیق (که هردو همانند و همرنگ‌اند) گاه در شعر به گونه‌ای وصف می‌شود که گویی سرخی‌اش همان خونی است که از عاشق خورده است؛ سعدی: لبت به خونِ عزیزان که می‌خوری لعل است / تو خود بگوی، که خون می‌خوری، حلال است این؟**»

گویا آغازگرِ این نزاع‌ها حرفِ سودی بسنوی بود، در شرحِ بیتِ «گویند سنگ لعل شود در مقامِ صبر / آری شود ولیک به خونِ جگر شود» و پس از آن بحث‌های فراوانی پیرامونِ صحّت این ادّعا (که لعل را برایِ رنگ گرفتن در جگر می‌گذاشته‌اند) شکل گرفت ولی ظاهراً دلیلی متقن برایِ این مدّعا ارائه نشد.

مرحوم هروی در پاسخ به جنابِ راستگو، در مقاله‌ای به بیتی از خواجو استناد جست که در صورتِ صحّت می‌تواند سندِ نسبتاً محکمی برایِ این مدّعا باشد: به خونِ دل قناعت کن که دائم سرخ‌رو باشی / که از خونِ جگر سیراب شد لعلِ بدخشانی. (حاشیه بر حاشیه، حسینعلی

۱. از ۳۳ نسخهٔ قرن نهمی نیز نوزده نسخه حاوی این ضبط است، در مقابلِ ۱۴ نسخه‌ای که «ما را» دارند.
۲. ۱۱ نسخهٔ نیساری این ضبط را نمایندگی می‌کند.

هروی، نشردانش، مهر و آبان ۱۳۶۹، شمارهٔ ۶۰، ص ۸۳. ایشان منبعِ خود برایِ انتسابِ این شعر را «دیوان، ص ۱۲۳» ذکر کرده و اطّلاعِ بیشتری به دست نداده‌اند، کوشش نگارنده برایِ یافتنِ این بیت در دیوانِ خواجو (و یا هر منبعِ دیگری) بی‌نتیجه بود)

ادامه دارد....

## سایرِ منابع


***حافظ برتر کدام است؟***. رشید عیوضی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۴.

***دفتر دگرسانیهایِ حافظ***. دکترسلیم نیساری .دو جلد، تهران: فرهنگستان ادب فارسی، ۱۳۸۵.

***دیوان حافظ***. به سعیِ سایه، چاپ پانزدهم، تهران: کارنامه، ۱۳۹۰ .

***دیوان حافظ***. به کوشش محمد راستگو، تهران: نی، ۱۳۸۹.

***دیوان حافظ***. به تصحیح رشید عیوضی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۵.

***دیوان حافظ***. پرویز ناتل خانلری، دوجلد، چاپ سوم، تهران: خوارزمی، جلد اول بی‌تا، جلد دوم: ۱۳۷۵.

***دیوان حافظ***. با تصحیح و تحقیق و مقدمهٔ دکتر محمدرضا جلالی نایینی، دکتر نورانی وصال، تهران: سخن، ۱۳۷۲.

***دیوان حافظ***. به اهتمام دکتر یحیی قریب، تهران: صفی‌علی‌شاه، چاپ دوم، ۱۳۵۴.

***دیوان حیدرشیرازی***. سیدعلی میرافضلی، تهران: کازرونیه، ۱۳۸۳.

***دیوان رفیع الدین لنبانی***. به کوشش تقی بینش، تهران: پاژنگ، ۱۳۶۹.

***دیوان کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی***. به اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران: دهخدا، ۱۳۴۸.

***شرحِ شوق***. سعید حمیدیان،.پنج جلد، تهران: قطره، ۱۳۹۲.

***شرحِ غزلهایِ حافظ***. حسینعلی هروی، (چهار جلد ) تهران: نشر نو، چاپ ششم، ۱۳۸۱.

***یک نکته از این معنی (شرح دیوان حافظ)***. ابراهیم قیصری، دوجلد، تهران: جامی، ۱۳۹۳.

# شیر آهنکوه، شاعری از این‌گونه که بامداد بود
## (کارنامهٔ شاعری شاملو)*

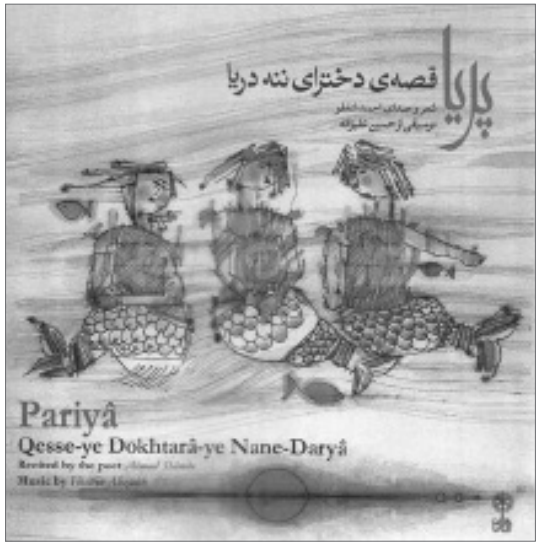
**دکتر محمدجعفر یاحقّی**
عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی مشهد

شاملو در میان شاعران معاصر، در حکم مِفصَل ادبیات ایران با خود و با دنیای خارج است. او با ادبیات کلاسیک فارسی از یک‌طرف و ادب جهان معاصر از سوی دیگر، آشناست. همین امر و جامعیت ادبی وی در زمینه‌های گوناگون از او چهره‌ای استثنایی و موفق ساخته است. توفیقی که حتی در زمان حیات خود او امری مسلم و نظرگیر بوده است.

توفیق کم‌نظیر وی در عرصهٔ شعر معاصر، مدیون عواملی است که عمده‌ترین آنها عبارت است از: نویسندگی، که به او امکان سرودن شعر منثور را داده است؛ ترجمه، که دست او را در انتخاب ارزش‌های دنیای نوین و ورود آن به عرصهٔ شعر باز گذاشته است؛ اسطوره‌شناسی، که مرزهای کار او را انسانی و جهانی کرده است؛ فرهنگ عامه، که دست وی را برای نفوذ در دنیای انسانی و امکان انتخاب مضامین مردمی باز گذاشته است و ادبیات کودکان، که رابطهٔ او را با نسل نو برقرار و آنان را به‌عنوان مخاطبان آیندهٔ وی آماده کرده است. همهٔ این امتیازات در پرتو آشنایی با ادبیات کلاسیک و بهره‌وری از امکانات بی‌نظیر هنری و خلاقیت‌های ادبی از او شاعری زنده و روزآمد ساخته و جایگاه ادبی او را در میان همگنان تا حد یک شاعر ماندگار مشخص کرده است.

شاعرانی هستند، و چه بسیار اندک، که شعرشان در کالبد فرهنگ بومی حکم مِفصَل را پیدا می‌کند. یعنی بخشی و مرحله‌ای را به بخشی و مرحله‌ای دیگر پیوند می‌زند. با این تفاوت که کار مفصل فقط ارتباط و پیوند است، اما شعر این‌گونه شاعران جهت‌دهی و ارزش‌آفرینی هم می‌کند.

* این‌گونه عاشق/ میدان خونین سرنوشت/ به پاشنهٔ آشیل/ در نوشت (شاملو، ابراهیم در آتش، تهران، زمان، ۱۳۵۲).



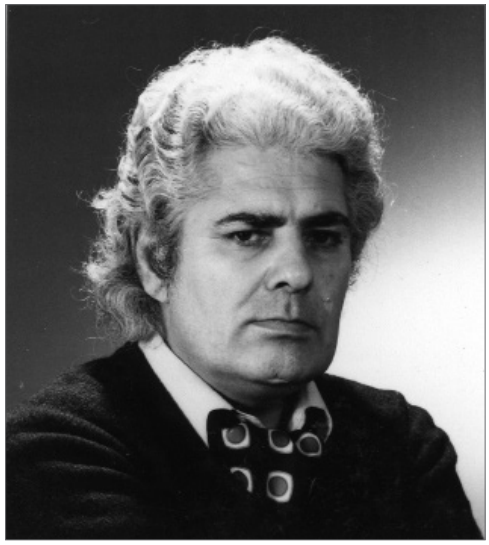

فردوسی با خلق *شاهنامه*، ارزش تازه‌ای آفرید و جهت شعر و فرهنگ فارسی را بازشناسی کرد، خیام برداشت و تفکر تازه‌ای در قلمرو ترانه‌سرایی ارائه داد و حافظ معنای شعر را رندانه به سمت ارزش‌های تازه و دنیای پر تپش اندیشه و نگاه رهنمون شد و جبههٔ تازه‌ای در غزل‌سرایی و فرهنگ و زبان فارسی گشود که تا امروز طراوت ادبی و فردانیت ممتاز خود را حفظ کرده است.

از میان معاصران و نواندیشان نوپرداز، بی‌گمان شعر احمد شاملو، اگر نیک بنگریم، به چنین پایگاه مشخصی دست یافته و او را در ردیف مکتب‌داران و تأثیرگذاران عرصهٔ فرهنگ معاصر نامبردار کرده است. باید بپذیریم که این جایگاه ممکن است به‌دلیل فقدان نقد و پژوهش بی‌شائبه و بحث و سنجش عاری از حب و بغض، هنوز هم بر همگانی، که جامعهٔ ادبی ما باشند، روشن و آشکار نشده باشد، اما آنها که زمان‌پژوه و شعرشناس و ادب‌آموخته باشند، در صورتی که خود را از شائبه‌های اغراض سیاسی و محدودنگری و یک‌سویی دور نگه دارند و تنها با انصاف ادبی به جوهر کار او بنگرند، یکسره در آنچه گفتیم با ما هم‌آواز خواهند بود.

اگر تا دیروز، که او مردانه در میدان بود، به دلایلی روشن‌تر از آفتاب، نشد که به شعر و کار و کردارش بی‌پیش‌داوری و فقط از مسند کارشناسی بپردازیم، اینک که چند سالی است او، با دریغ، در میان ما نیست (فوت: ۴ مرداد ۱۳۷۹)، می‌توان به‌عنوان تحقیق در یک مرحلهٔ کارساز از شعر و ادب معاصر، کارنامهٔ ادبی احمد شاملو را از نو گشود و سایهٔ روشن کارش را بی‌طرفانه باز نمود و آشکارا نشان داد که در سلسلهٔ نام‌آوران و مکتب‌داران او در کجای کار قرار می‌گیرد.

تردیدی ندارم که شاملو را مِفصَل ادبیات و فرهنگ ایران با دنیای نو بدانم و برای شعر او آینده‌ای درخشان پیش‌بینی کنم. این عنوان از نگاه من برای شعر او، نه یک دعوی جانبدارانه و شتابزده، که حقیقتی علمی و مسلم است که اثبات آن، اگر میدان سخن باز می‌بود، کار دشواری نبود. حال که باز نیست، ناگزیرم اشاره‌وار و تنها به مثابهٔ طرح کار به ذکر سرفصل‌هایی که به نظر من شعر شاملو را به جایگاه امروزین آن رسانیده است، بپردازم و پژوهشگران نواندیش و دانشجویان با استعداد و ادب‌شناس دوره‌های عالی ادبیات را دعوت کنم که با تفصیلی درخور به این موارد بنگرند و بر اساس آن پژوهش‌های تازه‌ای را دربارهٔ شناخت ادبیات معاصر فارسی ترتیب دهند.

عمده‌ترین سرفصل‌هایی که به نظر من شعر و اندیشهٔ ادبی شاملو را از بسیاری از همگنان ممتاز



کرده است، می‌تواند مواردی باشد که با کارنامهٔ ادبی و فرهنگی پنجاه شصت‌سالهٔ او از یک‌طرف و زندگی سیاسی و اجتماعی پرفراز و فرودش از دیگرسو درآمیخته و گاه با آن به وحدت رسیده است، به همین جهت بسیار دشوار است که بتوانیم شعر و شخصیت او را دو امر جداگانه بپنداریم و به یکی سوای دیگری نظر افکنیم.

شاملو تا آن زمان که بر زندگی فیزیکی او نقطهٔ پایانی گذاشته شد (مردادماه ۱۳۷۹)، شاعری تأثیرگذار بوده است. کم بوده‌اند شاعرانی که تا این پایه در زندگانی خویش ناظر پایندگی و اثرگذاری شعر و کارشان باشند، نیما فقط تاحدی چنین بود، فروغ بعد از مرگش اثرگذار شد، اخوان تا این پایه نتوانست در همهٔ سطوح جامعه رسوخ کند و سهراب چندین دهه بعد از مرگش به کلی مطرح شد. تأثیر شاملو اما در زمان حیاتش وسیع و همه‌گیر، و تا آنجا که به شعر و کارش مربوط می‌شود، ژرف و پایدار بود.

کودکان بسیاری بودند که با شعر او بالیده و به مرحلهٔ بالاتری از حس ادبی دست یافته‌اند. کم نیستند جوانان و میان‌سالانی که با شعر «پریا»[۱] به خواب رفته‌اند و «دخترای ننه دریا»[۲] را به خواب دیده و با بانگ خروس سحری در «خروس زری پیرهن پری»[۳] شاملو از خواب برخاسته‌اند. همان‌ها وقتی بزرگ شده و سر از عالم احساسات نوجوانی درآورده‌اند، با عاشقانه‌های شاملو به سراغ چشمانی رفته‌اند که دل از آنها ربوده و بر چهار ستون وجودشان پنجه افکنده است. «**چرا که عشق/ حرفی بیهوده نیست/ چرا که عشق/ خود فرد است/ خود همیشه است**»[۴].

آنها بیشترین عشق جهان را به سوی معشوق آورده‌اند. «از معبر فریادها و حماسه‌ها»، چرا که هیچ‌چیز در کنارشان از چهرهٔ آبی عشق عظیم‌تر نبوده است. بارها مضمون یا نزدیک به عین این شعر شاملو را بر کارت‌های عروسی دیده‌ام که در میان همین آدم‌های معمولی، بسیار معمولی‌تر از عروس و دامادهای روشنفکر، دست به دست می‌شده است:

«**من برمی‌خیزم/ چراغی در دلم/ زنگار روحم را صیقل می‌زنم/ آینه‌ای در برابر آینه‌ات می‌گذارم/ تا با تو ابدیتی بسازم**»[۵]. چه کسی توانسته است به این شفافی عشق و حماسه را، که دلپذیر آدم‌های پرشور و معترض است، کنار هم بنشاند و از آن ابدیتی بسازد که روح‌های بزرگ هم قادر به سیر در ملکوت آن نیستند؟

روح‌های جوان وقتی در مسیر امواج حوادث قرار می‌گیرند و التهاب تپش‌های سیاسی را در

سینه حس می‌کنند، باز با شعر شاملو بر امواج هیجان‌های کوبنده سوار می‌شوند و «ترانهٔ تاریک»[۶] او را زیر لب زمزمه می‌کنند و با شعر او می‌خروشند و زنگ حادثه را به صدا درمی‌آورند:

**«بر زمینهٔ سر بی‌صبح/ سوار خاموش ایستاده است/ و یال بلند اسبش در باد/ پریشان می‌شود/ خدایا خدایا/ سواران نباید ایستاده باشند/ هنگامی که/ حادثه اخطار می‌شود/ کنار پرچین سوخته دختر ایستاده است/ و دامن نازکش در باد/ تکان می‌خورد/ خدایا خدایا/ دختران نباید خاموش بمانند/ هنگامی که مردان/ نومید و خسته/ پیر می‌شوند».**

تأثیر تاریکی این ترانه وقتی بیشتر می‌شود که آن را با صدای رعشه‌دار و حماسی شاعر و موزیک شورانگیز منفردزاده از طریق کاست بارها شنیده باشند.

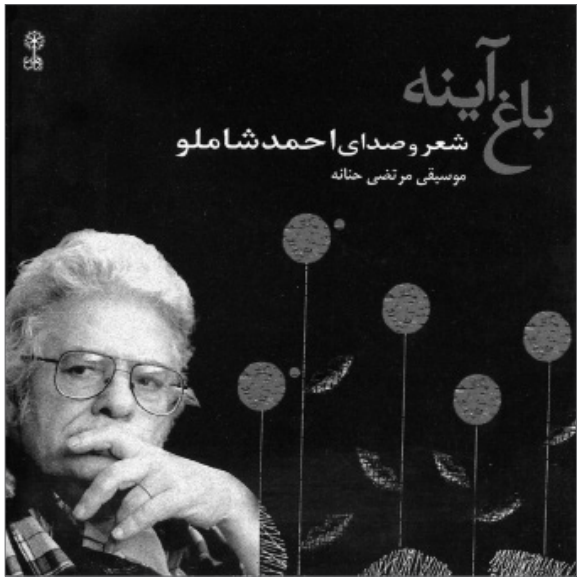
اینها وقتی بزرگتر شدند و به دوران کمال سنی گام گذاشتند، از «هوای تازه» و «باغ آینه» می‌گذرند و به «ابراهیم در آتش» می‌رسند و «دشنه در دیس» و آنگاه «شکفتن در مه» تا برسیم به «در آستانه» و بعد هم «مدایح بی‌صله»[۷].

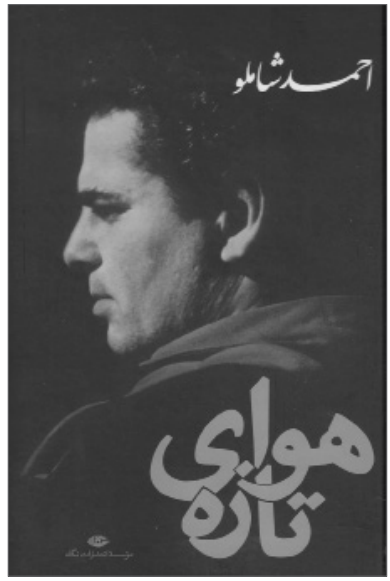
کم نیستند از نسل میان‌سالگان و بالاتر که با شعر شاملو حس نوجوانی خود را بالانیده‌اند، در جوانی عوالم عاطفی را دریافته و تجربه‌های جانکاه عشقی را نیز و لطیف در جان خود پرورانیده‌اند، روح انتقام و کینهٔ مقدس حماسی را که در آنها خفته یا نیم‌بیدار بوده است، در اوج ادراک بر لبهٔ اقدام دریافته و چه‌بسا که گرم و شورانگیز به دامن عمل پرتاب شده‌اند.

کوتاه سخن، با شعر شاملو بسیاری گریسته‌اند، بسیاری عاشق شده‌اند و گروهی هم راه مبارزه را در پیش گرفته و چه بسا که تا مراحل دربه‌دری و بی‌سرانجامی هم پیش رفته‌اند. پاره‌هایی از شعر بامداد در عرصهٔ فرهنگ کتابخوانان زبانزد شده و اندک و بسیار به هیأت ضرب‌المثل درآمده است.

این مایه تأثیرگذاری گوناگون گذشته از آنکه به جوهر شعری و جامعیت سخن از نظر زبان و اندیشه و ساختار و شیوهٔ ترکیب فکر و کالبد و جامع‌نگری و برخورد شاعر با عرصه‌های مختلف از منظر خلاف‌آمد عادت مربوط می‌شود، بخشی هم مدیون اثر شگرفی است که از رهگذر صدای زنگ‌دار و پر تأثیر وی حاصل شده است. شاملو از شاعران اندک‌شماری است که در قرائت شعر، به ویژه شعر خودش از نصیب نظرگیر و خدادادی برخوردار بوده است. صدای بم و پر تأثیر و آشنایی رشک‌انگیز او با زیر و بم شعر تا حد شناخت و تجسم عواطف گوناگون در مراحل اوج و فرود صدا وی را در این عرصه ـتا آنجا که به دایرهٔ آشنایی من مربوط می‌شودـ موفق و سربلند کرده است. او علاوه بر بخش‌های فراوانی از شعر خویش، مقدار زیادی از اشعار نیما و شاعران کلاسیک به‌ویژه خیام، مولوی و حافظ را خوانده و بر روی کاست ضبط کرده است و امروز کمتر خانهٔ اهل کتاب و مطالعه‌ای می‌توان یافت که از نوار یا نوارهایی با صدای وی به کلی خالی باشد. اما به نظر من توفیق شاملو در قرائت اشعار خودش و بعد هم در خواندن ترجمه‌هایش از اشعار شاعران انقلابی جهان سوم مانند لورکا، لنگستون هیوز و اوکتاویوپاز بسیار موفق‌تر و اثرگذارتر از قرائت شعر شاعران کلاسیک ایران بوده است.

در تأثیر ممتاز صدای شاملو و توفیق او از این رهگذر در گسترش حوزهٔ نفوذ شعرش، ذره‌ای




تردید نباید به خود راه داد. نویسندهٔ این سطور، بارها تقلید صدای وی را در تکرار و قرائت اشعار خود او توسط دیگران، نزد این و آن جوان و کلان‌سال و برتر از آن نزد منتقدان و شعرشناسان مدعی نیز دیده و شنیده است. من برآنم که تقریباً بخشی از محبوبیت شعر وی به‌طور عام هم می‌تواند از رهگذر همین تأثیرهای شنیداری بوده باشد.

شاعری شاملو در میانهٔ قابلیت‌های دیگرش به مثابهٔ دیرک یا عمود خیمه‌ای افراشته و نظرگیر است که نویسندگی، روزنامه‌نگاری، مترجمی، اسطوره‌شناسی، فرهنگ عامه و ادبیات کودکان دامنه‌های این خرگاه ادبی را تشکیل می‌دهند و بی‌گمان افراشتگی، فراگیری و در عین حال استواری آن ترکیبی متعادل از همهٔ این قابلیت‌هاست که یکجا، تا آنجا که می‌دانیم، برای کمتر کسی فراهم شده است.

**۱.** نویسندگی شاملو اما با شعرش تا آنجا نزدیک و عجین بوده که عنوان «شعر منثور» را بی‌باکانه بر بخش‌هایی از شعر و نوشتهٔ وی اطلاق کرده‌اند و ابداع و استحکام این هنر را به‌حق به او نسبت داده‌اند[۸]. اعتقاد و آشنایی او با توانایی‌های ذاتی زبان و انس کافی و تأمل جانانهٔ او در متون اصیل و نجیبی همچون *تاریخ بیهقی* و نثرهای صوفیانه و در رأس آنها *اسرارالتوحید*، در پرتو کشف قابلیت‌های زبانی و برخورداری از درک عناصر مربوط به ژرفای زبان عامه، که در بسیاری موارد از زبان خواص توانایی بیشتری از خود نشان داده، در عرصهٔ نویسندگی فارسی و تلفیق آن با حوزهٔ عاطفی شعر، توانایی و امکان ویژه‌ای به وی ارزانی داشته است. همین توانایی در توفیق و تمایز شعرهای سپید شاملو، که نزدیک‌ترین نوع شعر به نثر نیز هست، مؤثر واقع شده و کار او را، با وجود تمرین‌های فراوانی که در این مسیر صورت پذیرفته، تا امروز همچنان ممتاز و بی‌رقیب، در اوج نگه داشته است. کشف رازهای

موسیقیایی زبان، آن هم از مجرایی بسیار طبیعی، آرکائیسم ممتاز شاملویی، هنر ترکیب‌سازی، نحو زبانی سرشار و جادوی او در تلفیق دو حوزهٔ خاص و عام زبان، محورها و مقوله‌هایی است که باید با حوصله و بردباری تمام در کتاب‌ها و یا فصل‌های مستقل یک اثر بررسی و بازشناسی شود. امروز اگر برخی از شعرهای منثور شاملو در حوزهٔ زبان فارسی با «هایکو»های ژاپنی پهلو می‌زند و پاره‌ای از قطعات او ورد زبان خاص و عام شده است، بخش عمده‌ای از این توفیق را باید در همین امکان‌هایی جست که نویسندگی شاملو به شعر وی ارزانی داشته است:

**۲.** هنر روزنامه‌نگاری و توفیق شایان شاملو در انتشار چندین نشریهٔ نام‌آور و ماندنی از یک‌طرف و همکاری مؤثر او با بسیاری از نشریات از طرف دیگر، گذشته از آنکه امکان شایسته‌ای برای نشر اندیشه‌های ادبی و سیاسی وی در اختیار او قرار داده، راه را برای ارتباطش با آدم‌ها و اندیشه‌های گوناگون و متنوع، چه به‌عنوان هم‌قلم و همراه و چه به‌عنوان خوانندگان و جویندگان انبوه در سطوح مختلف اجتماع هموار کرده است، کاری که برای یک شاعر توانا و مدعی مردم‌شناسی و جهان‌شناسی ضرورت تام داشته است. راست است که تقریباً هیچ‌کدام از نشریاتی که شاملو منتشر می‌کرد یا با آنها همکاری و هم‌قلمی داشت، عمر به کمالی نداشته‌اند و در نیمه‌راه کار با تعطیلی و دربه‌دری روبه‌رو شده‌اند، با این حال نباید از یاد برد که اگر نه در همهٔ موارد، دست‌کم در موردهای بسیار، همین تعطیلی و دربه‌دری که عموماً سیاسی و از جانب حاکمیت‌ها بوده است، در درازمدت بر شهرت و اعتبار کار شاملو به‌عنوان شاعری روزنامه‌نگار افزوده است. مثلاً همین ۳۶ شمارهٔ کتاب **جمعه** را که شاملو در برههٔ خاصی از انقلاب منتشر کرد، تجربهٔ نظرگیری بود که نظیرش از جهت توفیق و تأثیر ژرف ادبی و مطبوعاتی برای کمتر کسی از همگنان در تاریخ مطبوعات ایران دست داده است.

**۳.** ترجمه هیچ‌گاه کار اصلی شاملو نبوده است، اما همین مقدار موفقیت که برای او در این زمینه پیش آمده است[۹]، برای هر کس میسر می‌شد، می‌توانست در عداد برجسته‌ترین و سرشناس‌ترین مترجمان کشور قلمداد شود. شاملو برای ترجمهٔ کتابها و اشعاری که منتشر کرده، دست به انتخابی آگاهانه زده و هرکدام را به‌منظوری خاص به فارسی برگردانیده است. به نظر می‌رسد هر کدام از این کتاب‌ها و اشعار برای تکمیل دنیای شعر و آنچه که مجموعهٔ شخصیت ادبی او را تشکیل می‌دهد لازم بوده است. به عبارت دیگر ترجمه به‌عنوان یک تجربهٔ سودمند شاعرانه به کار وی جامعیت و کمال بیشتری بخشیده و افق کار او را به جهانی دیگر پیوند زده است. اگر از این دیدگاه آثار شعری شاملو مورد توجه و دقت نقادانه قرار گیرد، به‌راحتی می‌توان جای پای ترجمه‌های او را از جهت تخیل، اسطوره‌پردازی، بازآفرینی مضمون‌ها و پیگیری تشابه خیال‌های شاعرانه در شعر وی نشان داد. از این‌رو می‌توان گفت بیشتر شعرهایی که او از شاعران خوشنام و پر آوازهٔ جهان سوم، به فارسی برگردانده و اغلب آنها را با صدای جادویی خویش در سینهٔ نوارها و سی‌دی‌های فراوان برای نسل پر التهاب دهه‌های ۵۰ تا ۷۰ و پس از آن جاودانه کرده است، بیشتر و پیشتر از آنکه به‌منظور ترجمه برای دیگران باشد، برای استفادهٔ شاعرانهٔ خود وی بوده است. بر روی هم می‌توان ادعا کرد که سهم

شاملو در انتقال میراث شعری جهان معاصر به دامن شعر فارسی و متقابلاً رساندن حوزهٔ ادراکی شعر امروز ایران به مرحله‌ای جهانی، از هر شاعر دیگری بیشتر و آشکارتر است. بی‌جهت نبود که چند سال پیش بر سر زبان‌ها افتاد که شاملو کاندیدای جایزهٔ ادبی نوبل بوده که به دلایلی نامش از این سیاهه حذف شده است. بسیاری بعدها اظهارنظر کردند که اگر زبان فارسی به جای الفبای عربی مثل زبان ترکی به خط لاتین می‌بود، بی‌هیچ گمانی شعر شاملو از نظر اندیشه و حوزهٔ عاطفی شایستگی آن را داشت که نظر داوران غربی جایزهٔ نوبل را به خود جلب کند، هر چند این دعوی چندی بعد با اختصاص‌یافتن این جایزه به نجیب محفوظ نویسندهٔ مصری عملاً باطل شد.

**۴.** پرداختن به اساطیر ملل یکی دیگر از وجوه مشخص کار شاملو در عرصهٔ شعر معاصر است. او بی‌گمان از این حیث در میان شاعران معاصر مشخص و یگانه است و در بین شاعران کلاسیک هم به نسبت نمونهٔ چندانی ندارد. شاملو بی‌هیچ تبعیضی اساطیر ملل، از ایران و روم گرفته تا اسطوره‌های مسیحی و یهودی، همه را به یکسان مورد توجه قرار داده و به بسیاری از آنها کاربردی امروزین و نوآیین داده است. به‌خصوص توجه خاص او به اسطوره‌های مسیحی در نگاه نخست، نظر منتقد و حتی خوانندهٔ نکته‌بین را به خود جلب می‌کند. علاوه بر استفادهٔ شایان از عناصر فرهنگ یهود و مسیحیت به نثر و شعر منثور او نجابت و استواری و پشتوانهٔ زبانی خاصی بخشیده و بر روی هم بر سبک شاعری او تأثیر گذاشته است، تا آنجا که عنوان و مضمون بسیاری از نامورترین شعرهای شاملو به‌طور مستقیم با الهام از محتویات این دو فرهنگ غنی انتخاب شده است. حتی بسیاری از اسطوره‌ها و قصص مشترک اسلامی- مسیحی- یهودی هم در شعر شاملو بیشتر با رنگ و روی عهد عتیق ظاهر شده است.

پرومته و گیلگمش را در واقع شاملو به نسل معاصر خویش و برتر از آن به ادبیات معاصر ایران معرفی کرده است. ترجمه‌های او در این مسیر با نگرشی که او پس از آن به این مضمون‌ها و اسطوره‌ها داشته، پشتیبانی شده است. گویی شاملو برای غنی‌کردن حوزهٔ اساطیری شعر معاصر به دنبال زمینه‌هایی می‌گشته و در این جست‌وجو ترجمهٔ گیلگمش و شناخت پرومته را ضرور یافته است، چنانکه فی‌المثل ***غزل غزل‌های سلیمان*** را هم برای غنی‌سازی جنبه‌ای از جنبه‌های جهانی شعر و اندیشهٔ معاصر فارسی لازم می‌دیده است. مهم این است که شاملو تنها به‌عنوان یک نظریهٔ ادبی بر این ضرورت پای نفشرده، بلکه خود قبل از هر کس در عمل به استفادهٔ ادبی از آنها در شعر خویش روی آورده و اشعار و مضمون‌های فراوانی با استفاده از آنها پرداخته است. از این نظر شاید بتوان کار او را در محدودهٔ شعر و زبان فارسی به کار تی.اس.الیوت در مقیاس زبان انگلیسی و متعاقب آن ادبیات جهان مانند کرد. الیوت در بسیاری از اشعارش، به ویژه در منظومهٔ پر آوازه ***سرزمین بی‌حاصل*** (The Waste Land) با بینشی ژرف و جهان‌گرایانه دست به استخدام شاعرانهٔ اساطیر ملل زده و مرزهای شعر خویش را تا ژرفای فرهنگ همهٔ ملت‌های متمدن و پر سابقه گسترش داده است. این کار بی‌گمان در جهانی‌کردن فکر و اندیشهٔ الیوت تأثیری ماندگار داشته است، چنانکه اگر بخواهیم

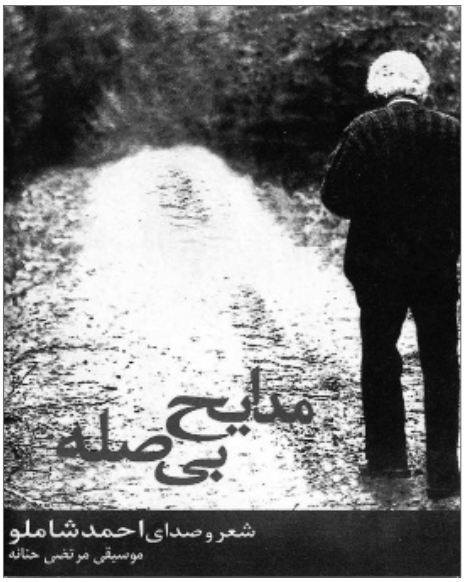
جنبه‌های ماندگاری و شمول شعری شاملو را نیز بررسی کنیم بی‌تردید بخشی از آن به همین پیوندها و آگاهی‌ها از مقیاس‌های جهانی مربوط خواهد شد.

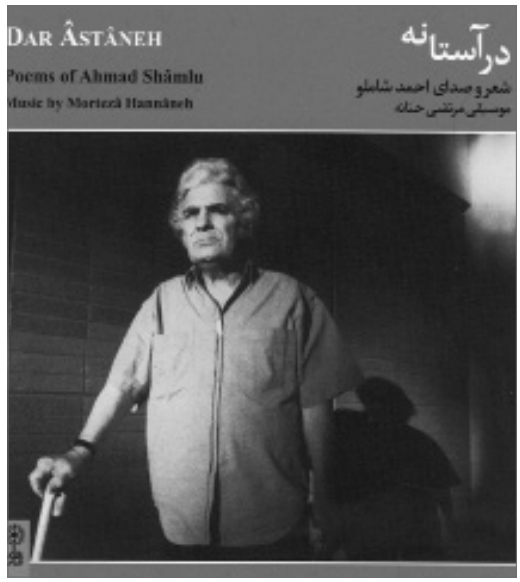
**۵.** مرز اساطیر و فرهنگ عامه را هیچ‌کس نتوانسته است تاکنون مشخص کند. اسطوره‌ها می‌توانند رسوب‌های فرهنگ عامه باشند که در گذشت روزگاران، آبدیدگی و استواری و جامعیت بیشتری یافته‌اند. هر اسطوره‌ای به نظر روزی یک باور عامیانه بوده که مانند سنگریزه‌های ته جویبار در حرکت ملایم آب صیقل یافته، درشتی‌ها و زمختی‌های خود را از دست داده و به گویی نرم و لغزنده بدل شده است.

شاملو اگر نه آگاهانه، دست‌کم بر اثر یک نیاز عاطفی و تاریخی، تقریباً از همان آغاز به فرهنگ عامه روی آورد و همگام با جست‌وجوهایی که در این زمینهٔ بارور داشت، سودهای شایانی هم برای به دست آوردن رویکردی تازه از زبان حاصل کرد که گویای اصالت و فراگیری خاصی بود و ارتباط او را با تاریخ و گذشتهٔ اصیل از یک‌طرف و ژرفای عاطفی توده‌ها از جهت دیگر، محکم‌تر می‌کرد. اگر بتوان برای هریک از عوامل تأثیر و کامیابی شاملو در عرصهٔ شعر معاصر فارسی سهمی معین کرد، بی‌گمان اهمیت زبان و فرهنگ عامه در کار وی از سایر جنبه‌ها کمتر نخواهد بود. من در این مجال کوتاه بنا ندارم که به اهمیت شایان تحقیقات شاملو در فرهنگ عامه و به‌ویژه مجموعهٔ نام‌آور و ناتمام کتاب کوچه، اشاره‌ای بکنم وگرنه می‌گفتم که کتاب کوچه، حتی تا همین مقدار که منتشر شده است، در زمرهٔ آثار ماندگار سدهٔ حاضر ثبت خواهد شد، اثری که توانسته است با روشمندی خاصی که بر سرتاسر آن سایه افکنده ـ به رغم نظر پاره‌ای از جویندگان و پژوهشگران فرهنگ عامه ـ میان سنت و تجدد، یعنی فرهنگ عوام و متدولوژی نوین ارتباطی تنگاتنگ برقرار کند، کاری که فی‌المثل دیگر کوشندگان این مسیر، حتی پیشگامانی نظیر دهخدا و هدایت و انجوی به آن عنایت چندانی نشان ندادند. در اینجا حتی به دیرینگی کار شاملو در کار پژوهش‌های فرهنگ عامهٔ وی هم نمی‌خواهم اشاره کنم وگرنه نشان می‌دادم که وی چگونه از نخستین سال‌های دههٔ چهل ذره‌ذره مواد کتاب کوچه را فراهم می‌آورد و با وسواسی عالمانه بخش‌هایی از آن را در *کتاب هفته* چاپ می‌کرد. حتی عنوان زیبندهٔ *کتاب کوچه* را هم از همان زمان برای این یادداشت‌ها برگزیده بود که با نام نشریه یعنی *کتاب هفته* هم تناسب نظرگیری داشت. اگر او بعدها نام *کتاب جمعه* را برای نشریهٔ دلخواه خود در بحبوحهٔ انقلاب برگزید، بی‌تردید با توجه به خاطره‌ای بود که از این دو عنوان دلپذیر و دلخواه خود در دههٔ چهل به یادگار داشت.

اشارهٔ کوتاه من در اینجا به جنبه‌ای از اهمیت فرهنگ عامه است که شاملو در شعر خویش با آن روبه‌رو بوده است، یعنی به عبارت دیگر دامنه‌ای از آن خرگاه گستردهٔ ادبی که از مسائل و باورها و تمثیل‌ها و جنبه‌های زبانی عامیانه تشکیل شده و در رأس مخروط به دیرک شاعری وی پیوند خورده است.

فرهنگ عامه از چند جهت با کار شاعر در پیوند بوده است: از جهت ارتباط آن با اساطیر به کار او عمق تاریخی و ژرفای انسانی بخشیده، از حیث زبان و تخیل دست او را برای انتخاب‌های فراوان باز گذاشته و از نظر گسترش در میان مردم، اعم از خواص و عوام، راه را برای ارتباط شاعر با تودهٔ




مخاطبان هموار کرده است[۹]. هنر شاعر در این میانه آن است که کهنگی و ماندگی و فرسودگی را از فرهنگ و زبان عوام گرفته و به آن جنبه‌هایی از نوشدگی و طراوت و تر و تازگی بخشیده است، به طوری که خواننده ابداً خود را با امری مربوط به گذشته و چیزی در دایرهٔ کار عوام مواجه نمی‌بیند.

**۶.** به همان میزان که فرهنگ عامه با اساطیر ارتباط دارد، از جهت دیگر با زبان و فرهنگ کودکانه نیز در ارتباط است؛ به عبارت دیگر کودک از طریق گریه‌ها و لالایی‌های ابتدایی در دامن فرهنگ بزرگسالان زبان می‌گشاید، به گمان من روی‌آوردن شاملو به ادبیات کودکان یا دست‌کم تأکید وی بر زبان و اندیشهٔ کودکانه به‌صورت شعر و قصه‌خوانی ارتباط وی را از طریق فرهنگ عامه با دنیای وسیع و تر و تازه و رو به آیندهٔ کودکان بیشتر کرده است. گویی شاعر به این ترتیب طیف وسیعی از مخاطبان آشنای خود را در میان طبقات گوناگون از خواص گزیده‌گرا و روشنفکران آوانگارد گرفته تا توده‌های وسیع مردم و گسترهٔ بی‌کران کودکان و نوجوانان نونگر و رو به رشد، یافته است. همین امر می‌تواند پرده از راز منوّری بردارد که تأثیر و موفقیت شاعری احمد شاملو به آن باز بسته است.

بزرگترین مشکل شعر نیمایی، که تاحد زیادی شاملو توانسته است آن را پشت سر بگذارد، همین فراگیر نشدن و انزوای آن در چهارچوب سلیقه و تفکر گروههای محدودی از روشنفکران متمایل به غرب یا آنهایی است که باری اگر خود را با آن همسو و هماهنگ نشان ندهند، از جانب روشنفکران به کهنه‌پرستی و رکود اندیشه متهم می‌شوند. شاملو به گمان من با تأثیرگذاری بر سلیقه‌های گوناگون و در نتیجه جلب و جذب طیف‌های زیادی از مخاطبان به میزان زیادی بر این مشکل فایق آمده و تا آنجا در چشم و دل گروههای مختلف ـ صرف‌نظر از اندیشه و گرایش سیاسی و حتی دینی ـ مقبولیت یافته است که مشکل بتوان در برابر افکار عمومی به طریقی با او از در مخالفت درآمد. تجلیل‌های

گونه‌گون و متنوعی که گروهها و طبقات مختلف بعد از مرگ، گاه حتی به‌صورت خودجوش و مردمی در داخل و خارج از وی به عمل آوردند ـ و برای امثال او طی سال‌های اخیر کم‌مانند بود ـ مؤید همین قبول عام تواند بود. به گمان من این امر، به‌ویژه تا مدت‌ها سبب خواهد شد که کار داوری بی‌طرفانه و احتمالاً انتقاد از جنبه‌هایی از کار شاملو در برابر هیجان عمومی پدید آمده، که همیشه در تاریخ فرهنگ ملت‌های ستم‌کشیده مرعوب‌کننده بوده است، از دشواری‌هایی خالی نباشد.

**۷.** در شعر شاملو حرف‌های خوب و پیام‌های دلپذیر کم نیست، اما آنچه از همه مشخص‌تر و در واقع بیت‌الغزل کار اوست، پیام انسانی فراگیری است که هم در هیأت انسان در معنی خاص و بالاخص انسان مبارز و هم در معنی انسان عام و عادی در شعر پایهٔ کار او را به جایگاهی رسانیده است که به‌عنوان یکی از چند چهرهٔ شاخص انسانگرای معاصر شعر وی مورد بحث و کاوش قرار گرفته است[۱۰]. گذشته از این در دوره‌ای از تاریخ ادب معاصر مبحث «التزام»، به‌عنوان مقوله‌ای انسانی برای نخستین بار به صورتی منظم و جهت‌دار در شعر وی مطرح شده و او را پیام‌آور «ادب ملتزم» معرفی کرده است. بحث تعهد و التزام، که از نگاه برخی، از پیامدهای ترویج شیوهٔ تفکر مارکسیستی و حاکمیت اندیشهٔ حزب توده بر روشنفکران دههٔ سی ایران است، بهتر از هر جایی در شعر وی طرح شده، تا آنجا که بسیاری از طرفداران این نظریه قطعهٔ معروف «شعری که زندگی است» با تاریخ ۱۳۳۳ و متعلق به مجموعهٔ ***هوای تازه*** را بیانیهٔ ادبیات ملتزم معرفی می‌کنند. لازم نیست شاعر هم مثل منتقد به همهٔ جنبه‌های قضیه آگاهانه نگریسته باشد؛ به گمان من میان آن گستردگی اجتماعی و قبول عام، مفهومی که در نظریهٔ ادبی شاملو مطرح است، ارتباطی نزدیک وجود دارد که چه بخواهیم و چه نخواهیم به هماهنگی میان موفقیت بیرونی و برجستگی ذاتی شعر او کمک کرده است.

**۸.** شعر وی برای انسان‌شدن یا دستِ‌کم برای انسان‌ماندن نیاز به هوای تازه دارد و هوای تازه جز در پرتو آزادی و حتی سرکشی و گردن‌فرازی میسر نمی‌شود. این مشق را خود او بهتر از هرکس در زندگی هنری خویش آزمود و تقریباً تا پایان عمر سر به هیچ چیز فرو نیاورد. گویی او برای تلقین این رویه همواره مضمون این قطعهٔ خود را پیش رو داشته و بدان وفادار مانده است، که:

**بگذار حتی/ آفتاب نیز برنیاید/ به خاطر فردای ما/ اگر بر ماش منتی است**[۱۱].

آنها که در فضای فرهنگی ایران آگاهانه نفس کشیده و کمتر به خود دروغ گفته باشند، خوب می‌دانند که این‌گونه زیستن تا چه پایه برای وی دشوار بوده است. راست می‌گفت خود او که: «هرگز کسی این‌گونه فجیع به کشتن خود برنخاست که من به زندگی نشستم».

انسان آزاده در شعر «بامداد» دوست‌داشتنی و گردن‌فراز و در عین حال دلپذیر جلوه کرده است، تا آن حد که می‌توان او را دوست داشت. اصلاً عشق و دوست‌داشتن در شعر او چنان با هم درآمیخته است که نمی‌توان به روشنی مرز هر کدام را مشخص کرد، خود او هم معلوم نیست در کجا عشق می‌ورزد و در کجا دوست می‌دارد، مهم شکوه کردار است که همه‌جا هست؛ شکوهی که بدان جلوه‌ای حماسی بخشیده است. اصلاً اگر بخواهیم یا بتوانیم دو گوهر رخشنده از دریای شعر بامداد

صید کنیم، آن دو همانا چیزی جز «آزادگی انسان» و «عشق حماسی» نخواهد بود. این دو گوهر نیز شیفته‌وار به هم نزدیک شده و خاصیت واحدی را برای شعر وی رقم زده است.

**۹.** مجموعهٔ این دو خاصیت در زندگی عملی وی به گونه‌ای دیگر نیز آشکار شده است. ستیهندگی و پایداری در مسیری که انتخاب کرده بود، روح متلاطم و شاعرانهٔ وی را به کرانه‌هایی صخره‌مانند و حتی آهنین مرتبط می‌کرد که هیچ‌گاه این تلاطم‌ها نتوانست در ماندگاری و پایندگی این مسیر مستقیم خدشه و خطوری پدید بیاورد. روح شاعری وی به دو صفت ملامت‌پذیری و شکیبایی نامبردار شده بود و نتوانست وی را از مهلکهٔ ملامت‌ها و سرزنش‌هایی که گاه برای وی جدی هم پیش می‌آمد، به سلامت بیرون برد. در اینجا من به سوهان سرزنش‌های سیاسی و عقیدتی، که از هر طرف متوجه او بود، کاری ندارم. در عرصهٔ کارزارهای ادبی و سلیقه‌آزمایی‌های فرهنگی هم گاه چنین مخمصه‌هایی برای او پیش می‌آمد که ندیدم از خود شکنندگی و یا حتی انعطافی نشان دهد: از سر ملامت‌هایی که از رهگذر چاپ دیوان حافظ برای وی پیش آمد[۱۲]، گمانم به خاطر اقبال عام و عاشقانه‌ای که روشنفکران و جوانان به کار او نشان دادند، کریمانه گذشت و اخمی به ابرو نیاورد. شاملو با محک سلیقه به سراغ حافظ رفته بود و متن‌شناسان با ملاک‌های دیگری که داشتند، این را برنمی‌تافتند که حافظ قدسی و بزرگشان این‌گونه آسان دستخوش سلایق گوناگون قرار گیرد. اما او در عین حال این جرأت را داشت که حق انتخاب و ابراز سلیقه را برای خود محفوظ نگه دارد.

اصلاً جرأت ادبی و عادت‌شکنی خاصه‌ای بود که او بی‌باکانه از آن استفاده می‌کرد و این بی‌باکی در دنیای تقلید و ارعاب و قداست آباء ادبی، گاهی تلاطم‌هایی ایجاد می‌کرد که با هنجار طبیعی جامعه سازواری چندانی نداشت.

حرفی که او طی یک سخنرانی در خارج از کشور در مورد فردوسی زد و آشوبی در مطبوعات داخل و خارج برانگیخت، هر چند در نفس خود حرف مهمی نبود و پیش از او هم به گونه‌ای دیگر مطرح شده بود، اما بی‌باکی او در طرح این مطلب در جمعی که فردوسی برای اغلب آنان قداست تاریخی و فرهنگی داشت، سبب شد که موجی از سرزنش و طعن و مخالفت برای وی به دنبال داشته باشد[۱۳]. ندیدم که او جدی با این سیل خروشان احساسات به مقابله برخیزد. هرچه بود سنگی بود که او به دریا انداخته بود و موجی از این ضربه به اطراف دامن می‌گشود که البته روزی در دامن ساحل آرامش می‌یافت. گویی از همان آغاز او به این آرامش می‌اندیشید و از حرکت توفندهٔ موج هول و هراسی به خود راه نداد. کمتر کسی در ذات آن دعوی با شاملو هم‌آواز بود یا دستِ‌کم جرأت هم‌آوازی داشت، اما نفس این شجاعت که آدمی برخلاف افکار عمومی حرفی بزند و بر سر حرف خود بایستد، می‌توانست عملاً برای بسیاری طرفه و زیبنده به نظر آید.

در این کارزار او حتی از هماوردی مثل فردوسی هم باک نداشت. آیا او هم به مانند خود فردوسی قرار بود جهان پهلوان و یا به تعبیر خودش «شیر آهنکوه مرد» ادب معاصر ایران قلمداد شود؟ اگر به این پرسش پاسخ مثبتی هم بدهیم به نظر نمی‌آید راه دوری رفته یا به گزاف متّهم شده باشیم.

**۱۰.** شادابی اندیشه و تر و تازگی تخیل در کارهای شاملو، بعد از سیاه‌مشق آهنگ‌های فراموش شده (۱۳۲۶)، دوام یافت و بهار شعر او را به خزان عمر فیزیکی‌اش پیوند زد. شعر شاملو یک فصل بیشتر نداشت، چنانکه دست تطاول خزان هم بر بهار اندیشهٔ او گشاده نشد و از این نگاه، و نه از نگاه شناسنامه، باید بگوییم او جوانمرگ شد. بسیاری از همگنان او زودتر از آنچه تصور می‌رفت، پیر شدند و باغ شعرشان به بی‌برگی گرفتار آمد، یعنی از جوشش و رویش و پویش بازماند؛ از نیما و اخوان که در حوزهٔ شعر معاصر برتر و بزرگتر نداشتیم. طراوت حدیث بی‌قراری ماهان (۱۳۷۹) و در آستانه (۱۳۷۶)، هیچ‌گاه از هوای تازه (۱۳۳۶) و باغ آینه (۱۳۳۹) کمتر نیست، پختگی و اوج تخیل و اندیشه امری است به کنار. گویی این چهل سال که در این میانه هست چهل روز هم بیشتر نبوده است. نیروی جوانی لازمهٔ جهان‌پهلوانی و نشاط و زنده‌دلی و استوارکاری، نشانهٔ آشکار «شیر آهنکوه» شاعر امروز ایران بود.

**یادداشت‌ها**

۱ـ شاملو، ***مجموعهٔ آثار***، دفتر یکم، به کوشش نیاز یعقوب‌شاهی، تهران: انتشارات زمانه، ۱۳۸۰، ص۱۹۵.

۲ـ شاملو. ***مجموعهٔ آثار***، دفتر یکم، به کوشش نیاز یعقوب‌شاهی، تهران: انتشارات زمانه، ۱۳۸۰، ص۳۹۹. با این آغاز: یکی بود، یکی نبود، جز خدا هیچ چی نبود/ زیر این تاق کبود/ نه ستاره/ نه سرود

۳ـ ***قصهٔ ریتمیک و کودکانه و معنی‌دار تولستوی***، ترجمهٔ احمد شاملو (تهران، نیل، ۱۳۳۸)، که بارها تجدید چاپ و به صورت نمایش اجرا شده است.

۴ـ شاملو، آیدا. ***درخت و خنجر و خاطره‌ها***، تهران، مروارید، چ سوم ۱۳۵۶، ص ۵۷ـ۵۶.

۵ـ همو. ***مجموعهٔ آثار***، دفتر یکم، ۳۹۰.

۶ـ شاملو. همان، ص ۷۳۴.

۷ـ داخل گیومه « » نام مجموعه‌های شعر احمد شاملوست. ر.ک: ***مجموعهٔ آثار***، دفتر یکم، فهرست.

۸ـ در این خصوص ر.ک: محمدرضا شفیعی کدکنی. ***موسیقی شعر***، تهران، آگاه، ۱۳۶۸، ص ۲۴۶.

۹ـ برای تحلیل این مطلب ر.ک: شفیعی کدکنی. «منحنی شعر فارسی در قرن اخیر»، کتاب توس، جلد سوم، تهران، انتشارات توس، پاییز ۱۳۵۲، ص ۱۴۹ به بعد و همو، «ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت»، تهران، توس، ۱۳۵۹، ص ۱۵۰ به بعد.

۱۰ـ ر.ک: محمد مختاری. ***انسان در شعر معاصر***، تهران، توس، چ اول، ۱۳۷۲، ص ۲۷۲ به بعد.

۱۱ـ شاملو. ***مجموعهٔ آثار***، دفتر یکم.

۱۲ـ برای نمونه بنگرید: بهاءالدین خرمشاهی. «حافظ شاملو»، الفبا، جلد ششم، تهران، ۱۳۵۶، ص ۲۸۹ به بعد.

۱۳ـ برای اطلاع از متن سخنرانی و پیامدها و پاسخ‌های آن ر.ک: پیام شهرجردی. «شاملو و قضیهٔ فردوسی و شاهنامه»، ***ادیسهٔ بامداد***، تهران، نشر کاروان، ۱۳۸۱، ص۳۷۹ به بعد، و عطاءالله مهاجرانی، گزند باد، تهران، اطلاعات، ۱۳۷۲.